



Il Cinema Ritrovato

XXXII edizione

La "Mise au Point"

Revue Mensuelle des Nouveautés Photographiques



L. Gaumont & Co. Ingénieurs Constructeurs

57, Rue Saint-Roch, PARIS

MAISON D'EXPOSITION : 41, Avenue de l'Opéra



Marque déposée.

4^e Année

JUIN 1900

N° 7

Chronos de Poche

Brevetés S. G. D. G. en France et à l'Étranger

Pour Prise et Projection des Vues

Bien que nous fussions arrivés déjà par le Chronophotographe projecteur, à mettre à la portée des amateurs la prise des vues cinématographiques, nous avons, obéissant à l'idée de vulgarisation qui nous anime, voulu faire plus encore. C'est ainsi que nous venons de créer le Chrono de poche tout gainé en chagrin qui ne présente guère plus de volume qu'une boîte double de dominos.



Fig. 1. — Chrono simple sur pied.

ou automatiquement par un moteur à mouvement d'horlogerie.

DESCRIPTION

Le Chrono de poche automatique se compose de deux parties, le chrono proprement dit et le moteur à mouvement d'horlogerie. Ces deux parties peuvent être séparées ou accouplées

facilement. Pour ce faire, présenter la partie cylindrique du moteur, qui fait saillie, devant le logement de l'arbre de la manivelle. Si les deux pièces ne s'engagent pas facilement l'une dans l'autre, faire pivoter le chrono sur la saillie du moteur jusqu'à l'entrée parfaite; cette opération est très simple et se fait instantanément.

Pour fixer le moteur au chrono, engager la manivelle dans le logement supérieur du moteur et tourner quelques tours, en poussant, pour forcer une vis intérieure à prendre dans l'écrou du chrono.

Cette même manivelle sert aussi à remonter le moteur et à faire fonctionner le chrono seul dans le cas de la commande à la main.

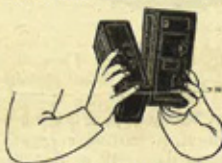


Fig. 2. — Emballage du moteur.

L'objectif est monté sur une planchette à encastrement. Pour retirer cette planchette, la glisser de droite à gauche et tirer à soi la partie qui vient d'être dégagée.

La face opposée à l'objectif forme un panneau mobile sur charnières pouvant s'ouvrir en rouvrant en même temps les deux ressorts, haut et bas, qui assurent une fermeture automatique.

La porte ayant pivoté sur ses charnières on a devant soi les organes intérieurs de l'appareil. Ces organes peuvent se décomposer comme suit : Le couloir, le mécanisme d'entraînement de la pellicule, l'obturateur, les bobines.



Fig. 3. — Vissage du moteur.

Le couloir. — Au-dessous de la broche supérieure destinée à recevoir la bobine portant la bande sensible, se trouve le couloir dans lequel doit être engagée la pellicule. Un volet FV, rappelé par un ressort, presse la pellicule dans ce couloir. Pour la commodité du chargement, on fait pivoter ce volet sur ses charnières pour amener son bec sous un petit ressort qui le maintient dans la position représentée par la figure 4.

La platine du couloir et le volet FV sont percés d'une ouverture rectangulaire correspondant aux dimensions des images. Le couloir et le volet sont garnis de velours.

Nota. — La reproduction des Articles publiés dans la "Mise au Point" n'est autorisée qu'avec indication de la source et après en avoir avisé la rédaction. La reproduction des gravures est rigoureusement interdite, à moins d'une entente préalable avec l'Administration.

**Il Cinema
Ritrovato** Bologna
23 giugno
1 luglio
2018
XXXII edizione

Il Cinema Ritrovato 2018 è dedicato alla memoria di
Ermanno Olmi, Pierre Rissient e Vittorio Taviani



SOSTENITORI

MAIN SPONSOR

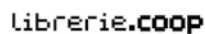
CON IL CONTRIBUTO DI



SPONSOR



IN COLLABORAZIONE CON



AUTO UFFICIALE DEL FESTIVAL

MEDIA PARTNER

DIGITAL PARTNER



Promosso da / Promoted by
Fondazione Cineteca di Bologna
Ente Mostra Internazionale del Cinema Libero

Sostenitore / Supporter
The Film Foundation

Con il sostegno di / With the support of
Comune di Bologna
BE Bologna Estate
Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Direzione Generale per il Cinema
Regione Emilia-Romagna – Assessorato alla Cultura
Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Europa Creativa – Programma MEDIA

Main sponsor
Gruppo Hera

Sponsor
Aeroporto Guglielmo Marconi di Bologna
Mare Termale Bolognese
Groupama Assicurazioni
Ottica Garagnani

Con la collaborazione di / In collaboration with
EnERGie Diffuse
Fondazione Teatro Comunale di Bologna
Mitteleuropea Orchestra
Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
Istituto Confucio – Università di Bologna
Ambasciata di Svezia
L'Immagine Ritrovata
Biblioteca Salaborsa
Bologna Welcome
Alliance Française Bologna
Libreria Coop Ambasciatori
SUB-TI Limited London
Dynamo
Cotabo
T-per

Digital Partner
Craq Design Studio

Auto ufficiale del festival / Festival Official Car
Volvo Cars

Media Partner
Rai Radio 3

FONDAZIONE CINETECA DI BOLOGNA
Presidente / *President*: Marco Bellocchio
Consiglio di amministrazione / *Board of Directors*:
Valerio De Paolis, Alina Marazzi
Direttore / *Director*: Gian Luca Farinelli
Fondatore / *Founder*: Comune di Bologna
Sostenitori / *Supporters*: Gruppo Hera

**ENTE MOSTRA INTERNAZIONALE
DEL CINEMA LIBERO**
Fondatori / *Founders*: Cesare Zavattini, Leonida Repaci, Bruno Grieco
Consiglio direttivo / *Board of Directors*: Gian Paolo Testa (Presidente / *President*), Chiara Segafredo (Vice Presidente / *Vice President*), Luciano Pinelli (Vice Presidente / *Vice President*)

Consiglieri / *Advisors*: Gina Agostini, Marco Bellocchio, Adriano Di Pietro, Marco Marozzi

IL CINEMA RITROVATO 2018

Direttori / Directors
Cecilia Cenciarelli, Gian Luca Farinelli,
Ehsan Khoshbakht, Mariann Lewinsky

Comitato scientifico / Artistic Committee
Richard Abel, Peter Bagrov, Peter Becker,
Janet Bergstrom, Kevin Brownlow, Gian Piero Brunetta, Ian Christie, Lorenzo Codelli, Eric de Kuyper, Bryony Dixon, Jean Douchet, Shivendra Singh Dungarpur, Bernard Eisenschitz, Alexander Horwath, Aki Kaurismäki, Dave Kehr, Hiroshi Komatsu, Martin Koerber, Miguel Marías, Nicola Mazzanti, Mark McElhatten, Olaf Möller, Alexander Payne, Chema Prado, Elif Rongen-Kaynakçi, Jonathan Rosenbaum, Thelma Schoonmaker, Martin Scorsese, Jon Wengström

**Comitato di programmazione
Programming Committee**
Guy Borlée, Roberto Chiesi, Paola Cristalli, Anna Fiaccarini, Goffredo Fofi, Andrea Meneghelli, Paolo Mereghetti, Emiliano Morreale, Davide Pozzi, Elena Tammaccaro

Coordonnateur del festival / Festival Coordinator
Guy Borlée

Staff
Ricerca film e movimentazione pellicole /
Film research and traffic coordinators: Silvia Fessia,
Eleonora Muzzi, Paolo Pellicano, Andrea Peraro,
con l'assistenza di / *with* Giovanni Gatto
Ospitalità e accrediti / *Guest office*: Marla Moffa,
Marcella Natale, con l'assistenza di /
with Gloria Bettoni
Prenotazioni alberghiere a cura di /
Hotel reservations by: Bologna Welcome
Ufficio stampa / *Press office*: Andrea Ravagnan
con l'assistenza di / *with* Chiara Checcaglini
Sito web / *Web-site*: Alessandro Cavazza
con l'assistenza di / *with* Gianluca De Santis
Social media manager: Matteo Lollini
Affari generali / *General affairs*: Rossana Mordini
con l'assistenza di / *with* Dianora Hollmann
Relazioni internazionali / *International relations*:
Cecilia Cenciarelli
Segreteria generale / *Secretariat*: Eva Lorenzoni
Promozione e Fundraising / *Promotion and
Fundraising*: Alice Marzocchi, Sara Rognoni
(Cineteca di Bologna), Paola Abruzzese,
Patrizia Semeraro (MEC&Partners)
Ufficio editoriale / *Publishing department*:
Alice Autelitano, Alessandro Cavazza, Paola
Cristalli con l'assistenza di / *with* Mara Carotti e
Gianluca De Santis
Supervisione allestimenti Piazza Maggiore /
Set-up supervision: Enrica Serrani, Laura Berrini
Supervisione allestimenti Cantiere Modernissimo
/ *Set-up supervision*: Alice Marzocchi
Amministrazione / *Administration*: Beatrice
Lorenzini, Anna Rita Miserendino (Ente Mostra
Internazionale del Cinema Libero), Maria Paola
Chiaiverini, Silvia Pagani, Davide Pietrantoni,

Anna Zucchini, Claudia Menzella (Cineteca di Bologna)
Il Cinema Ritrovato Kids e Young: Narges Bayat,
Elena Frassinetti, Elisa Giovannelli, Simone
Fratini, Cristina Piccinini, Giuliana Valentini
Stagisti / *Interns*: Romane Benâtre
Documentazione video / *Video*: Luca Palestini
Documentazione fotografica /
Festival photographer: Lorenzo Burlando,
Margherita Caprilli
Responsabile autisti / *Drivers coordinator*:
Giuseppe Catania
Accoglienza / *Reception*: Bernardo Galasso

Coordinamento personale di sala /
Theatre personnel coordinator: Nicoletta Elmi
Coordinamento Cinema Arlecchino /
Coordinators: Claudia Giordani, Andrea Ponzeccchi
Coordinamento Cinema Jolly / *Coordinators*:
Mattia Ricotta, Carolina Rorato Guarienti
Coordinamento Sala Mastroianni / *Coordinators*:
Valentina Ceccarani, Andrea Peraro
Coordinamento Sala Scorsese / *Coordinators*:
Elena Correrà, Andrea Alessandro La Bozzetta
Coordinamento Auditorium – DAMSLab /
Coordinators: Eleonora Muzzi, Alessandro Zanella
Coordinamento Piazza Maggiore / *Coordinators*:
Silvia Fessia, Paolo Pellicano
Coordinamento Piazzetta Pasolini / *Coordinator*:
Alessandro Zanella
Coordinamento Cantiere Modernissimo /
Coordinators: Fabio Arcifa, Armando Comini,
Tommaso Mammone
Personale di sala / *Theaters staff*: Marco Coppi,
Ignazio di Giorgi, Valentina Parilli, Vania
Stefanucci

Operatori / *Projectionists*: Alessandra Beltrame,
Stefano Bognar, Alessio Bonvini, Giampaolo
Carozzo, Matteo Ferrantino, Eugenio Marzaduri,
Marco Morigi, Pietro Plati, Cristian Saccoccio,
Irene Zangheri. Coordinamento / *Coordinator*:
Antonino Di Prinzio
Revisione pellicole / *Film revision*: Alfredo Cau,
Luca Miu, Renato Zorzin

Coordinamento traduzioni / *Translation
coordinator*: Paolo Pellicano con l'assistenza di /
with Silvia Zoppis
Sottotitoli elettronici cinema Arlecchino, Jolly e
Piazza Maggiore / *Electronic subtitling*:
Cristiana Querzè per SUB-TI Limited London
Sottotitoli elettronici Cinema Lumière,
Modernissimo e Auditorium – DAMSLab /
Electronic subtitling: Silvia Arseni, Sara Bellavia,
Francesca Bertelli, Giulia Casadei, Elena
Castellani, Carlotta Cristiani, Sofia Degli Esposti,
Chiara Ferrari, Eleonora Giardina, Beatrice
Lorenzini, Margherita Martinelli, Claudia
Marulo, Ada Caterina Nanni, Arianna Pacilio,
Ugo Russo, Julia Schmitt, Sara Sciaraffa, Lucia
Tasini, Gabriella Waibel, Jamie Peter Watkins,
Giulia Zappaterra
Traduzioni simultanea / *Simultaneous
interpretation*: Donatella Betti Baggio, Stefania
Del Buono, Paola Paolini, Elisa Serra, Elena
Tomassini, Maura Vecchietti
Supporto alle traduzioni / *translations support*:
Juoaz Alminas, Sarah Baer, Romane Benâtre,

Mara Carella, Marianna Crisostomo, Isabella de Leo, Evelin Lopez, Laura Reboredo Raposo, Giulia Sedassari, Melle van Maanen
Per la rassegna *Napoli che canta*, si ringrazia /
For the programme Songs of Naples *we'd like to thank*: Laura Di Bianco, Audrey Fastuca e Janet Gomez (Johns Hopkins University)

Assistenza film e video / *Film and Video Assistance*: Microcine di Andrea Piccinelli
Service audio e luci Piazza Maggiore / *Sound and Light Service*: BH Audio
Service audio Piazzetta Pasolini / *Audio service*: 56 Service
Service traduzioni simultanee / *Simultaneous Translation Service*: Videorent
Allestimento schermo / *Screen set-up*: CPI Tagliati
Allestimenti / *Set-up*: Electraservice di Roberto Buttarelli
Distribuzione elettrica / *Electricity distribution*: Ciem srl
Responsabile sicurezza di cantiere / *Site Safety Manager*: ing. Giorgia Predari
Security Piazza Maggiore: Magnum Service

NON SOLO FILM NOT ONLY FILMS

FIAF Film Restoration Summer School

A cura di / *Curated by*: Davide Pozzi, Elena Tammaccaro, Gian Luca Farinelli
Coordinamento / *Coordinator*:
Elena Tammaccaro, con l'assistenza di / *with* Charlotte Oddo, Valeria Bigongiali
In collaborazione con / *In collaboration with*: L'Immagine Ritrovata

Europa Cinemas Audience Development & Innovation Lab

From Spaces to Places: Making the Cinema a Place for People and Communities
Seminario di formazione per esercenti europei / *Training Sessions for European Exhibitors* condotto da / *led by* Madeleine Probst (Watershed, Gb) con / *with* Hrvoje Laurenta (Kino Europa, Croazia), Daniel Sibbers (Yorck Kinogruppe, Germania)
A cura di / *Organised by* Fatima Djoumer (Europa Cinemas), Elisa Giovannelli (Cineteca di Bologna) in collaborazione con / *with* Sonia Ragone, Lisa Kermabon (Europa Cinemas), Narges Bayat, Giuliana Valentini

Conferenza Educazione al cinema e cinema di patrimonio

Film Education and Film Heritage

A cura di / *Organized by* FLICK project and CinED project
Coordinamento / *coordinator*: Enrica Serrani e Giuliana Valentini
L'evento è parte dei progetti FLICK e CinED cofinanziati dal sottoprogramma Media di Creative Europe programma dell'Unione Europea / *The event is part of the FLICK and CinED projects cofunded by Media sub-program of Creative Europe, programme of European Union*

Parole e voci dal Festival

Coordinamento / *Coordinator*: Luisa Ceretto

Cinefilia Ritrovata

Blog a cura di / *Blog curated by*: Roy Menarini
realizzato da / *by*: Craq

CATALOGO

Il catalogo della XXXII edizione del Cinema Ritrovato è un progetto editoriale della Fondazione Cineteca di Bologna
Supervisione / *Supervising editor*:
Gian Luca Farinelli, Mariann Lewinsky, Cecilia Cenciarelli, Ehsan Khoshbakht
Cura editoriale / *Editors*: Alice Autelitano, Alessandro Cavazza, con la collaborazione di / *in collaboration with* Mara Carotti e Gianluca De Santis
Coordinamento / *Coordination*:
Alice Autelitano e Guy Borlée
Ricerche immagini / *Images search*:
Alessandro Cavazza, Giuliana Cerabona, Rosaria Gioia, Emiliano Lecce, Eleonora Muzzi
Si ringraziano per la collaborazione alla ricerca delle immagini / *Special thanks for images search to*: Cinémathèque suisse, Cinémathèque Royale de Belgique, BFI – National Archive, EYE Filmmuseum, Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Museo Nazionale del Cinema di Torino, Academy Film Archive, Archivio Maurizio Baroni, Lobster Films, Institut Lumière, Fox, MoMA, Cinémathèque française

Traduzioni / *Translations*: Pierre Hodgson, Alex Marlow-Mann, Annachiara Masetti Calzolari, Alexandra Tatiana Pollard, Eoghan Price, Iante Roach, Manuela Vittorelli e / *and* Alice Autelitano, Alessandro Cavazza, Cecilia Cenciarelli, Elena Correr, Paola Cristalli
Un ringraziamento a / *Thanks to*:
Antti Alanen e Janet Bergstrom
Grafica / *Graphic Design*: Mattia Di Leva, Davide Zomer, Valentina Marcon, Giovanni Volpe per LOSTudio

RINGRAZIAMENTI

Ringraziamo tutti quelli che ci hanno aiutato nella preparazione del festival / *We wish to thank all those who have helped us in the festival's preparation*:
Schawn Belston, Victoria Stevenson (20th Century Fox); Michael Pogorzelski, Heather Linville, May Haduong, Randy Haberkamp (Academy Film Archive); Kate Guyonvarch (Association Chaplin); David Marriott (Arbelos); Bryony Dixon, Hannah Prouse, George Watson (BFI – National Archive); Patrik Romano, Alice Manfredini, Claudia Capelli, Silvia Ropa, Stefano D'Aquino, Loredana Acito (Bologna Welcome); Stephanie Lorenz (Bundesarchiv Filmarchiv); Costantin Costa-Gavras, Frédéric Bonnaud, Céline Ruivo, Emilie Cauquy, Samantha Leroy (Cinémathèque française); Nicola Mazzanti, Bruno Mestdagh, Arianna Turci, Jean- Pierre Dorchain, Jan Bollen (Cinémathèque Royale de Belgique); Frédéric Maire, André Schaublin, Caroline Fournier, Eve-Lauren Haftgoli (Cinémathèque suisse); Peter Conheim (Cinema

Preservation Alliance); Tiffany Kilgore (Cinema Management Group); Dora Moreno Brizuela (Cineteca Nacional México); Stanislaw Bardadin (Cyfrowe Repozytorium Filmowe); Eric Le Roy, Beatrice De Pastre, Caroline Patte (CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée); Tim Lanza (Cohen Film Collection); Francesca Bruni, Felice Monaco (Comune di Bologna); Peter Becker, Fumiko Takagi, Lee Kline (Criterion Collection); Felice Laudadio, Daniela Currò, Laura Argento, Maria Coletti (CSC – Cineteca Nazionale); Thomas C. Christensen (Danske Filminstitut); Thomas Worschch (Deutsches Filminstitut); Martin Koerber, Anke Hahn (Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen); Shivendra Singh Dungarpur (Dungarpur Films); Justine Potier, Elise Tokuoka (ECPAD – Agence d'Images de la Défense); Claude-Éric Poiroux (Europa Cinemas); Elif Rongen-Kaynakçi, Marleen Labijt (EYE Filmmuseum); Christophe Dupin (FIAPF); Nikolaus Wostry, Anna Dobringer (Filmarchiv Austria); Gary Vanisian (Filmkollektiv Frankfurt); Ana Gallego, Carlos Reviriego (Filmoteca Española); Elżbieta Wysocka (Filmoteka Narodowa); Laurence Braunberger (Les Films du Jeudi); Margaret Bodde, Jennifer Ahn, Kristen Merola, Rebecca Wingle (The Film Foundation); Antti Alanen, Boris Vidovic (Kansallinen audiovisuaalinen instituutti); Jérôme e Sophie Seydoux, Stéphanie Tarot, Stéphanie Salmon (Fondation Jérôme Seydoux-Pathé); Fulvio Macchiardi, Mauro Gabrieli, Stefania Baldassarri, Vittoria Fontana, Luca Gandini, Euro Lazzari, Pier Gabriele Callegari (Fondazione Teatro Comunale di Bologna); Louise Paraut (Gaumont); Manuela Padoan, Agnès Bertola (Gaumont Pathé Archives); Vyacheslav Telnov, Yulia Belova Oleg Bochkov (Gosfilmofond of Russia); György Ráduly (Magyar Nemzeti Filmarchívum); Serdal Dogan (Güney Films); Thierry Frémaux, Maelle Arnaud (Institut Lumière); Fabrizio Campioni, Roberto Cicutto (Istituto Luce – Cinecittà); Ben Crossley-Marra (Janus Films); Mike Mashon, Rob Stone, Lynanne Schweighofer (Library of Congress); Romano Montroni, Giuditta Bonfiglioli (Librerie.coop); Serge Bromberg, Eric Lange, Maria Chiba (Lobster Films); Osvaldo Panaro, Patrizia Minghetti (Marketing urbano e turismo – Comune di Bologna); Dave Kehr, Josh Siegel, Katie Trainor (MoMA); Ernst Szebedits, Anke Wilkening (Murnau Stiftung); Claudia Gianetto, Stella Dagna (Museo Nazionale del Cinema, Torino); Michal Bregant, Jeanne Pommeau (Národní filmový archiv); Bent Bang-Hansen, Kjetil Kvale Sørenssen (Nasjonalbiblioteket); Yoshiro Irie, Masaki Daibo, Chizuru Usui (National Film Archive Japan); Andrea Kalas, Laura Thornburg (Paramount Pictures); Nicholas Varley, Jack Bell (Park Circus); Tessa Pontaud (Pathé); Shion Komatsu (Shochiku); Mark McElhatten, Marianne Bower, Lisa Frechette (Sikelia Productions); Grover Crisp (Sony Columbia); Sophie Boyer (StudioCanal); Donald May, Gerald Chandler (Synapse Films); Jon Wengström, Camille Blot-Wellens (Svenska Filminstitutet – Cinemateket); Hiroki Goukon (Toho); Chris Horak, Todd Wiener, Steven Hill

(UCLA Film & Television Archive); Peter Schade, Janice Simpson (Universal Pictures); Giacomo Manzoli (Università di Bologna); Simona Carfagna, Ernesto Dalsasso, Nicoletta De Vecchi (Videa Spa); Ned Price (Warner Bros.); Maurizio Baroni, Aboubakar Sanogo.

Per la spilla degli amici di Pierre Rissient si ringrazia il Telluride Film Festival.

Cinema Arlecchino: Claudio Cioffi, Giorgio Ferrero, Manuele Marini, Margherita Vita
Cinema Jolly: Enrico Baraldi, Fabrizio Caravona, Giorgio Gambetti, Carolina Rorato Guarienti
DAMSLab (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna e Dipartimento delle Arti): Michela Giorgi, Roberta Paltrinieri, Bruno Soro, Massimo Vaccari
Articolture: Fabrizio Cabitza, Valentina Ferretti, Stefania Marconi

Un caloroso ringraziamento per la disponibilità e a professionalità allo staff di / *Our warmest thanks to the efficient and truly professional staff of:* Laboratorio L'Immagine Ritrovata, Settore Cultura e Settore Turismo del Comune di Bologna, Bologna Welcome; e allo staff e ai proprietari di / *and to the staff and the owners of:* Cinema Arlecchino e Cinema Jolly.

Ringraziamo anche i funzionari di / *We would also like to thank* Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Direzione Generale per il Cinema, Regione Emilia-Romagna – Assessorato alla Cultura, Comune di Bologna, Programma Europa Creativa Media dell'Unione Europea, Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna, Fondazione Carisbo, senza i quali questo festival non si sarebbe potuto realizzare / *without whom this festival would not have been possible*

Desideriamo esprimere il nostro più caloroso ringraziamento ai Sostenitori Il Cinema Ritrovato *We would like to extend our warmest thanks to* Il Cinema Ritrovato's *Supporters*

Sostenitori Rita Hayworth

Rita Hayworth Supporters

Peter Becker, Matthew Bernstein, Natalie Bernstein, Jean-Pierre Berthomé, Gian Piero Brunetta, Robert Byrne, Kate Guyonvarch, Mariann Lewinsky, Nicola Mazzanti, John Ptak, Anu Rangachar, David Stenn, Cynthia Walk

Sostenitori Marcello Mastroianni

Marcello Mastroianni Supporters

Antti Alanen, Natacha Aubert, Ugo Baistrocchi, Alan Bayersdorfer, Paolo Benvenuti, David Bordwell, Brown University in Bologna, Oksana Bulgakowa, Adrian Michael Campi, Pierre Carrel, Carlo Cresto-Dina, Elena Dagrada, Helen Day-Mayer, Hervé Dumont, Scott Foundas, Donatello Fumarola, Geoffrey Gardner, André Gaudreault, Martin Girod, Karola Gramann, Ellen Harrington, Lisa Haven, James E. Healy, Kajsa Hedstrom, Jan Holmberg, Peter Hourigan, George Latymer, Sam Livingstone, Lucien Logette, David Mayer, Claire-Lise Mayor Aubert, dedicato ad Anna Nataloni, Johan Nordstrom, Margaret Parsons, Walter Plaschzug, Riccardo Pradella, James Quandt, Roy Rajendra, Carlos

Reviriego, Alexander Ross, Anna Luisa Ruoss Girod, Costanza Salvi, Heide Schlupmann, Jasmine Soliman, Simon Taaffe, Kristin Thompson, Casper Tybjerg, Nicholas Varley, Tom Vincent, Edouard Waintrop, Silvia Weimar

I volontari del Cinema Ritrovato 2018

Il Cinema Ritrovato 2018 Volunteers

Ringraziamo di cuore tutta la squadra di volontari che ha offerto tempo e passione alla nostra causa e ha reso migliore Il Cinema Ritrovato

Our deepest thanks to a great team of volunteers who devoted their time and passion and made Il Cinema Ritrovato better

Coordinamento volontari / *Volunteers*

coordinators: Marcella Natale, Marla Moffa, Nicoletta Elmi, Alice Marzocchi, Paolo Pellicano e Mattia Ricotta

Volontari / *Volunteers:* Alessandra Agate, Lorenzo

Aimo, Antonio Alliegro, Alessandra Altomare, Matilde Alvino, Mattia Alvti, Lisa Maria Ambros, Riccarda Amigoni, Gabriele Acona, Laura Anselmi, Veronica Antonelli, Carmen Antonuccio, Sara Arcidiacono, Rosita Asta, Veronica Asunis, Zeynep Ayasligil, Antonella Babbone, Rubis Bachelet, Sara Baldari, Rosalia Balsamo, Lucia Baroni, Enrico Battarra, Silvia Battocchio, Allegra Bell, Federico Benuzzi, Francesca Bertelli, Francesca Bertinato, Davide Bianchi, Enrico Bifulco, Giuditta Bignami, Marco Binotto, Ilenia Bocchi, Mirko Bonezzi, Maria Laura Bortolini, Laura Branca, Maria Teresa Brintazzoli, Barbara Angela Bulf, Laura Cabezas Vega, Diletta Caimmi, Egidio Candela, Yadi Cao, Francesca Capone, Gianluca Caprara, Emma Capulli, Giada Carlini, Sara Caruso, Chiara Casalone, Clelia Casiello, Arianna Castellazzi, Giuseppe Catania, Francesca Cavallo, Maria Cavrini, Carlotta Centonze, Rita Ceraldi, Gabriele Cerqueglini, Erik Cilia, Domenica Coccia, Judy Cohen, Igor Colussi, Giulio Contino, Federica Cracchiolo, Annamaria Cristofaro, Cristiana Cugia, Büşra İlayda Dağ, Elisa Dal Pozzo, Ivana Damiano, Angelo D'Anna, Gaetano De Virgilio, Nadia Del Frate, Kleita Dema, Saco Dhondt, Andreas Di Bello, Lidia Di Cerbo, Gaia Di Cicco, Roberto Di Lao, Sara Di Lieto, Emanuele Di Luccio, Marta D'Orto, Hélène Mazzetti Dobson, Luca Driol, Beatrice Elespini, Silvia Eleuteri, Gabriele Evangelista, Alice Fabbri, Sara Facchini, Andreas Faccioli, Renata Fai, Arianna Felicissimo, Bianca Ferrari, Miriam Ferrieri, Gemma Ferriero, Méline Feuillepain, Alice Fiasconaro, Erika Fiorino, Enrica Fontana, Federico Fortini, Nina Fortuna, Barresi Francesca, Alessio Gagliardi, Sharon Galfre, Gian Luca Gandolfi, Maria Gara, Silvia Gatti, Raffaele Gatto, Lucia Gavelli, Simone Genghini, Marta Gerola, Chiara Gerpini, Maddalena Ghiotto, Amanda Giorgi, Giuliano Giugno, Tanor Gomes, Lourdes Vilcarromero, Arianna Grasser, Claudia Grimaldi, Juliette Grinberg, Sofia Ana Guerero Minaya, Francesco Guerroni, Marco Internicola, Matteo La Rosa, Augusta Lanzafame, Gabriele Lazzari, Vittoria Leardini, Lorenzo Garolla Di Bard, Han Li, Daniele Liggeri, Mario Lipuma, Maria Elena Lorrai, Lynda Lugaro, Claire Macary, Eloisa Magiera, Carlotta Magistris,

Ilaria Magri, Monica Marcasciano, Monica Marcotulli, Noemi Marilungo, Andrea Marino, Miguel Martin Felipe Marquez Mendoza, Roberta Martinelli, Silvia Martini, Margherita Martini, Claudia Marulo, Francesca Masetti, Laura Mastellarò, Diego Mastromatteo, Chiara Matteuzzi, Flavia Mazzarino, Denis Mellinato, Mariachiar Mengoli, Alice Mériaux, Marco Mignardi, Gaia Militello, Carlo Milizia, Carlotta Millo, Maria Luisa Miraglia, Clelia Moccia, Jacopo Mochet, Theodora Moisesco, Maria Aurora Montalbano, Giusy Montedoro, Iside Mora, Matilde Morara, Jacopo Moretto, Maria Francesca Mortati, Alkmini Mouratidou, Blanka Nádaí, Sofia Nadalini, Livia Nardone, Mathilde Narros, Margherita Odasso, Emily Ollerenshaw, Matilde Orsi, Oyku Beliz Ozturk, Roberto Pagano, Marzia Palatiello, Annalinda Palmisano, Elisabetta Seconda Palomba, Passanisi Paolo, Patrizia Papandrea, Paola Paradiso, Claudia Pia Pasquandrea, Matteo Pastorello, Andrea Pedrazzi, Alessandro Pelliconi, Raffaella Perri, Matilde Pieraccini, Angela Pinta, Tommaso Pioli, Paolo Pirani, Marina Pratesi, Emanuela Pugliese, Bianca Quaresimin, Susanna Quercia, Sofia Radin, Paolo Radin, Marta Renda, Claudio Renzetti, Martina Resta, Francesca Riccio, Anna Rizzuto, Giulia Rocca, Carmen Roma, Claudio Rossello, Simona Rossodivita, Livia Russell, Ugo Russo, Rosalba Sacco, Tiziana Salomone, Anna Salvoni, Ludovica Santoni, Giada Sartori, Davide Sberna, Chiara Schiavone, Julia Schmitt, Noemi Sciuto, Bianca Scolamiero, Rossella Scuderi, Giulia Silano, Irene Silvera Frischknecht, Viviana Simoni, Francesco Spagnol, Lucrezia Staccoli, Maria Stuarda, Lisa Taddeucci, Vanessa Tavano, Claudia Tedeschi, Vittoria Torsello, Edoardo Tosato, Davide Troncosi, Matteo Urbani, Francesca Valdinoci, Giulia Vecchiato, Alessandra Vietina, Giulietta Vincitorio, Daria Vita Fede, Lisa Wehrstedt, Glesni Williams, Paola Zaffri, Alessandro Zanchi, Violetta Zardadi, Federica Zerbo, Giovanna Zielo, Lucy Zimanglini, Alice Zucchini, Eleonora Zuelli

LEGENDA

[traduzione letterale / *literal translation*]

T. it.: titolo italiano / *Italian title*

T. int: titolo internazionale / *International title*

T. ing.: titolo inglese / *English title*

T. alt.: titolo alternativo / *alternative title*

Sog.: soggetto / *story*

Scen.: sceneggiatura / *screenplay*

F.: fotografia / *cinematography*

M.: montaggio / *editing*

Scgf.: scenografia / *set design*

Mus.: musica / *music*

Ass. regia: assistente alla regia / *assistant director*

Int.: interpreti / *cast*

Prod.: produzione / *production*

L.: lunghezza / *length* (l. orig.: lunghezza originale / *original length*)

D.: durata / *running time*

f/s: fotogrammi al secondo / *frames per second*

Bn.: bianco e nero / *black and white*

Col.: colore / *color*

Da: provenienza / *from*

INDICE

CONTENTS

Perché quattro? / <i>Why Four?</i>	9
Gian Luca Farinelli	

Guida al Cinema Ritrovato 2018 / <i>Guide to Il Cinema Ritrovato 2018</i>	11
Cecilia Cenciarelli, Gian Luca Farinelli, Ehsan Khoshbakht, Mariann Lewinsky	

LA MACCHINA DEL TEMPO / *THE TIME MACHINE*

1898: cinema anno tre / <i>1898: Year Three of Cinema</i>	26
Cento anni fa: 1918 / <i>A Hundred Years Ago: 1918</i>	40
Arrigo Frusta: l'officina della scrittura <i>Arrigo Frusta and the Writing Workshop</i>	80
Napoli che canta. Omaggio a Elvira Notari e Vittorio Martinelli <i>Song of Naples. Tribute to Elvira Notari and Vittorio Martinelli</i>	102
Progetto Keaton / <i>The Keaton Project</i>	118
Documenti e documentari / <i>Documents and Documentaries</i>	126

LA MACCHINA DELLO SPAZIO / *THE SPACE MACHINE*

Yılmaz Güney, speranza disperata <i>Yılmaz Güney, Despair of Hope</i>	150
Seconda Utopia: 1934 - L'età dell'oro del cinema sonoro sovietico <i>Second Utopia: 1934 - The Golden Age of Soviet Sound Film</i>	156
Cinemalibero	168
La rinascita del cinema cinese (1941-1951) <i>The Rebirth of Chinese Cinema (1941-1951)</i>	182

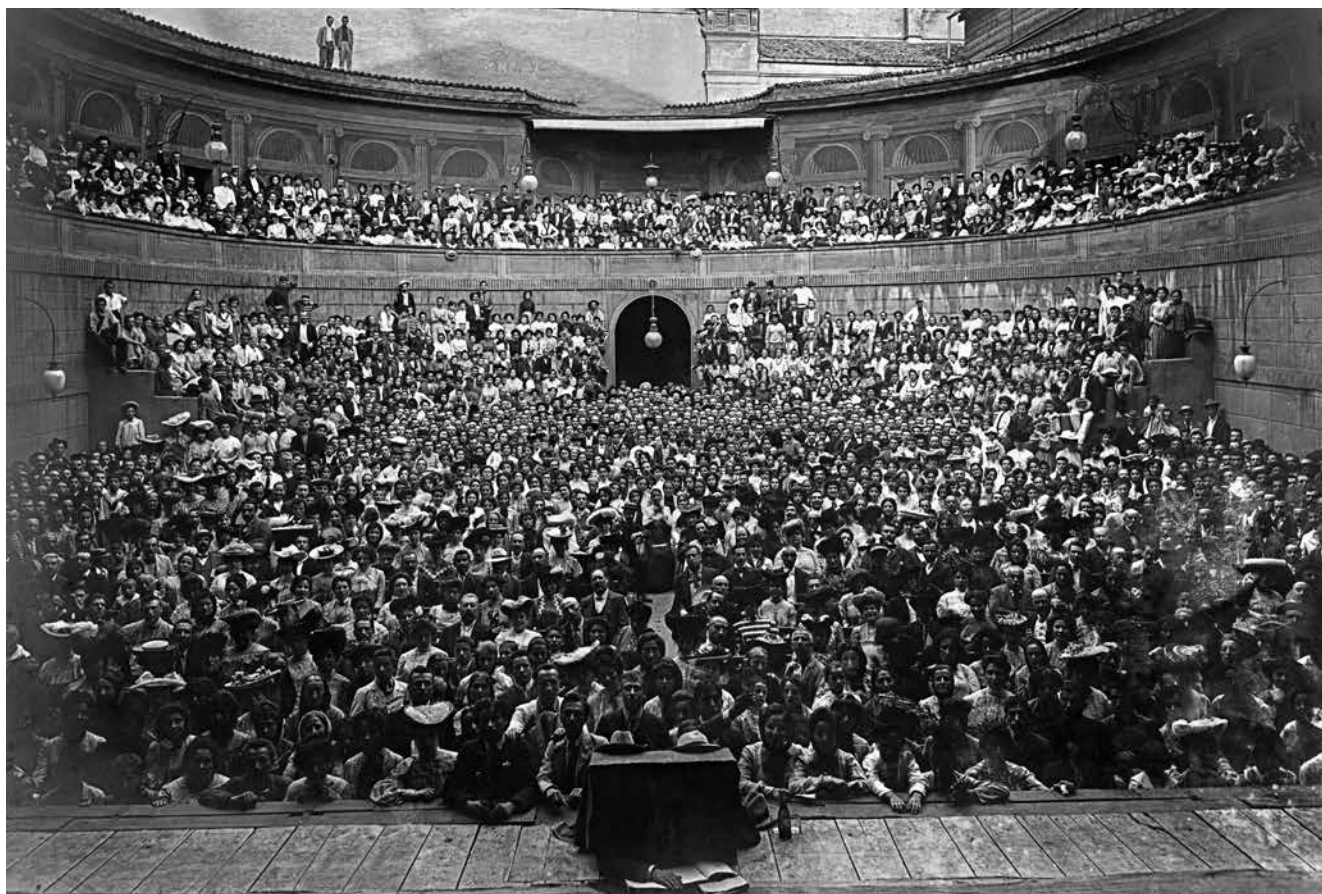
IL PARADISO DEI CINEFILI / *THE CINEPHILES' HEAVEN*

Ritrovati e Restaurati / <i>Recovered and Restored</i>	202
Marcello Come Here: Mastroianni Ritrovato (1954-1974) <i>Marcello Come Here. Mastroianni Rediscovered (1954-1974)</i>	286
William Fox presenta: riscoperte dalla Fox Film Corporation <i>William Fox Presents: Rediscoveries from the Fox Film Corporation</i>	302

Oltre lo specchio della vita: i film di John M. Stahl <i>Immortal Imitations: The Cinema of John M. Stahl</i>	318
Marcello Pagliero, l'italiano di Saint-Germain-des-Prés <i>Marcello Pagliero, the Italian of Saint-Germain-des-Prés</i>	328
Luciano Emmer 100: l'arte dello sguardo <i>Luciano Emmer 100: The Art of Gazing</i>	336
Alla ricerca del colore dei film: Technicolor & Co. <i>In Search of Color: Technicolor & Co.</i>	354
I colori del Cinema Ritrovato 2018 / <i>Il Cinema Ritrovato's Colours 2018</i>	369
La donna con la Kinamo: Ella Bergmann-Michel <i>The Woman with the Kinamo: Ella Bergmann-Michel</i>	385
Cécile Decugis, montatrice e cineasta <i>Cécile Decugis, Editor and Filmmaker</i>	393
Il Cinema Ritrovato Kids & Young	399

NON SOLO FILM / NOT ONLY FILMS

FIAF Film Restoration Summer School	408
Il Cinema Ritrovato Dvd Awards – XV edizione <i>Il Cinema Ritrovato Dvd Awards – 15th Edition</i>	409
XVI Mostra mercato dell'editoria cinematografica <i>16th Il Cinema Ritrovato Book Fair</i>	412
Otto libri sotto le stelle	412
Dream Makers. Come i produttori hanno fatto grande il cinema italiano <i>Dream Makers. Italian cinema and Its Great Producers</i>	413
Alfredo Capitani. Precursore dei pittori del cinema <i>Alfredo Capitani. A Precursor of Painting for Cinema</i>	414
Europa Cinemas Audience Development & Innovation Lab	415
Educazione al cinema e patrimonio cinematografico <i>Film Education and Film Heritage</i>	417
Workshop Cinematek and MoMA	418
I musicisti / <i>The Musicians</i>	419
Indice dei film / <i>Film Index</i>	425
Indice dei registi / <i>Directors Index</i>	426



Teatro diurno Arena del Sole in occasione della centesima rappresentazione di *La figlia di Jorio*
Anonimo, 1904 (coll. Miscellanea Ottocento – Cineteca di Bologna)

PERCHÉ QUATTRO?

Why Four?

Gian Luca Farinelli

Dal 17 settembre del 2014, insieme a Gian Paolo Testa e a Marco Bellocchio, presidenti della Mostra del Cinema Libero, che è proprietaria del festival, e della Cineteca che ne è la promotrice, riflettiamo su come proseguire la storia del Cinema Ritrovato, a chi affidarne la direzione. La scomparsa di Peter von Bagh ha lasciato un grande vuoto, che in questi anni abbiamo cercato di colmare grazie a una comunità di amici, storici, registi, organizzatori culturali con cui abbiamo dato vita a un'esperienza inedita di direzione condivisa. Dopo tre edizioni vitalissime (e di grande successo) abbiamo voluto fare un passo avanti, mantenendo il comitato scientifico e quello di programmazione, ma creando, per la prima volta dopo Peter von Bagh, una nuova direzione. Abbiamo immaginato una formula fuori moda e figlia della storia del nostro festival. Il presente è dominato dall'ossessione dell'Io, dell'esperienza unica e irripetibile. Il Cinema Ritrovato lavora sui tempi lunghi, sulla profondità, si realizza grazie alla condivisione della conoscenza. Come la mostra *Lumière!* ci ha insegnato, il cinema è nato dalla parola *noi*. Auguste e Louis, i due inventori/cineasti, riprendono i loro operai che escono dalle officine Lumière. Il cinématographe batte il Kinetoscopio, perché offre la possibilità di vivere – insieme – la bellezza di un'arte nuova, che presto tutti potranno e vorranno conoscere. Qual è il primo ricordo che ognuno di noi porta con sé del Cinema Ritrovato? La magia delle serate in Piazza Maggiore, la condivisione di uno spazio pubblico, creato per stare insieme, per godere di film bellissimi. Il suono magico di migliaia di persone che ridono all'unisono di un film di cento anni fa, il silenzio di migliaia di persone che si commuovono davanti a film che provengono da mondi ed epoche lontane, eppure che sentiamo così vicini, così capaci di raccontare le nostre esperienze umane.

L'immagine qui a fianco mi ossessiona da molto tempo. È stata scattata in un teatro diurno di Bologna, l'Arena del Sole, il 9 agosto 1904, per festeggiare la centesima rappresentazione di *La figlia di Iorio*, di Gabriele D'Annunzio. Sarà anche per il numero di sguardi, ma questa immagine mi parla, mi racconta di un mondo senza cellulari, smartphone, tablet, un mondo dove le persone avevano il tempo per essere attente, per guardare tutti insieme, senza distrazioni, un fotografo in scena che voleva ritrarli.

Questa fotografia ci dice anche molto altro, che a inizio Novecento i teatri erano pieni di un pubblico di tutte le età e

Ever since 17 September 2014, we have been contemplating the future of Il Cinema Ritrovato and who shall direct it. It is something we have been considering with Gian Paolo Testa, President of La Mostra del Cinema Libero, under whose auspices the festival falls, and Marco Bellocchio, President of the Cineteca, which promotes the festival. The loss of Peter von Bagh left an enormous void which we have tried to fill with the help of our community of friends, historians, directors and cultural event organizers. With them we have started a new experience of co-directing the festival. After three exuberant (and successful) editions, we wanted to move forward, keeping the Artistic and Programming Committees intact but creating a new directorship for the first time after Peter von Bagh. We envisioned an outdated formula that is also the offspring of our festival's history.

An obsession with the first person, I, and with the unique and individual experience dominates the present. Il Cinema Ritrovato works with a longer, deeper concept of time, and it comes about through sharing knowledge. Just as the exhibition Lumière! taught us, cinema was born from the word we. Auguste and Louis, the two inventors/filmmakers, filmed their workers coming out of the Lumière facility. The cinématographe beat the Kinetoscopio because it made it possible to experience – together – the beauty of a new art that soon everyone would be able to and would want to see. What is the first memory that all of us have of Il Cinema Ritrovato? The magic of evenings in Piazza Maggiore, sharing a public space, created for being together, to enjoy wonderful films. The magic sound of thousands of people who laugh in unison to films from a hundred years ago; the silence of thousands of people who are moved by movies that come from distant places and distant times, and yet that seem so close to us in their ability to portray our experiences.

*The image shown here has haunted me for some time. It was taken at a daytime theatre in Bologna on 9 August 1904, to celebrate the one-hundredth performance of Gabriele D'Annunzio's *La figlia di Iorio*. It could be for the number of eyes that this picture speaks to me about a world without cell phones, smartphones, tablets, a world where people had time to pay attention, to look at a photographer on stage who wanted to take their picture, altogether and without distraction.*

This photograph tells us much more. It shows us that at the beginning of the twentieth century theatres were filled with audiences of every age and class, as we can deduce by observing

di tutti i censi e classi sociali, come intuiamo osservando gli abiti degli spettatori. Questa è la vera sorpresa: a inizio Novecento la cultura era molto più popolare di oggi. Molti pensavano che la rete avrebbe reso più democratico l'accesso alla cultura, oggi sappiamo che non è così semplice e automatico. Il grande rischio del presente è che la cultura riguardi sempre più solo gli abbienti.

Vedendo queste persone così strette le une alle altre mi sorge un sospetto che deriva dalla domanda che mi faccio continuamente, come spiegare il successo, che si rinnova l'estate di ogni anno, delle proiezioni in Piazza Maggiore. La magia del luogo, l'enormità dello schermo, la gratuità, la qualità della programmazione, certo. Ma se in più esistesse un desiderio primigenio, cui la società digitale ci sta disabituando, cioè quello di godere insieme, vicini, di uno spettacolo culturale, ridendo o commuovendoci con centinaia di altre persone che non conosciamo. Il cinema è un'arte collettiva. Non basta un regista, per fare un film ci vogliono molte persone diverse, e più sono diverse, meglio è. Il Cinema Ritrovato è sempre stato un festival a più mani, gambe, occhi, cuori. Nicola Mazzanti e io lo abbiamo creato e immaginato trentadue anni fa, grazie al sostegno di Vittorio Boarini (fondatore e allora direttore della Cineteca) e Gian Paolo Testa (eterno presidente della Mostra), e per una quindicina d'anni ne abbiamo condiviso la direzione che però, fin dalle primissime edizioni, è cresciuta grazie ai consigli, ai suggerimenti di amici e colleghi sapienti che avevano voglia di realizzare insieme a noi un festival internazionale paradossale: che guardando al passato fosse capace di offrirci idee per il futuro, che pur svolgendosi in otto giorni potesse essere il risultato di lavori, ricerche, approfondimenti di anni, che nascendo da grandi studiosi potesse essere un festival per tutti, che si fa a Bologna, ma ha un'anima, come il cinema, internazionale, che fosse esigente e popolare, una macchina del tempo, dalla fine dell'Ottocento ad oggi e dello spazio, non solo europeo e americano, ma anche africano, asiatico, latino-americano...

Dalla prima edizione gli apporti di amici e compagni di strada – i primi sono stati Enno Patalas e Fred Junck – sono diventati essenziali per definire l'identità, i confini, la politica culturale del festival che, anno dopo anno, è diventato un museo del cinema aperto per otto giorni e una scuola di cinema per chi vuole trasmettere al pubblico di oggi quel patrimonio meraviglioso di film che hanno cambiato la nostra vita.

Ecco perché Il Cinema Ritrovato avrà, da quest'anno, una direzione collettiva, quattro persone che rappresentano culture, approcci, età diverse: Cecilia Cenciarelli, Mariann Lewinsky, Ehsan Khoshbakht e io. Un quartetto che lavorerà con i responsabili dei vari settori del festival, con Guy Borlée, con i curatori delle sezioni, avvalendosi dei suggerimenti del Comitato scientifico e di programmazione.

Evviva!

the viewers' attire. That is the real surprise here: early twentieth-century culture was much more universal than it is today. Many thought that the Internet would have made access to culture more democratic, but today we know that that is not so simple or automatic. The great danger of the present is that culture narrows its focus only on the privileged.

Looking at these people so close to one another, I get an idea that is connected to a question I ask myself constantly: what explains the success of the screenings in Piazza Maggiore summer after summer? The magic of the venue, the large size of the screen, the free admission, the quality of the programme, of course. But what if there were also a primitive desire – which digital society is making us lose touch with – of enjoying a cultural experience together, laughing and being moved with hundreds of other people we do not know. Cinema is a collective art. A film cannot be made with just a director alone; making a movie requires a lot of different people, and the more different they are the better. Il Cinema Ritrovato has always been a joint-effort festival with many hands, legs, eyes and hearts. Nicola Mazzanti and I imagined and created it thirty-two years ago with the support of Vittorio Boarini (founder and director at that time of the Cineteca) and Gian Paolo Testa (the eternal President of La Mostra del Cinema Libero). We shared its directorship for about fifteen years, but it grew immediately with the advice and suggestions of knowledgeable friends and colleagues who wanted to create with us this paradoxical international festival: that looks at the past for ideas for the future, that is limited to eight days but is the result of years of work, research and investigation, that springs from great scholars but is a festival for everyone, that takes place in Bologna but that is international just like cinema itself, with niche and popular films, a machine moving through time and space – from the end of the nineteenth century to today, across not just Europe and America but also Africa, Asia, Latin America and beyond.

Since its very first edition, the contributions of friends and comrades – starting with Enno Patalas and Fred Junck – have been fundamental to defining the identity, confines and cultural strategy of the festival. Over time, it has become a film museum open for eight days and a film school for those who want to pass on to contemporary audiences the wonderful legacy of films that changed our lives.

That is why starting this year Il Cinema Ritrovato will be directed jointly by four people who represent diverse cultures, approaches and ages: Cecilia Cenciarelli, Mariann Lewinsky, Ehsan Khoshbakht and me. A quartet that will work with the heads of the festival's various sectors, Guy Borlée and section curators with the guidance of the Artistic and Programming Committees.

Hurray!

GUIDA AL CINEMA RITROVATO 2018

Guide to Il Cinema Ritrovato 2018

Cecilia Cenciarelli, Gian Luca Farinelli, Ehsan Khoshbakht, Mariann Lewinsky

Luoghi e persone

Come attraversare un festival che in otto giorni propone oltre cinquecento titoli, tra corti e lungometraggi, film di finzione, d'animazione, documentari, realizzati in cinque continenti dal 1888 (una cronofotografia) a oggi? Un festival di cinema è qualcosa di molto concreto (molto poco virtuale), quindi iniziamo dai luoghi e dalle persone.

L'edizione 2018 ha una novità, rispetto alle precedenti. Inizia con due antefatti, dieci giorni prima dell'apertura ufficiale, lontano da Piazza Maggiore, al DOM del Pilastro e nella sala Centofiori di Corticella. Bologna Città Metropolitana supera oggi il milione di abitanti. I cittadini che riempiono le sale del festival vengono da tutta la città. Da quest'anno vorremmo che il festival cominciasse a uscire dal centro, percorrendo la periferia, e che dall'anno prossimo raggiungesse gli altri centri che costituiscono l'area metropolitana di Bologna.

Gli altri luoghi sono quelli che gli spettatori del festival già conoscono. Piazzetta Pier Paolo Pasolini, su cui si affacciano i due schermi del Lumière, la Biblioteca Renzo Renzi che accoglierà la Mostra mercato dell'editoria cinematografica, l'Auditorium – DAMSLab che ospiterà convegni, le *lezioni di cinema* e la sezione *Documenti e documentari*; la Piazzetta che, durante il giorno, è 'il' luogo d'incontro dei festivalieri e del 'gelato ritrovato' e per tre sere arena all'aperto, con un programma di film napoletani proiettati con un proiettore a carboni e accompagnati da musiche dal vivo. Le altre sale saranno, anche quest'anno, sull'asse di via delle Lame: l'Arlecchino, il Jolly (climatizzato!), la saletta Cervi. Da tre anni vi parliamo del Modernissimo, progetto figlio del Cinema Ritrovato e delle proiezioni in Piazza Maggiore: l'utopia di riaprire una sala inaugurata nel 1915, chiusa ormai da decenni, facendola tornare allo splendore originario. Ci abbiamo messo molto più del previsto per ottenere i permessi, per trovare i fondi, per attivare le gare necessarie. La buona notizia è che, nel frattempo, il progetto è migliorato e che a gennaio dovrebbero partire i lavori. Per gli otto giorni del Cinema Ritrovato abbiamo deciso di aprire il Cantiere Modernissimo, perché tutti possano vedere la sala prima dei lavori che la trasformeranno. Ospiterà una sezione del festival (ma su questo ritorneremo alla fine); e intanto la faremo visitare ai

People and places

How should one negotiate a festival that, over the course of eight days, showcases more than 500 titles (shorts, features, animations, documentaries) produced on five continents between 1888 (a Chronophotography) and the present day?

A film festival is a concrete, rather than theoretical, thing and so we should begin with places and people.

One thing that is new about the 2018 edition is that it begins with two events that take place ten days before the official opening of the festival and far from Piazza Maggiore, in the DOM in Pilastro and the Teatro Centofiori in Corticella. The metropolitan borough of Bologna is now home to over one million inhabitants and the citizens who fill the festival's venues come from all over the city. This year we would like the festival to begin to move beyond the city centre, travelling through the periphery and next year arriving in other boroughs within the city limits.

Other locations are well known to Il Cinema Ritrovato visitors: Piazzetta Pier Paolo Pasolini, which is bordered by the two Cinema Lumière screens; the Renzo Renzi Library, which will host the book fair; the Auditorium – DAMSLab where conferences, Cinema Lessons and Documents and Documentaries will take place; the Piazzetta, which, during the day, is 'the' meeting place for festival goers (and renowned for its 'gelato ritrovato') and, for three evenings, the site of a series of open air screenings of Neapolitan films, screened with a carbon lamp projector and live musical accompaniment. As usual, the other cinemas can be found along Via delle Lame: the Arlecchino, the Jolly (with improved air conditioning!) and the Sala Cervi. For three years there has been talk of an additional cinema, the Modernissimo, a project born out of Il Cinema Ritrovato and the Piazza Maggiore screenings. The dream is to reopen a cinema first established in 1915 – but which has been closed for decades – to bring it back to its original splendour. It has taken us much longer than we thought to obtain the permits, find the funding and issue the invitations to tender. The good news is that in the meantime the project has progressed and the works should begin in January. For the eight days of Il Cinema Ritrovato we have decided to open the Modernissimo construction site, so that everyone can see the cinema before it is transformed. It will host a

cittadini, agli ospiti e ai tanti amici che verranno al Cinema Ritrovato onorandolo con la loro presenza.

C'è poi un luogo che, se non pioverà, useremo una sola volta, il Teatro Comunale di Bologna. Un luogo di grande bellezza, importante per la storia della città: è il più antico teatro pubblico italiano e anche il primo teatro lirico costruito non in legno. Quest'anno ospiterà una lezione di cinema unica, quella di Martin Scorsese. È già venuto a Bologna nel 2005, per ricevere dall'Alma Mater Studiorum la laurea honoris causa, ma ancora mai al Cinema Ritrovato. Se esiste lo spettatore ideale del nostro festival, è lui, il cineasta che più si è nutrito di cinema, che più ha fatto per il restauro e la trasmissione del cinema, mosso da un'inesauribile curiosità verso il lavoro di colleghi di tutte le epoche e di tutti i paesi. La sua lezione avrà luogo il primo giorno del festival e illuminerà questa trentaduesima edizione. I bisnonni di Scorsese emigrarono dalla provincia di Palermo alla fine dell'Ottocento. Al cinema italiano ha dedicato un film che è un atto d'amore, *Il mio viaggio in Italia* (1999). Era naturale che l'incontro fosse animato da quattro registi italiani di grande talento, Alice Rohrwacher, Valeria Golino, Matteo Garrone e Jonas Carpignano.

Scorsese porterà a Bologna anche 'uno scrigno di film preziosi'. Da molte edizioni i restauri che promuove attraverso la Film Foundation sono una parte essenziale del nostro programma. Quest'anno la Film Foundation (per la prima volta tra i promotori del festival) presenta quattro restauri del World Cinema Project: tre film della Republic Pictures, tassello di un'operazione imponente, realizzata insieme alla Paramount, per restaurare l'opera di questo studio americano specializzato nei B-movies; e un capolavoro come *Detour* (1945), realizzato dal più grande dei cineasti underground, Edgar G. Ulmer. A suggello della sua presenza a Bologna Scorsese presenterà in Piazza Maggiore *Enamorada* (1946), folgorante melodramma di Emilio Fernández, protagonisti Pedro Armendáriz e *La Doña María Félix*, fotografati in bianco e nero da Gabriel Figueroa.

Amori

Enamorada potrebbe esser il titolo di una sezione trasversale di quest'anno, perché presenteremo molti, travolgenti film d'amore. A cominciare da *Settimo cielo*, dove l'amore è più forte di ogni ipocrisia sociale e anche della Prima guerra mondiale, primo film della coppia Janet Gaynor e Charles Farrell e summa del cinema di Frank Borzage. Un film del 1927 ci racconta la guerra che ritroveremo nella sezione *Cento anni fa* dedicata, quest'anno, al 1918. Altra serata in piazza, accompagnata dalla musica dal vivo, altra storia d'amore, questa volta impedita dalle convenzioni: *Rosita* (1923), film fino a oggi quasi invisibile, che possiamo finalmente apprezzare in tutta la sua finezza grazie al restauro del MoMA, film d'incontro tra la sensibilità europea e il nascente studio system hollywoodiano, primo film americano di Ernst Lu-

section of the festival (about which more later) and will be open to visits by the local population as well as the many friends and honoured guests of this edition of Il Cinema Ritrovato.

Then there is a place that, if it does not rain, we will use only once: the Teatro Comunale di Bologna. A place of great beauty and importance in the history of the city, it is the oldest public theatre in Italy and the first lyric theatre not made from wood. This year it will host a unique cinema lesson by Martin Scorsese, who came to Bologna in 2005 to receive an honorary degree from the Alma Mater Studiorum but has not been back since. If there is such a thing as an ideal spectator for our festival then it is he: the filmmaker who, perhaps more than any other, was nourished by cinema and who, driven by an insatiable curiosity for the work of colleagues from all countries and eras, has done the most towards its restoration and dissemination. His lecture will take place on the first day of the festival and is sure to illuminate this thirty-second edition. Scorsese's great-grandparents emigrated from the province of Palermo at the end of the nineteenth century and he dedicated one of his films, My Voyage to Italy (1999), to the country's national cinema – beyond a simple dedication, the film is more an act of love. Therefore, it is only natural that the meeting should be enlivened by the participation of four very talented Italian directors: Alice Rohrwacher, Valeria Golino, Matteo Garrone and Jonas Carpignano. Scorsese will also bring with him a 'treasure chest of precious films'. For many years, the restorations that he has promoted through the Film Foundation have been an essential part of our programme. This year the Foundation will be one of Il Cinema Ritrovato's close collaborators for the first time and will present: four restorations from the World Cinema Project; three films by Republic Pictures, part of an impressive project, conducted with Paramount, to restore the work of this American studio specialising in B-pictures; as well as the masterpiece Detour (1945), made by one of the greatest underground filmmakers, Edgar G. Ulmer. Capping off his visit to Bologna, Scorsese will also present, in Piazza Maggiore, Enamorada (1946), Emilio Fernández's dazzling melodrama starring Pedro Armendáriz and La Doña María Félix, with black and white cinematography by Gabriel Figueroa.

Loves

Enamorada could be the title of a section criss-crossing this year's festival, because we will be presenting many overwhelming films about love. To begin with, 7th Heaven, a film in which love overcomes hypocrisy of the society and even the horror of First World War. It was the first film to star the duo of Janet Gaynor and Charles Farrell and the peak of Frank Borzage's career. In the section A Hundred Years Ago, this year dedicated to 1918. It's a film from 1927 dealing with the Great War. On another evening in the Piazza, again with live music, we can see yet another love story – this time one thwarted by convention: Rosita (1923), which until today was virtually invisible and which, thanks to MoMA's restoration, we can now appreciate in all its

bitsch che dirige la massima star dell'epoca, Mary Pickford (non perdetevi il delizioso *Douglas Fairbanks mon histoire à Hollywood*, che racconta di come Doug e Mary furono la prima coppia reale degli Stati Uniti). Film essenziale nell'opera del principe della commedia, dove, come scrive Dave Kehr, "affiora il *Lubitsch touch*, presagio di una nuova direzione più intima e filosofica". Difficile tra le tante storie d'amore non citare due capolavori che hanno al loro centro il triangolo amoroso, *Gilda* (1946) e *Madame de...* (1953); abissale è la distanza tra Rita Hayworth e Danielle Darrieux (scomparsa nel 2017 all'età di cento anni), all'apice una della propria scandalosa bellezza e l'altra di un'inarrivabile eleganza; per entrambi questi film rimarranno il punto più alto delle loro carriere.

A proposito di *ménage à trois*, tra le scoperte di quest'anno c'è il ritrovamento, avvenuto a Stoccolma, di un frammento di *Zakovannaja Fil'moj* (*Nelle catene del cinema*, 1918), dove si vede Lilija Brik che interpreta, sei anni prima di *Sherlock Jr.* e sessantasette prima di *La rosa purpurea del Cairo*, una ballerina che esce dallo schermo dove l'attende, per abbracciarla, Vladimir Majakovskij. Un ritrovamento prodigioso perché, a oggi, dell'attività cinematografica del poeta russo si era salvato solo un film, *La signorina e il teppista* (nella sezione 1918), ma anche perché vediamo assieme Vladimir e Lilija, protagonisti nella vita insieme al marito di lei, Osip, di una relazione fatta di fughe, conflitti, crisi, tradimenti, ritorni, testimoniati da una splendida corrispondenza, che durerà fino al suicidio del poeta. L'amore è sempre al centro dell'universo di John M. Stahl, di volta in volta causa di deliri romantici o di malinconiche riflessioni. Spesso considerato 'il maestro del melodramma', a Stahl è dedicata una delle nostre retrospettive. Nei suoi film, molto più che in quelli di altri cineasti, sono personaggi femminili di forte personalità a dominare lo schermo.

Come non citare l'incantevole *Pridanoe Žužuny* (*La dote di Žužuna*, 1934, muto), una commedia sovietica che parla di ladri di cavalli, fattorie collettive e amore. Il regista georgiano Siko Palavandišvili si uccise, due mesi prima dell'uscita del suo film, tormentato da un amore non corrisposto. Il suo necrologio fu scritto da Ėjzenštejn.

In mezzo

Spesso la storia, a differenza dei confini disegnati a tavolino, non è affatto netta. Almeno tre sezioni raccontano dell'instabilità del Novecento, di come un'epoca finisce e si mescola nell'altra.

Il cinema è per sua natura anche documento inconsapevole, che registra nel tempo minimi spostamenti che, anni dopo, si possono leggere come segnali eloquenti del cambiamento in corso o già avvenuto. *La rinascita del cinema cinese (1941-1951)* prende in esame un periodo attraversato da due guerre devastanti, quella sino-giapponese, che si conclude con la fine della Seconda guerra mondiale, nel settembre

refinement. The film is the product of a meeting between a European sensibility and the emerging Hollywood Studio system. It was the first American film by Ernst Lubitsch, here directing the biggest Hollywood star of the era, Mary Pickford (don't miss the delightful Douglas Fairbanks mon histoire à Hollywood, which narrates how Doug and Mary became the first American royal couple). Rosita is also an essential title in this prince of comedy's oeuvre. As Dave Kehr writes, "the Lubitsch touch emerges, the portent of a new, more intimate and philosophical direction". Among the many love stories, it would also be hard not to mention two masterpieces with a romantic triangle at their centre: Gilda (1946) and Madame de... (1953) The distance that separates Rita Hayworth (in her centenary) from Danielle Darrieux (who passed away last year after enjoying her centenary birthday) is enormous; the former an example of unrivalled elegance and the latter at her most scandalously beautiful. For both, these films mark the high point of their acting careers. On the subject of ménage à trois, one of this year's finds is the rediscovery, in Stockholm, of a fragment of Zakovannaja Fil'moj (Shackled by Film, 1918). Here, six years before Sherlock Jr. and sixty-seven years before The Purple Rose of Cairo, Lilija Brik plays the role of a dancer who emerges from the screen and into the embrace of Vladimir Majakovskij. It is a prodigious find both because only one film of the Russian poet's film career – The Young Lady and the Hooligan (in the 1918 section) – survives and because it shows Vladimir and Lili together. In real life, with her husband Osip, they shared a relationship of escapes, conflicts, crises, betrayals and returns, as testified by their splendid correspondence, which lasted until the poet's suicide. Love is also at the centre of John Stahl's world, by turns eliciting romantic delirium and sobering maturity. Often dubbed the master of melodrama, the director is the subject of one of our retrospectives. In Stahl's films, more than those of any other filmmaker in the festival, strong-willed female characters dominate the screen.

Come non citare Pridanoe Žužuny (Zhuzhuna's Dowry, 1934, silent), a Soviet comedy about horse-thieves, collective farms and love. Georgian director Siko Palavandišvili, two months before his film was released, torn by unrequited love, he committed suicide. The obituary was written by Ėjzenštejn.

In Between

History is often messy, unlike the borders drawn on a map. At least three sections describe the instability of the twentieth century, and how one era ends and bleeds into the next. By its very nature, the cinema is also an unwitting testament, quickly registering movements that, years later, can be read as clear signs of changes which are underway or which have already happened. The Rebirth of Chinese Cinema (1941-1951) examines a period characterised by two devastating wars – the Second Sino-Japanese War which concluded with the end of the Second World War in September 1945, and the last phase of the Chinese Civil War (1946-1950) between the Kuomintang (Chinese

1945, e l'ultima fase della guerra civile cinese (1946-1950) tra il Kuomintang, il partito cinese nazionalista guidato da Chiang Kai-shek, e il Partito Comunista Cinese di Mao Zedong. I film della rassegna furono realizzati durante questo periodo instabile e spesso le sceneggiature venivano stravolte per seguire i voleri dei nuovi padroni. Film interpretati dalle future star del regime comunista o da attori che stavano per cadere in disgrazia; film, come *Wu jiaqi* (Matrimonio ritardato, 1951) di Zhu Shilin e Bai Chen, ambientato a Shanghai ma girato a Hong Kong (dove la troupe si era rifugiata), nel quale tutto scorre come se nulla fosse successo e quella fosse la Cina di sempre, anche se da un anno, nella realtà, aveva vinto il comunismo.

La sezione *Cento anni fa: 1918* presenta film a cavallo tra epoche e sistemi politici. Il 1918 è un anno di grandi eventi storici. Inizia con la guerra in atto, si conclude l'11 novembre con la pace. Fuori dal suo tempo è *Padre Sergio* di Protazanov, realizzato nella Russia comunista del 1918: non un film sovietico ma l'ultimo film russo prerivoluzionario, così vicino al cinema dell'era zarista e lontano alle novità che stanno per arrivare. A Mosca Lenin e Trockij commemorano il centenario della nascita di Marx, Vertov è già al lavoro, ma la stagione dell'avanguardia sovietica deve ancora nascere. In quell'anno paradossale si girano gli ultimi film asburgici, in Scandinavia e in Ungheria nasce la paura del contagio comunista, in Italia continua la stagione d'oro del diva-film, a Berlino si girano commedie spensierate firmate Ernst Lubitsch (*Der Fall Rosentopf*, importante ritrovamento del Bundesarchiv-Filmarchiv) e il primo Tarzan è solo uno tra i tanti divertenti film d'avventura di quella stagione.

Luciano Emmer 100: l'arte dello sguardo ci farà scoprire un artista che durante una lunga carriera ha battuto strade apparentemente inconciliabili, stabilendo negli anni Quaranta le regole del documentario d'arte e, dalla fine dei Cinquanta, girando alcuni dei migliori e più famosi caroselli italiani. In mezzo tra queste due carriere, di cui fu pioniere e maestro, un pugno di lungometraggi dove, con un talento ineguagliato, racconta l'entrata dell'Italia e degli italiani nell'età del benessere e contemporaneamente un mondo antico che sta finendo sotto i suoi (nostri) occhi e dove, ironia del cinema, il giovane Mastroianni è doppiato da Alberto Sordi!

Storia

Dalle primissime edizioni, Il Cinema Ritrovato è stato anche un festival della storia del Novecento (e un po' dell'Ottocento). Lavorare sul patrimonio cinematografico significa non solo parlare di cinema, ma anche osservare le immagini come formidabile strumento di osservazione della storia e delle sue autorappresentazioni. Nel 1898 il cinema ottenne un importante riconoscimento: il 23 giugno Papa Leone XIII benedì il cinematografo e 'il suo pubblico'. L'invenzione dei Lumière non era più, ufficialmente, un possibile strumento del diavolo.

Nationalist Party) led by Chiang Kai-shek and Mao Zedong's Chinese Communist Party. The films in this retrospective were produced during that unstable period and the screenplays were frequently turned upside down to meet the demands of the new bosses. There are films interpreted by future stars of the Communist regime, and others by actors about to fall into disgrace. Films like Zhu Shilin and Bai Chen's Wu Jiaqi (Spoiling the Wedding Day, 1951), which was set in Shanghai but shot in Hong Kong (where the troupe sought refuge), in which everything runs smoothly as if nothing had happened and it was still the same old China, even though Communism had emerged victorious a year earlier.

The section A Hundred Years Ago: 1918 presents films straddling different epochs and political systems. 1918 was a year marked by significant historical events. It began with the war already underway and ended on 11th November with peace. Protazanov's Father Sergius is a film shot in the Communist Russia of 1918 but out of step with its time. It is not a Soviet film, but rather the last pre-revolutionary Russian film – so close to the period of the Czars and so far removed from what was to come. In Moscow, Lenin and Trockij commemorated the centenary of Marx's birth and Vertov was already working, but the period of the Soviet avant-garde had yet to begin. In that paradoxical year, the last Hapsburg films were shot; fear of a communist contagion emerged in Scandinavia and Hungary; the golden years of the Diva film continued in Italy; Ernst Lubitsch shot carefree comedies in Berlin (Der Fall Rosentopf, an important rediscovery by the Bundesarchiv-Filmarchiv); and the first Tarzan was just one of many entertaining adventure films produced that year.

Luciano Emmer 100: The Art of Gazing allows us to rediscover an artist who, during his long career, trod apparently irreconcilable paths, establishing in the 1940s the rules of the art documentary and, from the late-1950s, shooting several of the best and most famous Italian Caroselli. He was a pioneer and master of both these forms. In between, and with unparalleled talent, he made a handful of features narrating Italy's entry into the era of affluence and the disappearance of an ancient world, which was happening in front of his eyes. And in one of the cinema's great ironies, a young Mastroianni was dubbed by Alberto Sordi!

History

From its earliest editions, Il Cinema Ritrovato has also been a festival of twentieth-century, and to some extent nineteenth-century, history. Dealing with the heritage of cinema means not only talking about cinema, but also studying images as a vital means of observing history and its representation. We have the section 1898: Year Three of Cinema, the year in which Pope Leo XIII blessed cinema and 'its audience'. The Lumière brothers' invention therefore was no longer a potential 'instrument of the devil'. Aside from 1898, we have two overtly historical sections: A Hundred Years Ago: 1918 and Second Utopia: 1934 – The

Oltre a *1898: cinema anno tre*, abbiamo altre due sezioni dichiaratamente storiche, *Cento anni fa: 1918* e *Seconda utopia: 1934 – L'età dell'oro del cinema sonoro sovietico*, ma uno degli aspetti più affascinanti del festival è come le diverse sezioni dialoghino tra loro, creando una sorta di altro programma possibile. Vi suggeriamo tre possibili sezioni 'nascoste', su tre grandi temi del Novecento: i primi sguardi occidentali sulla diversità (soprattutto l'Africa) e come i cineasti di quei paesi hanno cercato di creare un'immagine nuova e originale; l'incubo nazista; e il '68, il primo movimento che seppe raccontarsi diversamente.

Lo sguardo coloniale e la complessa ricerca della libertà. Marquis de Wavrin, du manoir à la jungle, documentario del 2017 di Grace Winter e Luc Plantier, racconta le gesta di un giovane marchese belga che, per evitare una condanna, si trasferisce in Sudamerica dove guiderà varie spedizioni e sarà un pioniere del cinema documentario. Tra gli altri, realizzò un documentario che gli diede una notevole notorietà, *Au pays du scalp*, sull'antica popolazione Jivaro dell'Amazzonia, che mai nessuno aveva ripreso. Un mondo incomprensibile all'obiettivo, uno spazio magico, abitato da tapiri giganti, attraversato da danze, pratiche magiche e droghe. Nei film del marchese, conservati alla Cinémathèque Royale de Belgique, si percepisce lo stupore, sorretto da certezze sempre meno solide, dell'occidentale che entra in contatto con un mondo sconosciuto.

Nel 1927 André Gide si reca in Congo e chiede al suo compagno, Marc Allégret, futuro cineasta, di documentare visivamente il loro viaggio. Il film *Voyage au Congo*, ora restaurato, ci mostra la bellezza di un'Africa ancora sconosciuta e selvaggia, osservata con rispetto, da uno sguardo sopraffatto dall'emozione: "Ce que nous avons cherché à montrer dans ce film? Cela se résume en un mot: la Beauté" (André Gide). *Les Statues meurent aussi* (1953) è un mediometraggio realizzato da Chris Marker, Alain Resnais et Ghislain Cloquet, proibito per undici anni in Francia, perché aveva avuto il coraggio di porsi una semplice domanda: "Perché l'Arte Nera è esposta al Musée de l'Homme, mentre quella greca o quella egizia si trova al Louvre?", svelando quanto il razzismo sia profondamente radicato nella cultura occidentale.

Il controcampo a questa domanda è la sezione *Cinematibero*, dove i film parlano arabo, portoghese, guarani, serere, wolof. Otto opere accomunate da un punto di vista originale, mai monolitico, profondamente umano – e soprattutto 'decolonizzato' – sul mondo. Film che confermano quanto il cinema sia stato lo strumento più potente nella riappropriazione d'una vitalità violata e nella ridefinizione delle diverse identità culturali. E quindi anche di quanto il cinema sia riuscito da sempre a mettere in relazione tanto i singoli intellettuali quanto intere nazioni. È un filo forte quello che lega il film-faro del Terzo Cinema *La hora de los hornos* – che oltre alla sua valenza militante è uno straripante, quanto mai attuale trattato sul riutilizzo dell'immagine – a tutta una generazione di registi

Golden Age of Soviet Sound Film. However, one of the most interesting aspects of the festival is the way in which different sections converse with each other, creating the possibility for an alternative programme of sorts. We would like to suggest to you three possible 'hidden' sections, focusing on three major twentieth-century themes: the first western gaze cast upon a diversity of countries (especially African), and how the filmmakers of those countries have tried to create original images; the Nazi nightmare; and 1968, a year which saw the first political movement able to narrate its own experiences and actions in a different way. The colonial gaze and the complex quest for freedom: Marquis de Wavrin, du manoir à la jungle, a 2017 documentary film by Grace Winter and Luc Plantier, recounts the exploits of a young Belgian marquis who moved to South America in order to avoid a conviction. Once there, he guided various expeditions and became a pioneer of documentary filmmaking. One of his documentaries, Au pays du scalp, made him rather well-known. It is about the ancient Jivaro population of the Amazon, who had never been filmed before. A world which the camera lens cannot comprehend; a transformative space, inhabited by giant tapirs and characterised by dances, drug-taking and magical rites. In the films of the marquis, which have been preserved at the Cinémathèque Royale de Belgique, one can perceive the amazement of a westerner coming into contact with an unknown world, and old certainties increasingly coming into question.

André Gide travelled to Congo in 1927 and asked his lover, and future filmmaker, Marc Allégret to document their voyage visually. The film Voyage au Congo, which has finally been restored, shows us the beauty of a still underexplored and mysterious Africa, observed with respect by a gaze overcome by emotion: "Ce que nous avons cherché à montrer dans ce film? Cela se résume en un mot: la Beauté" (André Gide). Les Statues meurent aussi (Statues Also Die, 1953) is a medium-length film made by Chris Marker, Alain Resnais and Ghislain Cloquet, which was banned for eleven years in France because the filmmakers were courageous enough to ask a simple question: "Why is African art exhibited at the Musée de l'Homme, whereas Greek and Egyptian art is exhibited at the Louvre?". The film thus revealed how deeply racism was engrained in western culture.

The Cinematibero section is the 'reverse shot' of this question. The dialogue in these films is in Arabic, Portuguese, Guarani, Serere and Wolof. Eighty oeuvres which share original (and never monolithic), profoundly human – and especially 'decolonised' – outlooks on the world. They reconfirm the extent to which cinema has been the most powerful tool in taking back a violated vitality and in redefining different cultural identities. And therefore, they also reconfirm the extent to which cinema has always been able to connect both single intellectuals and entire nations. A strong thread connects the trailblazing Third Cinema film La hora de los hornos – which apart from its political significance is also an extremely topical essay on reusing images – to a whole generation of African filmmakers eager to pick up

africani pronti a impugnare la macchina da presa. A vent'anni dalla sua prematura scomparsa (a soli cinquantatré anni) ricordiamo il genio visionario, provocatorio e poetico di Djibril Diop Mambéty. Figlio del Sessantotto e della sua lotta per la liberazione e l'emancipazione dell'Africa, Mambéty realizzò solo due lungometraggi a distanza di vent'anni l'uno dall'altro. *Hyènes*, in concorso a Cannes nel 1992, è una metafora del fallimento post-coloniale attraverso la dolorosa parabola di una comunità che, davanti alla promessa di denaro e potere, svende i suoi principi etici e i suoi ideali.

Nazismo. Quattro film, due documenti d'epoca, un film di finzione e un recente documentario, ci consentono di vedere quanto, mentre il nazismo affermava il suo terrore – alla luce del sole – e l'Occidente faceva finta di niente, alcuni contemporanei avessero già capito e denunciato una deriva inevitabile. Le elezioni del 1932 furono le ultime democratiche in Germania; la fotografa e cineasta Ella Bergman-Michel le ha riprese in *Wahlkampf 1932 (Letzte Wahl)*, prezioso diario per immagini, che ci restituisce il clima di quei giorni decisivi. Dimenticato sino alla recente riscoperta da parte del MoMA, *Lights Out in Europe* (1940) è un notevole documento realizzato dal giornalista e regista Herbert Kline (fino al 1970, tra i proscritti dalle liste maccartiste), pronto a fingersi seguace di Hitler per poter effettuare riprese che dovevano raccontare agli USA il dramma di un'Europa (siamo nel 1940) nell'angoscia di una guerra imposta dal nazismo, descritta qui nelle sue primissime fasi: i preparativi di resistenza degli inglesi, l'ingresso delle truppe tedesche a Danzica, il tragico bombardamento di un treno con donne e bambini polacchi.

Ma vie en Allemagne au temps d'Hitler (2018) è un documentario di Jérôme Prieur, che ricostruisce un'inchiesta organizzata nel 1939 da tre professori di Harvard per comprendere le motivazioni che avevano spinto migliaia di persone ad abbandonare la Germania dopo l'avvento del nazismo. La voce di Ute Lemper legge alcune delle migliaia di lettere che giunsero ad Harvard da tutto il mondo, non solo di ebrei ma di cattolici, protestanti, atei, socialdemocratici, oppositori a vario titolo, che avevano compreso l'orrore nel quale si stava perdendo la civiltà stessa del loro paese.

Ma il film più sconvolgente, che mostra una delle qualità più luminose del cinema, la preveggenza, è *Nessuno sfuggirà*. Diretto a Hollywood dall'ungherese André De Toth, fotografato da Lee Garmes (quello dei grandi bianco e nero di Sternberg/Dietrich), prefigura per i nazisti un processo, che sembra proprio quello di Norimberga. Il film si apre con un atto di fede che è una profezia: "Il tempo di questa storia è il futuro. La guerra è finita. Come promesso, i criminali di guerra sono stati riportati sui luoghi dei loro crimini per essere processati". I protagonisti Alexander Knox e Marsha Hunt e lo sceneggiatore Lester Cole figureranno, pochi anni dopo, sulla lista nera di Hollywood.

'68. Un bouquet di rari film, ci consente di avvicinarci in maniera inedita al cinquantésimo anniversario di questo

a camera. Twenty years after his premature death, at the age of fifty-three, we celebrate the provocative and poetic genius of visionary Djibril Diop Mambéty. Shaped by the energies of 1968 and the fight to liberate and emancipate Africa, Mambéty made only two feature films, with a twenty-year gap between them. *Hyènes* was presented in the official competition at Cannes in 1992. It is a metaphor of post-colonial failure, told through the painful parable of a community that, promised money and power, sells out its ethical principles and its ideals.

Nazism. Four films: two documentary films made at the time, a feature film and a recent documentary film. This strand allows us to see that even as Nazism affirmed its regime of terror in the full light of day, and the entire west pretended nothing was happening, some contemporaries had already understood and denounced an inevitable drift. 1932 saw the last democratic elections in Germany before Hitler came to power. Photographer and filmmaker Ella Bergman-Michel captured them in *Wahlkampf 1932 (Letzte Wahl)*, a precious diary of images that returns to us the mood of those decisive days. *Lights Out in Europe* (1940), a remarkable documentary film made by journalist and filmmaker Herbert Kline, who was on the Hollywood blacklist until 1970, had been forgotten until MoMA recently rediscovered it. Kline was ready to pretend to be a follower of Hitler in order to film a reality that would have conveyed to US audiences the drama in Europe in 1940, where the people were gripped by the anxieties of a war imposed by Nazism. The director described its very first phases: the English resistance preparations, German troops entering Danzig, and the tragic bombing of a train carrying Polish women and children.

Ma vie en Allemagne au temps d'Hitler (My Life in Hitler's Germany, 2018) is a documentary film by Jérôme Prieur that reconstructs a research project organised by three Harvard professors in 1939, to comprehend the reasons that prompted thousands of persons to abandon Germany after the advent of Nazism. Narrator Ute Lemper reads some of the thousands of letters that reached Harvard from all over the world, written not only by Jews but also by Catholics, Protestants, atheists, social democrats, opponents of different sorts, who had understood the horror to which civilisation was capitulating.

The most shocking film, however, is *None Shall Escape* (1944). Directed in Hollywood by Hungarian filmmaker André De Toth and filmed by Lee Garmes (the cinematographer of the great Sternberg/Dietrich black-and-white films), it centres on the trial of a Nazi officer charged with war crimes and anticipates the Nuremberg trials. The film opens with an act of faith which is also a prophecy: "This story is set in the future. The war has ended. As promised, war criminals have been brought back to the locations of their crimes in order to be tried". The film's protagonists, Alexander Knox and Marsha Hunt, and screenwriter Lester Cole ended up on Hollywood's blacklist a few years later.

1968: A hand-picked selection of rare films that allows us to approach the 50th anniversary of that decisive year in a new way.

anno decisivo. Iniziamo con *L'Île de Mai* (2018) di Michel Andrieu e Jacques Kébadian che, attraverso una selezione rigorosa di riprese, condensa in soli ottanta minuti i fatti salienti del maggio '68 parigino, fino alla morte dello studente Gilles Tautin: "la sua morte segna la fine di un mondo che era durato qualche giorno, nel quale la gioventù volle agire come se fosse immortale". Non meno prezioso il documentario *Cannes 68. Revolution au Palais* di Jérôme Wybon, che ci mostra cosa avvenne esattamente sulla Croisette, come il festival fu messo in crisi e poi bloccato dai cineasti; assistiamo alla caparbieta di Godard ("La seule possibilité c'est d'arrêter toute projection"), alle esitazioni di Truffaut, ai dubbi di Polanski, all'umanesimo di Malle, a Dominique Delouche che ritira il suo film dal concorso e, intervistato oggi, racconta il suo stupore per quel suo suicidio d'artista. L'opera che, quell'anno, doveva rappresentare a Cannes la Polonia era *Żywot Mateusza* (La vita di Matteo) di Witold Leszczyński; come la maggior parte dei film di quella sfortunata selezione, rimase un oggetto sconosciuto. Sarà una delle sorprese della sezione *Censurati, ritrovati, restaurati*, luminoso esempio di stile, sospensione poetica, garbo ed eccesso. Dal '68 ci arrivano anche degli oggetti extraterrestri, i *Cinétracts*, sempre citati nelle filmografie di Godard, Marker, Resnais, ma difficilmente visibili, finalmente disponibili grazie al restauro della Cinémathèque française. Bobine di tre minuti girate anonimamente, secondo regole condivise da un collettivo di cineasti, per raccontare attraverso le sole immagini, le urgenze rivoluzionarie. Straordinariamente moderni nella forma, sono un documento prezioso di un momento dell'avanguardia cinematografica del Novecento. Nonostante siano il risultato di una collaborazione tra alcuni dei nomi più importanti del cinema francese, i *Cinétracts*, con la loro impronta prettamente fotografica, recano soprattutto il segno di Marker, cineasta che risplende al festival con la sua profonda e personale ricerca sulla cultura della Grecia antica, *L'Héritage de la chouette*, tredici episodi di ventisei minuti ciascuno, messi in onda nel 1989 dalla Sept. Marker riunisce decine di intellettuali, artisti, storici, antropologi, per riflettere su tredici temi che uniscono il mondo moderno a quello dell'antica Grecia. Documento prezioso per conoscere le nostre radici, andrebbe mostrato a tutti i parlamentari europei. Mostriamo quest'anno i primi tre episodi, rimandando alla prossima edizione la presentazione dell'intera serie e di una rassegna sul cinema greco.

Fuori norma

Molti dei film più interessanti del Cinema Ritrovato non si sarebbero dovuti fare. Tutti sconsigliarono Charlie Chaplin di realizzare, nel 1918, un film comico che aveva il coraggio di dire cos'era la guerra. Lui lo fece e tutti vollero vedere *Shoulder Arms*, affollandosi nelle sale del mondo anche a rischio della propria vita, perché la guerra era ancora in corso e il contagio della Spagnola mieteva più vittime della guerra.

We begin with L'Île de Mai (2018) by Michel Andrieu and Jacques Kébadian. Through a rigorous selection of materials, the film condenses in only eighty minutes the major events of May 1968 in Paris, up to the death of student Gilles Tautin: "his death, in June 1968, marks the end of a world that had lasted a few days, during which youth chose to act as if it was immortal". The documentary Cannes 68, Revolution au Palais (2018) by Jérôme Wybon is just as important. It shows us exactly what happened on the Boulevard de la Croisette, how the filmmakers disrupted the festival and eventually brought it to a halt. We witness the stubbornness of Godard ("La seule possibilité c'est d'arrêter toute projection"), the hesitation of Truffaut, the doubts of Polanski, the humanity of Malle, Dominique Delouche withdrawing his film from the competition; the latter then recounts his amazement at his own artistic suicide in a recent interview. The film which should have represented Poland in Cannes that year was Żywot Mateusza (Matthew's Day) by Witold Leszczyński. As with most of the films from that year's unfortunate selection, it remained unknown. With its surprising style, poetic suspension, courtesy and excess, it will be one of the surprises of the Recovered and Restored section. Some extraterrestrial films from 1968 also reach us: the Cinétracts, always quoted in the filmographies of Godard, Marker, Resnais, but hard to come across. They are finally available thanks to their restoration by the Cinémathèque française. These three-minute-long reels were filmed anonymously from May 1968 onwards according to a set of rules shared by a collective of filmmakers, in order to recount the revolutionary urgencies through images alone. With their extraordinarily modern style, they are an invaluable document of a precise moment of twentieth-century avant-garde cinema. Although the result of a collaboration among some of the greatest names in French cinema, the Cinétracts, with their reliance on still photographs, are collectively reminiscent of the work of Chris Marker, a filmmaker who also shines in the festival in his invaluable and personal investigation of Greek culture in L'Héritage de la chouette, thirteen 26-minute episodes broadcast by La Sept in 1989. Marker brings together tens of intellectuals, artists, historians, and anthropologists in order to reflect on thirteen themes that unite the modern world with that of ancient Greece. A priceless document that enables us to know our own roots and which should be shown to all European politicians. This year we shall show the first three episodes, postponing the presentation of the whole series, and a strand dedicated to Greek cinema, until our next edition.

Non-compliance

Many of the most interesting films at Il Cinema Ritrovato are ones that should not have been made. In 1918 Charlie Chaplin was advised against making a comedy that boldly demonstrated what war was. He did it anyhow, and everyone wanted to see Shoulder Arms, filling cinemas around the world, even risking their own lives with the war still underway and the spread of the Spanish flu causing more deaths than the armed conflict.

Ladri di biciclette dispiacque a molti, per come esibiva la povertà dell'Italia. Il cinema aveva cinquant'anni; senza Chaplin, senza Jackie Coogan, non ci sarebbero stati né Maggiorani, né Staiola; senza l'autorevolezza di René Clair (tre i suoi film quest'anno in programma), senza le pagine folgoranti di André Bazin (presentiamo in apertura *Montaggio Bazin* di Mariann Dautrey e Hervé Joubert Laurencin), il film di De Sica non avrebbe ricevuto in Francia quel tributo che gli consentì di essere subito riconosciuto come l'opera che apriva una strada nuova, un modo nuovo di indagare e raccontare la realtà. Senza *Ladri di biciclette* il cinema successivo non avrebbe potuto osare così tanto. Anche a causa di *Ladri di biciclette* De Sica dovette, nel 1953 (in *Madame de...*), tornare a fare l'attore, perché come regista era temporaneamente persona non grata.

Senza Vittorio De Sica non ci sarebbe forse mai stato Vinícius de Oliveira, otto anni, *sciucià* di professione all'aeroporto di Rio de Janeiro, scritturato da Walter Salles per interpretare Josué in *Central do Brasil* (1998) dopo 1.500 provini. Né Fernando Ramos da Silva (*Pixote*, 1981), incontrato nelle favelas (e ucciso nelle favelas a diciannove anni), con cui Babenco ha lavorato per mesi lasciandolo improvvisare e di fatto riscrivere momenti del film, lui che con il solo sguardo racconta l'indicibile cancellando l'illusione dell'innocenza e di qualunque possibile alternativa. Cattura invece tutta l'innocenza 'dal vero' dei suoi bambini non-attori Safi Faye, etnologa e prima regista africana, raccontandoci, in *Fad'jal* (1979), come solo dove c'è una comunità (e una comunità di anziani) può esistere l'infanzia.

Censurati, sottosezione di *Ritrovati e Restaurati*, presenta grandi film oscurati dal potere della censura o dalle esigenze di mercato. È il caso di *La Vie de plaisir*, prodotto dalla Continental, diretto da Albert Valentin nel 1943, uscito nel maggio del 1944. Come spiega Christine Leteux, detiene un record unico: è stato censurato prima da Vichy e poi, per ragioni diverse, dai liberatori! Film claustrofobico, antiecclesiastico, antinobiliare. *Mal'čik i devočka* (*Boy and Girl*, 1966) di Julij Fajt non piacque al regime sovietico: era una storia d'amore troppo umanista. La musica, l'estate, il mare, il calcio, una ragazza madre, tutto quello che non ti aspetti in un film sovietico, infatti fu distribuito in poche copie e presto occultato. *La ragazza in vetrina* (1961) affrontava due tabù insopportabili per la censura democristiana, l'emigrazione italiana – tema praticamente cancellato dai media – e la prostituzione. Il regista, Luciano Emmer, dovette cambiare mestiere, passando alla regia di pubblicità e attendere quarant'anni per dirigere nuovamente un lungometraggio. *The Last Movie* (1971) è invece un film di frontiera. Prodotto dalla Universal, Dennis Hopper fece un film radicalmente contro il sistema produttivo. Un film lisergico, figlio del '68, indigesto al sistema e per questo a lungo cancellato, ora rinasce in un restauro voluto dalla Dennis Hopper Estate.

Many people were upset with Ladri di biciclette (Bicycle Thieves, 1948) for its display of poverty in Italy. Cinema was fifty years old; without Chaplin and without Jackie Coogan, there would be no Maggiorani or Staiola; without René Clair's authority (three of his films are in the programme this year), without André Bazin's brilliant writings (we are presenting Mariann Dautrey and Hervé Joubert-Laurencin's Bazin roman), De Sica's film would not have received that tribute in France, sparking instant recognition that this work paved a new way of investigating and depicting reality. Without Ladri di biciclette subsequent films would not have been as daring. In 1953, De Sica had to return to acting (in Madame de...) because Ladri di biciclette had made him temporarily persona non grata as a director.

Without Vittorio De Sica perhaps there would never have been Vinícius de Oliveira. An eight-year-old shoeshine at the Rio de Janeiro airport, he was cast by Walter Salles to play the part of Josué in Central do Brasil (Central Station, 1998) after 1,500 screen tests. Or Fernando Ramos da Silva (Pixote, 1981), discovered in the favelas (and killed there at the age of nineteen). Héctor Babenco worked for months with da Silva, letting him improvise and even rewrite moments in the film: his eyes alone convey the unspeakable, and dash any illusion of innocence or possible alternatives. Safi Faye, an ethnologist and the first female African director, captured all the innocence of her non-professional actors, kids 'from real life', in Fad'jal (1979), a film showing that childhood can only exist where there is a community (and a community of elders).

Censored in another section within Recovered and Restored, showcasing great films which have been suppressed by the power of state censor or money men. Starting with a unique case:

La Vie de plaisir produced by Continental and directed by Albert Valentin in 1943 and released in 1944, was first censored by Vichy France and then, for different reasons, by the liberators! An anti-church and anti-aristocracy film, Julij Fajt's Mal'čik i devočka (Boy and Girl, 1966) was not appreciated by the Soviet regime: it was too humanist a love story. Music, summer, the sea, football, an unmarried mother, everything you would not expect from a Soviet film – in fact, only a few prints were distributed and it quickly disappeared. La ragazza in vetrina (Woman in the Window, 1961) dealt with two taboos for Christian Democrat censors: Italian emigration – a theme the media basically covered up – and prostitution. The director, Luciano Emmer, had to switch to shooting commercials. He would have to wait forty years before making another feature film.

The Last Movie (1971) is a cutting-edge film. Produced by Universal, Dennis Hopper's project went completely against the studio system. A hallucinatory film, a product of '68, hard for Hollywood to swallow and for this reason dropped, it comes back to life in a restoration overseen by the Dennis Hopper Estate.

New terrain was also frequently explored by Marcello Pagliero (he made films in five different countries: Italy, France, USSR, New Guinea and Egypt) and Cécile Decugis, French film editor,

La frontiera fu spesso attraversata da Marcello Pagliero (ha realizzato film in cinque diversi paesi, Italia, Francia, URSS, Nuova Guinea ed Egitto) e da Cécile Decugis, montatrice, insegnante, regista del cinema francese, finita in carcere per i suoi legami con il FLN algerino.

Quarantasette anni di vita, dodici di prigionia, tre di esilio e oltre cento film: se esiste un Olimpo del coraggio cinematografico, Yilmaz Güney ne è la Divinità. La sezione a lui dedicata presenta quattro film e lo struggente documentario *Die Legende vom hässlichen König* (*The Legend of the Ugly King*, 2017) del giovane regista curdo tedesco Hüseyin Tabak che racconta, attraverso preziosi documenti, l'avventura umana, etica e politica di un artista curdo divenuto l'attore più amato di Turchia, che scelse di parlare del suo popolo e perse quindi la libertà e la cittadinanza turca. Le copie che presenteremo non sono perfette, ma abbiamo pensato che fosse importante programmarlo al Cinema Ritrovato, per continuare a ricordare questa leggendaria figura di cineasta irriducibile.

Attori e attrici

Lo scorso anno la serie Tv *Feud* ha suscitato un nuovo interesse intorno a due regine del cinema americano classico, Bette Davis e Joan Crawford, e le ha fatte conoscere a un nuovo giovane pubblico. Quest'anno mostriamo la versione restaurata di *Che fine ha fatto Baby Jane?* (1962), il film che fece da sfondo alla guerra tra le due. Il mondo del cinema fa da scenario ad un altro grande film con una performance iconica: *Il diritto di uccidere* (1950), con un malinconico Bogart la cui "maturità esistenziale" secondo Bazin "trasforma la vita in una ostinata ironia a spese della morte". Nel film, che volle produrre, Bogart fa coppia con la luminosa Gloria Grahame, che si stava separando dal marito Nicholas Ray. Vedrete le star nascoste sotto pesanti strati di trucco e forti accenti. Il poeta del macabro, Bela Lugosi, appare in un film della sua terra natia, l'impero Austro-Ungarico, *Küzdalem a létért* (1918), e in uno della sua patria d'adozione, l'America, l'esilarante *Women of All Nations* di Raoul Walsh.

Da appuntarsi infine il nome di Boris Ćirkov nel notevole *Junost' Maksima* (*La giovinezza di Maksim*, 1934); altrettanto notevole lo zelo rivoluzionario combinato con una nuova *finesse* estetica evidente nelle avventure di un beniamino della Cina, San Mao – in *San Mao Liulang Ji* (*Un orfano chiamato San Mao*, 1949), un esempio precoce (fuori dagli Stati Uniti) di fumetto adattato per lo schermo.

Non tutte le stelle di questa edizione sono in carne e ossa. Non perdetevi l'uomo-pesce (in 3D!) di *Revenge of the Creature* (1955), e se non siete mai sazi di avventure acquatiche, vi aspetta il nuovo restauro di *The Navigator* (1924) di Keaton. Il cinema come strumento di magia e di illusione, è capace di dare vita – e anche il ruolo di 'star' – anche a oggetti inanimati. Scoprite alcuni dei primi e più incredibili film in stop-motion come *Jealous Doll* (1909, predecessore dei film con bambole possedute) e l'incantevole *The Sorcerer's Scissors*

teacher and director who ended up in prison for her connections with Algeria's FLN.

47 years of life, 12 of which in prison, 3 in exile, and 111 films as a popular star: if there is an Olympus for cinematographic bravery, then Yilmaz Güney is its god. The section devoted to him includes four of his films and the touching documentary Die Legende vom hässlichen König (The Legend of the Ugly King, 2017) by the young Kurdish-German director Hüseyin Tabak. It narrates the personal, ethical and political adventures of a Kurdish artist who became the most beloved Turkish actor and who chose to represent his people, at the cost of his freedom and Turkish citizenship. The film prints we are presenting are not perfect, but we thought it important to show them at Il Cinema Ritrovato to prolong the memory of this legendary, fearless filmmaker.

Actors and actresses

Last year the television series Feud revived interest in two queens of American cinema, Bette Davis and Joan Crawford, and introduced them to a new public. This year, we show a restored version of What Ever Happened to Baby Jane? (1962), the set of which became a battlefield for the pair. The movie world forms the backdrop of another great film with an iconic performance. In a Lonely Place (1950) features a devastatingly melancholic Humphrey Bogart whose "existential maturity", in the words of Bazin, "transforms life into a stubborn irony at the expense of death". In the film, which he also produced, Bogart stars with glowing Gloria Grahame who was separating from husband Nicholas Ray.

You'll see the stars disguised under heavy make-up and thick accents. The poet of the macabre, Bela Lugosi, can be seen in his native Hungary in Küzdalem a létért (Struggle for Life, 1918) and later in his adopted country as an exasperated sheikh, in Raoul Walsh's hilarious Women of All Nations (1931).

Moving on to stars in a more hopeful aspect, one should take note of Boris Ćirkov in the utterly brilliant Junost' Maksima (The Youth of Maxim, 1934). Revolutionary zeal combined with a new aesthetic finesse is evident in the adventures of China's favourite son, San Mao, in San Mao Liulang Ji (The Winter of Three Hairs, 1949), an early example, outside the United States, of a comic strip being adapted for the screen.

Not all this edition's stars are made of flesh and blood. Check out the Gill-man (in 3D!) in Revenge of the Creature (1955) and for further underwater adventures see our brand new restoration of Keaton's The Navigator (1924).

Cinema as the tool of magic and trickery is capable of giving life, and even the role of 'star', to lifeless objects. Catch some of the most stunning, early stop-motion films such as Jealous Doll (1909, predecessor of 'devil doll' films) and the charming The Sorcerer's Scissors (1907) to see for yourself. (Needless to say the range of historical and pop culture figures that the silent films cover this year is stunning, in browsing the catalogue you will find everyone from Jesus to Tarzan!).

(1907). Il range dei riferimenti storici e popolari del cinema muto di quest'anno è impressionante: sfogliando il catalogo troverete più o meno tutti, da Gesù a Tarzan!

Ma la nostra prima stella, quest'anno, è Mastroianni. Secondo John Boorman, Marcello era un animale raro, un attore privo di vanità; arrivava sul set come se lavorasse in officina, beveva il suo caffè espresso ristretto, e siccome si sentiva bene nella sua pelle, entrava perfettamente nel suo personaggio. Per un regista era un sogno lavorare con lui, come testimonia anche Mario Monicelli, che racconta come la sua indolenza fosse un pregio essenziale della sua arte, perché "gli consentiva di maturare lentamente la sua idea di personaggio e di essere all'apice, durante le riprese". Come ci ha insegnato Peter von Bagh, l'omaggio a questo attore immenso è solo una selezione, uno tra i tanti sguardi possibili, necessariamente lacunoso. Abbiamo evitato i film più noti, facendo emergere le interpretazioni che precedono la *La dolce vita* e alcune sue opere successive, fino ai primi anni Settanta. Dieci film sono troppo pochi per capire il talento e lo charme di questo artista dell'ironia, dell'eleganza, dell'interpretazione, ma vi consigliamo di non perdere il suo testamento, il documentario che Mastroianni chiese alla sua compagna, Anna Maria Tatò, di realizzare, quando fu consapevole che non gli rimaneva più molto tempo: *Mi ricordo, sì, io mi ricordo* (1997).

Scoperte / Frammenti

Un intero capitolo della sezione *Cento anni fa: 1918* è dedicato alla 'polvere stellare', ai frammenti di film illuminati da grandi nomi (Germaine Dulac, Douglas Fairbanks, Bela Lugosi, Mihály Kertész – ovvero Michael Curtiz –, Francesca Bertini) e a spezzoni non identificati o che hanno titoli totalmente sconosciuti. Non è un caso, ma una scelta ben precisa. I frammenti sono un patrimonio importante conservato in tutti gli archivi, e che tuttavia, oggetti difficili da programmare, non arrivano quasi mai sugli schermi. Il Cinema Ritrovato è il luogo ideale perché incontrino un pubblico aperto e entusiasta. Lo facciamo anche per passione personale: amiamo i frammenti per il loro mistero, che ci insegna ad accogliere le immagini cinematografiche del passato per quel che sono: regali fantastici, imprevisi, inafferrabili.

Tra le scoperte di quest'anno c'è il curioso caso di *Ciò non accadrebbe qui*, uno spy thriller praticamente inedito di Ingmar Bergman, assente persino dalle celebrazioni per il centenario del regista organizzate in tutto il mondo (fa eccezione solo il Midnight Sun Film Festival, dimostrazione che il *Peter von Bagh touch* continua a scorrere come linfa vitale nei nostri due festival). Ma perché un film del maestro svedese è così sconosciuto? La ragione è semplice: fu lui in persona a ritirare il film dalla circolazione. Molte le spiegazioni che si sono susseguite negli anni; la realtà è che il tono anti-comunista di questo film – un lavoro su commissione – metteva il suo autore fortemente a disagio. Ma diciamo che l'opportunità

*But our leading star this year is Marcello Mastroianni. According to John Boorman, he was a rare creature: an actor devoid of vanity. He would show up on the set as if working in a factory, drink his espresso ristretto and, as comfortable as he was in his own skin, get into his character perfectly. Mario Monicelli says that for directors he was a dream to work with, and his indolence was a fundamental quality of his art because it "allowed him to slowly develop his idea of the character and to be at his peak while filming". As we learned from Peter von Bagh, any tribute to this immense actor is just a snapshot, one of many potential perspectives, inevitably incomplete. We omitted Mastroianni's most famous films to showcase his performances prior to *La dolce vita* and a few of his later works up until the early 1970s. Ten films are really too few to grasp the vast talent and charm of this genius of irony, elegance and acting. But do not miss Mastroianni's last will and testament, the documentary he asked his partner Anna Maria Tatò to make when he realised his time was running out: *Mi ricordo, sì, io mi ricordo* (I Remember, 1997).*

Discoveries / Fragments

A whole chapter of A Hundred Years Ago: 1918 is devoted to 'stardust', to fragments of films illuminated by big names (Germaine Dulac, Douglas Fairbanks, Bela Lugosi, Mihály Kertész aka Michael Curtiz, Francesca Bertini) and the strips of film which remain either totally unidentified or in which only the leading actors can be identified. This is a deliberate choice. Film fragments are an essential part of cinema archives everywhere, and yet they are difficult to programme and are almost never screened. Il Cinema Ritrovato is the perfect place for them; a place where they will be assured of an open and enthusiastic audience. We also do it out of passion; we love fragments for their mystery, they teach us to accept film images from the past for what they are: fantastic, unexpected and elusive gifts.

*Among the discoveries this year is the curious case of *Sånt händer inte här* (This Can't Happen Here/High Tension), a rarely seen Ingmar Bergman spy thriller which was absent even from Bergman centenary events around the world (the only exception being the Midnight Sun Film Festival, a clear evidence that the Peter von Bagh touch keeps flowing, as lifeblood, inside our two festivals). The reason is simple: the Swedish master withdrew the film from circulation. While various reasons have been given, the anti-communist tone of this commissioned film bothered the filmmaker. This opportunity to see a Red-baiting Bergman film should not be missed.*

*More on Bergman but also showcasing the evolution of film restoration and its newest developments, one should mention *Det sjunde inseglet* (The Seventh Seal, 1957) which will get a Piazza screening. It is always difficult to work on monuments of cinematic art, of which this film is one example. The miraculous restoration by the Film Archive of the Svenska Filminstitutet gives the film back its mystery, which recent digital versions had dissipated with too much light. The Seventh Seal speaks to us*

di vedere un Bergman scatenato contro il comunismo non andrebbe comunque perduta...

Ogni anno il Cinema Ritrovato è un punto di osservazione su come il restauro evolve e trova nuove strade. Tra i restauri di quest'anno segnaliamo *Il settimo sigillo* (1957). È sempre difficile mettere mano a un monumento e questo film lo è. Il restauro della Cineteca dello Svenska Filminstitutet è un miracolo, perché ha saputo restituire al film il mistero che le ultime versioni digitali, troppo luminose, avevano dissipato. *Il settimo sigillo* torna a parlarci con la potenza grafica del suo paesaggio e la chiaroscurale profondità della sua inquietudine. Sergio Leone a diciannove anni recita una piccola parte in *Ladri di biciclette*. Dirà spesso che Vittorio De Sica è il regista che gli ha insegnato di più. Forse perché come lui, sul set, era un autore totale, onnipotente. Grazie al nuovo restauro di *Ladri di biciclette* viene però un altro sospetto. La qualità delle immagini consente di vedere dettagli che, negli ultimi decenni, erano invisibili. Ad esempio ci accorgiamo che tutti nel film indossano vestiti macchiati, sdruciti, strappati, che gridano povertà. Il cinema di Leone, pur essendo di invenzione, è sempre molto realistico e forse questo è il vero insegnamento di De Sica: gli attori di Leone, prima di andare davanti alla macchina da presa, venivano sporcati, impolverati, resi credibili... Per De Sica, Napoli era la città più fotogenica e la più umana. In *Ladri di biciclette* Napoli è presente, nella scena della trattoria, dove un'orchestra suona e canta la *Tammurriata nera*. Quest'anno ritroveremo la canzone napoletana nella sezione *Napoli che canta*, attraverso gli accompagnamenti dei musicisti che daranno la loro voce e la loro musica ai film muti, ma anche in *Carosello napoletano* (1953) di Ettore Giannini, pazza summa dell'arte dello spettacolo partenopeo. Anche la produzione della regista napoletana Elvira Notari, che ha radici profonde nella grande tradizione della musica e dell'arte performativa napoletana e nella ricca cultura popolare meridionale, non era ben vista dalla censura. Della sua produzione di una sessantina di titoli ne sopravvivono tre quasi completi e un pugno di frammenti: saranno tra i momenti più preziosi di quest'edizione.

Futuro e serie Tv

Arrivando verso la fine di questa introduzione ci riconosciamo nella descrizione che Mario Monicelli fa dei *Compagni* (1963), presente nella retrospettiva dedicata a Mastroianni: "un gruppo di persone che progettano un'impresa superiore alle loro forze".

Eccoci dunque a presentare la nostra ultima, avventurosa sezione. Dovrete cercarla al Modernissimo, un luogo sospeso, tra quello che non è più e quello che non è ancora. Le sale cinematografiche stanno diventando un luogo che interessa sempre meno i grandi gruppi globali, che vogliono tutto possedere. Netflix ha il suo prodotto di punta nelle serie Tv. Quindi noi, che crediamo nel futuro della sala, a patto che

again with its powerful landscape imagery and its foreboding, stark contrast of darkness and light.

At the age of nineteen Sergio Leone played a small role in Bicycle Thieves. He would often say that Vittorio De Sica was the director who taught him the most. Perhaps that is because Leone on set was an omnipresent and thorough filmmaker like De Sica. The new restoration of Bicycle Thieves, however, might offer another explanation. The quality of the images reveals details that were invisible for decades. For example, we notice that everyone in the film wears stained, tattered and threadbare clothing that conveys poverty. Leone's cinema, although of his own invention, was always very realistic, and perhaps this is what De Sica really taught him: before going in front of the camera, the actors had to be dirty, covered in dust and made credible... Naples was for De Sica the most photogenic and most human of cities. Naples can be seen in Bicycle Thieves in the restaurant scene when a band plays and sings Tammurriata nera. This year we will rediscover Neapolitan song in the section Song of Naples with musicians singing and playing along to silent films, but also in Ettore Giannini's Carosello napoletano (1953), a wild concoction of Neapolitan theatricality. Rooted in Naples' great tradition of music and drama and in the South's rich popular culture, the work of Neapolitan director Elvira Notari was hit hard by censorship. Despite producing about sixty films, only three almost complete ones survive along with a handful of fragments, which are destined to be some of the most cherished moments of this edition.

The future and Tv series

Making our way towards the end of this introduction, we recognise something in Mario Monicelli's description of I compagni (The Organizer, 1963), part of the Mastroianni retrospective: "a group of people planning an undertaking beyond their abilities".

So here we are with our last, enterprising section. You will have to go and look for it at Modernissimo, a venue in a state of suspense, between what it no longer is and what it has yet to become. Cinemas are becoming of less interest to big global businesses that want to own everything. Tv series are Netflix's core product. So with our belief in the future of cinemas – as long as they are beautiful and their programming surprising – we are offering you eight days of utopia in the form of Mutiflix, when you can watch a film series in fifteen episodes (from 1918 of course) entitled Wolves of Kultur. If the title is not convincing enough but you love television series, you will be encouraged by the knowledge that cliffhangers were never this suspenseful... And speaking of works produced for television, we recommend Emilio Fernández's Víctimas del pecado (Victims of Sin, 1951) featuring the great dancer, actress and rumbera Ninón Sevilla. Ninety minutes and more plot twists than an entire series! Three friends of Il Cinema Ritrovato will sadly not be with us this year, Ermanno Olmi, Pierre Rissient and Vittorio Taviani. But many of their friends, as well as their ideas, will be. Pierre

sia bellissima e programmata in maniera sorprendente, vi proponiamo per otto giorni una discesa nell'utopia, il *Multiflix*, dove potrete vedere una serie cinematografica in 15 episodi, naturalmente del 1918. Si intitola *Wolves of Kultur*. Se il titolo non vi convince ma amate le serie televisive, sarete felici di sapere che il *cliffhanger*, prima di questo film, non era mai stato così mozzafiato. E sempre a proposito di serie Tv vi consigliamo *Víctimas del pecado* (1951) del messicano Emilio Fernández, con la grande ballerina, attrice, rumbera Ninón Sevilla. Novanta minuti e colpi di scena che basterebbero per un'intera serie!

Non ci saranno quest'anno tre grandi amici del Cinema Ritrovato, Ermanno Olmi, Pierre Rissient e Vittorio Taviani. Ma ci saranno molti loro amici e le idee che ci hanno insegnato. Pierre amava i film di tutti i paesi, come ha ricordato Tavernier "ha rappresentato, per decenni, l'internazionale dei cineasti, ci ha insegnato che non è sufficiente amare un film, ma bisogna amarlo per i buoni motivi". Ermanno ci ha insegnato la fiducia negli esseri umani, l'umiltà di chi è consapevole di non sapere nulla e per questo ogni giorno può apprendere la gioia della conoscenza. Il Cinema Ritrovato, che è prima di tutto un festival della trasmissione, è dedicato con gratitudine a loro.

Giugno 2018

loved films from all countries and, in the words of Bertrand Tavernier, "for decades he represented international filmmakers and taught us it is not enough to love a film, one must love it for the right reason". Ermanno taught us to have faith in human beings and the humility of people who are conscious of not knowing anything, and for this reason can discover the joy of knowledge every day. Il Cinema Ritrovato is first and foremost a festival for passing on knowledge. We dedicate it to them with gratitude.

June 2018



Attori e personale della Società Anonima Ambrosio, 1913-1914 ca.
(coll. Museo Nazionale del Cinema, Torino)





LA MACCHINA DEL TEMPO

The Time Machine

1898: CINEMA ANNO TRE

1898: Year Three of Cinema

Programma a cura di
Programme curated by
Mariann Lewinsky

Testi di / *Notes by*
**Ivo Blom, Bryony Dixon, Mariann Lewinsky,
Dominique Moustacchi, Jeanne Pommeau**



Alle origini del cinema, recita la vecchia storia, i Lumière inventarono il documentario e Méliès inventò il cinema di finzione. Mai fidarsi dei sistemi binari, sempre rispettare la terminologia d'epoca e fare molta attenzione a come gli interessati descrivono quel che stanno facendo. In un testo del 1906 (vedi *Les Vues cinématographiques*) lo stesso Méliès distingueva quattro generi di vedute: *Vues de plein air* (vedute naturali), *Vues scientifiques* (vedute scientifiche), *Sujets composés* o *Scènes de genre* (soggetti messi in scena o scene di genere), *Transformations* o *Vues fantastiques* (vedute fantastiche).

In questa sezione presentiamo le ottantatré 'vedute cinematografiche' del 1898 divise in quattro capitoli, secondo le categorie proposte da Méliès. Sono storicamente corrette, e modellano una precisa topografia della produzione cinematografica del 1898.

Nel 2018 prendiamo posto in Sala Mastroianni e guardiamo quel che viene definito e pensato come 'cinema delle origini', 'film' di centoventi anni fa. Forse non servirà a molto, ma mi piace ricordare che i termini 'cinema' e 'film' non erano in uso all'epoca, almeno non fino al 1907. Non c'era niente del genere, nel 1898 (come ha dimostrato André Gaudreault in *Il cinema delle origini. O della 'cinematografia-attrazione'*, 2004).

Quanto alle pratiche di visione del 1898, le proiezioni avevano luogo nei music hall, nei café chantant, nei teatri di varietà e nelle fiere. Negli spettacoli di varietà, vedute *de plein air* facevano da numero finale, collocazione che gli artisti preferivano evitare. I programmi di sala raramente contengono i titoli, indicano semplicemente 'Biograph' o un'altra delle innumerevoli espressioni usate per indicare la proiezione di immagini in movimento.

Le produzioni di Hatot, Breteau e Méliès, che portavano avanti la tradizione teatrale con mezzi cinematografici (Passioni, scene comiche, numeri d'illusionismo, attualità ricostruite), venivano talora proiettate nei teatri, ed erano vivamente attese e ricercate dagli ambulanti. Nel 1898, secondo una testimonianza, "i nostri proiettori erano alla fame e noi con loro; Méliès tornò a farci mangiare a sazietà" (Jacques Déslandes e Jacques Richard, *Histoire comparée du cinéma*, 1968).

Tutte le proiezioni della sezione sono in pellicola 35mm, tranne un esiguo numero di recenti digitalizzazioni. L'omogeneità è ingannevole; formati e sistemi, all'epoca, erano estremamente eterogenei, e troppo numerosi per essere descritti in questa sede. *Last but not least*, il cinema non era confinato allo schermo. Nel giugno 1898, British Mutoscope & Biograph Syndicate acquistò i diritti del Kinora Casler-Lumière, una macchina per la realizzazione di flipbook brevettata dai Lumière nel 1896, prodotta e venduta da Léon Gaumont. I clienti potevano così portarsi a casa, in formato flipbook, le vedute di Lumière e Gaumont dal 1900 in poi, e della Mutoscope & Biograph dal 1902; inoltre, ciascuno poteva farsi fare il proprio ritratto fotografico animato.

In the beginning of cinema, goes the old story, the Lumière brothers created documentary and Georges Méliès created fiction. Never trust binary systems, always heed the terminology used at the time and how practitioners described what they were doing. In a text from 1906 (required reading: Les Vues cinématographiques) Georges Méliès himself distinguished four genres of cinematographic views: vues de plein air (natural views); vues scientifiques (scientific views); sujets composés or scènes de genre (composed subjects or genre scenes); transformations or vues fantastiques (fantastic views). In this section you will find eighty-three cinematographic views from 1898 divided into four chapters, according to the categories proposed by Méliès. They are historically correct and model a precise topography of cinematographic production in 1898.

In 2018 you sit in the Sala Mastroianni and look at what is thought of and talked of as 'early cinema', as 'films' from hundred-twenty years ago. Not that it will be of any avail, but I would like to remind you that the terms 'cinema' and 'film' do not apply, not up to 1907 at least. There were no such things then. (The case was expounded by André Gaudreault in Il cinema delle origini. O della 'cinematografia-attrazione', 2004). As for exhibition practices in 1898, projections could be seen in places such as music halls, cafés chantants, theatres and fair-ground shows. In variété shows, a few vues de plein air could make up the last number, a slot unpopular with artists. Printed programs rarely contain titles, they simply indicate 'Biograph' or another of the enormous variety of expressions used for the projection of living pictures.

Productions by Hatot, Breteau and Méliès, who continued theatrical practices with cinematographic means in passion plays, comic sketches, feats of illusionism and reconstructed actualities, were occasionally exhibited in theatrical venues, and they were eagerly bought and exhibited by itinerant showmen. In 1898, recorded a showman, "we were near to starvation with our projectors; Méliès made us eat plenty again" (Jacques Déslandes and Jacques Richard, Histoire comparée du cinéma, 1968). All our projections will be from 35mm prints, with the exception of a small number of recent scans. The homogeneity is misleading; the original gauges and systems were wildly heterogeneous and there were too many of them to be described here. Last but not least, cinematography was not confined to the screen. In June 1898, the British Mutoscope & Biograph Syndicate purchased the rights to the Kinora Casler-Lumière, a paper flipbook machine patented by the Lumière brothers in 1896 and manufactured and sold by Léon Gaumont & Cie. For this home movie device, clients could purchase flipbook versions of cinematographic views by Lumière and Gaumont starting in 1900, and by Mutoscope & Biograph from 1902 onward; moreover, they could have their own animated portrait made.

Mariann Lewinsky

Mariann Lewinsky

**W.K.L. Dickson e la
Mutoscope and
Biograph Syndicate
*W.K.L. Dickson and the
Mutoscope and
Biograph Syndicate***

William Kennedy Laurie Dickson, di certo l'eroe più ingiustamente dimenticato tra coloro che contribuirono all'invenzione e allo sviluppo del cinema, nel 1898 dovette sentirsi l'uomo giusto al momento giusto. Uscito dall'ombra di Edison nell'aprile del 1895, mentre si faceva a gara per mettere a punto un sistema di proiezione, Dickson e i suoi soci realizzarono un nuovo brillante modello commerciale per un prodotto ad alta risoluzione che faceva uso di pellicole di ampio formato, adattabili sia alla visione singola sia alla grande sala. Con l'arrivo a Londra dell'American Mutoscope and Biograph e la creazione di filiali in tutta Europa, le varie compagnie poterono scambiarsi titoli popolari di interesse internazionale. Nel 1897 Dickson assicurò al suo prestigioso spettacolo una sede, il Palace Theatre of Varieties di Londra, e nel 1898 era all'apice della carriera, producendo numerosi film di grande formato che comprendevano scene d'attualità e sketch comici e drammatici girati sul tetto di uno studio cinematografico che si affacciava sul Tamigi. Nell'estate di quell'anno Dickson viaggiò in Europa per compiere la sua impresa più audace dopo aver ottenuto, in seguito a lunghe trattative, il permesso di filmare il Papa a Roma. Le immagini filmate il 23 giugno 1898 del Pontefice che benediceva un pubblico invisibile oltre l'obiettivo della macchina da presa poneva interessanti interrogativi sulle possibilità del nuovo mezzo. Dickson concluse quell'anno memorabile con una visita nei Paesi Bassi per l'incoronazione

della regina Guglielmina, nel mese di settembre.

Negli eroici anni Novanta l'EYE Film-museum e il BFI – National Archive fecero il punto della situazione e si accorsero che insieme possedevano all'incirca 300 copie nitrato 68mm originali della Mutoscope and Biograph risalenti al periodo 1896-1903. Quello che all'epoca era il Nederlands Filmmuseum intraprese presso il laboratorio Haghefilm il restauro e il trasferimento in 35mm di questa straordinaria collezione, e nel 2000 i risultati furono presentati in tutto il loro splendore al pubblico di Pordenone in undici antologie curate da Nico de Klerk. È ora in corso un progetto di digitalizzazione di alcuni originali in 68mm che migliorerà ulteriormente la qualità dei film.

Bryony Dixon

William Kennedy Laurie Dickson (1860-1935), surely the most unfairly unsung hero in the development of early film, must have been feeling like 'the man' in 1898. Having got out from under the shadow of Edison in April 1895 as the race was on for the projected film, he and his partners had a smart new business model for a premium high-res product using large format film, adaptable for both the individual viewer and the large theatre. Taking the American Mutoscope and Biograph brand to London and setting up franchises all over Europe the different companies could exchange popular films of international interest between themselves. In 1897 he secured a residency for his high-end show at the Palace Theatre of Varieties in London and in 1898 was at the top of his game, producing a variety of films on large format including both actualities and comic or dramatic sketches from a rooftop studio on London's Embankment. In the summer he toured Europe

on his most ambitious venture yet having obtained, by long negotiation, permission to film the Pope in Rome. The Pope XIII on-screen, filmed June 23, 1898, giving a blessing to an unseen and uncountable audience beyond the camera lens posed interesting questions about the power of the new medium. Dickson rounded the year off with a visit to the Netherlands for the coronation of Queen Wilhelmina in September.

In the heroic 1990s EYE Filmmuseum and BFI – National Archive compared notes and realized that they held, jointly, some 300 original nitrate 68mm Mutoscope and Biograph prints dating 1896-1903. The (then) Nederlands Filmmuseum undertook the restoration and transfer to 35mm of this extraordinary collection at Haghefilm and in 2000 the astonishingly beautiful results were presented to the Pordenone audience, in eleven compilations by curator Nico de Klerk. A programme to digitise some of the 68mm originals which will further enhance the quality of the films is underway.

Bryony Dixon

The Wonderful Mutoscope

British Mutoscope and Biograph Company, Gran Bretagna, [1898-1900]

■ 35mm. L.: 16 m. D.: 35". Bn ■ Da: EYE Filmmuseum

Pelicans at the Zoo

British Mutoscope and Biograph Company, Gran Bretagna, 1898

■ 35mm. L.: 10 m. D.: 30". Bn ■ Da: BFI – National Archive

Conway Castle – Panoramic View of Conway on the L. & N.W. Railway

British Mutoscope and Biograph Syndicate, Gran Bretagna, 1898

■ 35mm. L.: 43 m. D.: 2'. Col ■ Da: EYE Filmmuseum

Worthing Life-Saving Station

British Mutoscope and Biograph
Syndicate, Gran Bretagna, 1898

■ 35mm. L.: 17 m. D.: 40". Bn ■ Da: EYE
Filmmuseum

Launch of the Worthing Life- Boat: Coming Ashore

British Mutoscope and Biograph
Syndicate, Gran Bretagna, 1898

■ 35mm. L.: 32 m. D.: 1'. Bn ■ Da: EYE
Filmmuseum

Menai Bridge, the Day Irish Mail from Euston Entering the Tubular Bridge over the Menai Straits

British Mutoscope and Biograph
Syndicate, Gran Bretagna, 1898

■ 35mm. L.: 17 m. D.: 40". Bn ■ Da: EYE
Filmmuseum

Elephants at the Zoo

British Mutoscope and Biograph
Syndicate, Gran Bretagna, 1898

■ 35mm. L.: 16 m. D.: 35". Bn ■ Da: EYE
Filmmuseum

Funeral Procession of the Misericordia

British Mutoscope and Biograph
Syndicate, Gran Bretagna, 1898

■ 35mm. D.: 45". Bn ■ Da: EYE Filmmuseum

Pope Leo XIII Carried Through the Vatican Loggia on His Way to the Sistine Chapel

British Mutoscope and Biograph
Syndicate, Gran Bretagna, 1898

■ 35mm. D.: 35" Bn ■ Da: EYE Filmmuseum

Pope Leo XIII in His Carriage, Passing Through the Vatican Gardens

British Mutoscope and Biograph
Syndicate, Gran Bretagna, 1898

■ 35mm. D.: 40". Bn ■ Da: EYE Filmmuseum

Pope Leo XIII, in His Chair

British Mutoscope and Biograph
Syndicate, Gran Bretagna, 1898

■ 35mm. D.: 50". Bn ■ Da: EYE Filmmuseum



The Tarantella, an Italian Dance

Pope Leo XIII, Resting on His Way to His Summer Villa

British Mutoscope and Biograph
Syndicate, Gran Bretagna, 1898

■ 35mm. D.: 1'. Bn ■ Da: EYE Filmmuseum

Pope Leo XIII Walking Before Kneeling Guards

British Mutoscope and Biograph
Syndicate, Gran Bretagna, 1898

■ 35mm. D.: 25". Bn ■ Da: EYE Filmmuseum

Panorama of the Grand Canal, Venice; Passing the Vegetable Market

British Mutoscope and Biograph
Syndicate, Gran Bretagna, 1898

■ 35mm. L.: 24 m. D.: 40". Bn ■ Da: BFI -
National Archive

The Grand Canal, Venice

British Mutoscope and Biograph
Syndicate, Gran Bretagna, 1898

■ 35mm. L.: 15 m. D.: 35". Bn ■ Da: BFI -
National Archive

Boys Bathing – Venice

British Mutoscope and Biograph
Syndicate, Gran Bretagna, 1898

■ 35mm. L.: 15 m. D.: 35". Bn ■ Da: BFI -
National Archive

[Venetië-havengezicht met gondels] / [Venice, Harbour Scene with Gondolas]

British Mutoscope and Biograph
Syndicate, Gran Bretagna, 1898

■ 35mm. D.: 40". Bn ■ Da: EYE Filmmuseum

Venice, Feeding the Pigeons in St. Mark's Square

British Mutoscope and Biograph
Syndicate, Gran Bretagna, 1898

■ 35mm. L.: 23 m. D.: 1'. Bn ■ Da: BFI -
National Archive

Queen Margherita of Italy

British Mutoscope and Biograph
Syndicate, Gran Bretagna, 1898

■ 35mm. D.: 40". Bn ■ Da: EYE Filmmuseum

Neapolitan Dance at the Ancient Forum of Pompeii

British Mutoscope and Biograph
Syndicate, Gran Bretagna, 1898

■ 35mm. L.: 16 m. D.: 35". Bn ■ Da: BFI -
National Archive

The Tarantella, an Italian Dance

British Mutoscope and Biograph
Syndicate, Gran Bretagna, 1898

■ 35mm. D.: 40". Bn ■ Da: EYE
Filmmuseum

In scena la regina Guglielmina dei Paesi Bassi *Starring Queen Wilhelmina of the Netherlands*

Se la recente serie televisiva *The Crown* rievoca il celebre filmato dell'incoronazione di Elisabetta II nel 1953 trasmesso in eurovisione, l'evento mediatico del 1898 fu indubbiamente l'incoronazione o meglio l'insediamento della giovane regina Guglielmina dei Paesi Bassi, a riprova del fatto che i reali furono le prime star del cinema. William Dickson si assicurò il diritto esclusivo di filmare l'evento, il 6 settembre 1898, per il dipartimento britannico della sua American Mutoscope & Biograph Company. Dalla finestra di un edificio situato nei pressi della Nieuwe Kerk su Piazza Dam Dickson riprese l'ingresso in chiesa di Guglielmina, ancora principessa, e la sua uscita con le insegne e il manto d'ermellino di regina: si era assicurato la posizione di ripresa in cambio di una cospicua somma di denaro. Charles Urban, per conto dell'imprenditore teatrale Franz Anton Nöggerath senior, si era però procurato senza autorizzazione una finestra vicina a quella di Dickson, e con una cinepresa più piccola riprese lo stesso evento. Anche se il filmato di Urban fu ampiamente pubblicizzato dalla sua Warwick Trading Company e proiettato in sale come il teatro Flora di Nöggerath, esso è purtroppo andato perduto. *The Coronation of Queen Wilhelmina of Holland at Amsterdam* di Dickson è il più antico filmato dei Paesi Bassi a essersi conservato. Il successo di queste immagini contribuì alla fondazione nel dicembre del 1898 della Dutch Mutoscope & Biograph Company.

Ivo Blom

While the recent TV series The Crown remembers the famous TV footage of Queen Elizabeth II's coronation in



The Royal Procession to the Church Before the Coronation Ceremony

1953, the media event of 1898 was no doubt the coronation, or rather inauguration, of young Queen Wilhelmina of the Netherlands. It shows very well that royalty were the first movie stars.

William Dickson secured the sole film rights to record Wilhelmina's inauguration on 6 September 1898 for the British sub-department of his American Mutoscope & Biograph Company. He managed to get a view from a room near the Nieuwe Kerk on Dam Square to film Wilhelmina, still Princess, entering the church, and exiting the church as the young Queen afterwards, crowned and in an ermine royal cloak. Dickson had secured his advantageous spot for a high price. However, commissioned by vaudeville owner Franz Anton Nöggerath senior, Charles Urban had illegally secured a window close to Dickson's and shot the same event with a smaller camera. Even if his footage was widely published by Urban's Warwick Trading Company and projected at places such as Nöggerath's Flora Theatre, it is unfortunately lost now. Dickson's The Coronation of Queen Wilhelmina of Holland at Amsterdam is the oldest remaining footage of the Netherlands. The success of the Dickson corona-

tion images contributed to the founding in December 1898 of the Dutch Mutoscope & Biograph Company.

Ivo Blom

Dutch Fishing Boats

British Mutoscope and Biograph Syndicate, Gran Bretagna, 1898

■ 35mm. D.: 40". Bn ■ Da: EYE Filmmuseum

[De Boulevard Van Scheveningen]

British Mutoscope and Biograph Syndicate, Gran Bretagna, 1898

[The Boulevard of Scheveningen] ■ 35mm. D.: 30". Bn ■ Da: EYE Filmmuseum

[Official Entry of Queen Wilhelmina into Amsterdam]

British Mutoscope and Biograph Syndicate, Gran Bretagna, 1898

■ 35mm. D.: 40". Bn ■ Da: EYE Filmmuseum

Arrival of the Queen at the Palace, Amsterdam

British Mutoscope and Biograph Syndicate, Gran Bretagna, 1898

■ 35mm. D.: 1". Bn ■ Da: EYE Filmmuseum

Review of the Royal Netherlands Guards in the Costumes of the Middle Ages

British Mutoscope and Biograph
Syndicate, Gran Bretagna, 1898
■ 35mm. D.: 50". Bn ■ Da: EYE Filmmuseum

The Royal Procession to the Church Before the Coronation Ceremony

British Mutoscope and Biograph
Syndicate, Gran Bretagna, 1898
■ 35mm. D.: 25". Bn ■ Da: EYE Filmmuseum

The Royal Procession from the Church after the Ceremony

British Mutoscope and Biograph
Syndicate, Gran Bretagna, 1898
■ 35mm. D.: 10". Bn ■ Da: EYE Filmmuseum

The Queen and the Queen Mother on the Palace Balcony Responding to the Call of the Populace

British Mutoscope and Biograph
Syndicate, Gran Bretagna, 1898
■ 35mm. D.: 25". Bn ■ Da: EYE Filmmuseum

Lumière locale: Jan Kříženecký a Praga Local Lumière: Jan Kříženecký in Prague

Jan Kříženecký, ingegnere edile e fotografo, nel 1898 acquistò dai fratelli Lumière un *cinématographe* completo di accessori e di pellicole negative e positive con cui girò i primi film cechi. La maggior parte di questi film ritrae eventi, cerimonie e aspetti della vita quotidiana a Praga, ma tre di essi sono comiche con Josef Šváb-Malostranský nel ruolo di protagonista e probabilmente anche di co-regista. Nello stesso anno Jan Kříženecký proiettò i suoi film all'Esibizione di architettura e ingegneria di Praga nel padiglione da lui battezzato "Cinematografo ceco". Tutti i materiali superstiti sono stati oggi digitalizzati. Presentiamo ove possibile anche i negativi originali e le copie d'e-



Dostaveníčko ve mlýnici

poca per offrire una migliore comprensione delle qualità fotografiche dei film. Malgrado il mito dell'onnipotenza delle tecnologie digitali, i procedimenti fotochimici permettono di riprodurre meglio importanti caratteristiche delle tecniche cinematografiche d'epoca. Viraggi e imbibizioni sono ovvi esempi di pratiche che possono oggi essere impiegate per rendere al massimo l'impatto estetico. D'altro canto, le monocromie delle copie prodotte dai fratelli Lumière, essendo verosimilmente insite nel supporto impiegato, non sono riproducibili su copie di sicurezza con le tecnologie originali. Il fatto che le copie nitrato d'epoca abbiano una sola perforazione su ciascun lato della pellicola contribuisce alla loro fragilità rendendo impossibile la proiezione. In questo caso la digitalizzazione è l'unico modo per proiettare un facsimile di questi film nel loro stato attuale senza interferire con interventi di stabilizzazione o ritocchi digitali e rispettandone i colori. È, questo, un passo modesto ma necessario per invitare gli studiosi a interessarsi ai colori in uno dei primi

film della storia del cinema, e anche un modo per combattere la dilagante ideologia del 'contenuto'.

Jeanne Pommeau

Jan Kříženecký, a construction engineer and a photographer, bought a cinématographe from the Lumière brothers in 1898 with its accessories and negative and positive film stock, with which he made the first Czech films. Most of these films describe events, celebrations and everyday life in Prague, however three of them were comedies with Josef Šváb-Malostranský as the lead actor and presumably also as co-director. Jan Kříženecký screened the films at the Exhibition of Architecture and Engineering in Prague the same year in the pavilion he named the "Czech Cinematograph". All surviving materials have now been digitized. If possible, we will also present the original negatives and vintage prints in order to offer a better comprehension of the photographic character of these moving pictures.

Despite the myth of the omnipotence of digital technologies, important characteristics of historical film technologies can be more faithfully reproduced with photochemical

Voltyžování jízdního odboru Sokola pražského



procedures. Tinting and toning are obvious examples of practices that can be reused today to achieve a maximum of the films' original aesthetic impact. On the other hand, monochromatic colours of prints manufactured by the Lumière brothers, because they are presumably inherent in this film material, are not reproducible on safety prints using the original technologies. The fact that the nitrate vintage prints have one sprocket-hole on each side of the filmstrip adds to their fragility and makes screening them impossible. In this very peculiar case, digitization offers the only way to screen a facsimile of these films in their present state without interfering by using digital retouching or stabilization and respecting their colours. This is a modest but necessary step to invite researchers to become curious about the colour processes used in one of the very first screened moving pictures in history and one more move to fight the pervasive ideology of 'content'.

Jeanne Pommeau

Svatojanská pouť v československé vesnici

Cecoslovacchia, 1898

[Midsummer Pilgrimage in a Czechoslovak Village] ■ DCP. D.: 40" (copia vintage); 47" (negativo originale) ■ Da: Národní filmový archiv

Defilování vojska o Božím těle na Královských Hradčanech

Cecoslovacchia, 1898

[March Past during Corpus Christi Feast in Hradčany] ■ DCP. D.: 22" ■ Da: Národní filmový archiv

Polední výstřel na Mariánských hradbách

Cecoslovacchia, 1898

[Noon Cannon Firing on Marian Walls] ■ DCP. D.: 40" ■ Da: Národní filmový archiv

Cyklisté / Cyclists

Cecoslovacchia, 1898

■ DCP. D.: 37" ■ Da: Národní filmový archiv

Staroměstští hasiči

Cecoslovacchia, 1898

[The Firemen of Old Prague] ■ DCP. D.: 45" (copia vintage); 39" (negativo originale) ■ Da: Národní filmový archiv

Žofínská plovárna

Cecoslovacchia, 1898

[Žofín Swimming Bath] ■ DCP. D.: 45" (copia vintage); 48" (negativo originale) ■ Da: Národní filmový archiv

Dostaveníčko ve mlýnici

Cecoslovacchia, 1898

[An Assigination in the Mill] ■ Int.: Josef Šváb-Malostranský ■ DCP. D.: 1" (copia vintage); 44" (negativo originale) ■ Da: Národní filmový archiv

Výstavní párkař a lepič plakátů

Cecoslovacchia, 1898

[Exhibition Sausage Seller and Bill-Poster] ■ Int.: Josef Šváb-Malostranský ■ DCP. D.: 59" (copia vintage 1); 60" (copia vintage 2); 62" (negativo originale) ■ Da: Národní filmový archiv

Smích a pláč

Cecoslovacchia, 1898

[Laughter and Tears] ■ Int.: Josef Šváb-Malostranský ■ DCP. D.: 30" ■ Da: Národní filmový archiv

Cvičení s kužely Sokolů malostranských

Cecoslovacchia, 1898

[Exercises with Indian Clubs by the Sokol of Malá Strana] ■ DCP. D.: 47" (copia vintage); 42" (negativo originale) ■ Da: Národní filmový archiv

Voltýžování jízdního odboru Sokola pražského

Cecoslovacchia, 1898

[Vaulting of the Prague Sokol Equestrian Section] ■ DCP. D.: 43" ■ Da: Národní filmový archiv

Slavnost zakládání pomníku Františka Palackého

Cecoslovacchia, 1898

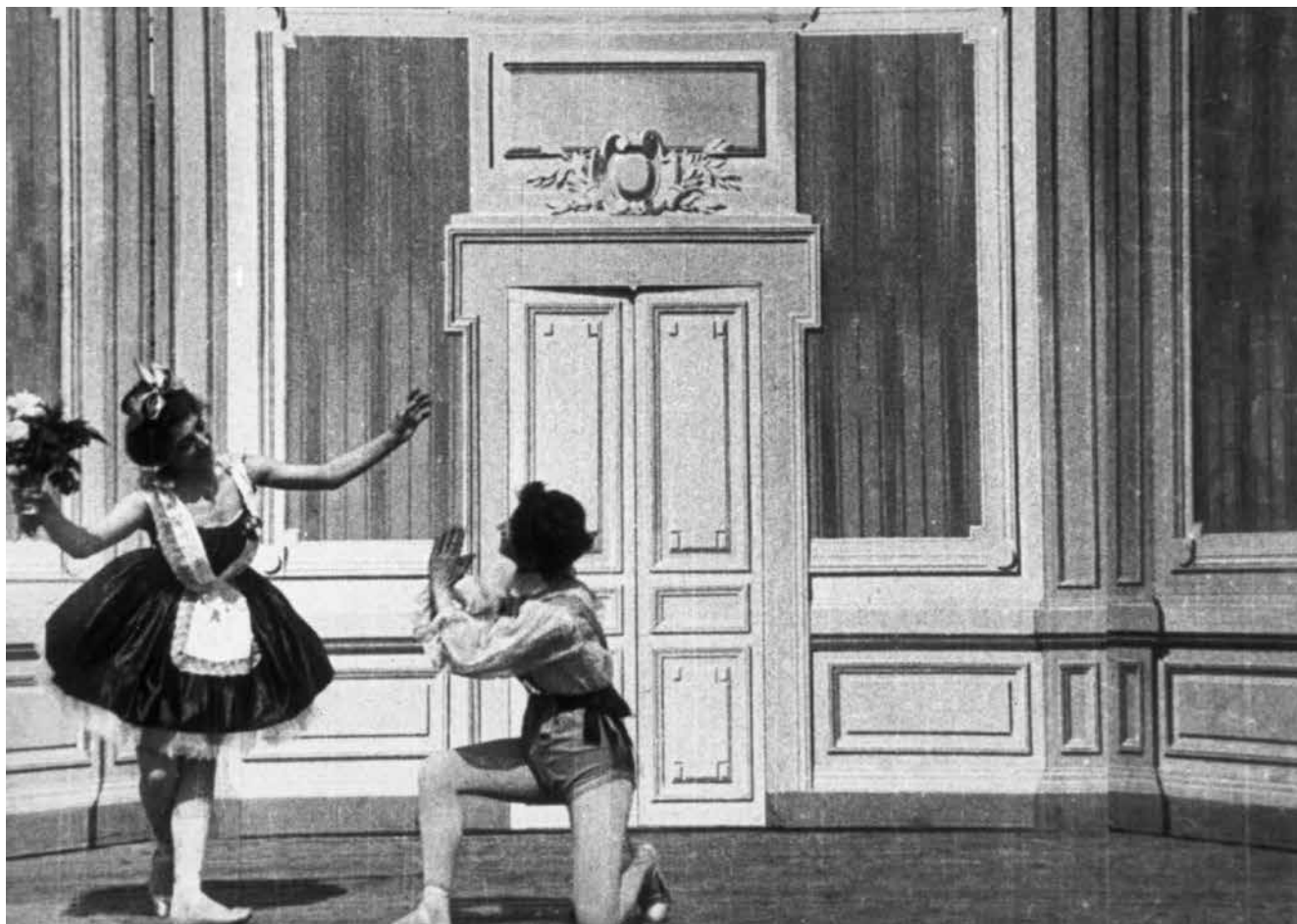
[Foundation Ceremony of the František Palacký Monument] ■ DCP. D.: 47" ■ Da: Národní filmový archiv

Digitalizzati in 4K nel 2018 da Národní filmový archiv in collaborazione con Nasjonalbiblioteket - National Library of Norway e CESNET presso i laboratori Hungarian Filmlab (Budapest) e Magiclab (Praga), grazie al sostegno di Islanda e Liechtenstein. Progetto co-finanziato dal Ministero della Cultura della Repubblica Ceca / Digitized in 4K in 2018 by Národní filmový archiv in collaboration with Nasjonalbiblioteket - National Library of Norway and CESNET at Hungarian Filmlab (Budapest) and Magiclab (Prague), with the support of Iceland and Liechtenstein. Project supported by Ministry of Culture of the Czech Republic

Le più belle vedute Lumière del 1898 (con un balletto in stile Gay Pride) *Best of Lumière 1898 (including a Gay Pride Ballet)*

Dopo centinaia di vedute girate nel 1897 dagli operatori viaggianti in ogni angolo del mondo, la produzione Lumière di *vues de plein air* continua l'anno seguente con serie filmate principalmente in Francia. In tutto duecento nuove vedute (compresa una ventina di *vues composées*) vengono aggiunte nel 1898 al catalogo Lumière. Gli esempi che presentiamo sono stati scelti per il portentoso senso del ritmo, la misura interna e la composizione dell'inquadratura, per la magica capacità di catturare il tempo e la vita presente (d'una principessa, d'un cane) e la misteriosa rivelazione di nuove forme di visione (da un aerostato o risalendo lungo la torre Eiffel).

After several hundreds of views shot in 1897 in all the corners of the world by travelling operators, the Lumière production of Vues de plein air continued the following year with a series shot predominantly in France. All in all, two hundred new views were added to the Lumière catalogue in 1898, including about twenty



Ballet Excelsior: pas du bouquet

vues composées or divers. *The examples have been selected for the wondrous sense of rhythm, timing and frame composition, the magic of capturing the present moment of time and life (of a princess, of a dog) and the eerie revelation of new ways of seeing (from a balloon in bound flight, or ascending the Eiffel tower).*

Mariann Lewinsky

Chiens savants: la danse serpentine

n. 987, Francia, 1897 o 1898

La Duchesse d'Aoste à l'exposition

n. 1051, Torino, Italia, 1898

Lavage du pont, I

n. 821, Alexandre Promio, Villefranche-sur-Mer, Francia, 1898

Ramassage du linge

n. 824, Alexandre Promio, Villefranche-sur-Mer, Francia, 1898

Picadors

n. 864, Nîmes, Francia, 8 maggio 1898

Chiens savants: exercice du tonneau

n. 989, Francia, 1897 o 1898

Ballet Excelsior: pas du bouquet

n. 913, [Lione], Francia, 1897 o 1898

Le Squelette joyeux

n. 831, [Francia], 1897 o 1898

Ouvriers réparant un trottoir en bitume

n. 833, [Francia], 1897 o 1898

Panorama pendant l'ascension de la tour Eiffel

n. 992, Parigi, Francia, 1897 o 1898

Panorama pris d'un ballon captif

n. 997, [Francia], 1897 o 1898

Explosion en mer

n. 829, Alexandre Promio, Villefranche-sur-Mer, Francia, 1898

■ 35mm ■ Da: Institut Lumière

■ DCP ■ Da: Institut Lumière

CAPITOLO 2: VUES SCIENTIFIQUES, SCIENZA E FANTASCIENZA CHAPTER 2: VUES SCIENTIFIQUES, SCIENCE AND SCIENCE FICTION

Albert Londe (1858-1917) fu un importante ricercatore medico, cronofotografo e pioniere della fotografia a raggi X. Utilizzò una macchina a nove (e più tardi dodici) lenti per scattare fotografie in sequenza di movimenti, esplosioni e onde dell'oceano. Collega e collaboratore di Marey, Charcot e Richer, lavorò per molti anni al gruppo ospedaliero della Salpêtrière, e pubblicò collezioni di cronofotografie che ebbero ampia eco. L'illustre chirurgo e immunologo Eugène-Louis Doyen (1859-1916) usò da subito il cinema come strumento di formazione scientifica, e nel luglio 1898 presentò tre film (tra cui *Manoeuvre du lit opératoire* e *Hystérectomie abdominale*) alla British Medical Society. Con la collaborazione di Clément-Maurice e Ambroise-François Parnaland, Doyen realizzò circa sessanta film a soggetto chirurgico. Quando Parnaland distribuì di nascosto alcuni di questi film, che apparvero negli spettacoli da fiera, Doyen lo citò in giudizio e vinse.

È straordinario che conosciamo il nome della giovane donna che compare – o recita? – nelle *Scènes de Hypnotisme I e II*, Catalogo Lumière nn. 990-991. Era una modella di pittori e una performer professionista di *Poses passionnelles*, o *Posture Emotive*, “capace di rispondere sotto ipnosi a suggestioni musicali o verbali. Può addormentarsi e svegliarsi a proprio comando” (così prometteva il suo biglietto da visita). Il libro del parapsicologo Albert de Rocha sulle suggestioni musicali (1900), illustrato da Alphonse Mucha in puro stile Art Nouveau, contiene i ritratti fotografici che le fece Nadar. La ragazza viveva a Parigi, in rue des Écoles 84, e il Catalogo Lumière svela il suo inconcepibile nome: Lina de Ferkel. In tedesco Ferkel' significa maialino. Chissà se Lina lo sapeva.

Mariann Lewinsky

Albert Londe (1858-1917) was an important medical researcher, chronophotographer and pioneer in X-ray photography. He used a camera with nine (and later twelve) lenses to make sequential photographs of movements, explosions and ocean waves. A colleague and collaborator of Marey, Charcot and Richer, he worked for many years at the Salpêtrière hospital and published influential collections of chronophotographs. The brilliant surgeon and immunologist Eugène-Louis Doyen (1859-1916) used cinematography very early on for educational purposes, and in July 1898 presented three films (among them Manoeuvre du lit opératoire and Hystérectomie abdominale) to the British Medical Society. He produced a collection of about sixty surgery films, with Clément-Maurice and Ambroise-François Parnaland as collaborators. When Parnaland secretly distributed some of the films, with copies turning up at fairground shows, Doyen successfully prosecuted him.

It is extraordinary that we know the name of the young woman who appears – or does she act? – in the Scènes de Hypnotisme I and II, Lumière Catalogue nos. 990-991. She was a painter's model and a professional performer of Poses passionnelles, or Emotional Postures “responding in hypnosis to musical or verbal suggestions. She is able to fall asleep and wake up by herself” (says her business card). Parapsychologist Albert de Rocha's book on musical suggestions (1900), designed in pure Art Nouveau style by Alphonse Mucha, includes her portraits by Nadar. She lived in Paris, 84 Rue des Écoles, and the Lumière Catalogue gives away her unconceivable name: Lina de Ferkel. ‘Ferkel’ is German for piglet. Did she know?

Mariann Lewinsky

FEU D'ARTIFICE

Francia, 1898 Regia: Albert Londe

■ 35 mm. L.: 40 m. Bn ■ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée

MARCHE DE L'HOMME N. 1

Francia, 1898 Regia: Albert Londe

■ T. alt.: *Démarche pathologique, piste de la Salpêtrière* ■ 35 mm. L.: 15 m. Bn ■ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée

[MANOEUVRE DU LIT OPÉRATOIRE]

Francia, 1898 Regia: Louis Doyen

■ T. copia: *Eine schwierige Behandlung*. F.: Clément-Maurice, Ambroise-Françoise Parnaland. Prod.: Louis Doyen ■ 35mm ■ Da: Filmarchiv Austria

[OPÉRATION CHIRURGICALE DU DOCTEUR DOYEN: HYSTÉRECTOMIE ABDOMINALE, ABLATION DE LA TUMEUR]

Francia, 1898

Regia: Eugène Louis Doyen

■ F.: Clément-Maurice, Ambroise-Françoise Parnaland. Int.: Eugène Louis Doyen. Prod.: Eugène Louis Doyen ■ 35 mm. L.: 112 m. D.: 6' ■ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée

UNE SCÈNE DE HYPNOTISME, I

Catalogo Lumière n. 990, Francia, 1897 o 1898

■ Int.: Lina de Ferkel ■ 35 mm ■ Da: Institut Lumière

UNE SCÈNE DE HYPNOTISME, II

Catalogo Lumière n. 991, Francia, 1897 o 1898

■ Int.: Lina de Ferkel ■ 35 mm ■ Da: Institut Lumière

CAPITOLO 3: SUJETS COMPOSÉS O SCENE DI GENERE CHAPTER 3: SUJETS COMPOSÉS OR SCENES DE GENRE

Registi del 1898: Hatot e Breteau *Directing films in 1898:* *Hatot and Breteau*

Georges Hatot e Gaston Breteau (o Bretteau) girarono una gran quantità di vedute denominate *Sujets composés* (o anche *Scènes de genre*) per conto dei fratelli Lumière nel 1897 e di Léon Gaumont e associati nel 1898. Breteau nel 1898 cominciò inoltre ad apparire nei libri paga della Pathé Frères, ricevendo compensi per le sue *prises cinématographiques*, e avrebbe continuato a lavorare per la ditta fino al 1904, come sappiamo dalla dettagliata storia della Pathé ricostruita da Stéphanie Salmon, *Pathé: À la conquête du cinéma (1896-1929)*.

Breteau e Hatot, che sotto regolare contratto girarono, montarono e vendettero film per svariate compagnie, sono figure chiave dei primissimi anni del cinema. Avevano lavorato insieme al Théâtre de l'Odéon come direttori di scena; per la produzione cinematografica ingaggiarono uno scenografo teatrale di primo piano, Marcel Jambon (1848-1908). Fu Jambon a creare le scenografie della serie *Vues historiques*, realizzata da Hatot nel 1897 per conto dei Lumière, e della *Vita di Cristo* del 1898 ("basata sulle opere dei grandi maestri dell'arte sacra"); queste ultime sarebbero state usate ancora per la serie della *Passione* che Breteau realizzò per Gaumont nel 1899. Breteau era anche attore: appare nel ruolo di Gesù Cristo nella serie Lumière ed è lui la donna che trafuga sotto la gonna prosciutto e pollo arrosto in *L'Utilité des Rayons X*.

Per dare varietà al proprio catalogo, i Lumière inserivano 'scene di genere' dirette da Hatot e Breteau e spesso girate da Alexandre Promio, come *Barbe-bleue* o *Jeanne d'Arc*. Nel 1898 Pa-

thé Frères e Gaumont erano fornitori di materiale fotografico e fonografico; le due ditte acquistavano allora i film dei *cinématographistes* esterni Hatot e Breteau come software per i loro macchinari; solo più tardi si sarebbero seriamente avventurati nella produzione cinematografica.

Mariann Lewinsky

Georges Hatot and Gaston Breteau (or Bretteau) directed scores of vues Sujets composés (also Scènes de genre) on behalf of Frères Lumière in 1897 and of Léon Gaumont & Co. in 1898. Moreover Breteau begins to appear in the account books of Pathé Frères in 1898, paid for prises cinématographiques and would continue to work for Pathé Frères until 1904, as we know from the detailed history of the enterprise by Stéphanie Salmon, Pathé: À la conquête du cinéma (1896-1929).

Breteau and Hatot, who directed, edited and sold films on a contractual basis to several companies, were key figures in these early years of cinematography. They had worked together at the Théâtre de l'Odéon as stage coordinators and engaged an eminent set designer and scene painter, Marcel Jambon (1848-1908), for their cinematographic productions. It was Jambon who created the sets for the series of Vues historiques directed by Hatot in 1897 on behalf of the Frères Lumière and for the Life of Christ of 1898 ("after famous paintings of religious art"); these would be used again for the Passion series Breteau directed for Gaumont in 1899. Breteau also acted: he appears on-screen as Jesus Christ in the Lumière series and as the woman smuggling ham and roast chicken under her skirt in L'Utilité des Rayons X.

The Frères Lumière added 'genre scenes' directed by Hatot and Breteau and often shot by Alexandre Promio, such as Barbe-Bleue or Jeanne d'Arc, to add vari-

ety to their catalogue. Pathé Frères and Gaumont in 1898 were suppliers of photographic and phonographic merchandise. In 1898 the two companies bought films from the external cinématographistes Hatot and Breteau a 'software' for their apparatuses; they would venture into film production seriously only later.

Mariann Lewinsky

L'UTILITÉ DES RAYONS X

Francia, 1898 Regia: Gaston Breteau

■ Int.: Gaston Breteau. Prod.: Léon Gaumont et Cie ■ DCP. D.: 1'. Bn ■ Da: Lobster

BARBE-BLEUE

Catalogo Lumière n. 946, Gaston Breteau, Francia, 1898

■ Scgf.: Marcel Jambon. Prod.: Lumière
■ DCP. D.: 1' ■ Da: Cinémathèque française (coll. Olivier Auboin-Vermorel)
■ Digitalizzato nel 2015 in 4K da Cinémathèque française e Institut Lumière a partire da un nitrato 35mm con perforazioni Lumière conservato da Cinémathèque française / Digitalized in 2015 in 4K by Cinémathèque française and Institut Lumière from a nitrate 35mm print with Lumière perforations preserved at Cinémathèque française

EXÉCUTION DE JEANNE D'ARC

Catalogo Lumière n. 964, Gaston Breteau, Francia, 1898

■ T. int.: *Execution of Joan of Arc*. Prod.: Lumière ■ DCP. D.: 1'. Col ■ Da: Cinémathèque française (coll. Olivier Auboin-Vermorel)
■ Restaurato nel 2015 da Cinémathèque française e Institut Lumière a partire da un



Exécution de Jeanne d'Arc

positivo nitrato 35mm imbibito e colorato a mano con perforazioni Lumière / Restored in 2015 by Cinémathèque française and Institut Lumière from a positive nitrate 35mm print tinted and hand-colored with Lumière perforations

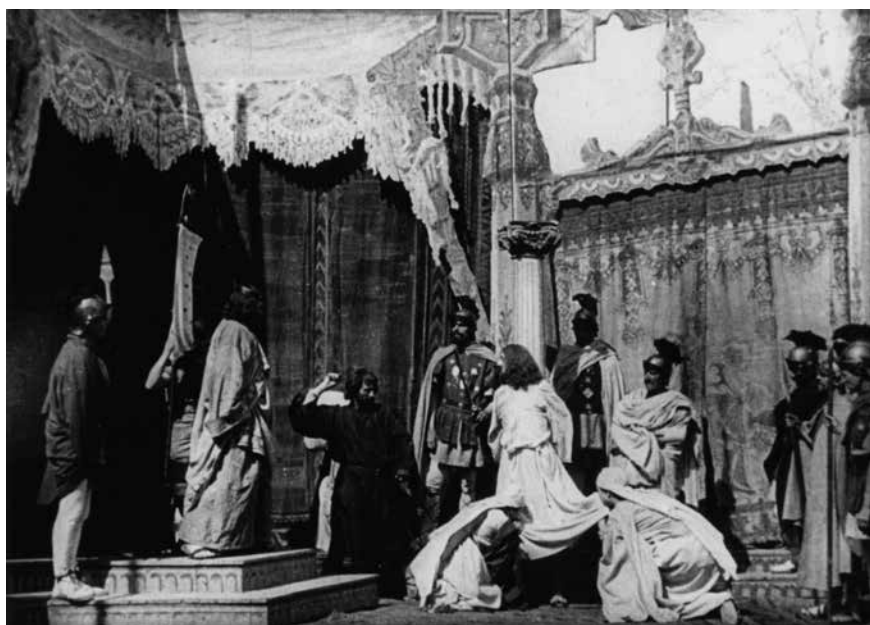
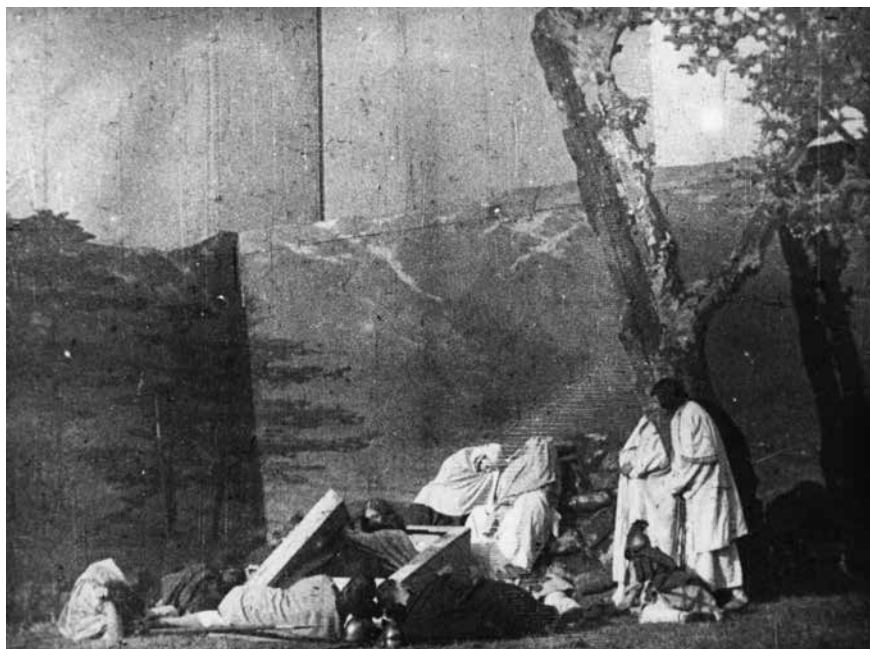
Serie: La Vie et la Passion de Jésus-Christ **Serie: La Vie et la Passion de Jésus-Christ**

Sin dall'apparizione del *cinématographe* nel 1895, Louis e Auguste Lumière hanno girato film di finzione, a cominciare dagli sketch familiari messi in scena e registrati nel loro giardino di Monplaisir

a Lione, o nella villa di La Ciotat. Tuttavia, durante gli anni 1896 e 1897, la finzione rimane un genere minoritario nel catalogo della *maison* lionese e, perché questa prenda uno slancio effettivo, bisogna attendere il 1898, anno in cui i film di fiction coprono almeno un terzo della produzione totale della società, come risultato della concorrenza esercitata su questo fronte in particolare da Pathé Frères e Léon Gaumont et Cie. Dopo aver creato numerose vedute comiche o storiche e *scènes reconstituées*, la società decide di realizzare una serie di rilievo in tredici quadri sulla vita e la passione di Gesù Cristo, presentata a Lione in occasione delle feste natalizie e, nuovamente, per la Pasqua del 1899.

Il catalogo *La Production cinématographique des Frères Lumière*, diretto da Michelle Aubert e Jean-Claude Seguin (edito da BiFi – Editions Mémoires de cinéma, 1996), accredita Alexandre Promio come unico operatore. Sarebbe, comunque, che la serie sia stata diretta da George Hatot, con le scenografie di Marcel Jambon e Promio come operatore. Questo implicherebbe un'autentica evoluzione nel *modus operandi* della *maison* lionese, poiché fino a quel momento gli operatori si ritrovavano soli dietro alla cinepresa, talvolta aiutati da un assistente. Con la costituzione di queste piccole truppe, il *cinématographe*, da sistema individuale, diventa il cinema, un'impresa collettiva.

Dominique Moustacchi



La Vie et la passion de Jésus-Christ

Louis and Auguste Lumière shot fiction as soon as the Cinématograph came into being, producing everyday domestic scenes performed and recorded, either at home in Lyons' Monplaisir neighbourhood or in the family's holiday villa at La Ciotat on the south coast,

from 1895 onwards. During these early years, however, through 1896 and 1897, 'drama' occupied only a very small proportion of the company's catalogue. It was not until 1898 that the genre took off. That year, fully one third of the films produced fell into this cate-

gory, as awareness of competition from Pathe Frères and Léon Gaumont & Cie grew. Having produced various comic shorts and historical tableaux or reconstructions, the Lumière Bros company then decided to embark on a major series called *La Vie et La Passion de Jésus-Christ* ('Life and Passion of Jesus Christ') in 13 tableaux. This was shown at Lyons over the Christmas period and again during the 1899 Easter season. Michelle Aubert & Jean-Claude Seguin's catalogue raisonné, *La Production cinématographique des frères Lumière* (published by BiFi – Editions Mémoires de cinéma, 1996), credits Alexandre Promio as sole camera operator, though it seems the series was in fact directed by Georges Hatot, with Marcel Jambon as production designer and Promio as cameraman. Such an arrangement would represent a step forwards in the Lyons-based company's production mode, considering that camera operators had previously worked alone, with the occasional help of an assistant. Thus, with this first team the Cinématograph, originally designed for individual use, became cinema, a collective undertaking.

Dominique Moustacchi

LA VIE ET LA PASSION DE JÉSUS-CHRIST

Francia, 1898 Regia: [Georges Hatot]

■ Operatore: [Alexandre Promio]. Int.: Gaston Breteau (Gesù). Prod.: Frères Lumière ■ 35mm

I. L'Adoration des Mages (n. 933)

II. La Fuite en Égypte (n. 934)

III. L'Arrivée à Jérusalem (n. 935)

IV. Trahison de Judas (n. 936)

V. Résurrection de Lazare (n. 937)

VI. La Cène (n. 938)

VII. L'Arrestation de Jésus-Christ (n. 939)

VIII. La Flagellation (n. 940)

IX. Le Couronnement d'épines (n. 941)

X. La Mise en croix (n. 942)

XI. Le Calvaire (n. 943)

XII. La Mise au tombeau (n. 944)

XIII. La Résurrection (n. 945)

CAPITOLO 4: SCÈNES FANTASTIQUES: MÉLIÈS E L'ARTE DEL MERAVIGLIOSO CHAPTER 4: FANTASTIC SCENES: MÉLIÈS AND THE ART OF THE MARVELLOUS

Georges Méliès realizzò ventisette film nel 1898; dieci risultano tuttora esistenti. I sette che mostriamo nella nostra sezione sono meravigliosi: una bellissima panoramica da un treno, un'attualità finemente ricostruita (l'affondamento dell'incrociatore Maine il 15 febbraio 1898), con veri pesci rossi e cinque trasformazioni o scene a trucchi – che Méliès preferiva chiamare *scènes fantastiques*. Queste scene non sono solo fantastiche, stupefacenti e inventive; emanano il fascino dell'esuberanza, del gioco e del pezzo di bravura, che le rende la cosa più divertente dell'intera selezione 1898. E più divertenti, anche, di quasi tutta la successiva produzione Méliès. Conservano il fascino irripetibile della perfezione raggiunta per la prima volta in un nuovo campo. Questi film venivano mostrati la domenica sera al Théâtre Robert-Houdin. È importante ribadire che Méliès non portò il teatro o la narrazione al cinema, ma fece l'opposto: mise il cinema al servizio del teatro, come scrisse nel 1906 (in *Les Vues cinématographiques*), e, come scrisse nel 1926 (in *En marge de l'histoire du cinématographe*), il cinema era per lui il mezzo per ampliare i limiti della sua Arte del Meraviglioso. Con i trucchi del cinema sostituì il Cristo sulla croce con una seducente Jehanne d'Alcy, mostrò lo scultore greco Pigmalione dar la caccia a una gonna saltellante (la recalcitrante metà inferiore di Galatea), e mise in scena la propria sparizione, lasciando solo un fil di fumo nell'aria.

Mariann Lewinsky

Georges Méliès made twenty-seven titles in 1898; about ten of them are known to exist. The seven screened in our section are marvellous: a beautiful phantom ride, a cleverly reconstructed actuality (of the USS battleship Maine which sank on 15 February 1898) with some live goldfish

*and five transformations or trick scenes – which Méliès himself preferred to call scènes fantastiques. They are not only fantastic, astonishing and inventive, they radiate a unique charm of exuberance, of fun and bravura that makes them more enjoyable than anything else in the 1898 strand. And also more enjoyable than most of Méliès' later productions. Theirs is the irretrievable charm of perfection achieved for the first time in a new thing. These films were screened on Sunday nights in the Théâtre Robert-Houdin. It is important to repeat on every occasion that Méliès did not bring theater or fiction to the cinema. It is the other way round; he put cinematography at the service of the theatre, as he wrote in 1906 (in *Les Vues cinématographiques*), and for him it was a means to expand the limits of his Art of the Marvellous as he wrote in 1926 (in *En marge de l'histoire du cinématographe*). Using cinematography he accomplished tricks like replacing Christ on the Cross with seductive Jehanne d'Alcy, the Greek sculptor Pygmalion chasing a hobbling skirt (the recalcitrant lower half of Galatea) and himself disappearing, leaving a little wisp of smoke in the air.*

Mariann Lewinsky

LA TENTATION DE SAINT ANTOINE

Francia, 1898 Regia: Georges Méliès

■ Int.: Georges Méliès, Jehanne d'Alcy
Prod.: Star Film (n. 169) ■ 35mm. L.: 21 m. Bn ■ Da: Cinémathèque française

VISITE SOUS-MARINE DU 'MAINE'

Francia, 1898 Regia: Georges Méliès

■ Prod.: Star Film (n. 147) ■ 35mm. L.: 32 m
■ Da: BFI – National Archive

LE MAGICIEN

Francia, 1898 Regia: Georges Méliès

■ Prod.: Star Film (n. 153) ■ DCP ■ Da: Lobster Films

PYGMALION ET GALATHÉE

Francia, 1898 Regia: Georges Méliès

■ Int.: Georges Méliès, Jehanne d'Alcy.
Prod.: Star Film (n. 156) ■ 35mm. L.: 30 m. Bn ■ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée

PANORAMA PRIS D'UN TRAIN EN MARCHÉ

Francia, 1898 Regia: Georges Méliès

■ Prod.: Star Film (n. 151) ■ DCP ■ Da: Lobster Films

ILLUSIONS FANTASMAGORIQUES

Francia, 1898 Regia: Georges Méliès

■ Prod.: Star Film (n. 155) ■ 35mm. L.: 23 m. D.: 1' a 18 f/s. Imbibita / *Tinted*
■ Da: Filmoteca Española (collezione Saraminaga)

L'HOMME DE TÊTES OU LES QUATRES TÊTES EMBARRASSANTES

Francia, 1898 Regia: Georges Méliès

■ Prod.: Star Film (n. 167) ■ 35mm. L.: 20 m. D.: 1' a 16 f/s ■ Da: BFI – National Archive

CENTO ANNI FA: 1918

A Hundred Years Ago: 1918

Programma a cura di / Programme curated by
Mariann Lewinsky e Karl Wratschko

Testi di / Texts by **Gyöngyi Balogh, Cecilia Cenciarelli, Anna Dobringer, Caroline Fournier, Claudia Gianetto, Kate Guyonvarch, Alexander Jacoby, Clément Lafite, Christine Leteux, Mariann Lewinsky, Alisa Nasrtdinova, Johan Nordström, Masaki Paibo, Elif Rongen, Magnus Rosborn, Blažena Urgosikova, Janneke Van Dalen, Michal Večeřa, Jon Wengström, Tami Williams, Karl Wratschko**



Il 1918 fu un anno spartiacque. Quando la Grande guerra finalmente giunse alla fine, nuovi assetti politici presero forma e si disegnarono nuovi confini. Il nostro primo capitolo è dedicato al conflitto mondiale e alla politica; e *Seventh Heaven* (1927) di Frank Borzage, melodramma nell'ombra della guerra che presentiamo in Piazza Maggiore, è direttamente connesso ai film del 1918. Film e newsreel arrivano dall'Ungheria, dalla Cecoslovacchia e dalla Finlandia, come bandierine che segnano le neonate repubbliche indipendenti sulla nuova mappa europea.

Uno spartiacque spalanca la visione su entrambi i lati. Il secondo capitolo, sul cinema russo, combina opere proiettate verso il futuro (di Majakovskij e Vertov) con un film che rievoca il periodo zarista, *Padre Sergio*. Il destino di Olga Rautenkrantzová, prima donna regista cecoslovacca e protagonista del terzo capitolo, dedicato alle registe produttrici e sceneggiatrici, ci ricorda che non furono solo le nazioni a battersi per l'indipendenza ma anche le donne, e che la loro lotta per l'eguaglianza nel cinema avrebbe avuto una lunga strada davanti a sé.

Per il cinema italiano, il 1918 pare un anno d'oro. Ma i sontuosi diva film del quarto capitolo sembrano fantasmagorie d'un passato destinato a svanire. Quelli che invece non sono svaniti sono gli splendidi colori dell'*Avarizia*, con Francesca Bertini, in una copia imbibita e virata da Jan Ledecský nel lontano 1991. Prova che con le tecniche originali si ottengono non soltanto i risultati migliori per le imbibizioni e i viraggi (a paragone con qualsiasi altro sistema di riproduzione, incluso il digitale), ma anche i più durevoli. Anche le tecniche di restauro dovrebbero guardare da entrambi i lati, verso il futuro e verso il passato.

E il qui e ora del 1918? Niente di meglio, per godersi l'attimo presente, dello spettacolo popolare. I film d'avventura, i serial di suspense, le commedie con i beniamini del pubblico sollevavano le platee dal peso della realtà, e offrivano sicuro divertimento. Anche noi godiamoci Tarzan nel capitolo quinto, e nel capitolo sesto l'intraprendente Leah Baird per quindici episodi all'inseguimento dei cattivi Wolves of Kultur.

Se preferite rimaner fedeli all'idea che i film muti tedeschi sono artistici ma tetri, astenetevi dal vedere le belle scoperte del 1918, commedie programmate nella sezione *Ritrovati e Restaurati*, con l'irresistibile Ernst Lubitsch, la brillante Hedda Vernon e una scatenata Henny Porten nel doppio ruolo di una cuoca stregata dal palcoscenico e d'una contessa ubriaca. Gli spettatori attenti scopriranno come i fili del festival si intreccino, per esempio nel nome dell'art director Ben Carré.

Dal punto di vista della storia del cinema, il grande evento del 1918 è che Carl Theodor Dreyer dirige il suo primo film. *Praesidenten* uscì nel 1919, ed è il primo titolo nella lista di *Cento anni fa* 2019.

Mariann Lewinsky e Karl Wratschko

1918 was a watershed year. When the Great War finally came to a close, political systems were re-imagined and boundaries redrawn. Our first chapter is dedicated to war and politics; and Frank Borzage's war drama Seventh Heaven (1927, screened in the Piazza Maggiore) is directly connected to the films from 1918. Important productions and newsreels come from Hungary, Czechoslovakia and Finland; like little flags they mark some of the new, independent republics on the changed map of Europe.

From a watershed, the view opens on both sides. Chapter 2 on Russian cinema combines works looking to the future (by avant-gardists Majakovskij and Vertov) with a film-tale depicting the czarist period, Father Sergius. The destiny of Olga Rautenkrantzová, Czechoslovakia's first woman filmmaker and a protagonist of Chapter 3 dedicated to female filmmakers and screenwriters, reminds us that not only nations strove for independence, but also women, and that their struggle for equality in film production had a very long future ahead.

For Italian cinema, 1918 seems to have been a golden year. But the gorgeous diva films in Chapter 4 appear like phantasmagorical evocations of a past, doomed to fade. What did not fade are the shimmering colours of Lavarizia, starring Francesca Bertini, a black and white positive print, tinted and toned by Jan Ledecský back in 1991. A proof that the original techniques achieve not only the most accurate results for tinting and toning (as compared to the other ways of reproduction including digital ones), but also durable ones. Restoration techniques too should always look both ways, to the past and to the future.

And what about the present of 1918? Nothing better for enjoying the present moment than popular entertainment. Adventure films, serials full of suspense, and comedies celebrating their darling actresses and actors delivered audiences in 1918 from the restraints of reality and gave them a good time. Join them and watch Tarzan in Chapter 5 and the resourceful Leah Baird, chasing the evil Wolves of Kultur through fifteen episodes, in Chapter 6.

If you prefer to cling to your idea that Germans silent films are artistic but gloomy, better refrain from seeing the wonderful finds from 1918, German comedies (or parts of them) screened in the section Recovered & Restored, with brilliant Ernst Lubitsch, irresistible Hedda Vernon and versatile Henny Porten in the double role of a stage-struck cook and a tipsy countess. The attentive guest will discover how the strands of the festival are connected, for example, by art director Ben Carré.

Film-historically speaking, the major event of 1918 was Carl Theodor Dreyer directing his first film. Praesidenten was released in 1919, and it is the first title we put on our list for the 2019 programme A Hundred Years Ago.

Mariann Lewinsky and Karl Wratschko

Alla fine della Grande guerra la mappa dell'Europa era cambiata per sempre. Fu un'epoca di grandi speranze, l'inizio di una nuova era, ma per giungere a quel punto era stato pagato un prezzo enorme. Nel 1918 l'Europa cambiò in meglio, però era anche ferita, sfinita e macchiata di sangue. Quello sfinitimento si ricava perfino dagli archivi cinematografici. I titoli tra cui scegliere per il 1918 erano meno numerosi rispetto agli anni precedenti, soprattutto in Francia. Ciò nonostante, il film più bello e interessante sulle ultime settimane della Grande guerra ci è sembrato il francese *Vendémiaire*. Descrive le ultime settimane del conflitto ma si conclude pochi giorni prima dell'Armistizio, così per l'11 novembre 1918 ci spostiamo a Parigi, dove un cinegiornale ci mostra la folla che si riversa nelle strade per festeggiare il ritorno della pace.

Quando una guerra finisce dovrebbero finire anche le sofferenze. Mentre gli eserciti si ritirano sta già avanzando inesorabilmente nel continente una delle pandemie più mortali della storia umana, l'influenza spagnola. Temendo di scatenare il panico di massa, le autorità europee fanno il possibile per minimizzarla. Non c'è solo la Spagnola a turbare il sonno dei potenti. Dopo la vittoria bolscevica in Russia, nel continente europeo si diffonde il timore della rivoluzione comunista. Nel 1918 vengono girati vari film che affrontano la paura del 'Diavolo rosso'. Siamo lieti di presentarvi il norvegese *Revolutionens Datter*, in cui si suggerisce che ciò davvero servirebbe per placare lo zelo rivoluzionario è un bel seno borghese.

Karl Wratschko

By the end of the Great War, the map of Europe had been changed forever. It was a time of great hope, the beginning of a new era, but reaching that point had come at a great cost. Europe changed for the bet-

ter in 1918, but it was also scarred and exhausted and stained with blood. That exhaustion can even be seen in the film archives. There were fewer titles to choose from for 1918 than we had seen in previous years, especially in France. Nevertheless the most beautiful and intriguing film we found about the last weeks of the Great War turned out to be the French film Vendémiaire. Whilst Vendémiaire portrays the last weeks of the war, its plot ends a few days before the actual Armistice. So we must head to Paris on the 11th of November 1918, where we'll see the crowds pouring into the streets to celebrate the return of peace. When a war ends the suffering should end, too. However as the armies retreated, one of the deadliest pandemics in human history was already advancing across the continent. Fearing a mass panic, politicians did their best to hush it up. The Spanish flu wasn't the only thing causing the politicians to lose sleep. After the Bolsheviks' success in Russia, there was a continent-wide dread of communist revolution. A number of films were made in 1918 which addressed this fear of 'The Red Devil'. We're delighted to present Revolutionens Datter, a Norwegian film suggesting that all 'The Red Devil' really needs is a bit of bourgeois bosom to curb his revolutionary zeal.

Karl Wratschko

[JOURNAAL: PARIJS, 11 NOVEMBER 1918]

Francia, 1918

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 52 m. D.: 2' a 19 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE Filmmuseum

Breve frammento di un cinegiornale Pathé che mostra i festeggiamenti a Parigi in occasione dell'Armistizio tra le potenze alleate e l'Impero tedesco. Dopo quattro lunghi anni di guerra, il

solievo e la felicità sui volti dei parigini sono tangibili, e l'effetto sullo spettatore è immutato a un secolo di distanza. La più bella inquadratura ritrae i girotondi improvvisati dalla gente nelle vie della città, manifestazione di gioia emblematica e senza tempo che accompagna la riconquista della normalità dopo un'epoca di tirannia o di terrore. Parlare di cliché, però, significa non capirne il senso. Qui siamo piuttosto dalle parti della verità universale, e queste scene continueranno a commuovere finché ci sarà qualcuno a guardarle.

Karl Wratschko

A short Pathé newsreel fragment showing the festivities in Paris on the occasion of the Armistice between the Allies and their last opponent, Germany. After four long years of war, the relief and joy on the faces of the Parisian people are palpable, and the effect on the viewer is hardly diminished a century later. The most beautiful shot on the reel shows ordinary people coming together to hold hands and dance in circles 'ring a ring o' roses'-style in the streets – an iconic and timeless happening which almost always occurs when ordinary people are given their lives back after a time of tyranny or terror. To call it a cliché, however, is to miss the point. This is the stuff of universal truth, and these scenes will continue to resonate and lift us up as long as there are humans around to watch them.

Karl Wratschko

VENDÉMIAIRE

Francia, 1918 Regia: Louis Feuillade

■ Scen.: Louis Feuillade. F.: Maurice Champreux, Léon Clausse. Int.: René Cresté (Pierre Bertin), Édouard Mathé (capitano di Castelvieu), Louis Leubas (Wilfrid), Gaston Michel (papà Larcher), Mary Harald (Sarah), Manuel Caméré

(Fritz), Georges Biscot (Bernadou). Prod.: Société des Établissements Gaumont ■ 35mm. L.: 3036 m. D.: 133' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: Gaumont Pathé Archives

Se già conoscete Louis Feuillade, il suo poco noto *Vendémiaire* potrà rivelarsi una sorpresa. Diversamente da gran parte della produzione del regista francese, che rientra nella categoria del 'realismo fantastico', *Vendémiaire* è caratterizzato da un realismo meravigliosamente concreto, di una concretezza tutta francese. Il film si divide in quattro capitoli, i cui titoli (*Prologo; La vigna; I tini; Il vino novello*) fanno pensare a un film tutto incentrato sulla viticoltura. Ma ben presto appare chiaro che il vino è un'allegoria della cultura e della terra francesi, e il vero intento del film è persuadere i connazionali del regista a difendere a tutti i costi quello spirito e quei territori. È il settembre del 1918 e la guerra sta per finire, ma nella tenuta di Castelviel nel sud della Francia la notizia non è ancora arrivata e tutti sono impegnati nella vendemmia. Molti dei personaggi sono sfollati che la guerra ha cacciato dalle loro case del nord. Poi c'è la gente del posto, papà Larcher, le sue due figlie e Pierre, soldato ferito in licenza di convalescenza. Tra loro ci sono Wilfred e Fritz, due prigionieri tedeschi evasi che si fingono braccianti belgi. La loro presenza malevola rende la vita difficile a una famiglia gitana e minaccia la tranquillità dell'intera comunità. *Vendémiaire* è un dramma avvincente che ritrae con grande verosimiglianza e ricchezza di dettagli la stagione della vendemmia in tempo di guerra. Ed è anche una travolgente celebrazione di Lunel, il bucolico paese che aveva dato i natali a Feuillade. Aspetto ancora più interessante, il film ha palesi intenti propagandistici nello spronare i francesi a compiere uno sforzo estremo per porre fine alla guerra da vincitori. "Noi siamo la nostra gioia di vivere, il nostro amore per il vino e il nostro squisito paesaggio", dice il sottotesto

senza troppi giri di parole, "e il barbaro 'Fritz' non deve poter mettere le mani sulle nostre vigne".

Karl Wratschko

If you're already familiar with Louis Feuillade, his little-known opus Vendémiaire may come as a surprise. Unlike the bulk of his work which was characterised as 'Fantastic Realism', Vendémiaire is wonderfully down-to-earth realism – or down-to-French-earth realism to be specific. The film itself is divided into four chapters, the titles of which (Prologue; The Vine; The Wine Casks; and Le Vin Nouveau) suggest that this is a movie about the cultivation and consumption of wine. But as the narrative unfolds, it becomes clear that the cultivation and consumption of wine is an allegory for French culture and French land as a whole, and the real purpose of the film is to persuade the director's fellow citizens to defend that spirit and those lands at all costs. It's September 1918 and the war is coming to an end, but here on the Castelviel estate in the south of France the news has not yet arrived and everyone is busy with the grape harvest. Many of the characters we meet are refugees who have been driven from their homes by the conflict in the north. Then there's Father Larcher and his two daughters, and Pierre Bertin, a wounded soldier on convalescent leave, who are all locals. And living amongst them, disguised as Belgian farmworkers, are Wilfred and Fritz, two escaped German prisoners whose malevolent presence makes life difficult for a local gypsy family and threatens the tranquillity of the community as a whole. Vendémiaire is a compelling drama which portrays a harvest season during a time of war with great authenticity and detail. It's also a rousing hymn to Lunel, the beautiful bucolic village where Feuillade was born. More interestingly, it is a blatant bit of propaganda designed to rouse the French into a last-ditch effort to end the war on top. "Our joie de vivre and our love of wine and our exquisite landscape is who we are", says the unsubtle subtext, "and that barbarian 'Fritz' must never be allowed to get his hands on our grapes".

Karl Wratschko

SHOULDER ARMS

USA, 1918 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: *Charlot soldato*. Scen.: Charles Chaplin. F.: Roland Toterth. Scgf.: Charles D. Hall. Int.: Charles Chaplin (la recluta), Edna Purviance (la ragazza francese), Sydney Chaplin (il sergente/Kaiser), Jack Wilson (il principe tedesco), Henry Bergman (il sergente grasso/maresciallo Hindenburg), Albert Austin (il soldato americano/soldato tedesco/autista del Kaiser), Tom Wilson (il sergente istruttore), John Rand, Park Jones (soldati americani), Loyal Underwood (un tedesco). Prod.: Charles Chaplin per Chaplin-First National ■ 35mm. L.: 829 m. D.: 41' a 18 f/s. Bn e col. Didascalie francesi e tedesche / *French and German intertitles* ■ Da: Cinémathèque suisse ■ Restaurato nel 2018 da Cinémathèque suisse e Národní filmový archiv con il sostegno di Memoriav e Národní filmový archiv, presso i laboratori Bonton A.S. e Lýsa nad Labem. Imbibizioni e viraggi a cura di Jan Ledecký. Un ringraziamento speciale a Kate Guyonvarch e alla famiglia Chaplin per aver permesso questa proiezione / *Restored in 2018 by Cinémathèque suisse and Národní filmový archiv with the support of Memoriav and Národní filmový archiv at Bonton A.S. and Lýsa nad Labem laboratories. Tinting and toning by Jan Ledecký. Special thanks to Kate Guyonvarch and Chaplin family for screening permission*

All'inizio di *Shoulder Arms*: con una carrellata in avanti seguiamo Charlot che avanza nel varco della trincea, incurante delle esplosioni. La macchina da presa lo accompagna fino in fondo, poi una carrellata all'indietro lo riporta verso gli spettatori, quasi come se camminasse lungo il corridoio del cinema, tra le poltrone. Sembra un invito a seguirlo fino al campo addestramento reclute, con la tacita promessa che riuscirà a farci ridere di gusto, anche se l'argomento è il meno comico di tutti: la guerra. Tecnicamente parlando, *Shoulder Arms* è uno dei film più complessi realizzati da Chaplin fino ad allora: sdoppiamenti narrativi e *split screen*, set curati e realistici, movimenti



Shoulder Arms © Roy Export Co. Ltd

di macchina sofisticati e una magnifica *mise-en-scène*. È ricco di situazioni comiche che scoppiano frequenti come le granate, alcune memorabili, come la scena in cui si camuffa da albero (non si tratta proprio di *camouflage* – dirà Bazin – sembra piuttosto “uno di quei piccoli insetti indiani che assumono le sembianze di una foglia” o che fingono di essere morti, e l’unica differenza tra loro e Charlie sta nella “velocità con cui riemerge dalla sua condizione di dissoluzione spaziale, e ritorna al mondo, perennemente pronto all’azione”).

Shoulder Arms è solo il primo di molti film che Chaplin realizzò contro il parere di amici e colleghi: “È molto pericoloso, in questo momento, prendere in giro gli orrori della guerra”, lo mise in guardia DeMille. Lui andò avanti lo stesso, inizialmente concependo il film come il suo primo lungometraggio e girando molti metri di pellicola (poi tagliati e ridotti a tre rulli) in cui si vede Charlot, uomo di famiglia, prima di arruolarsi. *Shoulder Arms* fu uno dei maggiori successi commerciali di Chaplin e fu a lungo utilizzato da pubblico e critica come metro di paragone per giudica-

re i suoi film successivi. Ma non è tutto. Il film uscì in sala al momento giusto e riuscì a far ridere la gente dell’idiozia della guerra, entrando così a far parte, in maniera determinante, dell’esperienza del conflitto mondiale. “Come hai fatto a catturare tredici soldati tedeschi tutto da solo?” – chiede a Charlot il suo superiore – “Li ho circondati”.

Cecilia Cenciarelli

Nel 1998 il collezionista Edwin Hoffmann depositò presso la Cinémathèque suisse una copia di distribuzione svizzera (con didascalie francesi e tedesche) di *Shoulder Arms*. Questo elemento risulta essere l’unico nitrato imbibito esistente del film ed è stato restaurato seguendo un procedimento fotochimico. Il restauro, presentato per la prima volta al Cinema Ritrovato, è stato eseguito da Jan Ledecský grazie a una collaborazione tra Cinémathèque suisse e Národní filmový archiv.

Caroline Fournier

At the beginning of Shoulder Arms: a tracking shot shows Charlie walking along the trench, oblivious of the occasional blast.

The camera follows him to the end of the corridor, then draws backward through the audience, not along an aisle but as if he is walking between the theatre seats. As if he was inviting us to join him at boot camp with the tacit promise that he will, ultimately, succeed in making us laugh hard about the least funny subject of all: the war. Technically speaking, this was one of Chaplin’s most advanced films to date: split narrative, impressive sets, sophisticated camera work and brilliant mise-en-scène. It is packed with comic moments that explode as often as grenades with some memorable scenes, namely the hilarious, celebrated occasion when he camouflages himself as a tree (not really ‘camouflage’ – Bazin would argue – more like “one of those little Indian insects that can take on the appearance of leaves” or an insect playing dead, the only difference between them and Charlie being “the speed with which he returns from his condition of spatial dissolution, into the cosmos, to a state of instant readiness for action”).

Shoulder Arms is the first of many films that Chaplin will shoot against his colleagues’ and friends’ advice: “It’s dangerous, at this time, to make fun of the horrors of the war”, DeMille had warned him. He went ahead, initially planning to make it his first feature, shooting extensive footage of the Tramp as a family man prior to enlistment, then cut it and released it as a three-reeler. Shoulder Arms was one of Chaplin’s greatest commercial successes, and for a long time both audiences and critics would measure subsequent films by its standards. But there’s more to it. It hit the public at exactly the right time, making them laugh about the idiocy of it all, and thus becoming an essential part of the World War experience. “How did you capture thirteen German soldiers by yourself?” – Charlie is asked by his superior – “I surrounded them”, he explains.

Cecilia Cenciarelli

In 1998 Edwin Hoffmann, a collector, deposited at the Cinémathèque suisse a Swiss distribution print (with French and German intertitles) of Shoulder Arms. This element appears to be the



The Bond © Roy Export Co. Ltd

only tinted nitrate print of Chaplin's film in existence. The photochemical restoration, presented for the first time at Il Cinema Ritrovato, has been carried out by Jan Ledecjý, thanks to a collaboration between the Cinémathèque suisse and the Národní filmový archiv

Caroline Fournier

THE BOND

USA, 1918 Regia: Charles Chaplin

■ Scen.: Charles Chaplin. F.: Roland Totheroh. Scgf.: Charles D. Hall. Int.: Charles Chaplin, Edna Purviance, Henry Bergman

(John Bull), Sydney Chaplin (il Kaiser), Albert Austin, Dorothy Rosher (Cupido). Prod.: Charles Chaplin per Chaplin-First National ■ DCP. D.: 10'. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Lobster

Seguendo l'esempio di molte celebrità e case cinematografiche di Hollywood, nel settembre del 1918 Chaplin offrì al Liberty Loan Committee un "film di propaganda" (così è definito nella documentazione degli studios) girato e montato tra il 15 e il 22 agosto usando semplici e stilizzati oggetti di scena su un fondale nero. Mentre altri 'bond' (nel doppio senso di obbligazioni e di vincoli) rappresentati nel

film sono imperfetti – come quello dell'amicizia (l'amico vuole soldi) e quello del matrimonio (le nozze sono costose) – il Liberty Bond, cioè il prestito di guerra, vince a man bassa. 'Il popolo' dà un gruzzolo allo Zio Sam in cambio di un'obbligazione. Lo Zio Sam dà i soldi all'Industria, che a sua volta fornisce una baionetta a un soldato americano, e il Kaiser finisce al tappeto. Perfetto esempio delle brillanti capacità comunicative di Chaplin.

Kate Guyonvarch

Chaplin, alongside many other Hollywood stars and studios who also contributed such films, delivered his "Propaganda film" as it



Revolutionens datter

was called in the studio records – shot and edited between August 15th and 22nd 1918 using only simple stylised props against a black backdrop – to the Liberty Loan Committee in September. Whereas the other 'bonds' illustrated in the comic film are flawed – the bond of friendship (the friend wants money), the bond of marriage (the wedding costs too much) – the Liberty Bond wins hands down. 'The people' give a bag of money to Uncle Sam in exchange for a bond certificate. Uncle Sam gives the money to Industry, who gives a US soldier a bayonet – and the Kaiser is defeated. A perfect example of Chaplin's brilliant communication skills.

Kate Guyonvarch

REVOLUTIONENS DATTER

Norvegia, 1918 Regia: Ottar Gladvet

■ T. int.: *Daughter of the Revolution*. Scen., F., M.: Ottar Gladvet. Int.: Joh. Price (il proprietario terriero Dalton), Solveig Gladvet (Claire Staalhammer), Waldemar Holberg (l'operaio Albert Fjeld), Fred Boston (Jack, il figlio di Dalton), Thomas Boston (Tommy, il figlio di Albert e Claire). Prod.: Gladvet Film A/S ■ 35mm. L.: 910 m. D.: 44' a 16 f/s. Imbibito / *Tinted*. Didascalie norvegesi / *Norwegian intertitles* ■ Da: Nasjonalbiblioteket

Revolutionens datter è un film d'amore di Ottar Gladvet, pioniere del cinema norvegese. Gladvet iniziò la sua carriera come proiezionista per poi diventare direttore di cinema, fotografo, regista e produttore con la casa cinematografica Gladvet Film A/S. Girò pubblicità, documentari, cinegiornali e *travelogue* realizzati in Norvegia e in vari paesi esotici. *Revolutionens datter* è il suo secondo film di finzione, e l'unico suo muto a essersi conservato.

Claire è la bellissima figlia del direttore di un'acciaieria. Nel corso di uno sciopero i rivoluzionari fanno irruzione nella dimora del direttore, che viene ucciso. L'operaio Albert Fjeld si ricorda che Claire una volta gli è stata amica e la aiuta a sfuggire alla folla inferocita. La giovane si traveste da rivoluzionaria e dopo una serie di scazzottate i due riescono a scappare, a rubare una barca e a lasciare il paese. Durante la fuga si imbattono in un socio del padre di Claire (il signor Dalton, proprietario terriero) e decidono di rimanere con lui. Dalton vuole che Claire sposi suo figlio Jack, tanto più che la ragazza erediterà i milioni del padre. Lei promette di sposare Jack se quest'ultimo batterà Albert in un incontro di boxe. Sulle prime i due giovani si equivalgono,

ma nel quarto round Jack finisce a terra. Claire confessa ad Albert il proprio amore e lo sposa.

Revolutionens datter is a love story by the Norwegian film pioneer Ottar Gladvet. Gladvet started his career as a projectionist and later became a cinema director, photographer, film director and founder of the production company Gladvet Film A/S. Gladvet made several commercials, documentaries, actualities/newsreels, and travelogues from Norway and exotic areas around the world. *Revolutionens datter* is his second fiction film and his only silent feature to survive.

Claire is the beautiful daughter of the director of the steelworks. Revolutionaries from the steelworks storm the director's estate during a strike, and the director is killed. Steelworker Albert Fjeld remembers that Claire helped him earlier, and he helps her to escape from the mob. She dresses up as a revolutionary and after several fistfights, they manage to escape, steal a boat and flee the country. On the run they meet an associate of Claire's father (Mr. Dalton, a landowner) and stay with him. Mr. Dalton plans for Claire to marry his son Jack, especially when it becomes clear that she is the heir to her father's millions. She promises to marry Jack if he can beat Albert in a boxing match. At first, the two fighters are evenly matched, but in the fourth round, Jack goes down. Claire admits her love to Albert, and they get married.

DURCH DIE VOGESSEN. VON MÜNSTER IM ELSASS ÜBER DIE SCHLUCHT HOHENECK NACH GERADMER

Germania, 1918

■ Prod.: Bild- und Filmamt (BuFA)/UFA ■ 35mm. L.: 121 m (incompleto). D.: 5' a 20 f/s. Bn e imbibito / *B&W and tinted* ■ Da: Bundesarchiv Filmakiv

I Vosgi (*Vosges* per i francesi, *Vogesen* per i tedeschi) sono una catena mon-

tuosa relativamente insignificante in territorio alsaziano. Non è particolarmente alta (meno di mille metri) e ha scarsa importanza strategica. Semplicemente si è trovata in una regione contesa tra due grandi potenze nemiche. Se non ne sapessimo di più, questo film tedesco potrebbe sembrare in tutto e per tutto un *travelogue*. Assistiamo a una lunga ripresa realizzata da un treno con la tecnica del *phantom ride*. Il paesaggio montano è magnifico, i panorami sono spettacolari. Il messaggio sembra essere “Venite a visitare i Vosgi, le Alpi alsaziane”. Ma in questi luoghi avevano appena perduto la vita ventimila soldati francesi e tedeschi, in una serie di battaglie inutili e assurde per il controllo della vetta. La cima – nota come Hartmannswilkerkopf o Le Vieil Armand – passò di mano quattro volte tra il 1914 e il 1916, con importanti offensive costate migliaia di vite al solo scopo di guadagnare poche centinaia di metri per poi fatalmente perderle il giorno dopo. Alla luce di ciò, un *phantom ride* tra splendide montagne sembra più un viaggio su un treno fantasma attraverso un gigantesco cimitero. E il progetto tedesco di ‘vendere’ il cosiddetto *Menschenfresserberg* (‘Monte Mangiuomini’) come meta turistica suona davvero macabro.

Karl Wratschko

The Vosges (Vogesen in German) is a relatively unimpressive mountain range in the Alsace Region. It isn't especially tall (less than 1000 m) and has little strategic significance from a military point of view. It just happened to be there – in a region which just happened to be on a fault-line between two great powers who were in conflict. If you didn't know any better, this German-made film would seem like a straightforward travelogue. We're presented with a long phantom ride shot from a train. The mountain scenery is magnificent and the views are spectacular. The message seems to be “Come and visit the Vosges, the Alps of the Alsace”. But 20,000 French and

German soldiers had just lost their lives here, in a succession of pointless and absurd battles to control the mountaintop. The peak – known as the Hartmannswilkerkopf or Le Vieil Armand – actually changed hands four times between 1914 and 1916, with major offensives costing thousands of lives serving no purpose other than to push one side a few hundred metres back from the top, only to have them take it back again the next day. In light of this, a phantom ride through beautiful mountains seems more like a trip on a ghost train through a giant graveyard. And the German plan to rebrand the so-called Menschenfresserberg – or the Man-eating Mountain – as a tourist hotspot seems macabre indeed.

Karl Wratschko

DURCH DAS MALERISCHE FINNLAND

Germania, 1918

- Prod.: Bild- und Filmamt (BuFA)/UFA
- 35mm. L.: 264 m. D.: 10' a 22 f/s. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles
- Da: Bundesarchiv Filmkiv

In superficie questo “Viaggio nella pittoresca Finlandia” è un normalissimo *travelogue* in nulla dissimile da quelli che affollano gli archivi di tutto il mondo (e da molti filmati YouTube di oggi). Lo spettatore può ammirare i monumenti più pittoreschi e i luoghi imperdibili di una regione senza abbandonare la comodità della sua poltrona, e forse un giorno qualcuno ci andrà davvero in vacanza giustificando così i costi di produzione. Questo tipo di film, enormemente popolari agli albori del cinema, erano già moneta corrente nel 1918. Perché abbiamo deciso di mostrarvelo? Come sempre, il contesto è decisivo. Dopo il crollo della Russia zarista, nel 1917 la Finlandia dichiarò l'indipendenza. All'uscita del film era già scoppiata una sanguinosa guerra civile che sarebbe costata la

vita a circa 35.000 persone. E dunque vi invitiamo a mettervi comodi e ad ammirare le vedute di una splendida nazione neonata, ma ricordate: quello che i genitori orgogliosi vi tacciono è altrettanto eloquente di ciò che vi dicono.

Karl Wratschko

On the surface, ‘A Journey Through Picturesque Finland’ is a standard travelogue, no different than any of the other travelogues piled to the ceiling in archives throughout the world (and not much different from lots of YouTube content today). Viewers get to experience the most impressive monuments and must-see places in a particular region from the comfort of their armchairs (or cinema seats), and maybe enough of them will actually head there for a holiday to offset the production costs. These kinds of films were enormously popular during the Early Cinema period and were already standard fare by 1918 – so why would we be showing it? As ever, context is king. After the collapse of Tsarist Russia, Finland emerged as an independent nation in 1917. By the time this film was released, a bloody civil war had begun which would cost in total about 35,000 people their lives. So please, sit back and soak in the views of a beautiful and blessed new-born nation, but remember: what the proud parents don't say is just as telling as what they do.

Karl Wratschko

WIEDERHERSTELLUNG DER ORDNUNG IN FINNLAND DURCH FINNISCHE WEISSE GARDE UND DEUTSCHE TRUPPEN

Germania, 1918

- Prod.: Bild- und Filmamt (BuFA)/UFA
- 35mm. L.: 199 m (incompleto, l. orig.: 272 m). D.: 9' a 20 f/s. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles
- Da: Bundesarchiv Filmkiv

I festeggiamenti per l'indipendenza finlandese ebbero vita breve. Come spesso capita dopo la nascita di una nuova nazione, opposte fazioni tentarono di colmare il vuoto politico e il paese cadde in una guerra civile che durò cinque mesi, provocò migliaia di morti e lasciò la nazione aspramente divisa per decenni. Da una parte c'erano i Rossi, un movimento proletario finanziato e armato dai russi che nel gennaio del 1918 iniziò una rivoluzione per creare una nuova repubblica socialdemocratica. Dall'altra parte c'erano i Bianchi, un movimento borghese armato e finanziato dalla Germania che mirava a prendere il potere sconfiggendo i Rossi. Come suggerito dal titolo, "L'ordine ristabilito in Finlandia dalla Guardia Bianca finlandese e dalle truppe tedesche", si tratta di un film di propaganda che esalta la lotta contro il comunismo dei nobili e coraggiosi europei occidentali, tema comune a molti titoli di questo periodo. Il film ci porta in viaggio attraverso la Finlandia su un treno blindato. Vediamo le truppe tedesche intente a 'ristabilire l'ordine' (specialità che le ha rese famose in tutto il mondo) nonché varie scene di combattimento tra Bianchi e Rossi, battaglie che, data la posizione della macchina da presa, sono state chiaramente inscenate per l'occasione. Come sempre, in guerra la verità è la prima vittima. Non si fa menzione dei circa 12.500 Rossi morti di malattia e denutrizione nei campi di prigionia.

Karl Wratschko

The festivities to mark Finnish independence didn't last long. As so often happens after new nations are born, various factions emerged from the woodwork to try and fill the power vacuum, and the country fell into a period of civil war which lasted five months, cost thousands of people their lives, and left the country bitterly divided for decades to come. On one hand there were the Reds, a working class movement armed and funded by the Russians which began a revolution in

January 1918 aimed at creating a new Social Democratic Republic. And on other hand there were the Whites, a bourgeois movement which was funded and armed by Germany and which was determined to thwart the revolutionary Reds and seize power for themselves. As the title suggests, "Order Is Restored in Finland by the Finnish White Guard and the German Troops" is a propaganda piece which glorifies the fight against Communism by noble and brave Western Europeans – a common theme in many movies from this period. The film takes us on a ride across Finland in an armoured train. We see the German troops 'restoring order' (a speciality for which they are renowned throughout the world), as well as various battle scenes between the Whites and the Reds – battle scenes which, given the position of the camera, have obviously been staged for the occasion. Truth, as ever, is the first casualty of war, whilst no mention is made of the approximately 12,500 Reds who died of disease and malnutrition in internment camps.

Karl Wratschko

[FIUME 1918]

Italia, 1918 Regia: Luca Comerio

■ 35mm. L.: 158 m. D.: 8' a 18 f/s. Bn. Didascalie italiane / *Italian intertitles* ■ Da: Cineteca di Bologna

Rompendo gli accordi con gli Alleati sanciti dal Trattato di Londra del 1915, negli ultimi giorni della guerra l'Italia occupa la città portuale di Rijeka, appartenente al regno d'Ungheria e situata sulla costa della Croazia, 'liberandola' dal nemico non-italiano, à choix: l'Austria, l'Ungheria, la Jugoslavia, la Croazia, la Slovenia. I filmati della celebrazione della 'liberazione', un incubo che sarebbe finito solo nel 1945, mostrano una folla felice, donne che salutano con mazzi di fiori, un generale che tiene un discorso e un altro che decora i soldati. Rinominata Fiume, la città divenne nel 1919 il teatro di un eccentrico e inquietante episodio,

nel quale il poeta Gabriele D'Annunzio, mosso da violento impulso narcisistico, si pose a capo di truppe volontarie irregolari di nazionalisti italiani e occupò la città. Fiume, il luogo e il nome, sono poi entrati nella storia italiana come annuncio del fascismo incipiente.

Mariann Lewinsky

Breaking the Treaty of London Italy occupied the Hungarian Harbour town Rijeka on the coast of Croatia during the last days of the war, 'liberating' it from the non-Italian enemy (à choix: Austria, Hungary, Yugoslavia, Croatia, Slovenia). Footage of the celebration of the 'liberation', a nightmare that would end only in 1945, shows a happy crowd, women with bunches of flowers, one general gives a speech and the other decorates soldiers. The town was renamed Fiume and soon became the site of a bizarre and frightening episode with poet Gabriele D'Annunzio as the violently narcissistic leader of violently nationalistic irregular troops. Fiume, the place and the name, today signifies the beginning of fascism in Italy.

Mariann Lewinsky

GENERAL ALLENBY'S ENTRY INTO JERUSALEM

Gran Bretagna, 1918

Regia: Thomas Lowell

■ F., Op.: Harold Jeapes. Prod.: Topical Film Company ■ 35mm. L.: 96 m. D.: 5' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: BFI - National Film Archive

Nel 1916-1917 il governo britannico organizzò con molta efficienza un disastro geopolitico le cui conseguenze si fanno sentire ancora oggi. Promise ad al-Husayn ibn 'Alī, *sharif* della Mecca, un regno arabo indipendente che si sarebbe esteso da Aleppo ad Aden, in cambio delle sollevazioni arabe contro i turchi. Contemporaneamente strinse un accordo con la Francia per definire le relative sfere d'influenza nel Medio Oriente dopo lo smembramento dell'Impero Ottomano,

e si impegnò pubblicamente a sostenere la creazione di una 'patria' per il popolo ebreo in Palestina.

Le sollevazioni arabe, avviate nel 1916 e guidate dai figli di Hussein, Faysal e 'Abd Allāh, furono di grande aiuto all'esercito britannico nella sua rapida avanzata dall'Egitto alla Palestina. Gerusalemme cadde nel dicembre 1917; nell'ottobre 1918 Faysal entrò a Damasco, quindi ad Aleppo. Quando nel marzo 1920 venne proclamato il Regno Arabo di Siria, con re Faysal, la Gran Bretagna e la Francia si dichiararono amministratori mandatori del Medio Oriente, si divisero le quote del petrolio di Mosul, stroncarono con le armi il nuovo regno indipendente e ne crearono altri assai dipendenti (Giordania e Iraq). Il regno hashemita di Hegiaz, con le città sacre della Mecca e di Medina, venne strappato al nobile al-Husayn ibn 'Alī dalle fanatiche milizie degli Ikwani ('fratelli') mandati da 'Abd al-'Azīz, le cui sovvenzioni annue, nel 1922, vennero portate a centomila sterline dal segretario di stato per le colonie Winston Churchill. Dopo una serie di massacri, 'Abd al-'Azīz incorporò il regno di Hegiaz nell'amenissimo luogo che si chiama Arabia Saudita.

Mariann Lewinsky

In 1916-1917 the British Government efficiently organized the mess of the century: it promised al-Husayn ibn 'Alī Himmat, Sharif of Mecca, an independent Arab Kingdom that would stretch from Aleppo to Aden in exchange for an Arab revolt against the Turks. Simultaneously, it made an agreement with France defining the spheres of power in the Near East after dismembering the Ottoman Empire, and it pledged support for a 'national home' for the Jewish people in Palestine. The Arab uprising, launched in 1916 and led by Hussein's sons Faysal and 'Abd Allāh, greatly helped the British forces to advance from Egypt to Palestine. Jerusalem was captured in December 1917; in October 1918, Faysal entered Damascus first, then Aleppo. When the Arab Kingdom of Syria, with Faysal as its king, was proclaimed in March 1920, Great

Britain and France declared themselves mandatory administrators of the Near East, split the shares of Mosul oil, put a violent end to an independent Hashemite kingdom and created dependent ones (Jordan and Iraq). The Hejaz realm with the sacred cities Mecca and Medina was seized from the noble Hussein bin Ali by the fanatic Ikhwanī ('brethren') militia sent by 'Abd al-'Azīz, whose yearly subsidies were raised to 100,000 £ by British Colonial Secretary Winston Churchill in 1922. After a spree of mass killings, 'Abd al-'Azīz incorporated the Hejaz into Saudi Arabia, such a lovely place.

Mariann Lewinsky

[SAN FRANCISCO IN THE TIME OF SPANISH FLU]

Francia, 1919

■ Prod.: SCA-SPCA ■ Digital Betacam D.: 1'. Bn
■ ECPAD - Etablissement de Communication et de Production de la Défense

La stima totale delle vittime militari e civili provocate dalla Prima guerra mondiale oscilla tra i quindici e i diciannove milioni nel periodo 1914-1918, mentre la Spagnola, una pandemia influenzale causata dal virus aviario H1N1, uccise tra i cinquanta e i cento milioni persone in tutto il mondo in meno di un anno, dal giugno 1918 al marzo 1919. La sua seconda ondata – la più terribile – coincise con la fine della guerra. Probabilmente la peggior catastrofe nella storia umana, l'influenza spagnola non sembra aver lasciato tracce filmate. Tutto quel che ho potuto trovare è una sola ripresa, di persone che indossano maschere per prevenire il contagio. Ci fu qualcosa come un silenzio imposto o una censura, per limitare il panico e i disordini? In Svizzera la spagnola prima quasi provocò una guerra civile e poi di fatto la impedì, perché troppi erano ammalati o morirono. Forse la strage prodotta da questa peste moderna fu troppo fulminea per diventare 'notizia'? Forse la gente era troppo terrorizzata o

annichilita dai lutti per pensare a filmare l'epidemia?

“Quando *Shoulder Arms* di Charlie Chaplin uscì a New York, in ottobre, Harold Edel, il manager dello Strand Theatre, scrisse: ‘Penso che il miglior elogio per *Shoulder Arms* sia il fatto che, per vederlo, la gente è letteralmente disposta a rischiare la propria vita’. Una settimana dopo Edel era morto, di influenza” (Gavin Francis, *The Untreatable*, “London Review of Books”, 25 gennaio 2018).

Mariann Lewinsky

Estimates of the total number of military and civilian casualties worldwide during World War I range between fifteen and nineteen million for the years 1914-1918, while the Spanish flu, an influenza pandemic caused by an Avian H1N1 virus, killed between 50 and 100 million people worldwide in less than a year, from June 1918 to March 1919. Its second wave – the deadliest – coincided with the ending of the war. Possibly the worst disaster in human history, it seems to have left hardly any trace on film. All I could find is a shot of people wearing facemasks to prevent infection. Was there a ban or censorship to prevent panic and unrest? In Switzerland, the Spanish flu nearly provoked a civil war and subsequently prevented it because too many people were ill or died. Did this present-day plague kill too fast to make it into the news, were people so terror-stricken and numb from mourning that nobody would film the disease?

*“When Charlie Chaplin's *Shoulder Arms* came to New York in October, Harold Edel, the manager of the Strand Theatre, wrote: ‘We think it a most wonderful appreciation of *Shoulder Arms* that people should veritably take their lives in their hands to see it’. Edel was dead within a week, of flu” (Gavin Francis, *The Untreatable*, “London Review of Books”, 25 January 2018).*

Mariann Lewinsky

CAPITOLO 2: LA RUSSIA POST-RIVOLUZIONARIA / MA ANCORA PRE-AVANGUARDIA CHAPTER 2: RUSSIA: POST-REVOLUTION / BUT STILL AVANT-AVANT-GARDE

Nella storia del cinema russo il 1918 è un anno confuso. I bolscevichi avevano già fatto la loro rivoluzione, dunque si ritiene che l'avanguardia fosse in pieno svolgimento. Non lo era, non ancora. La maggior parte dei film girati in Russia nel 1918 era realizzata dalle stesse persone attive prima della rivoluzione e improntata allo stesso stile classico. Il grande successo al botteghino di quell'anno, per esempio, fu *Molči, grust', molči* (non in programma) di Pëtr Čardynin. È un film favoloso, ma non rappresenta certo un'evoluzione (o una rivoluzione). Avanti il prossimo! Lev Kulešov – generalmente considerato uno dei grandi maestri dell'avanguardia – girò *Proekt inženera Prajta* nel 1918. Ma nonostante gli studiosi vogliano vedere in questo film un importante prototipo, a parte il montaggio veloce e una trama leggermente impenetrabile, ben poco indica che stiamo guardando un capolavoro o assistendo alla nascita della nuova estetica dell'avanguardia. Poi abbiamo visto *Baryšnja i chuligan*, notevole film scritto e co-diretto dal celebre poeta Vladimir Majakovskij, che interpreta anche il ruolo principale. La carriera di regista e attore di Majakovskij è passata quasi inosservata, ma la sua interpretazione in *Baryšnja i chuligan* è una delle più anticonvenzionali, spontanee e autentiche mai viste in un film muto. Non avanguardia, ma indubbiamente pre-avanguardia. Presenteremo anche alcuni interessanti cinegiornali di Dziga Vertov che ritraggono la rapida (e radicale) riorganizzazione della società sotto il nuovo regime. E anche se lo conosciamo come documentarista d'avanguardia, all'epoca non stava ancora facendo avanguardia ma semplicemente buoni documentari. La

nostra ultima offerta è *Otec Sergij* con il leggendario Ivan Mozzuchin. Questo famoso classico mi è sembrato il miglior film russo del 1918.

Karl Wratschko

In the history of Russian cinema, 1918 is quite confusing. The Bolsheviks had already had their revolution so it's generally thought that the avant-garde was now in full swing. But, well... it wasn't. Not yet. The fact is that most of the films made in Russia in 1918 were made by the same people who had been making them before the revolution. And mostly they were made in the same classic style. The box office hit of the year, for example, was Molči, grust', molči (not in the programme) by Pëtr Čardynin. It's a fabulous film, but there was nothing evolutionary (or revolutionary) about it at all. Next! Lev Kulešov – who is generally considered to have been one of the great masters of the avant-garde – made Proekt inženera Prajta in 1918. But whilst scholars like to look back upon this movie as an important prototype, we could find very little – apart from some speedy cuts and a slightly inscrutable story line – to suggest that we were watching a masterpiece or witnessing the new aesthetics of the avant-garde being born. Then we watched Baryšnja i chuligan. This remarkable film was written and co-directed by the famous poet Vladimir Majakovskij, who also plays the lead role. His career as a filmmaker and actor has barely registered on the cultural radar. When you see his performance in Baryšnja i chuligan, however, it is one of the most un-clichéd, uncontrived, dazzlingly fresh and authentic performances ever seen in a silent film. Not avant-garde, but without a doubt avant-avant-garde. We also show some newsreels made by Dziga Vertov which

depict the rapid (and radical) reorganisation of society under the new regime. And whilst we do know him as an avant-garde documentary director, he wasn't making avant-garde films yet – just good documentaries. Our final offering is Otec Sergij, starring the legendary Ivan Mozzuchin. This famous and classic film, in our opinion, is simply the best Russian film from 1918.

Karl Wratschko

KINONEDELJA NO. 1

Russia, 1918 Regia: Dziga Vertov

■ Prod.: Kinokomitët Narkomprosa ■ 35mm. L.: 156 m. D.: 9' a 16 f/s. Bn. Didascalie russe / Russian intertitles ■ Da: Österreichisches Filmmuseum

KINONEDELJA NO. 4

Russia, 1918 Regia: Dziga Vertov

■ Prod.: Kinokomitët Narkomprosa ■ 35mm. L.: 101 m. D.: 6' a 16 f/s. Bn. Didascalie russe / Russian intertitles ■ Da: Österreichisches Filmmuseum

I cinegiornali *Kinonedelja* (Cinesettimana) rappresentano il primo contributo di Dziga Vertov al cinema. Tra maggio 1918 e giugno 1919 ne vengono prodotti quarantatré, ciascuno composto in media da cinque-sette parti. I cinegiornali alternano servizi su manifestazioni politiche, notizie della Guerra civile e ritratti di attivisti e funzionari, documentando importanti eventi storici senza tralasciare la gente e la vita quotidiana. Di tanto in tanto le persone filmate diventano protagoniste, indotte dalla presenza della macchina da presa a rivolgerle sguardi curiosi, sospettosi, intimiditi o preoccupati.



Kinonedelja No. 1. Collection Austrian Film Museum

Kinonedelja No. 1, uscito il 20 maggio 1918, mostra le celebrazioni per il centenario della nascita di Karl Marx. Vi appaiono anche Lenin e Trockij, gruppi di profughi in attesa del rimpatrio a Orša, al confine tra le zone russe e quelle occupate dalla Germania, l'ex commissario del popolo Pavel Dybenko davanti al tribunale rivoluzionario, il presidente della delegazione finlandese Manner al suo arrivo in esilio a Pietrogrado (San Pietroburgo) e scene di vita quotidiana a Mosca.

Kinonedelja No. 4, uscito il 25 giugno 1918, è composto dai ritratti di Volodarskij (commissario alla stampa e alla propaganda), Čaprašnikov (inviato bulgaro a Mosca) e Ružek (console a Helsinki). Mostra la costruzione della stazione Kazanskij di Mosca, lavoratori che si arruolano per la difesa della nazione socialista a Mosca, immagini di Pietrogrado e la tomba di G.V. Plechanov al cimitero Volkovo.

Janneke Van Dalen

The Kinonedelja (Kino-Week) newsreels represent Dziga Vertov's first contribution to cinema. A total of forty-three issues, each containing an average of five

to seven different items, were produced between May 1918 and June 1919. The newsreels consist of reports on political demonstrations, news of the Civil War and portraits of activists and functionaries. They form a document of important historical events, but they portray people and everyday life as well. Time and again, the people being filmed become the subject, as the presence of the camera draws their attention and elicits curious, suspicious, shy or worried gazes into the lens.

Kinonedelja No. 1, issued on the 20th of May 1918, shows the celebrations on the occasion of the centenary of Karl Marx's birth where both Lenin and Trockij appear, refugees waiting to be repatriated at the border between the Russian and German-occupied areas in Orša, the revolutionary Pavel Dybenko before the Revolutionary Tribunal, the Finnish representative Manner on his arrival in exile in Petrograd (Saint Petersburg), and scenes of everyday life in Moscow.

Kinonedelja No. 4, issued on the 25th of June 1918, consists of filmic portraits of Volodarskij (commissar of press and propaganda), Čaprašnikov (Bulgarian envoy to Moscow) and Ružek (Consul in

Helsinki), it shows the construction of the Kazanskij Station in Moscow, workers enlisting for the defense of the Socialist Nation in Moscow, images of Petrograd, and the grave of G.V. Plechanov at the Volkovo cemetery.

Janneke Van Dalen

OTEC SERGIJ

Russia, 1918 Regia: Jakov Protazanov

■ T. it.: *Padre Sergio*. T. int.: *Father Sergius*. T. alt.: *Knjaz Kasatskij*. Sog.: dall'omonimo racconto di Lev Tolstoj. Scen.: Alexander Volkov. F.: Nikolaj Rudakov, Fëdor Burgasov. Int.: Ivan Mozzuchin (principe Kasatskij / padre Sergio), Natal'ja Lisenko (la vedova di Makovkin), Vera Dženeeva (sua figlia), Vladimir Gajdarov (Nikolaj I), Ol'ga Kondorova (la contessa Korotkova), Nikolaj Panov (il padre di Kasatskij), Iona Talanov (il mercante), Vera Orlova (sua figlia). Prod.: Iosif Ermo'ev ■ 35mm. L.: 2190 m. D.: 106' a 18 f/s. Bn. Didascalie in russo, finlandese e svedese / *Russian, Finnish, and Swedish intertitles* ■ Da: Kansallinen audiovisuaalinen instituutti

Benché realizzato dopo l'ottobre 1917, *Otec Sergij* fu l'ultimo grande film del cinema russo prerivoluzionario. In esso trovano spazio sia una lettura critica dello zarismo, sia il fascino esercitato dal fruscio degli abiti di seta nelle sale da ballo. Protazanov aveva una particolare sensibilità per le alternanze storiche e per i cambiamenti che esse comportavano. Per questo ottenne successo nella Russia prerivoluzionaria come in epoca sovietica. Protazanov è un ottimo esempio di regista popolare capace di legittimare le sperimentazioni delle avanguardie. In *Otec Sergij*, che fu un grande successo, i creatori misero in atto tutte le innovazioni della loro epoca in fatto di profondità di campo, movimenti di macchina e doppie esposizioni, tutte tecniche che erano già state impiegate soprattutto dal raffinato regista Evgenij Bauer. L'adattamento del racconto eponimo

di Lev Tolstoj ne condivide la struttura agiografica. Il film narra la trasformazione dall'adolescenza alla vecchiaia del protagonista, interpretato dal brillante Ivan Mozzuchin. Non sono solo i cambiamenti esteriori ottenuti con il trucco a rendere Mozzuchin perfetto prima nella parte del mondano vanesio e poi nel ruolo del vecchio eremita. Per ogni periodo della vita del personaggio, lo troviamo inserito in ambienti nuovi e assistiamo al cambiamento che lo spazio produce sulla sua interpretazione. (È degna di nota la scelta del regista di usare ambienti reali, come il Circolo dei nobili a Mosca, il corpo dei Cadetti e gli interni del monastero, anziché ricostruirli in teatro di posa). Nel padre Sergio di Mozzuchin ammiriamo l'interpretazione di uno dei più grandi attori del cinema muto.

Il principale interesse di *Otec Sergij* è dato dalle svolte drammaturgiche che segnano le emozioni del protagonista. In gran parte delle scene Mozzuchin rimane da solo in primo piano, assorto nelle sue emozioni. *Otec Sergij* si distingue tuttavia dalla produzione russa prerivoluzionaria, che era caratterizzata da un'atmosfera vivace attorno a figure immobili. Gli sviluppi della trama appaiono spesso bruschi e dinamici, come l'epoca cui appartiene il film.

Alisa Nasrtdinova

Otec Sergij was the final highpoint of pre-revolutionary Russian cinema in spite of the fact that it was completed after October 1917. There is room for both a critical image of czarism and fascination with the rustle of silk ball gowns. Protazanov was particularly sensitive to the change in times and how to represent them. As a result, he was a successful filmmaker in pre-revolutionary Russia as well as in the Soviet era. Furthermore, Protazanov is a case of a popular film director who legitimized avant-garde discoveries. Otec Sergij was a blockbuster whose creators applied all the achievements of their era – like mise-en-scène in depth, camera movement and double exposures – used

previously mainly in the films of the sophisticated director Evgenij Bauer.

The screen adaptation and Lev Tolstoj's eponymous short novel tell the same hagiography. The film narrates the transformation of its main character from adolescence to old age, performed by the brilliant Ivan Mozzuchin. It is not only through changes in Mozzuchin's appearance through make-up which make him believable as both a secular fop and an old hermit. In every new period of the character's life we find him in new settings and we see how space changes the way he performs. (It is remarkable that the director chose to use real locations – the Moscow Nobles' Club, the Cadet corps, the monastery interiors, etc. – instead of studio sets.) In Otec Sergij we can enjoy one of the greatest acting performances of the silent film era.

Otec Sergij follows the dramaturgical changes in its protagonist's inner emotions. During most of the scenes Mozzuchin remains alone in the foreground completely self-absorbed by his emotions. However, Otec Sergij is unlike the pre-revolutionary Russian films, which were distinguished by their vibrant atmosphere around motionless figures. Plot twists are often dynamic and abrupt, and so were the times in which the film was made.

Alisa Nasrtdinova

BARYŠNJA I CHULIGAN

Russia, 1918 Regia: Evgenij Slavinskij, Vladimir Majakovskij

■ T. it.: *La signorina e il teppista*. T. int.: *The Young Lady and the Hooligan*. Sog.: dal racconto *La maestra degli operai* di Edmondo De Amicis. Scen.: Vladimir Majakovskij. F.: Evgenij Slavinskij. Int.: Vladimir Majakovskij (il teppista), Aleksandra Rebikova (la signorina), Fëdor Dunaev (il preside), Jan Nevinskij (uno scolaro). Prod.: Neptun ■ 35mm. L: 1007 m. D.: 49' a 18 f/s. Bn. ■ Da: Cineteca di Bologna – Gosfilmofond

Il poeta rivoluzionario Vladimir Majakovskij ebbe scarsa fortuna con il lato pratico del cinema. Metà dei suoi soggetti e delle sue sceneggiature non giunse sullo schermo. Fu il caso di *Kak poživaete?* (*Come state?*, 1926), che rivestiva per l'autore un particolare valore. Majakovskij è noto soprattutto per i suoi film del 1918, che però furono considerati fallimentari dall'autore stesso e dai suoi contemporanei. Solo *Baryšnja i chuligan* si è conservato (privo delle didascalie); degli altri film di Majakovskij, l'adattamento del *Martin Eden* di Jack London è andato perduto e di *Zakovannaja fil'moj* (Incatenata dal film) è sopravvissuto solo un breve frammento.

I tre film furono realizzati dalla casa di produzione Neptun, che nel 1918 assunse il poeta come sceneggiatore e attore. Interessato al cinema come nuova arte in grado di produrre senso superando i confini anche linguistici, Majakovskij era pronto a cimentarsi in tutto. Dipingeva e costruiva i set, procurava gli oggetti di scena e pensava ai costumi proponendosi di creare film di assoluta integrità artistica. Per *Baryšnja i chuligan*, suo secondo film per la Neptun, ebbe l'occasione di collaborare alla regia con Evgenij Slavinskij, esperto direttore della fotografia del cinema pre-rivoluzionario. Nelle scene visionarie, quali l'apparizione della maestra nella taverna, le lettere che paiono aggredirla e soprattutto la tripla immagine della giovane donna tra gli alberi, si individuano chiaramente i segni dell'entusiasmo di Majakovskij per il futurismo. Malgrado la resistenza dell'industria, il poeta tentò di espandere le possibilità del mezzo cinematografico, nella convinzione che tutto ciò che può essere immaginato possa anche essere filmato. Ma la cosa più notevole del film è Majakovskij stesso nel ruolo del protagonista, che con la naturalezza delle pose e dei gesti e l'andatura disinvolta incarna un nuovo tipo di eroe e un modo diverso di porsi davanti alla macchina da presa. Nei piani america-

ni il suo sguardo fisso e la fotogenia del suo volto quasi privo di trucco generano un'immagine fortissima. Purtroppo l'interpretazione di Majakovskij passò inosservata, e dopo *Zakovannaja fil'moj* il poeta non tornò più sugli schermi in veste d'attore.

Alisa Nasrtdinova

Revolutionary poet Vladimir Majakovskij was not too lucky in the practical aspects of the cinema. Half of his story outlines and scripts didn't reach the screen, among them, Kak poživaeť? (How Do You Do?, 1926), which was the most significant one for the author. Majakovskij is mainly known through his works from 1918 but they were considered failures by his contemporaries and himself. Only Baryšnja i chuligan survived (with the intertitles missing); of Majakovskij's other movies, a screen adaptation of Jack London's novel Martin Eden is lost and only a short fragment from Zakovannaja fil'moj (Shackled by Film) survives. All three films were made by the production company Neptun, where the poet Majakovskij was employed in 1918 as a screenwriter and actor. Because he was interested in cinema as the new art that crossed borders and produced meaning regardless of language, Majakovskij was eager to try his hand at everything. He painted and built sets, looked for stage props and thought about costumes, wanting to create films with artistic integrity. Baryšnja i chuligan was his second work for Neptun, that he directed with Evgenij Slavinskij, an experienced cinematographer of pre-revolutionary cinema. In the daydream scenes in which a young lady appears as a ghost, with letters that moved in front of her eyes and especially the triple images of the young lady appearing between trees, the traces of Majakovskij's enthusiasm for futurism are well marked. Despite the film industry's resistance, the avant-garde poet tried to expand the capabilities of the film medium. He had the idea that everything that could be imagined could be filmed. In the meantime, the most remarkable



Zakovannaja Fil'moj

thing about this film was Majakovskij himself. In his role as the protagonist, his unstudied poses and gestures, his swinging manner of walking showed a different way an actor could behave in front of the camera and represented a new type of hero. His fixed gaze and the photogénie of his face in medium shots, almost untouched by make-up, generated powerful images. Unfortunately, Majakovskij's acting passed unnoticed and after Zakovannaja fil'moj (Shackled by Film) he did not return to the screen as an actor.

Alisa Nasrtdinova

ZAKOVANNAJA FIL'MOJ

Russia, 1918 Regia: Nikandr Turkin

■ T. int.: *Shackled by Film*. Scen.: Vladimir Majakovskij. F.: Evgenij Slavinskij. Int.: Vladimir Majakovskij (l'artista), Margarita Kibal'čič (sua moglie), Lilija Brik (la ballerina), Aleksandra Rebikova (lo zingaro). Prod.: Neptun ■ 35mm. L.: 75 m (frammento). D.: 4' a 18 f/s. Bn. ■ Da: Svenska Filminstitutet

Majakovskij scrisse la sceneggiatura di genere fantastico di *Zakovannaja Fil'moj* nel 1918 per la Neptun. La storia dell'artista affascinato dal personaggio di un film – una ballerina – che esce dallo schermo, entusiasmò i collaboratori di Majakovskij e fu la prima nel suo genere (*Sherlock Jr.* di Buster Keaton, che impiegava un simile espediente surrealista, venne sei anni dopo). Majakovskij volle l'amata Lilija Brik nel ruolo della ballerina che si trasforma in una donna in carne e ossa, e se stesso in quello dell'artista. Il film non soddisfò il regista, al pari degli altri suoi progetti cinematografici di quell'anno. Anziché riflettere i legami universali tra arte e vita, il principale conflitto del film si incentrava sulle grandi passioni. Già nei suoi articoli del 1913 Majakovskij aveva formulato il problema, cercando di risolverlo nelle proprie opere cinematografiche. In seguito il poeta tornò alla storia dell'artista e del personaggio uscito dallo schermo e scrisse la sceneggiatura di *Serdce kino* (Il cuore del cinema), della quale *Zakovannaja Fil'moj* può essere considerato la pri-

ma versione. *Serdce kino* fu scritto nel 1926 per il VUFKU (Centro direttivo della fotocinematografia panucraina), ma non fu mai girato. Di *Zakovannaja Fil'moj* si sono conservati solo piccoli frammenti che danno un'idea del film. Il resto è andato perduto.

Alisa Nasrtdinov

Majakovskij wrote the script for a fantasy, Zakovannaja Fil'moj, in 1918 for the production company Neptun. The story about an artist fascinated by a film character – a ballerina – who steps out of the

screen excited Majakovskij's collaborators and was the first of its kind. (Buster Keaton's Sherlock Jr., with a similar surrealist idea, was made six years later). The role of the ballerina who comes to life was intended by Majakovskij for his beloved Liliya Brik, and he himself played the role of the artist. The poet was dissatisfied with the film, along with his other cinema projects. Instead of representing the universal relationship between art and real life, the main conflict of the film is concerned with grand passions. In his articles written in 1913, Majakovskij had

already formulated this problem and he tried to resolve it in his own films. Later the poet returned to the story of an artist and a character who descended from the screen in his script Serdce kino (Heart of the Screen) (Zakovannaja Fil'moj can be called its first version). Serdce kino was written in 1926 for VUFKU, the Ukrainian state film company, but it was never realized. Only small fragments from the Zakovannaja Fil'moj are preserved and they give an idea of the movie's images. All else is lost.

Alisa Nasrtdinova

CAPITOLO 3: PROFESSIONE: REGISTA, PRODUTTORE, SCENEGGIATORE (E DONNA) CHAPTER 3: PROFESSION: DIRECTOR, PRODUCER, WRITER (FEMALE)

Gli storici del cinema napoletano, a partire da Roberto Paoletta, non mancano mai di citare la regista e produttrice Elvira Notari, mentre le storie del cinema internazionale dedicano qualche riga a Germaine Dulac (portatrice però d'una doppia eccezione, regista avant-garde e lesbica) e fanno il nome di qualche sceneggiatrice, Frances Marion o Thea von Harbou. Questo è tutto.

Dopo quindici anni passati a cercare e a vedere la produzione di cent'anni fa, i film non mi stupiscono più (il pochoir! lo straordinario Capellani! attori travestiti da asini!), ma il senso di scoperta non è venuto meno. E poiché per lungo tempo non abbiamo saputo nulla di quel che facevano le donne nel cinema muto, a parte recitare, tanto più emozionante è stata la scoperta di quante donne registe, produttrici e sceneggiatrici erano attive nel 1918: tra loro Olga Rautenkrantzová, che quell'anno appare in due film da lei stessa scritti e diretti; Edda Vernon, star tedesca allora immensamente popolare e ora completamente dimenticata, che scrisse e produsse molti film; Francesca Bertini, la cui società di produzione Bertini Films viene costituita nel 1918; Leah Baird

(protagonista del nostro serial *Wolves of Kultur*), che comincia a scrivere film nel 1912 e lavora come produttrice dal 1921 al 1926; Ida May Park, che tra il 1914 e il 1930 scrive circa cinquanta sceneggiature e nel 1918 dirige sei dei quattordici film.

Le carriere delle donne registe, afflitte da molti ostacoli, non duravano a lungo, e il loro lavoro è stato spesso trattato con l'impressionante misoginia che permea *Woman* di Maurice Tourneur. Documento odioso dello spirito dei tempi, questo film risplende tuttavia di tanta bellezza da diventare la celebrazione di un'altra figura professionale sottostimata, l'art director (Ben Carré).

Mariann Lewinsky

Local historians of the film production of Naples, starting with Roberto Paoletta, never forgot to mention director and producer Elvira Notari, but international film histories usually contained a few lines about Germaine Dulac (but then she was a double deviation, avant-garde and lesbian) or sometimes named a script writer like Francis Marion or Thea von Harbou. And that was it.

After fifteen years of viewing and researching the production from a hundred years ago, I'm no longer astonished by the

*films (stencil colouring! amazing Capellani! donkey costume!), but the sense of discovery has not lessened. And since we have known nothing about what women actually did in cinema during the silent period apart from acting, the greater the sense of discovery of so many women directors, producers and writers from 1918, among them Olga Rautenkrantzová, who acted in two films that she also wrote and directed in 1918, Hedda Vernon, the immensely popular, now totally forgotten German star who wrote and produced several films, Francesca Bertini, whose production company Bertini Films opened in 1918, Leah Baird (starring in our serial *Wolves of Kultur*), who started writing film scripts in 1912 and was a producer from 1921 to 1926, and Ida May Park, who wrote about fifty film scripts from 1914 to 1930 and directed six of her fourteen films in 1918.*

*The careers of women film directors were beset with obstacles and short-lived, their works were often treated with the shattering misogyny that permeates *Woman* by Maurice Tourneur. This terrible document of its times has so much beauty as to become a celebration of another underrated professional figure: the art director (Ben Carré).*

Mariann Lewinsky



Kozlonoh

KOZLONOH

Cecoslovacchia, 1918

Regia: Olga Rautenkrantzová

■ Scen.: Quido Maria Vyskočil. F.: Karel Degl. Int.: Tája Bělohoubková (la contessa), Olga Rautenkrantzová (Anisja), Oldřich Kmínek (Felix). Prod.: Lucernafilm ■ 35mm. L.: 233 m. D.: 10' a 20 f/s. Imbibito / *Tinted*. Didascalie ceche / *Czech intertitles* ■ Da: Národní filmový archiv

UČITEL ORIENTÁLNÍCH JAZYKŮ

Cecoslovacchia, 1918 Regia: Olga Rautenkrantzová, Jan S. Kolár

■ Scen.: Jan S. Kolár. F.: Karel Degl, Václav Münzberger. Int.: Quido del Noce (Jiří d'Algeri, il docente), Josef Rovenský (il conte Chuarez), Olga Rautenkrantzová (Sylva), Ferenc Futurista (Max Papperstein), Eman Fiala (il cameriere), Jan S. Kolár (Jan). Prod.: Lucernafilm ■ 35mm. L.: 979 m. D.: 43' a 20 f/s. Imbibito / *Tinted*. Didascalie ceche / *Czech intertitles* ■ Da: Národní filmový archiv
■ Restaurato nel 2002 da Cinémathèque Royale de Belgique / *Restored in 2002 by Cinémathèque Royale de Belgique*

Kozlonoh e *Učitel orientálních jazyků* sono esempi di film girati da registi cechi negli ultimi mesi di vita dell'Impero austro-ungarico. I due titoli hanno in comune la compagnia di produzione, Lucernafilm, e il nome della prima donna regista ceca, Olga Rautenkrantzová.

Nel cinema muto ceco furono poche le donne che parteciparono alla lavorazione dei film in una veste che non fosse esclusivamente quella di interprete. Alcune attrici diressero proprie compagnie di produzione, altre divennero sceneggiatrici, ma solo tre furono anche registe. Nessuna di loro ebbe una lunga carriera coronata dal successo economico: si limitarono per lo più a girare qualche film prima di scomparire nel nulla.

Olga Rautenkrantzová offre il tipico esempio di carriera cinematografica di regista donna. Nata nel 1891 a Praga, studiò recitazione con la grande attrice teatrale Marie Hübnerová e dopo il diploma si esibì a teatro come attrice e ballerina. Approdò alla regia cinematografica nel 1918 con un film intitolato *Kozlonoh*, e ancor prima che questo fosse distribuito si vide affidare un secondo titolo, *Učitel orientálních jazyků*. Sin dall'inizio Rautenkrantzová ebbe un rapporto conflittuale con il co-regista e sceneggiatore Jan S. Kolár. In un'intervista pubblicata molti anni dopo Kolár si attribuì la maggior parte delle decisioni prese durante la lavorazione.

Per quanto riguarda i film, essi sono diversi per genere, trama e stile. *Kozlonoh* ha scenografie rococò ed è girato prevalentemente in esterni, il secondo film è una commedia d'ambientazione contemporanea. I due titoli sono accomunati dall'impiego – precoce, nella cinematografia ceca – della visione onirica. Nel caso di *Kozlonoh* il sogno fa da cornice, nel secondo film rivela il desiderio recondito di uno dei personaggi.

Dopo aver terminato i suoi film Rautenkrantzová scomparve dalla scena pubblica, e ben poco si sa anche della distribuzione dei suoi titoli. Come tanti altri film cechi, probabilmente non erano in grado di competere con il cinema d'importazione e non fruttarono molti soldi al produttore.

Michal Večeřa

Kozlonoh and Učitel orientálních jazyků are examples of movies made by Czech filmmakers during the final months of the Austro-Hungarian Empire. Both titles are connected by the production company Lucernafilm and the name of first Czech female director, Olga Rautenkrantzová.



Učitel orientálních jazyků



The Risky Road

In Czech silent cinema only a few women were involved in filmmaking other than as actress. Some actresses managed their own companies, others became screenwriters, but only three also worked as directors. None of them became financially successful filmmakers: they usually made only a few movies and after that there are no traces of them.

Olga Rautenkranzová is the typical case of an actress-director with a short-lived film career. She was born 1891 in Prague where she studied acting with the famous theatre actress Marie Hübnarová. After graduating she worked in theaters in various cities as an actress and dancer. She made her screen debut in 1918 with Kozlonoh. Even before the first title was distributed Rautenkranzová was hired to make another one, Učitel orientálních jazyků.

From the beginning Rautenkranzová had a strained relationship with the second director, the scriptwriter Jan S. Kolár, who claimed in an interview published many years later that he had taken most of the decisions during production.

When it comes to the movies themselves, they are characterized by different

genres, stories and film styles. Kozlonoh was designed in a rococo style and shot mostly in exteriors. The second movie is a contemporary comedy. They have in common the early use of a dream vision in Czech cinema. In Kozlonoh it serves as a frame story and in the second film it reveals the secret desire of one of the characters.

After these movies Rautenkranzová disappeared from public life; little is known even about the distribution of her films. As with many other Czech movies they probably could not compete with imported films and did not make much money for the producer.

Michal Večeřa

PUPPCHEN

Germania, 1918 Regia: Hubert Moest

■ Scen.: Artur Landsberger. Int.: Hedda Vernon (Fritzi), Ferry Sikla, Emmy Wyda, Hans Salten. Prod.: Franz Vogel per Eiko-Film ■ 35mm. L.: 719 m. D.: 35' a 18 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: EYE Filmuseum ■ Copia a colori realizzata nel 1992 da EYE

presso il laboratorio Haghefilm a partire da un positivo nitrato imbibito / Color copy printed in 1992 by EYE at Haghefilm laboratory from a tinted nitrate print

Fritzi lavora in un'elegante casa di moda. Un giorno rompe involontariamente un costoso manichino e risolve il problema prendendo il suo posto. Questo significa che deve restare immobile per ore, fino a quando il signor Sattler, un ricco cliente, non scopre il suo segreto. Impietositosi, il gentiluomo la porta a casa per salvarla dalla spiacevole situazione. Ma nell'atelier viene notata la sua scomparsa, e quando vengono trovati i suoi vestiti si crede che la giovane sia rimasta vittima di un orribile omicidio.

L'attrice, scrittrice e produttrice tedesca Hedda Vernon (1886-?) apparve in oltre sessanta film dal 1912 al 1925. All'apice della fama, negli anni Dieci, girò in media sette-otto film all'anno, spesso diretta dal marito Hubert Moest. Nel 1914 aveva già fondato una propria casa di produzione, la Vernon Produktion. Recitò in film molto diversi e collaborò con grandi registi e attori come Richard Oswald e Conrad Veidt, ma la sua stella tramontò all'inizio degli anni Venti.

Questa commedia mette in risalto l'incantevole talento di Vernon e i suoi tempi comici. Curiosamente, il film prefigura l'Ossi Oswald di *Die Puppe* (1919) di Lubitsch, ma trasferendo l'imbarazzante situazione in un'ambientazione contemporanea maggiormente riconoscibile che contiene alcuni riferimenti alla società tedesca durante la Prima guerra mondiale.

Elif Rongen

Fritzi works in an elegant fashion house. One day she accidentally breaks an expensive mannequin and solves the problem by taking its place. This means that she has to stand still for hours, until Mr. Sattler, one of the wealthy customers, discovers her secret. Taking pity on Fritzi, he brings her to his home to rescue her from her uncomfortable situation. How-

ever, others in the fashion house now notice that Fritz is missing, and when they find the clothes she left behind they believe she must have been the victim of a terrible murder.

German actress, writer and producer Hedda Vernon (1886-?) appeared in more than sixty films from 1912 to 1925. At the height of her popularity during the 1910s, she was making an average of seven or eight films per year, often directed by her husband, Hubert Moest. As early as 1914, she set up her own production company, Vernon Produktion. She starred in very different films, collaborating with noteworthy directors and actors such as Richard Oswald and Conrad Veidt, but her star faded in the early 1920s.

This comedy is a showcase for Vernon's charming talent and comic timing. It also curiously foreshadows Ossi Oswalda's part in Lubitsch's *Die Puppe* (1919), but transporting the awkward situation to a more recognizable contemporary setting that contains some references to German society during World War I.

Elif Rongen

THE RISKY ROAD

USA, 1918 Regia: Ida May Park

■ Sog.: dalla novella *Her Fling* di Katherine Leiser Robbins. Scen.: Ida May Park. Int.: Dorothy Phillips (Marjorie Helmer), William Stowell (Melville Kingston), Juanita Hansen (Lottie Bangor), Claire Du Brey (Miles Kingston). Prod.: Universal Film Manufacturing Company ■ 35mm. L.: 42 m (frammento). D.: 2' a 17 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie svedesi / Swedish intertitles ■ Da: Svenska Filminstitutet

Con una quota maggiore di registe donne rispetto alla concorrenza, la Universal Film Manufacturing Company è un'eccezione nell'industria cinematografica americana degli anni Dieci: dal 1912 al 1919, prima che nel 1920 la compagnia cambiasse politica decidendo di impiegare solo registi

uomini, furono undici le donne che si cimentarono nella regia per un totale di almeno centosettanta film. Tra loro c'era anche Ida May Park, che aveva iniziato la sua carriera come sceneggiatrice. Nel 1917 la Universal annunciò che Park avrebbe diretto film per il marchio affiliato Bluebird con l'attrice e produttrice Dorothy Phillips. I film di Park sottolineavano spesso il punto di vista femminile, e *The Risky Road* non fa eccezione. Storia di una ragazza di campagna che va in città per cercare lavoro ma s'innamora di un ricco uomo guadagnandosi ingiustamente una cattiva reputazione, il film fu pubblicizzato come "il dramma che ogni donna dovrebbe vedere". Il frammento superstito, che si sofferma sulla disperazione del personaggio interpretato da Phillips, è un gioiello che ci fa ardentemente desiderare la scoperta di altro materiale.

Nel 2008, un frammento nitrato imbibito, con didascalie svedesi all'inizio del secondo rullo, è stato depositato presso gli archivi dello Svenska Filminstitutet. Dal frammento è stato tratto un duplicato negativo 35mm in bianco e nero, dal quale è stata prodotta questa copia usando come riferimento per i colori le imbibizioni del nitrato.

Magnus Rosborn

With a higher share of female directors than its rivals, Universal Film Manufacturing Company stands as an exception within the American film industry of the 1910s; from 1912 until 1919, at least 170 of the company's films were directed by eleven female filmmakers. One of these women, who worked for Universal before the company changed its production policy in 1920 to employ only male directors, was Ida May Park. She started in the film business as a scriptwriter, but in 1917 Universal announced that Park would direct films with actress and producer Dorothy Phillips for the company's Bluebird brand. Park's films often had a strong female perspective and The Risky Road is no exception. The story

of a country girl who comes to the city to work, but falls for a rich man and undeservedly gets a bad reputation, the film was marketed as "the drama every woman should see". The surviving fragment, showing the despair of Phillips's character, is a real cinematic gem that leaves one yearning for more material of the film to be discovered.

In 2008, a tinted nitrate fragment, with Swedish intertitles at the opening of the second reel, was deposited at the Archival Film Collections of the Svenska Filminstitutet. From the fragment, a 35mm B&W duplicate negative was made, from which this print was struck using the tinting of the nitrate as color reference.

Magnus Rosborn

ÂMES DE FOUS

Francia, 1918 Regia: Germaine Dulac

■ Sog.: Guy de Téramond. Scen.: Germaine Dulac. F., Op.: Maurice Forster. Int.: Sylvio De Pedrelli (Gérard Dacier), Ève Francis (Lola), Suzanne Parisys (Irène), Gastao Roxo (Juan Filipini), André Séchan (Pedro). Prod.: D.H. Films ■ DCP. D.: 2' (frammenti). Bn ■ Da: EYE Filmmuseum ■ Restaurato nel 2018 da / Restored in 2018 by EYE

Complessa saga che intreccia onore, tradimento, seduzione, rivalità e travestimento, scritta, diretta e prodotta dalla nascente regista d'avanguardia Germaine Dulac, questo pionieristico serial si componeva di sei episodi: 1) *La seconde Marquise de Sombreuse*; 2) *Le Château maudit*; 3) *Folle*; 4) *L'Exilée*; 5) *La Danseuse inconnue*; 6) *Hallucination et réalité*. Ambientata nella Francia contemporanea in un castello che si ritiene infestato dai fantasmi dai tempi della Rivoluzione, la storia vede un marchese e sua figlia Irène (nipote della dama di compagnia di Maria Antonietta) cadere vittime della seduttrice latina Lola e del fratello Pedro. Rinchiusa in un manicomio, Irène

si finge morta, fugge e si traveste da ballerina egiziana e fantasma per restituire alla sua famiglia onore e fortuna e riconquistare l'amore perduto. Dulac coniuga gli elementi realistici – scene girate in esterni, siti storici (Versailles, Cluny, il porto vecchio di Marsiglia) – promossi nel suo saggio *Où sont les interprètes?* (novembre 1917) con una performance simbolista e temi orientali (varie incarnazioni, identità multiple), ridefinendo degli orizzonti sociali ed estetici e offrendo la visione di un nuovo mezzo espressivo, insieme artistico e popolare, capace di rappresentare la vita moderna: una donna nuova, un uomo nuovo, un mondo nuovo.

Tami Williams

Nel 2017 sono stati riscoperti brevissimi frammenti di *Âmes de fous* nella collezione Van Lient, una collezione di pellicole in nitrato conservata presso EYE Filmmuseum. Inizialmente ne sono stati ritrovati due, recanti il titolo del film scritto a mano sulla striscia. Sono poi stati scoperti ulteriori frammenti. Un raffronto con le foto di scena e con il libretto illustrato del *feuilleton* conservati alla Cinémathèque française ha reso possibile l'identificazione definitiva.

Clément Lafite

A sinuous saga of honor, betrayal, seduction, rivalry and triumphant masquerade, written, directed, and produced by nascent avant-gardist Germaine Dulac, this trailblazing serial was composed of six episodes: 1) La seconde Marquise de Sombreuse; 2) Le Château maudit; 3) Folle; 4) L'Exilée; 5) La Danseuse inconnue; 6) Hallucination et réalité. Set in modern day France in a chateau thought to be haunted since the Revolution, a Marquis and his daughter Irène (granddaughter of Marie-Antoinette's lady companion) are preyed upon by Latin seductress, Lola, and her brother, Pedro. Committed to an asylum, Irène feigns her death, escapes, and masquerades as an Egyptian dancer and a ghost to restore her family's honor, fortune, and

a lost love. Pushing social and aesthetic boundaries, Dulac combines realist elements – outdoor settings, historic sites (Versailles, Cluny, Marseille-Old Port) – promoted in her essay Où sont les interprètes? (November 1917), with symbolist performance and Eastern themes (diverse incarnations, multiple identities), offering a vision of a new medium, both artistic and popular, able to represent modern life: a new woman, a new man, and a new world.

Tami Williams

In 2017, very short fragments of Âmes de fous were discovered in the Van Lient collection, a nitrate film collection at the EYE Filmmuseum. At first, two of them were found that had the title of the film written by hand on the film strip. Than more snippets were found. A comparison with set photographs and the illustrated booklet of the ciné-roman conserved at the Cinémathèque française made the final identification possible.

Clément Lafite

WOMAN

USA, 1918 Regia: Maurice Tourneur

■ Scen.: Charles E. Whittaker. F.: René Guissart, John van den Broek. Scgf.: Ben Carré. Int.: Warren Cook (l'uomo), Florence Billings (la donna), Ethel Hallor (Eva), Henry West (Adamo), Flora Revalles (Messalina), Paul Clerget (Claudio). Prod.: Maurice Tourneur ■ 16mm. L.: 567 m. D.: 68' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: MoMA - The Museum of Modern Art, New York ■ Copia 16mm stampata nel 1975 a partire da un duplicato negativo / 16mm print struck in 1975 from a duplicate negative

Il 1918 fu l'anno più glorioso della collaborazione tra Maurice Tourneur e Ben Carré, con tre capolavori che fecero di Tourneur un regista di prima grandezza. Se *The Blue Bird* e *Prunella* sono ampiamente citati, *Woman*

rimane ingiustamente nell'ombra. Carré disse che il film, prodotto dalla neonata compagnia di Tourneur, sarebbe stato il suo preferito se la lavorazione non fosse stata segnata dalla tragica morte del direttore della fotografia John van den Broek, annegato nei pressi di Bar Harbor. *Woman* permise a Carré di dispiegare la sua straordinaria gamma creativa, da Adamo ed Eva che richiamano le incisioni di Gustave Doré al chiostro gotico di Eloisa e Abelardo, dalla Roma di Claudio e Messalina al tradizionale interno bretone della sequenza della sirena. Carré ricreò nei minimi dettagli una via di Roma completa di strada lastricata e di affreschi murali con scritte in latino. Un giornalista in visita sul set raccontò l'impressione di essere tornato indietro nel tempo per ammirare l'antica Pompei. La scrupolosa direzione artistica, unita all'intelligente scelta di Tourneur di affidare i ruoli a ballerine anziché ad attrici, contribuisce alle atmosfere del film. I direttori della fotografia van den Broek e René Guissart (che subentrò dopo la sua morte) colgono brillantemente lo spirito di questo ironico ritratto della donna attraverso le epoche. Tourneur offre una risposta sensuale ed elegante alla passione dell'epoca per i vampiri. Alla sua Messalina (Flora Revalles) basta sfiorare un soldato per sedurlo, Eva schiaffeggia un Adamo inopportuno ed Eloisa rende schiavo Abelardo con un semplice sguardo. Il film fu celebrato come un autentico capolavoro. Non sfuggì tuttavia la misoginia della sceneggiatura, soprattutto nell'episodio della Guerra civile in cui una ragazza del Sud provoca l'uccisione di un soldato yankee. Oggi possiamo solo ammirare il modo in cui Tourneur riuscì a creare un film d'incantevole bellezza. Carré pose fine alla collaborazione con il regista nel 1919. Tourneur non riuscì mai più a trovare uno scenografo del suo calibro.

Christine Leteux

1918 was the most glorious year for the collaboration between Maurice Tourneur and Ben Carré. They produced three masterpieces of the highest calibre that made Tourneur a star in the firmament of filmmakers. If *The Blue Bird* and *Prunella* are often talked about, *Woman* remains undeservedly in the shadows. Produced by Tourneur's newly formed company, Carré said the film would have been his favourite if the production had not been marred by a terrible tragedy, the death of cinematographer John van den Broek who drowned near Bar Harbor. *Woman* allowed Carré to display his incredible range: Adam and Eve straight out of a Gustave Doré engraving, Heloise and Abelard's gothic cloister, the Rome of Claudius and Messalina and a traditional Breton interior for the mermaid sequence. Carré recreated a whole Roman street correct in every detail with flat stones on the roadway and frescoes on the walls with signs in Latin. A journalist visiting the set felt he was transported back to Pompeii. Such painstaking art direction mixed with Tourneur's clever casting of dancers instead of actresses gives the film a genuine sense of atmosphere. Cinematographers van den Broek and René Guissart (who replaced van den Broek after his death) brilliantly captured this tongue-in-cheek study of woman through the ages. Tourneur offers a sensuous and graceful answer to the vampire craze of the time. His *Messalina* (Flora Revalles) seduces a soldier by simply brushing against him. Eve slaps an inquisitive Adam, and Heloise only needs to gaze at Abelard to make him her slave. The film was celebrated as an artistic masterpiece when it came out. However, the misogyny of its script was also mentioned, particularly relating to the Civil War episode where a Southern girl gets a Yankee soldier shot. Nowadays we can only admire how Tourneur managed to produce such an entrancingly beautiful film. Carré left Tourneur for good in 1919. The filmmaker never managed to find another art director of his calibre.

Christine Leteux

PRUNELLA

USA, 1918 Regia: Maurice Tourneur

■ Sog.: dalla commedia *Prunella, or, Love in a Dutch Garden* di Harley Granville-Barker, Laurence Housman. Scen.: Charles Maigne. F.: John van den Broek. Scgf.: Ben Carré. Int.: Marguerite Clark (*Prunella*), Jules Raucourt (*Pierrot*), Harry Leoni (*Scaramel*), Nora Cecil (*Privacy*), Isabel Berwin (*Prim*), Marcia Harris (*Prude*), William J. Gross, A. Voorhees Wood, Charles Hartley (i giardinieri). Prod.: Adolph Zukor per Famous Players-Lasky Corporation ■ 35mm. L.: 539 m (incompleto, l. orig.: 1445 m). D.: 30' a 18 f/s. Col. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

Quando Maurice Tourneur, nel 1918, adattò per lo schermo le *pièces* allegoriche *L'uccellino azzurro* del simbolista belga Maurice Maeterlinck (non in programma) e *Prunella* dei drammaturghi inglesi Harley Granville-Barker e Lawrence Housman, le due opere venivano rappresentate sulla scena da anni, a Mosca, a Broadway e un po' dovunque. Oggi, lo charme zuccheroso di queste fiabe antimoderne non funziona più. Non più distratti dal significato o dall'azione, possiamo dunque goderci ancor meglio la superficie di *Prunella*, i suoi sfavillanti set e costumi, le silhouette e i fondali dipinti di nero, creati dal grande scenografo Ben Carré secondo il gusto art déco – neo rococo allora in voga.

Il francese Sosthène Carré (1883-1978) aveva lavorato per l'Opéra di Parigi, la Comédie française e la Gaumont prima di emigrare negli Stati Uniti. Le scenografie che realizzò per i connazionali *émigrés* Maurice Tourneur e Albert Capellani arricchirono i loro film d'una straordinaria qualità visiva. Una retrospettiva dei suoi film comporrebbe una selezione mozafiato, da *Le Festin du Balthazar* di Feuillade (1910) a *The Phantom of the Opera* (1925), da *La cantante di jazz* (1927) a *A Night in the Opera* dei fratelli Marx (1935) a *Meet me in*

St. Louis (1944). Il Cinema Ritrovato 2018 ne offre un assaggio in quattro titoli: *Woman e Prunella* (entrambi del 1918 e di Maurice Tourneur), e *Lights of Broadway* (Monta Bell, 1925, nella sezione *Ritrovati e restaurati*), *Meet me in St. Louis* nella sezione *Technicolor & Co.*

Mariann Lewinsky

When Tourneur adapted the allegorical plays The Blue Bird (not in the programme) by Belgian symbolist Maurice Maeterlinck and Prunella by British playwrights Harley Granville Barker and Lawrence Housman in 1918, they had been successfully staged for many years, opening in Moscow and on Broadway and everywhere. Today, the saccharine charm of these anti-modern fairy tales doesn't work any more. But undistracted by the meaning or action of the film, we can enjoy the surface of Prunella all the better, the dazzling sets and costumes, silhouettes and painted backdrops created by the great art director Ben Carré in a fashionable Art Déco Neo-Rococo style.

French-born Sosthène Carré (1883-1978) had worked for Opéra de Paris, Comédie française and Gaumont before moving to the USA. His art direction for fellow émigré directors Maurice Tourneur and Albert Capellani contributed an outstanding visual quality to their films. A retrospective of his works would bring together an astonishing combination and include Feuillade's Le Festin de Balthazar (1910), The Phantom of the Opera (1925), The Jazz Singer (1927), A Night at the Opera (by the Marx Brothers) and Meet me in St. Louis. Il Cinema Ritrovato 2018 offers a small sampler of three works: Woman and Prunella (both 1918 by Maurice Tourneur) and Lights of Old Broadway (1925, Monta Bell, in the section Rediscovered and Restored), Meet me in St. Louis in the section Technicolor & Co.

Mariann Lewinsky

CAPITOLO 4: LA BORELLI SI RITIRA! APOGEO DEL DIVA FILM CHAPTER 4: DIVA BORELLI RETIRES! APOGEE OF THE DIVA FILM

Il Cinema Ritrovato trovò la propria strada cinque anni dopo la prima edizione, quando nel 1991 Gian Luca Farinelli e Nicola Mazzanti (con Michele Canosa e Vittorio Martinelli dietro le quinte) presentarono un ampio programma che, prendendo il nome dal più celebre film italiano perduto, s'intitolava *Sperduto nel buio*. Il programma portava sullo schermo i risultati delle loro ricerche negli archivi stranieri, in tutto trentacinque ore di programmazione, e per gli studi sul cinema muto italiano fu un autentico big bang. Una grande produzione cinematografica cominciò a riemergere da un passato nebuloso e a riacquistare visibilità, e il diva film risorse come una fenice splendente dalle ceneri sotto le quali voci malevole l'avevano sepolta. Da quel momento la ricerca e la riscoperta dei film muti italiani non si è più interrotta, e oggi, dopo che al Cinema Ritrovato sono passati quaranta film con Francesca Bertini, venti con Pina Menichelli e dieci con Lyda Borelli, una storia del cinema senza il diva film, uno dei generi più affascinanti e influenti della sua epoca, sarebbe impensabile.

Lyda Borelli diede vita alla prima performance del diva film nel 1913, in *Ma l'amor mio non muore!*, e successivamente la sua invenzione venne imitata da tutte, compresa lei stessa. Il 1918 è un anno d'oro per il genere, ma c'è nell'aria il senso di una fine. Nel giugno del 1918 Lyda Borelli si ritira dalle scene e dallo schermo dopo il matrimonio con Vittorio Cini, un ricco industriale e collezionista d'arte che la tiene per così dire prigioniera in una villa isolata sul Monte Ricco.

Il nostro omaggio al diva film presenta due lungometraggi del 1918, *L'avaria* e *La moglie di Claudio*, e un medley di frammenti.

Mariann Lewinsky

Il Cinema Ritrovato came into its own after its fifth year, when in 1991 Gian Luca Farinelli and Nicola Mazzanti (with Michele Canosa and Vittorio Martinelli in the wings) screened a vast program named Lost in the Dark, after Sperduti nel buio (a famously lost Italian film). It presented the findings of their search for Italian silent movies in film archives outside Italy, all in all thirty-five hours of screening time. It was a Big Bang for the knowledge of Italian silent Cinema. Out of the hazy past, a great film production history started to reappear and regain visibility, and the diva film rose like a flaming phoenix out of the ashes that malignant rumours had heaped on it. Ever since, the search for and rediscovery of Italian silent films has continued, and today, after the screening of forty films starring Francesca Bertini, twenty films starring Lyda Borelli at Il Cinema Ritrovato, a film history without the diva film, one of the most fascinating and influential genres of its times, has become unthinkable.

Lyda Borelli created the cinematic diva performance in 1913, in Ma l'amor mio non muore!, and subsequently her invention was imitated by all the others, including herself. 1918 looks like the year the genre reached its high point, but there is a sense of an ending. In June 1918 Lyda Borelli retired from stage and screen after her marriage to Vittorio Cini, a rich industrialist and art collector who virtually imprisoned his wife in a lonely villa on top of Monte Ricco.

Our homage to the diva film includes two complete features from 1918, L'avaria and La moglie di Claudio, and a medley of fragments.

Mariann Lewinsky

LA MOGLIE DI CLAUDIO

Italia, 1918 Regia: Gero Zambuto

■ Supervisore alla regia: Piero Fosco [Giovanni Pastrone]. Sog.: dal dramma *La Femme de Claude* di Alexandre Dumas figlio. Scen.: Dante Signorini. F.: Antonio Cufaro [Segundo de Chomón]. Int.: Pina Menichelli (Cesarina Ruper), Vittorio Rossi-Pianelli (Claudio Ruper), Alberto Nepoti (Antonino), Arnaldo Arnaldi (Moncabré), Gabriel Moreau (Enea Cantagnac), Antonio Monti (Daniele), Gina Marangoni (Edmea). Prod.: Itala Film ■ 35mm. L.: 1403 m (incompleto, l. orig.: 1798 m). D.: 68' a 18 f/s. Desmetcolor. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato nel 2011 da Cineteca di Bologna e Museo Nazionale del Cinema, Torino presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia positiva nitrato imbibita e virata con didascalie francesi conservata presso la collezione Lobster Films di Parigi / Restored in 2011 by Cineteca di Bologna and Museo Nazionale del Cinema, Torino at L'Immagine Ritrovata laboratory from a positive nitrate print, tinted and toned, with French intertitles preserved at Lobster Films collection

All'incontro tra Giovanni Pastrone e Pina Menichelli si devono alcuni dei titoli più significativi nel genere diva film degli anni Dieci. Raggiunto il successo, l'attrice cerca di prendere le distanze dal ruolo di *femme fatale*, ma vi ritorna in *La moglie di Claudio*, sua ultima collaborazione con Pastrone. Sul finire del primo conflitto mondiale, l'Itala realizza l'adattamento da Dumas, tenendo sullo sfondo il tema del patriottismo, per costruire un palcoscenico su cui l'attrice possa esibirsi in un menichellismo sfrenato ed estremo. Nella prima sequenza la Menichelli, splendidamente abbigliata, provoca i corteggiatori mordendo voluttuo-



La moglie di Claudio

samente una rosa al centro di un salone, gesto che la contessa Natka di *Tigre reale* (1916) aveva già osato ma nel chiuso di una carrozza, flirtando unicamente con lo spettatore. Fallita la fuga con Moncabré e dopo l'oscuro episodio della sua convalescenza (eufemismo che allude a una gravidanza o a un aborto), la moglie di Claudio fa ritorno a casa. Inattesa, appare attraverso un vetro e in questa immagine di Cesarina, pronta a ghermire altre vittime, riecheggia quella della donna-gufo di *Il fuoco* (1915).

Attorno alla protagonista – donna priva di qualsiasi valore morale e sentimento, moglie spudoratamente infedele – ruotano intrighi, spionaggio, passione, disonore, violenza e soprattutto morte. Vi sono passaggi narrativi non facili da cogliere per le lacune della copia, come l'improvvisa apparizione della società segreta, altri invece velati da prudente riserbo delle

didascalie, che accennano alle 'conseguenze' di un'ennesima relazione che portano Cesarina quasi in fin di vita. Dopo aver tentato di riconquistare il marito, sedotto il suo allievo prediletto e aver sottratto i documenti segreti, Cesarina, tradita dalla luce di una 'maledetta luna', viene smascherata; Claudio la ferma sparandole un colpo di fucile. La Menichelli regala qui un epilogo da manuale: colpita a morte, si aggrappa alle tende con voluttà e cadendo a terra vi resta avvolta come in un manto funebre.

Claudia Gianetto

*Some of the most significant titles in the diva film genre derive from the encounter between Giovanni Pastrone and Pina Menichelli. After the actress became successful, she tried to distance herself from the role of the femme fatale, but she revisited it in *La moglie di Claudio*, her final collaboration with Pastrone.*

At the end of World War I, Itala Film adapted Dumas' story, keeping the patriotic theme in the background in order to create a stage for the actress's dramatic, uninhibited 'Menichelli' mannerisms.

*In the opening sequence, a splendidly dressed Cesarina (Pina Menichelli) provokes her suitors by voluptuously biting a rose in the middle of a salon. It is a gesture that the Countess Natka dared to make in *Tigre reale* (1916), but from inside a carriage and thus flirting only with the spectator. Claudio's wife returns home after the failure of her escape with Moncabré and the murky episode of her convalescence (an euphemism for a pregnancy or maybe an abortion). We suddenly and unexpectedly see her through a window: this image of Cesarina, ready to grasp other victims, echoes Menichelli's owl-woman in *Il fuoco* (1915).*

The protagonist is a woman without feelings or morals – a shamelessly unfaithful wife – surrounded by intrigue,

espionage, passion, dishonour, violence and, above all, death. Some sections of the narrative, such as the appearance of a secret society, are difficult to follow because of gaps in the only surviving print; others are obscured by prudent discretion of the intertitles, mentioning 'the consequences' of yet another relationship which almost cost Cesarina her life. After attempting to reconquer her husband, seducing his favourite student and stealing secret documents, Cesarina is betrayed and unmasked by the light of a 'damned moon'; then Claudio stops her with a gunshot. Menichelli rewards us with a textbook ending: mortally wounded, she grasps the curtains sensuously before falling to the floor enveloped in their folds, as if wrapped in a funeral shroud.

Claudia Gianetto

L'AVARIZIA

Italia, 1918 Regia: Gustavo Serena

■ Sog.: Jean Coty. Scen.: Giuseppe Paolo Pacchierotti. F.: Luigi Filippa. Scgf.: Alfredo Manzi. Int.: Francesca Bertini (Maria Lorini), Gustavo Serena (Luigi Bianchi), Franco Gennaro (il padre di Luigi), Alfredo Bracci (cav. Porretti), Alberto Albertini. Prod.: Francesca Bertini per Caesar Film ■ 35 mm. L.: 1481 m. D.: 58' a 22 f/s. Imbibito / *Tinted*. Didascalie ceche / *Czech intertitles* ■ Da: Národní Filmový Archiv

Nel 1991 due film della serie del 1918-1919 *Sette peccati capitali* con Francesca Bertini sono stati presentati al Cinema Ritrovato in copie in bianco e nero restaurate, imbibite e virate a cura di Jan Ledecský, in collaborazione con Blažena Urgosikowa. Vladimír Opěla, allora direttore della cineteca praghese, aveva chiesto loro di ricreare la tecnica originale, così da ottenere restauri degni del loro nome. Il risultato fu magnifico, e magnifico rimane: dopo ventisette anni, i colori delle imbibizioni e dei viraggi della copia Ledecský di *L'Avarizia* non

risultano alterati né sbiaditi, e la copia rende onore alla *raison d'être* del film, i favolosi abiti della Bertini.

Mariann Lewinsky

L'intera serie dei *Sette peccati capitali* venne distribuita in Cecoslovacchia nei primi anni Venti e, a giudicare dagli articoli dell'epoca, ebbe un certo successo. Ne esistevano due versioni: una con didascalie cecoslovacche e una con didascalie tedesche, destinata alle regioni in cui erano presenti minoranze linguistiche. Negli anni Quaranta, la cineteca di Praga entrò in possesso di entrambe le versioni, acquisite da un collezionista privato: quattordici copie nitrato, nei ricchi colori dei loro viraggi e imbibizioni.

Blažena Urgosikowa

In 1991 two films of the series Seven Deadly Sins (1918-1919) starring Francesca Bertini were presented at Il Cinema Ritrovato, in newly restored black and white prints with authentic tinting and toning done by Jan Ledecský in collaboration with Blažena Urgosikowa. Vladimír Opěla, then director of the Prague archive, had asked them to recreate the original technique so as to achieve restorations that deserve the name. The results were wonderful. And they remain wonderful: after twenty-eight years the colours of the tinting and toning in the Ledecský Print of L'avarizia haven't faded or changed, and the print does honour to the raison d'être of L'avarizia, Bertini's gorgeous dresses.

Mariann Lewinsky

The entire series of Seven Deadly Sins was distributed in Czechoslovakia in the early Twenties and, judging from articles from that time, it was quite successful. Two versions existed: one with Czech intertitles, and the other with German intertitles destined for regions with linguistic minorities. In the Forties, the Prague archive obtained both versions from a private collector: 14 nitrate copies richly coloured with tinting and toning.

Blažena Urgosikowa

CARNEVALESCA

Italia, 1918 Regia: Amleto Palermi

■ Scen.: Lucio D'Ambra. F.: Giovanni Grimaldi. Int.: Lyda Borelli, Livio Pavanelli, Renato Visca. Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 1500 m. D.: 72' a 18 f/s. Imbibito e virato / *Tinted and toned*. Didascalie italiane / *Italian intertitles* ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato nel 1993 da Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un frammento positivo nitrato imbibito con didascalie italiane appartenente al fondo Gramatica e da una copia positiva d'epoca su supporto nitrato virata e imbibita con didascalie spagnole, proveniente dal fondo Pereda dell'Archivio Nacional de la Imagem - Sodre conservati presso Cineteca di Bologna / *Restored in 1993 by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory from a tinted positive nitrate print with Italian intertitles from Gramatica collection and from a vintage positive nitrate print, tinted and toned, with Spanish intertitles from Pereda collection at Archivio Nacional de la Imagem - Sodre held by Cineteca di Bologna*

Lucio D'Ambra, giornalista mondano, commediografo, dandy, diresse e produsse un certo numero di film. L'intrico di delirante simbolismo e fiorito gusto da operetta dei primi tre rulli di *Carnevalasca* sembra oggi assai datato, ma il film è riscattato da un magnifico assolo di Lyda Borelli nella parte finale. Nella sezione 1918 abbiamo inserito ufficialmente solo quest'ultima parte; il film completo viene presentato in una delle serate. (È stato proiettato un'unica volta, al Cinema Ritrovato 1993).

Lucio D'Ambra, a fashionable journalist, playwright and dandy, also directed and produced a number of films. The mixture of heady symbolism and flower-bedecked operetta in the first three reels of his Carnevalasca looks dated today, but the film is redeemed by Lyda Borelli's magnificent solo in the final part. We have included this part officially in the 1918 strand; the complete film



Carnevalasca

is scheduled for the evening slot. (It was screened at the Cinema Ritrovato for the first and last time in 1993.)

Stelle cadenti e bombe *Shooting stars and bombs*

Un frammento può essere guardato come se fosse un breve film completo. Prelevando immagini di straordinaria intensità da un intreccio noioso – e la maggior parte degli intrecci è francamente noiosa – il Tempo, grande montatore, è riuscito a trasformare un anonimo lungometraggio in un film corto e bellissimo. Il programma di frammenti comincia con Francesca Bertini, stuprata da soldati nemici, e finisce con Lyda Borelli nel ruolo di Santa Barbara, che nel III secolo d.C. usa un'esplosione colorata a mano per difendere dallo stupro se stessa e altre vergini. Come Chaplin negli Stati

Uniti, Borelli diede il suo contributo allo sforzo bellico; il cameo *La leggenda di Santa Barbara* era parte di un lungo film di propaganda sulla produzione di armi e proiettili, commissionato dal Ministero della guerra.

Ci sono, naturalmente, diversi tipi di ritrovamento. *Tosca* è sempre stato considerato un titolo importante nella filmografia di Francesca Bertini, e il ritrovamento dell'ultimo rullo di una copia nitrato 35mm è particolarmente felice, considerando la vivida descrizione e ricostruzione del finale che Bertini, all'età di novant'anni, offre nel documentario *L'ultima diva* (Gianfranco Mingozzi, 1982). Tuttavia, poiché già si sapeva dell'esistenza di una versione 16mm dell'ultimo rullo di *Tosca*, questo è un ritrovamento 'qualitativo', non assoluto.

E poi capita di imbattersi in film di cui nessuno lamentava la mancanza, perché nessuno li aveva mai citati, ne aveva mai sentito parlare, nessuno si sognava esistessero. Due anni fa ho

chiesto ai colleghi del DFI di poter vedere un film muto italiano, copia tedesca, titolo *Das Unbezwingliche* (datato 1916), e mi sono trovata davanti dieci minuti di un diva film d'altissima qualità, molto osé, con una superba Pina Menichelli. Il frammento ha finora resistito a ogni tentativo di identificazione. Una grande scoperta, un dono.

Mariann Lewinsky

A fragment can be viewed as if it were a complete short film. By extracting images of striking intensity from a boring plot – and most plots are utterly boring – Time, as the editor, has transformed an average feature film into a fine short one. The program of fragments starts with Francesca Bertini as the rape victim of enemy soldiers and ends with Lyda Borelli as Saint Barbara, who in the 3rd century A.D. uses hand-colored artillery to protect herself and other virgins from being raped. Like Chaplin in the USA, Borelli participated in the war effort; the cameo La leggenda di Santa Barbara was originally part of a long propaganda film about the production of arms and projectiles, commissioned by the Italian war ministry.

There are, of course, different types of finds. Tosca has always been considered an important title in Bertini's filmography, and the discovery of the last reel of a 35mm nitrate print is particularly welcome since in the television documentary L'ultima Diva (Gianfranco Mingozzi, 1982), Francesca Bertini, then aged ninety, gave such a vivid description and re-enactment of the finale of Tosca. However, a 16mm version of the last reel was known to exist, and so the re-discovery is partial, not total.

And then one finds films nobody missed, nobody ever mentioned, heard of, dreamed of. Two years ago, I asked colleagues of the DFI for access to an Italian silent film with the German print title Das Unbezwingliche (dated 1916) and got ten minutes of a diva film of the very highest quality, very osé, with a superb Pina Menichelli. It has so far resisted all attempts at identification. A great discovery, a gift.

Mariann Lewinsky

MARIUTE

Italia, 1918 Regia: Edoardo Bencivenga

■ Sog.: Robert Des Flers. F.: Giuseppe Filippa. Scgf.: Alfredo Manzi. Int.: Francesca Bertini (se stessa/Mariute), Gustavo Serena, Livio Pavanelli, Camillo De Riso (loro stessi), Alberto Albertini (il reduce). Prod.: Bertini per Caesar Film ■ DCP. D.: 9'. Imbibito / *Tinted*. Didascalie italiane / *Italian intertitles* ■ Da: Museo Nazionale del Cinema, Torino ■ Restaurato nel 2015 da Museo Nazionale del Cinema presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da due frammenti positivi nitrato colorati di 30 e 35 metri e da un frammento positivo safety colorato di 79 metri. I materiali di partenza sono stati scansionati in 2K e riordinati sulla base di una copia del film conservata da CSC - Cineteca Nazionale / *Restored in 2015 by Museo Nazionale del Cinema at L'Immagine Ritrovata laboratory from two coloured positive nitrate fragments of 30 and 35 meters and from a coloured positive safety fragment of 79 meters. The starting materials have been scanned in 2K and re-ordered based on a copy preserved by CSC - Cineteca Nazionale*

TOSCA

Italia, 1918 Regia: Alfredo De Antoni

■ Sog.: dall'omonimo dramma di Victorien Sardou. Scen.: Giuseppe Paolo Pacchierotti. F.: Alberto G. Carta. Scgf.: Alfredo Manzi. Int.: Francesca Bertini (Floria Tosca), Gustavo Serena (cavaliere Mario Cavaradossi), Alfredo De Antoni (barone Vitellio Scarpia), Olga Benetti (marchesa Attavanti), Luigi Cigoli (il sagrestano), Franco Gennaro (conte Angelotti), Vittorio Bianchi (Sciarrone). Prod.: Caesar Film ■ DCP. D.: 10' (frammento). Imbibito e virato / *Tinted and toned*. Didascalie inglesi e spagnole con sottotitoli italiani / *English and Spanish intertitles with Italian subtitles* ■ Da: UCLA Film&Television Archive ■ Restaurato da UCLA presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored by UCLA at L'Immagine Ritrovata laboratory*

LEGGENDA DI SANTA BARBARA (frammento di *L'altro esercito*)

Italia, 1918

■ F.: Giulio Rufini. Int.: Lyda Borelli (Santa Barbara). Prod.: Cines per conto del Ministero della Guerra ■ 35mm. L.: 113 m. D.: 5' a 18 f/s. Col. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles* ■ Da: EYE Filmmuseum

■ T. alt.: Il dramma di una notte. F.: Giovanni Grimaldi. Int.: Lyda Borelli (Nelly), Livio Pavanelli (Riccardo De Mauri), Alberto Capozzi (Guido De Mauri), Anna Rocchi (Daisy). Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 227 m. D.: 11' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles* ■ Da: EYE Filmmuseum

[DAS UNBEZWINGLICHE]

Italia, 1915?

Vedi pag. / *See p.* 214



Mariute



Leggenda di Santa Barbara



CAPITOLO 5: L'AVVENTO DEL 'FILM D'AVVENTURA' CHAPTER 5: THE ADVENT OF 'THE ADVENTURE FILM'

Nel 1918 la produzione cinematografica registrò un forte calo rispetto agli anni precedenti, conseguenza di una guerra troppo lunga. Ci siamo così trovati a dover scegliere tra un numero di titoli molto ristretto in tutte le categorie, con l'eccezione del 'film d'avventura'. Naturalmente la vera età dell'oro del genere coincise con gli anni Trenta e Quaranta, e, potremmo dire, con tutti i decenni successivi. Il pubblico sembra infatti aver accolto questi film con crescente entusiasmo. Oggi quella domanda è sempre più spesso soddisfatta dai videogiochi: vi sembrerà strano, ma esplorando l'universo videoludico restereste stupiti dall'abbondanza di trame e situazioni prese di peso dai film classici d'avventura. Si potrebbe dire che il genere si è evoluto pochissimo. Già ai primi del Novecento esistevano i film di pirati, i film catastrofici, quelli sui viaggi nel tempo, i survival film. Neanche le ambientazioni esotiche sono cambiate: giungle, deserti, montagne, alto mare. Se ci pensate, perfino gli atteggiamenti sono molto simili a quelli di un secolo fa. Le persone civili partono per un paese delle meraviglie sottosviluppato, vivono un'avventura e si salvano malgrado le malevole intenzioni degli indigeni pagani e privi di scrupoli (o le mummie). Spesso si tratta di pura propaganda (post)-coloniale, ma è così divertente che non ci facciamo quasi caso. Comunque. Abbiamo esaminato gli archivi. E ci siamo accorti che nel 1918 furono gettati i semi che permisero al 'film d'avventura' di crescere fino a diventare il genere immensamente popolare che è tuttora. In quell'anno furono prodotti *Il gioiello di Khama* e *La Gerusalemme liberata*. In quell'anno il grande regista tedesco Ernst Lubitsch abbandonò la commedia e girò *Die Augen der Mumie Ma* (non presente nel nostro program-

ma). E se non siete ancora convinti, nel 1918 Tarzan apparve per la prima volta sullo schermo. Riguardando il film scoprirete che contiene già tutto quello che di lui abbiamo amato in un secolo di sequel, insieme a un'innocenza, a una freschezza e a un sentimento di meraviglia rinfrancanti che non sono stati tramandati alle generazioni successive.

Karl Wratschko

Production was way down in 1918 compared to the years before, a consequence of a long war. There were far fewer titles from any category for us to choose from – with the exception of the 'adventure film'. Of course, the real golden age for this genre was the 1930's and 40's – and, you could argue, every decade since. The public seems to have had an ever-growing appetite for it, an appetite which is increasingly spurred on today by video games. A strange claim, perhaps, but if you dig down into the gaming world you'll be amazed how many storylines and situations have been lifted straight out of classic adventure movies. One could argue that the genre has hardly evolved at all since it began. There were pirate films, disaster films, time travel films and survival films (et al.) right back to the early 1900s. The exotic settings have remained the same, too: the jungles and deserts, the mountains and the high seas. Come to think of it, even the attitudes are broadly similar now compared to the way they were a century and more ago. The Civilised People head off to some undeveloped wonderland, they have an adventure and save the day despite the evil intentions of the unscrupulous, pagan-worshipping natives (or the mummies). It's often pure (post)-colonial propaganda, but it's all such fun we barely notice. But anyway. We were in the archives. And we realised that 1918 was actually

the year when the seeds were sown which made the 'adventure film' grow into the immensely popular genre it's been ever since. It was the year that Il gioiello di Khama was produced, and La Gerusalemme liberata. It was the year that the great German director Ernst Lubitsch abandoned comedy and shot Die Augen der Mumie Ma (not in the programme). And if that doesn't convince you, in 1918 Tarzan first appeared on the screen. If you watch that film again, everything we came to love about him in the century of sequels which followed is already there. It's combined with a heart-warming innocence and newness, a sense of wonder which wasn't passed down to the next generations.

Karl Wratschko

TARZAN OF THE APES

USA, 1918 Regia: Scott Sidney

■ Sog.: dall'omonimo romanzo di Edgar Rice Burroughs. Scen.: Fred Miller, Lois Weber. F.: Gilbert Warrenton. M.: Isadore Bernstein. Scgf.: F.I. Wetherbee. Int.: Elmo Lincoln (Tarzan), Enid Markey (Jane Porter), True Boardman (Lord Greystoke), Kathleen Kirkham (Lady Greystoke), Colin Kenny (Cecil Clayton), Thomas Jefferson (professor Porter), George French (Binns), Bessie Toner (la cameriera), Gordon Griffith (Tarzan bambino), Jack Wilson (capitano del Fuwalda). Prod.: National Film Corp. of America ■ 35mm. L: 1157 m. D.: 58' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglese / English intertitles ■ Da: Library of Congress

Sono rimasto affascinato, ammaliato dalla magia dei paesaggi della Louisiana, che mi hanno reso insopportabili le imposture hollywoodiane. Attraverso un groviglio di piante e di acqua reso ancora più immenso dal silenzio correva un adolescente con i capelli sciolti

sulle spalle, un nastro sulla fronte e sul torso una pelle di animale fermata solo su una spalla. Insieme alla bellezza delle inquadrature, l'azione, di una semplicità commovente, sconfinava nella poesia quando il giovane selvaggio, con gesti insicuri e feroci, cercava di esprimere il proprio amore alla prima ragazza che avesse mai visto. [...] Queste antiche immagini avevano già fissato il mito nella sua purezza originaria con molta più efficacia delle prodezze di Weissmuller; le orge di cartapesta e le più realistiche scene di repertorio vi hanno aggiunto ben poco.

Francis Lacassin, *Pour une contre-histoire du cinéma*, Institut Lumière/Actes Sud, Lione-Arles 1994

I was fascinated, enchanted by the magical Louisiana landscapes which made me lose all patience for the Hollywood fakes. Through a tangle of greenery and water, made even more immense by the silence, a youth is seen running with his hair loose on his shoulders, a band around his forehead, and an animal skin on his back fastened over one shoulder. Along with the beauty of the shot, the action, which is affectingly simple, borders on poetry when the wild youth attempts to express his love through insecure and fierce gestures, for the first girl he's ever seen. [...] These old images had already crystallized the legend in its original purity much more effectively than the bravado of Weissmuller; the abundance of papier-mâché and the more realistic scenes from the repertoire had little to add.

Francis Lacassin, *Pour une contre-histoire du cinéma*, Institut Lumière/Actes Sud, Lyon-Arles 1994

IL GIOIELLO DI KHAMA

Italia, 1918 Regia: Amleto Palermi

■ T. ol.: *De spion*. Int.: Aurele Sydney (Steeners/il pittore), Dolly Morgan, Amedeo Ciaffi, Augusto Mastripietri, Eugenia Masetti. Prod.: Cines ■ 35mm. L.:

1650 m. D.: 80' a 18 f/s. Imbibito / *Tinted*. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles* ■ Da: EYE Filmmuseum

Se preferite i film che rientrano in categorie ben definite, forse è meglio evitare *Il gioiello di Khama*. Quante cose succedono in questo favoloso film italiano con la sua miriade di idee deliziose. Non vogliamo svelare troppo, ma ricorda molto un film di Indiana Jones, anche se qui Indiana Jones è un avventuriero gentiluomo più che un archeologo. È anche un film di rapina, anche se a essere rapinato è un tempio indiano e non una banca. E un film d'azione, anche se sfida le convenzioni di genere perché i due eroi principali sono donne. Come se non bastasse per un film muto del 1918, al tutto si aggiungono un artista bohémien povero in canna che finisce per prendere il posto del proprio sosia, una folle e vendicativa setta religiosa e un vero e proprio flashback, per non parlare delle atmosfere e dei colpi di scena ingegnosi. Nello stesso tempo, malgrado tutto questo eclettismo 'premoderno ma postmoderno', *Il gioiello di Khama* resta un figlio della sua epoca. Il protagonista è un uomo delle classi agiate: ricco, annoiato, superficiale e con l'abituale armamentario di atteggiamenti colonialisti. E gli stranieri dalla pelle scura, nonostante i loro completi eleganti, si rivelano i barbari che sono. Dunque. Abbassiamo le luci e che il pittoresco spettacolo abbia inizio. Forse non saprete in quale genere incasellarlo, ma siamo certi che vi farà sorridere. E capirete perché nella storia del cinema italiano Amleto Palermi fosse destinato a diventare un regista molto popolare.

Karl Wratschkko

If you prefer your movies to fit into nice neat categories, you might want to avoid Il gioiello di Khama. There's so much going on in this fabulous Italian film. It's like a smorgasbord of delicious ideas. We don't want to give too much away, but it looks a lot like an Indiana Jones movie – though the Mr. Jones character

is a gentleman adventurer rather than an archaeologist. And it's also a robbery movie – though the crime takes place in an Indian temple rather than a bank. And it's an action movie, too – albeit a gender-bending action movie whose two main heroes are women rather than men. And if that's not enough for a silent film from 1918, there's a starving bohemian artist who gets roped in to play a dop-pelgänger and a crazy religious cult bent on revenge and a full-fledged flashback sequence, not to mention other ingenious scene-settings and plot-twistings. Meanwhile, and despite all of this 'pre-modern, but post-modern' eclecticism, Il gioiello di Khama is still very much a film of its time. The main protagonist is a man of the leisured classes, bored and rich and playing at life, and with a head full of suitably-pukka colonial attitudes. And the darker-skinned foreigners, despite wearing quite elegant suits, are revealed as the barbarians they truly are underneath. So, let's dim the lights and let the colourful entertainment begin. We can't say what genre you'll think you've seen, but we are sure you'll come away with a smile on your face, and a very clear understanding of why Amleto Palermi went on to become a very popular director in Italian cinema history.

Karl Wratschkko

LA GERUSALEMME LIBERATA

Italia, 1918 Regia: Enrico Guazzoni

■ Sog.: dall'omonimo poema di Torquato Tasso. Scen.: Enrico Guazzoni. F.: Alfredo Lenci. Int.: Amleto Novelli (Tancredi), Edy Darclea (Armida), Olga Benetti (Clorinda), Elena Sangro (Erminia), Beppo Corradi (Rinaldo), Aristide Garbini (Argante), Eduardo Monteneve (Goffredo di Buglione), Rinaldo Rinaldi (Olindo). Prod.: Guazzoni-film ■ 35mm. L.: 1461 m. D.: 65' a 19 f/s Bn e col. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

Avete voglia di vedere un lungo film muto del 1918 che s'intitola *La Geru-*



La Gerusalemme liberata

saalemme liberata, ambientato durante la prima crociata e tratto da un classico della letteratura italiana dell'anno 1581? Probabilmente no.

Immaginando un polpettone d'epoca, inzuppato nella sua poco appetibile salsa di colonialismo razzista ho visto *La Gerusalemme liberata* per il solo motivo che è un film del 1918. La copia era modesta, il film una magnifica sorpresa, uno sfarzoso fantasy pieno di spettacolari scene di battaglia, donne cavaliere, armi magiche, pittoreschi giardini orientali, foreste incantate e, come la pubblicità dell'epoca annunciava, "20.000 crociati, 10.000 cavalli, un duello titanico tra Tancredi e Argante,

visioni fantastiche di battaglie notturne, torri in fiamme, la gigantesca ricostruzione delle mura di Gerusalemme". Bello quanto *Aleksandr Nevskij* o *Ran*, e molto meglio del *Signore degli anelli*, ho pensato. Per coloro che non sono nati a mezz'ora di treno da Ferrara, dove alcune centinaia di anni fa sono state scritte le epiche avventure dell'*Orlando innamorato* (Matteo Maria Boiardo), dell'*Orlando furioso* (Ludovico Ariosto) e della *Gerusalemme liberata* (Torquato Tasso), il film di Guazzoni non solo trasporta in un universo d'intrattenimento fantastico, ma illumina sulla scaturigine di numerose opere di Händel, Vivaldi e Gluck, di certi madrigali di

Monteverdi, del teatro dei pupi siciliano e della grande sperimentazione teatrale di Luca Ronconi nel 1969.

Enrico Guazzoni (1876-1949), che era stato pittore prima di approdare alla Cines nel 1909, è conosciuto soprattutto per *Quo vadis?* (1913), ma il suo primo successo internazionale fu *La Gerusalemme liberata* del 1911, una prima versione purtroppo perduta, lodata per l'alto risultato artistico e spettacolare. Un sopravvissuto Guazzoni del 1911, *La sposa del Nilo*, mostra l'abilità del regista nell'orchestrare le scene di massa, l'attenzione ai costumi e alle scenografie, la ricerca estetica nella composizione dell'inquadratura e nell'uso della

luce. La sua produzione non si limita ai drammi in costume; gira anche commedie (la divertente e metalinguistica *Una tragedia al cinematografo*, 1915) e dirige Pina Menichelli nei due film che la consacrano diva, *La casa di nessuno* e *Alla deriva* (entrambi del 1915).

Mariann Lewinsky

Are you eager to see a long silent film from 1918 with the title Gerusalemme liberata, set during the First Crusade and based on a classic of Italian literature from 1581? No, you are not.

Braced for a period hammy movie in an unappetizing sauce of colonialist racism, I viewed Guazzoni's La Gerusalemme liberata in late 2017 for no other reason than the duty to view works from 1918. The print was modest, but the film was a wonderful surprise, a magnificent fantasy with spectacular battle scenes, female knights, magic weapons, fancy oriental gardens, enchanted forests and, as a poster announced in 1918, "20,000 crusaders – 10,000 horses – Titanic duel between Tancredi and Argante – Fantastic vision of a battle at night – Towers on fire – Gigantic reconstruction of the walls of Jerusalem". As good as Aleksandr Nevskij or Ran, and much better than The Lord of the Rings, I thought. For spectators who are not born half an hour's train ride from Ferrara, where the epics Orlando innamorato (Boiardo), Orlando furioso (Ariosto) and La Gerusalemme liberata (Tasso) were written several hundred years ago, Guazzoni's film not only transports you into a universe of fantastic entertainment, it also leads you to the fountainhead of numerous operas by Händel, Vivaldi and Gluck, of madrigals by Monteverdi, of the Sicilian puppet theatre and to the unique theatrical experiment of Luca Ronconi, in 1969.

Enrico Guazzoni (1876-1949), who had been a painter before joining Cines in 1909 is best known for Quo vadis? (1913), but his first world-wide success was in fact a Gerusalemme liberata (1911), a lost first version, praised at the time as a spectacular achievement. An extant Guazzoni from 1911, La sposa

del Nilo, shows his outstanding ability in orchestrating crowd scenes, the attention to costumes and sets (he usually did the art direction for his films), the sense of beauty in composition and lighting. He was not limited to costume drama, but also did comedies – the very funny and self-referential Una tragedia al cinematografo (1915) – and directed Pina Menichelli in La casa di nessuno and Alla deriva (both, 1915), films that launched her as a diva.

Mariann Lewinsky

KITEGA, CAPITAL DE L'URUNDI

Francia, 1918

■ Prod.: Éclair ■ 35mm. L.: 99 m. D.: 4' a 20 f/s. Bn. Didascalie francesi e tedesche/ French and German intertitles ■ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée

Un film del 1918 sull'Africa è fatalmente destinato a essere un film sul colonialismo fatto da colonialisti. Non esistevano altre voci in grado di farsi sentire. In *Kitega, capital de l'Urundi* (l'odierno Burundi) vediamo gli amministratori europei impegnati nella 'nobile' battaglia contro le 'condizioni incivili', nel tentativo di portare 'ordine' nei territori. Le popolazioni locali sono poco più che comparse costrette a rallegrarsi a comando quando gli amministratori le onorano di una visita. Suonate i tamburi, mostrate le vostre nudità, danzate, selvaggi! È una curiosità storica ed etnografica abbastanza interessante, ma per molti versi tutt'altro che sorprendente. Perché l'abbiamo inserita nella nostra rassegna? Quello che ci ha più colpiti di *Kitega, capital de l'Urundi* non è la sua tipicità rispetto ai tempi in cui fu girato, perché è proprio quello che ci aspettiamo da un film del 1918, ma il fatto che risulti piuttosto rappresentativo dell'atteggiamento odierno verso l'Africa, a un secolo di distanza. È stata questa deprimente constatazione che ci

ha spinti a proiettare il film qui a Bologna. Che vi sintonizzate su Discovery Channel o andiate al cinema per vedere un apprezzato documentario, se il tema è l'Africa sembra che i termini di riferimento e le metafore siano rimasti esattamente gli stessi. L'altro, con la sua pelle scura, rimane intrappolato in una terra desolata selvaggia e sottosviluppata, ed è solo grazie alla buona volontà e all'intelligenza dei bianchi che c'è una speranza di cambiamento. Non sarà giunta l'ora dell'hashtag 'ustoo' e di parlare di 'fardello dell'uomo nero'? Nel frattempo godetevi la nostra offerta esotica. Pensate, tra gli indigeni di una certa tribù c'è perfino un re bambino. Possiamo discuterne dopo la proiezione al bar davanti a un gin tonic, essenziale profilassi per la malaria.

Karl Wratschko

A film about Africa made in 1918 is bound to be a film about colonialism made by colonialists. There were simply no other voices with the means to be heard. In Kitega, capital de l'Urundi (which we now know as Burundi), we observe the European administrators in their 'noble' struggle against the 'uncivilised conditions' trying to bring 'order' to the land. The locals are little more than extras who must rejoice on command when the administrators grace them with a visit. Play the drums, show off your naked bodies, dance, Savages! It's an interesting enough ethnographic and historical curiosity, but it is in many ways completely unsurprising. So why did we include it in our programme? What struck us most about Kitega, capital de l'Urundi was not how typical it was for 1918 – because that was exactly what we expected. But it is still quite typical of most coverage of Africa today, a hundred years later – and it was that dismal thought which made us want to show this film here in Bologna. Whether you turn on the Discovery Channel or head to the cinema to see an acclaimed documentary, if the subject is Africa it seems like the terms of reference and the metaphors remain exactly the same in 2018. The dark-skinned others remain trapped in a savage, unde-

veloped wasteland, and it is only with the good grace and intelligence of the white people that there is any hope of change. Isn't it about time for hashtag 'ustoo' and 'blackpeoplesburden'? Anyway. Please enjoy our exotic presentation. The natives in one region even have a child king, can you believe? And we can discuss it in the bar afterwards over some gin and tonic – an essential prophylactic against the scourge of malaria.

Karl Wratschko

UNE CROISIÈRE AUX ÎLES SALOMON

USA, 1918 Regia: Martin E. Johnson, Osa Johnson

■ Prod.: Martin Johnson Film Company ■ 35mm. L.: 222 m. D.: 10' a 20 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée

Alla fine dell'Ottocento ogni università degna di questo nome aveva un dipartimento di etnologia o etnografia, i cui laureati venivano poi spediti a esplorare e studiare i più oscuri angoli del mondo. Era una disciplina accademica ufficiale, ed essendo ancora nuova ed eccitante attirava alcune delle

menti più brillanti dell'epoca. Nello stesso tempo il mondo si stava facendo sempre più piccolo, e i ricchi stavano cambiando e il viaggio è uno degli aspetti. Così, nelle zone più remote, per ogni vero studioso c'era almeno un agiato dilettante che giocava al ricercatore, al collezionista o all'antropologo e al ritorno in patria sfornava resoconti pseudoscientifici sulle sue avventure accompagnati da foto, illustrazioni e souvenir. In *Une croisière aux Îles Salomon* visitiamo le isole Salomone con Martin e Osa Johnson, la coppia americana che dagli inizi del Novecento fino alla Seconda guerra mondiale affascinò il pubblico americano con le sue storie di incontri esotici e specioso naturalismo. I loro film, libri e giri di conferenze produssero schiere di emulatori. Ma fate attenzione: se è interessante osservare i pionieri del genere 'viaggi avventurosi alla moda' al lavoro, quando vedete come si comportano davanti alla macchina da presa e descrivono le persone incontrate, be'... l'interesse può rapidamente trasformarsi in orrore.

Karl Wratschko

By the end of the 19th century, every university worth its salt had an ethnology or ethnography department on campus, and the graduates of these departments

*were sent out by the dozens to explore and study in the most obscure corners of the world. It was a legitimate academic discipline, it was still exciting and new, and it naturally attracted some of the most brilliant minds of the day into the field. At the same time, the world was becoming ever smaller, and the leisure classes were growing ever bigger and more restless. So for each genuine scholar you'd find in some faraway backwater there was at least one well-beeled amateur, dabbling as a researcher or a collector or an anthropologist, and serving up pseudo-scientific reports from their adventures when they returned home, augmented with plenty of photos and illustrations and souvenirs. In *Une croisière aux Îles Salomon* we travel around the Solomon Islands with Martin and Osa Johnson, the American couple whose tales of exotic encounters mixed with specious naturalism completely bewitched the American public from the beginning of the 20th century up until World War II – and whose movies, books, and lecture tours inspired countless others to follow in their wake. But be warned: whilst it is fascinating to see these pioneers of the 'glamorous adventure travel' genre at work, when you see how they behave in front of the camera and describe the people they meet, well... that fascination may quickly turn to horror.*

Karl Wratschko

CAPITOLO 6: MUTIFLIX CHAPTER 6: SILENTFLIX

La gente forse pensa che gli organizzatori del Cinema Ritrovato siano anime sadiche, che programmano centinaia di film in otto giorni per il solo gusto d'infiggere prove di forza e frustrazione al loro pubblico. Sarebbe davvero troppo chiedere un po' di pietà per i poveri curatori? Dobbiamo rifiutare una quantità di bellissime proposte, accorciare ogni singolo elenco di film, sforbiciare ogni programma e spesso condannare a morte i nostri favoriti.

Taglia, taglia, taglia e poi tagliane ancora uno. Molto debilitante per il carattere di tutti noi, e quando magari ti accorgi che hai considerato velocità di proiezione troppo alte per un film muto, potrebbe essere troppo tardi... Ma nel bel mezzo del cantiere del Cinema Modernissimo, centrale di future possibilità, una confortante visione si è impadronita di me. Questo è il posto per un programma di proporzioni megalitiche. Questo sarebbe il paradiso

per i fan di Netflix, che accorrerebbero in massa per assistere a un flusso ininterrotto di serial di cent'anni fa. *Wolves of Kultur*, *Sette peccati capitali*, *Âmes de fous*, *Tih Minh*, *I topi grigi*, *Hands Up*, *Il fiacre n. 13*... ore e ore di Mutiflix, senza limiti, senza forbici, *uncut*, più ce n'è meglio è.

L'allucinazione è svanita, e mi ha lasciato sola con *Wolves of Kultur* e due minuti di *Âmes de fous*. *Tih Minh* verrà programmato l'anno prossimo, nel

nuovo restauro. *L'avarizia*, il migliore dei *Peccati capitali* del 1918, ha trovato posto fra i diva film. A proposito, il 1918 fu un anno ricco non solo di serial ma anche di lunghi film epici in due parti – la seconda usciva sugli schermi una settimana dopo la prima – come *Vendémiaire* di Louis Feuillade e *A bánya Titka*. Quest'ultima produzione ungherese è stata scritta, fotografata e diretta da Ödön Uher, la cui vita somiglia molto a un lungo serial (è durata quasi un secolo, dal 1892 al 1989). Uher è stato un fantastico meccanico, inventore e imprenditore ed è entrato nella storia per il registratore Uher, molto usato nelle industrie del cinema e dello spionaggio.

Mariann Lewinsky

People are convinced that the organizers of Il Cinema Ritrovato are sadists who screen hundreds of films in eight days for the sole purpose of inflicting pain and frustrating its audience. Would a minimum of empathy for the suffering curators be asking too much? We have to refuse excellent proposals by the scores, shorten every single title list, trim down every programme and kill our own and our colleagues' darlings. Cut, cut, cut, and cut another film, all the time. Very unhealthy, very bad for one's character, and when you realize that you are considering projecting long silent films at faster speeds to them fit in, it might already be too late...

But at the construction site of the Cinema Modernissimo, a place of positive energy, a vision overcame me. Here, a programme of megalithic proportions would take place. The construction site would become a paradise for Netflix addicts who would flock in to see an endless stream of serials from a hundred years ago. Wolves of Kultur, Sette peccati capitali, Âmes de fou, Tih Minh, I topi grigi, Hands Up, Il fiacre n. 13... hours and hours of Silentflix, unbridled, untrimmed, uncut, the more the better. The hallucination vanished, leaving me with Wolves of Kultur and two minutes of Âmes de fous. Tih Minh will

be screened next year, newly restored. L'avarizia, the best Peccato capitale from 1918, has found a place between the diva films. By the way, 1918 was a productive year not only for serials but also for films of epic length, in two parts – the second part premiered a week after the first part – like Vendémiaire by Louis Feuillade and A bánya Titka. This Hungarian production was written, photographed and directed by Ödön Uher, whose life was a lot like a long serial; it lasted nearly a century, from 1892 to 1989. Uher was an amazing mechanic, inventor and entrepreneur: he entered history with his Uher tape recorder, much in use in the film industry and the espionage business.

Mariann Lewinsky

WOLVES OF KULTUR

USA, 1918 Regia: Joseph A. Golden

15 episodi / 15 episodes ■ Scen.: Joseph A. Golden. Int.: Leah Baird (Alice Grayson), Charles Hutchison (Bob Moore), Sheldon Lewis (Barclay), Betty Howe (Helen Moore), Austin Webb (Henry Hartman), Edmund Dalby (Mario Zarembo), Karl Dane (Carter), Frederick Arthur (Ernst Lang), Mary Hull (Marie Zarembo). Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 7576 m. D.: 320' a 18 f/s. *The Torture Trap* (L.: 804 m. D.: 35'), *The Iron Chair* (L.: 488 m. D.: 21'), *Trapping the Traitors* (L.: 480 m. D.: 21'), *The Ride to Death* (L.: 477 m. D.: 21'), *Through the Flames* (L.: 533 m. D.: 23'), *Trails of Treachery* (L.: 465 m. D.: 20'), *The Leap of Despair* (L.: 400 m. D.: 18'), *In the Hands of the Hun* (L.: 538 m. D.: 23'), *Precipice of Death* (L.: 537 m. D.: 23'), *When Woman Wars* (incompleto, L.: 202 m. D.: 9'), *Betwixt Heaven and Earth* (L.: 526 m. D.: 23'), *Towers of Tears* (L.: 551 m. D.: 24'), *The Hun's Hell Trap* (L.: 537m. D.: 23'), *Code of Hate* (L.: 512 m. D.: 22'), *Reward of Patriotism* (L.: 506 m. D.: 22'). Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Lobster

Questo lavoro di conservazione e restauro, promosso da Lobster, è il risultato di una collaborazione internazionale: quindici

capitoli per sedici archivi. Ciascun archivio si è occupato di un capitolo

This preservation and restoration project promoted by Lobster is the result of an international collaboration: 15 chapters, 16 archives. Each archive took care of one chapter:

1. Cinémathèque du Luxembourg, Lobster;
2. Cineteca del Friuli;
3. EYE Filmmuseum;
4. Österreichisches Filmmuseum;
5. Cinémathèque française;
6. Národní filmový archiv;
7. AMPAS – Academy Film Archive;
8. Det Danske Filminstitut;
9. Cinémathèque de Toulouse;
10. British Film Institute;
11. Münchner Stadtmuseum;
12. Cineteca di Bologna;
13. Institut Lumière;
14. Fort Lee Film Commission;
15. MoMA – Museum of Modern Art, New York

Ci vogliono quindici noiosi minuti pieni di gente che legge o scrive o parla al telefono prima che gli infidi stranieri uccidano l'inventore e rubino i piani per costruire la sua patriottica invenzione, un siluro telecomandato. A questo punto entra in scena Alice Grayson (Leah Baird) e comincia l'azione, tutti inseguono tutti, un'auto cade da un ponte, da una botola si precipita direttamente nel sottomondo criminale, barbe e occhiali vengono strappati ai loro possessori e un vecchio cieco diventa un giovane detective. Alice spacca una bottiglia in testa a uno degli aggressori e ne prende a morsi un altro, è a suo agio con pistole e torture e, quando si traveste, è così graziosa con i baffi. "Questa donna è veramente intelligente!" dice uno dei Wolves. Abbiamo appena appreso – solo nell'episodio 8 – il nome del fedele chauffeur di Alice, Jim, e questi viene ucciso. Instancabilmente e ripetutamente (arrivati all'episodio 13 le didascalie diventano leggermente apologetiche) i nostri eroi, ormai una coppia, affrontano il pericolo e lo sfuggono, correndo, arrampicandosi, guidando, in sella a motociclette, a bordo di navi o tram, per boschi, laghi e caverne, su torri, cime e binari. L'ultimo episodio termina con una vasta sparatoria; d'improvviso veniamo sbalzati

fuori dal nostro bel kolossal d'inseguimento, sulla scia di Victorin Jasset, e ci ritroviamo dentro uno sgradevole frammento di propaganda a cura della National Rifle Association. Ma niente può sminuire la gloria di questo serial, un vero e proprio kamasutra dei cliffhanger. Alcune delle sue trovate sono mozzafiato e restano insuperate. Non perdetevi quello dell'episodio 6; e se volete imparare da zero l'arte del cliffhanger, l'episodio 8 ve ne svelerà i primi segreti, e da lì potrete proseguire fino alle eccitanti posizioni proposte dagli episodi 11 e 13.

Mariann Lewinsky

It takes fifteen boring minutes filled with people who read or write letters and talk on the phone until the treacherous foreigners have killed the inventor and stolen the construction plans of his patriotic invention, a wireless torpedo. And then Alice Grayson (Leah Baird) appears, action sets in, everybody pursues everybody, a car falls from the bridge, the trapdoor leads straight to the urban underworld, beards and glasses are ripped off and a blind old man becomes a young detective. Alice hits one attacker over the head with a bottle and bites another, she is casual with pistols and torture, and looks so lovely with a moustache when crossdressing. "This woman is extremely clever!" says one of the Wolves. As soon as we learn – only in Episode 8 – the name of her faithful chauffeur, Jim, he gets killed. Indefatigably and once again (by Episode 13 the intertitles become slightly apologetic) our heroes, now a couple, are meeting danger and escaping it, climbing, running, driving, on ships, motor-cycles, trams, in woods, caves, lakes, on towers, peaks and rails. The last episode ends in heavy shooting; all of a sudden we are out of our enjoyable colossal chase film in the vein of Victorin Jasset and into a nasty little piece of propaganda by the National Rifle Association. But nothing can demean the glory of this serial, a fabulous Kamasutra of cliffhangers. Some of its inventions are unsurpassed: do not miss Episode 6, and if you want

to learn your cliffhanging from scratch, Episode 8 will show you the basics and from there you can progress to such exciting positions as proposed by Episode 11 and 13.

Mariann Lewinsky

A BÁNYA TITKA

I: A Gonosztevő Gróf

II: A Gonosztevőt Leleplezik

Ungheria, 1918 Regia: Ödön Uher Jr.

■ T. int.: *The Secret of the Mine. First Part: The Miscreant Count / Second Part: The Miscreant is Uncovered.* T. alt.: *A földalatti próféta.* Sog.: dal romanzo *White Walls* di Max Pemberton. Scen.: Ödön Uher Jr., Ede Sas. F.: Ödön Uher Jr. Int.: Mea Melitta [Dömötör Kató] (contessa Éva Erlach), Emil Fenyő (Jura), Mari K. Demjén (Anna), Károly Lajthay (conte Rudolf), Ottó Torday (Lord Robertson), Ferenc Vendrey (lo zio di Eva), László Bakó (generale Wagner), Aladár Fenyő (Pietro Rizzi). Prod.: Uher Filmgyár Rt. ■ 35mm. L.: 2828 m. D.: 148' a 18 f/s (prima parte: 75'; seconda parte: 73'). Imbibito e virato / Tinted and toned. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Magyar Nemzeti Filmarchívum ■ Restaurato da EYE Filmmuseum a partire da una copia di distribuzione olandese / Restored by EYE Filmmuseum from a Dutch distribution print

L'adattamento del bestseller di Max Pemberton *White Walls* è ambientato nell'impero austro-ungarico. Nella prima parte, la contessa Éva Erlach lascia il collegio viennese in cui è cresciuta per prendere possesso di un'eredità, la miniera di Rabka in Galizia. Il conte Rudolf, direttore della miniera, non è disposto a cederle il comando e istiga i minatori contro di lei. Le scene della rivolta, la temibile folla che agita i pugni e il rogo del castello richiamano i tempi rivoluzionari in cui il film fu girato. Éva viene salvata dall'incendio da un misterioso giovane, Jura, che risulta poi essere l'erede legittimo:

dopo la morte del padre è stato privato di quel che gli spetta ed è stato segretamente allevato nelle profondità della miniera dalla strega Anna. Jura abita l'eterna oscurità in cui vivono gli oppressi e i rei. Secondo il simbolismo rovesciato del film, il mondo della luce è il regno del male ed è una costante minaccia per Jura, che anela a uscire dal buio. Jura ed Eva sono attratti l'uno dall'altra, ma il giovane viene tradito dalla sua ex amante gelosa e rinchiuso in un manicomio. Elementi visivi ricorrenti del film sono i punti di contatto tra i due mondi, colti in complessi controtipi che creano una continuità tra gli interni bui e i luminosi spazi esterni, grazie anche alla posizione centrale di porte, finestre ed entrate di caverne. La coerente drammaturgia cromatica del film accentua il contrasto. Memorabili sono soprattutto le scene nella miniera, che acquistano sfumature oniriche grazie alla combinazione di viraggio blu di Prussia e imbibizioni rosa.

Nella seconda parte, il castello di Rabka è stato ridotto in cenere ed Éva vive nel palazzo viennese degli Erlach. Innamorata di Jura, fa di tutto per provare le origini del ragazzo anche se ciò significa andare contro i propri interessi. Il suo amico Lord Robertson va a Mostar a cercare il monaco che aveva salvato la vita del piccolo Jura, nella speranza che possieda documenti in grado di attestare l'identità del giovane. Ma l'agente del conte Rudolf, Pietro Rizzi, lo batte sul tempo e ruba le carte. Intanto, sensibile al richiamo di Eva, espresso visivamente dalla transizione dal primo piano di lei all'immagine delle onde marine, Jura fugge dal manicomio. Un effetto ingegnoso lo mostra mentre salta dall'alto bastione circondato dal mare. Dopo molte vicissitudini il giovane raggiunge il palazzo degli Erlach a Vienna. Jura, che nel buio della miniera era come un re, nel mondo della luce è passivo ed esitante. È Éva a pensare a tutto. La sua impresa sembra votata al fallimento fino a quando Robertson compra i



A Bánya Titka

documenti da Rizzi e Jura può entrare in possesso dell'eredità e sposarla. La sceneggiatura di Uher segue la trama del romanzo di Pemberton con eccezioni trascurabili. Tuttavia, in parte per ragioni finanziarie e in parte a causa dell'instabilità politica, il film non fu girato nei luoghi originali bensì in Ungheria. Le scene nella miniera di sale di Rabka furono filmate nella miniera di carbone di Salgótarján e quelle viennesi a Budapest, ma la ricchezza delle scenografie e la perfetta applicazione dei procedimenti di colorazione dell'epoca compensano ampiamente il tutto.

Gyöngyi Balogh

The adaptation of Max Pemberton's bestseller, White Walls, takes place in the Austro-Hungarian empire. In the first part, the Countess Éva Erlach, after leaving the girls' boarding school in Vienna, takes over her inheritance, the Rabka mine in Galicia. Count Rudolf,

director of the mine, is unwilling to lose control and instigates a rebellion of miners against Éva. The sequences of the revolt, the fearful crowd shaking their fists, and the burning castle evoke the revolutionary days when the film was shot. Éva is saved from the fire by a mysterious young man, Jura, who turns out to be the real heir. After his father's death he was deprived of his property and was brought up secretly in the depths of the mine by Anna, the witch. He lives in the eternal darkness where the oppressed and outcast people live. According to the reversed symbolism of the film, the world of light is evil's realm: it is a constant threat to Jura, who longs for the light. Because Jura and Éva are attracted to each other, the young man is betrayed by his jealous former lover and locked up in a madhouse. Recurring visual elements of the film are the points where the two worlds meet, captured in complex shots with back-lighting, which visually unifies the dark interior and the bright out-

er spaces, helped by centrally positioned doors, cave openings or windows. The consistent colour dramaturgy of the film emphasizes this contrast. The mining scenes are especially memorable, becoming dreamlike in combining iron blue tones and pink tints.

In the second part, Éva lives in Vienna in the Erlach palace after the Rabka castle has been burned to dust. She is in love with Jura and devotes herself to finding proof of his origins even though it conflicts with her own interests. Her friend, Lord Robertson, goes to Mostar to find the monk who saved Jura's life when he was a child, hoping he has documents which certify Jura's identity. But Count Rudolf's agent Pietro Rizzi gets there first and steals the documents. Meanwhile, encouraged by Éva's calling message, visualized by an image of her close up on the sea waves, Jura escapes from the madhouse. A skilful film trick shows him jumping from the tall bastion surrounded by the sea. After many difficulties, he finally reaches Erlach palace in Vienna. Jura, who was like a king in the darkness of the mine, is hesitant and passive in the world of the light. Everything is organized and arranged by Éva. But it seems her efforts fail until Robertson buys the proof of Jura's identity from Rizzi and Jura may occupy his legitimate heritage with Éva, his wife, at his side. Uher's screenplay follows the plot of Pemberton's novel with only a few minor exceptions, but partly for financial reasons and partly because of the restless political situation, the film wasn't shot in the actual locations, but in Hungary. The scenes of the white-walled salt mine of Rabka were shot in the coal mine of Salgótarján, the Vienna scenes were filmed in Budapest. But the richness of the sets and the perfect application of the colour technology of the era compensate for all this.

Gyöngyi Balogh

Con *stardust*, polvere di stelle, si definisce il complesso di particelle di materia presente nello spazio tra le stelle all'interno delle galassie. Per estensione, si indicano con tale nome anche le polveri contenute negli spazi interplanetari. L'espressione è spesso usata idiomaticamente anche per indicare uno stato d'animo sognante e romantico. Le tre definizioni illustrano perfettamente questo ultimo capitolo. In tutti gli archivi cinematografici esistono stelle che ogni tanto trovano il modo di uscire dagli scaffali. Tra di esse c'è un'enorme quantità di opere (semi)dimenticate che ci appaiono come una nuvola di polvere, proprio come le stelle lontane nello spazio. E quando vengono messe a fuoco possono provocare stati d'animo simili a quelli descritti nella terza definizione. Molti di questi film sono semplici frammenti. E, come abbiamo avuto spesso modo di dire, l'incompiutezza libera il film dalle catene narrative: le immagini e le emozioni risaltano più chiare e perturbanti, e allo spettatore è richiesto uno sforzo d'immaginazione. Ci auguriamo che la manciata di frammenti austriaci e ungheresi che vi offriremo sia per voi fonte di esperienze illuminanti e che possiate ridere di commedie apparentemente scelte alla rinfusa. A volte l'arte della classificazione segue vie fortuite, con esiti felici. Ne consegue questa splendida nuvola di polvere che produce sogni ed emozioni. Un mondo perfetto? Di tanto in tanto sembra lecito pensarlo.

Karl Wratschko

The Collins English Dictionary defines stardust as: "1. dusty material found between the stars; 2. a large number of distant stars appearing to the observer as a cloud of dust; 3. a dreamy romantic or sentimental quality or feeling". All three definitions are perfect descriptions for this

final chapter. In all film archives there are stars, which find their way off the shelf. In between there is this massive quantity of (half-)forgotten film works. They appear as a cloud of dust, just like the distant stars in outer space. Once brought into sharp focus they sometimes cause intense emotions as described in definition 3.

Many of these films are fragments. And as mentioned already many times: incompleteness frees a film from narrative chains. Images and emotions appear more clearly and weirdly, demanding the spectator's imagination. We wish you mind-expanding experiences with a handful of fragments from Hungary and Austria. And laughter while watching the comedies which seem to be added to this chapter almost haphazardly. At times the art of classification comes serendipitously to an end. The consequence is this beautiful cloud of dust causing dreamy romantic feelings. A perfect world? From time to time this view seems appropriate.

Karl Wratschko

[FAIRBANKS CAN 4]

USA, 1918

■ Int.: Douglas Fairbanks Sr. ■ 35mm. L.: 31 m. D.: 2' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: BFI - National Film Archive

Questa sezione del festival offre una visione dell'anno 1918 per forza di cose assai selettiva. Un unico titolo ha la responsabilità di rispondere per un intero genere; *Skids and Scallawags* serve come *pars pro toto* della vasta produzione slapstick, che vede intensamente al lavoro Semon, Fatty e tutti gli altri. Nel 1918, Douglas Fairbanks Sr. è l'attore più popolare di Hollywood, fatto qui testimoniato solo da un minuscolo frammento. Trenta metri – meno di due minuti – che ben dimostrano quanto Fairbanks meritasse il suo immenso successo.

"I leoni ruggiscono. Fairbanks s'appoggia a uno dei muri della cella e una porta segreta si apre. Entra una giovane donna in un lungo abito bianco. Solleva il velo e dice: 'Sei arrivato!'. Fairbanks sorride e dichiara: 'Penso che resterò'". Il frammento, catalogato come "Fairbanks Can 4" nel catalogo BFI, consente una facile identificazione: Fairbanks prigioniero, i leoni e una ragazza velata ci conducono con sicurezza a *Bound in Morocco* (1918), film perduto di Allan Dwan.

Mariann Lewinsky

This festival strand offers a very selective view of the film year 1918. A single title has to stand in for a whole genre, Skids and Scallawags serves as a pars pro toto for the vast production of slapstick in 1918, with so much of Semon, Fatty and all the others. In 1918, Douglas Fairbank senior was Hollywood's most popular actor, a fact represented here by a short fragment. Thirty meters – less than two minutes – testify how well he deserved his immense popularity and success.

"The lions roar. Fairbanks leans against one of the cell walls and a secret door opens. A young woman in long white robes enters. She lifts her veil and says 'You have come!'. Fairbanks smiles and declares 'I think I'll stay'". The fragment, catalogued as "Fairbanks Can 4" in the BFI Catalogue, can easily be identified: Fairbanks imprisoned, lions and a harem girl add up to Bound in Morocco (1918), a lost film by Allan Dwan.

Mariann Lewinsky

DOUGLAS FAIRBANKS JE SUIS UNE LÉGENDE

Francia, 2018 Regia: Julia Kuperberg, Clara Kuperberg

Vedi pag. / See p. 145

KÜZDELEM A LÉTÉRT

Ungheria, 1918 Regia: Alfréd Deéry

■ T. int.: *Struggle for Life*. T. alt.: *A Leopárd*. Sog.: dalla pièce *La Lutte pour la vie* di Alphonse Daudet. F.: Károly Vass. Scgf.: István Lhotka Szironthai. Int.: Arisztid Olt [Béla Lugosi] (Pál Orlay), Ila Lóth (Betty), Annie Góth (principessa Viktória), Klára Peterdy (contessa Matild), Gusztáv Turán (conte Alfréd). Prod.: Richárd Geiger, Tibor Rákosi per Star Filmgyár és Filmkereskedelmi Rt. ■ 35mm. L: 150 m (frammento). D.: 7' a 18 f/s. Imbibito / *Tinted* ■ Da: Magyar Nemzeti Filmarchívum

Il protagonista del dramma (Béla Lugosi) è un cacciatore di dote cinico e spietato che irretisce le prede con il suo fascino demoniaco. Prima seduce e sposa una principessa per garantirsi posizione sociale e ricchezza. La vittima successiva è la dipendente di un ufficio postale, che si suicida quando capisce di essere stata usata per mettere a segno una rapina. Finito sull'orlo della bancarotta, l'uomo decide di divorziare dalla principessa per conquistare la mano e i beni di una baronessa. Poiché la principessa non vuole il divorzio lui decide di avvelenarla, ma è ucciso dal padre della ragazza suicida. Béla Lugosi, membro del Teatro nazionale di Budapest, fu protagonista con il nome di Arisztid Olt di dieci film prodotti dalla Star Filmgyár tra il 1917 e il 1918. Purtroppo si è conservato solo questo breve frammento contenente la scena della rapina all'ufficio postale, nella quale Lugosi ha già l'aspetto sinistro che lo renderà famoso. Lo affianca qui Ila Lóth, una delle dive ungheresi più celebri dell'epoca.

Gyöngyi Balogh

The protagonist of the drama (Béla Lugosi) is a cynical, unscrupulous dowry hunter who overcomes his victims with his demonic charm. First, he seduces and marries a princess for her social status and wealth. His next victim is a post office employee, who commits suicide when she realizes that he only seduced her to



A Skorpió

get money from the post office. Having maneuvered to the edge of bankruptcy, he wishes to divorce the princess, hoping to get the hand and wealth of a baroness. As the princess is not willing to divorce him, he decides to poison her, but then the father of the suicidal girl kills him. Béla Lugosi, a member of the National Theatre (Budapest), played the main role in ten films at the Star Filmgyár in 1917 and 1918 under the name Arisztid Olt. Unfortunately, only this short fragment survived, showing him in the scene of the post office robbery with his sinister look that became famous later. Ila Lóth, his partner in this scene, was one of the most popular Hungarian female stars of the era.

Gyöngyi Balogh

A SKORPIÓ

Ungheria, 1918 Regia: Mihály Kertész
[Michael Curtiz]

■ Scen.: Iván Siklósi. F.: József Bécsi. Int.: Jenő Balassa (il conte), Mihály Várkonyi, Klára Lotto, Viktor Costa, Margit T. Halmi. Prod.: Ungerleider Mór per Phönix Film ■ 35mm. L.: 98 m (frammento). D.: 4' a 20 f/s. Imbibito e virato / *Tinted and toned*. Didascalie ungheresi / *Hungarian intertitles* ■ Da: Filmarchiv Austria

“Trama fantastica – recitazione, riprese e ambientazioni eccellenti!”. Così scrisse entusiasta il critico cinematografico austriaco Franz Paimann dopo aver assistito all'anteprima viennese di *A Skorpió* di Mihály Kertész. Interpretato da Mihály Várkonyi, Jenő Balassa e Klára Lotto, questo straordinario frammento riesce a dare un'idea



A Fületlen Gomb (Collection Austrian Film Museum)

dell'avvincente bellezza del film. Le scene sono parzialmente in disordine e non dicono molto della 'fantastica' trama che intreccia omicidio, tradimento e tragedia familiare. La drammatica scena del temporale, che qui precede la sequenza irrealistica di un ballo spensierato durante una festa, nell'originale decretava il finale tragico del film e del suo villain, un nobile che tenta segretamente di imprigionare e uccidere il proprio figlio. Prodotto nel 1918, *A Skorpió* fu uno degli ultimi film girati dal regista in Ungheria prima lasciare il paese e il suo governo post-bellico per trasferirsi a Vienna. Con l'eccezione dei 98 metri presentati in questo programma, il film è oggi considerato perduto.

Anna Dobringer

"Plot fantastical – acting, camera and setting excellent!". Austrian film critic Franz Paimann enthusiastically wrote about Mihály Kertész' A Skorpió after witnessing its Vienna premiere. Starring Mihály Várkonyi, Jenő Balassa and Klára Lotto, this unique fragment gives an impression of the film's dramatic beauty. However, the scenes are partly

out of order and don't tell much about the 'fantastical' plot dealing with murder, betrayal and family tragedy. The dramatic thunderstorm scene – here seen prior to a dreamlike sequence of lighthearted dancing at a garden party – originally acted as the tragic ending of the film and its villain – a nobleman who unknowingly tries to imprison and kill his own son. Produced in 1918 A Skorpió was one of the last films the director made in Hungary before leaving the country and its post-war government for Vienna. Apart from the 98 meters presented in this program, today the film is considered lost.

Anna Dobringer

A FÜLETLEN GOMB

Ungheria, 1918 Regia: Jenő Kéméndy

■ T. alt.: Der verlorene 'Knopf'. Int.: Sugár Pál (Adalbert Zoltay), Lucy Wett (Malvin), Irma F. Lányi (la madre), Jenő Virágh, Bianka Blanka. Prod.: Geiger Richárd per Star Filmgyár és Filmkereskedelmi Rt. ■ 35mm. L.: 350 m. D.: 18'. Imbibito / Tinted. Didascalie tedesche / German intertitles

■ Da: Österreichisches Filmmuseum ■ Restaurato nel 2007 da Magyar Nemzeti Filmarchívum con il supporto di Fondo culturale nazionale d'Ungheria presso il laboratorio Magyar Filmlabor a partire da una copia nitrato 35mm con imbibizioni conservata presso Österreichisches Filmmuseum / Restored in 2007 by Magyar Nemzeti Filmarchívum with the support of National Cultural Fund of Hungary at the Magyar Filmlabor from a 35mm nitrate tinted print preserved at the Österreichisches Filmmuseum.

Non c'è dubbio: il pittore Adalbert e la sua fidanzata Malvin si amano. Alla felicità dei due piccioncini assistono compiaciuti il padre di Adalbert e la madre di Malvine. È un amore così contagioso, il loro, da far scoccare la scintilla perfino tra la cameriera e il maggiordomo. Proprio quando il mondo sembra tutto rose e fiori, un bottone si mette in mezzo. Adalbert e Malvine trovano il bottone e ciascuno di loro è convinto sia suo. Il bisticcio degenera e sfocia in un dramma tanto contagioso quanto lo era stato il loro amore: il maggiordomo, la cameriera, il padre e la madre si schierano e litigano ferocemente. Ma tutto è bene quel che finisce bene: il bottone perduto viene ritrovato e il dramma si trasforma nuovamente in felicità. Comica lieve e allegra girata nel 1918, anno tumultuoso che vide il crollo dell'Impero austro-ungarico e la proclamazione della prima Repubblica ungherese.

Janneke Van Dalen

No doubt about it: the painter Adalbert and his fiancée Malvine are in love. The happiness of the two turtle doves is witnessed with pleasure by Adalbert's father and Malvin's mother. Their love is so contagious that it sparks a romance between the maid and the butler. Just when the world seems all kisses and cuddles, a button throws a spanner in the works. Adalbert and Malvine find a button and they are both convinced that it is theirs. Their quarrelling escalates and results in a genuine drama just as

contagious as their love was: the butler, the maid, the father and the mother take sides and fight. But all is well that ends well: the missing button is found and drama turns into happiness again. A light and cheerful short comedy, made in the tumultuous year of 1918, when the war came to an end, the Austro-Hungarian empire collapsed and the first Hungarian Republic was proclaimed.

Janneke Van Dalen

HAB'NS KAN DRAGONER G'SEH'N?

Austria, 1918

■ Int.: Turl Wiener, Fritz Rolly, Dely Delys.
Prod.: Sascha-Meßter-Film ■ 35mm. L.: 39 m (frammento). D.: 2' a 16 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Filmarchiv Austria

I padroni sono andati a un ballo e il maggiordomo Josef decide di uscire con la sua ragazza. Purtroppo, in mancanza di una baby-sitter, deve accollarsi anche la figliuola di casa... Il frammento superstite di *Hab'ns kan Dragoner g'seh'n?* (Non hai visto il Dragone?), breve comica prodotta dalla Sascha-Meßter-Film, ha tra i suoi pregi alcuni esterni girati sui tetti viennesi e un inatteso (e apparentemente fuori controllo) effetto speciale pirotecnico. Non è stato però possibile identificare con certezza il frammento: il materiale originale non presenta codici di classificazione, e malgrado lo stile delle didascalie sembri corrispondere a quello adottato all'epoca dalla Sascha, l'interlinea tra i fotogrammi e l'ultima didascalia non si accordano con le tipiche produzioni Sascha.

Anna Dobringer

The masters are out at a ball so the butler Josef decides to go out with his girl. Unfortunately he has to bring the master's infant daughter because there is no babysitter... The surviving fragment of Hab'ns kan Dragoner g'seh'n? (Didn't

you see no Dragoon?), a short comedy produced by Sascha-Meßter-Film, includes attractive features such as outdoor scenes shot on Viennese rooftops and unexpected (and seemingly out-of-control) pyrotechnical special effects. Still a final identification of the fragment has not yet been possible: the original material has no edge codes, and though the style of the intertitles seems to match the usual Sascha titling of the period, the imprinted frameline caused by an unusually small camera window and the end titles do not correspond to typical Sascha productions.

Anna Dobringer

L'OUBLI PAR L'ALCOOL

Francia, 1918 Regia: Jean Comandon, Marius O'Galop

■ T. alt.: *Doit et avoir*. Scen.: Jean Comandon. Prod.: Pathé Cinéma ■ 35mm. L.: 47 m. D.: 2' a 19 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée

Questo breve filmato didattico fu disegnato da Marius O'Galop, uno dei principali animatori francesi della prima metà del Novecento. Fa parte di una serie di film su tematiche igienico-sanitarie realizzati tra il 1914 e il 1919 in collaborazione con Jean Comandon, che oltre a praticare la professione medica fu uno dei pionieri del cinema scientifico. Realizzato nel 1918, *L'Oubli par l'alcool* affronta il problema dell'alcolismo con grande arguzia e molti stereotipi iperbolici. Il protagonista è un contabile giovane e sano che un giorno per noia ("Ohh! L'Ennui!") entra in un bar per bere qualcosa e tirarsi su. Dopo pochi bicchieri la dipendenza è già totale, il corpo del giovane si gonfia e perde coordinazione, ogni traccia di dignità è perduta. Ma il nostro annoiato contabile non è uno stupido e si rende presto conto di avere imboccato un vicolo cieco, così rinuncia per sempre

all'alcol. Dieci anni dopo il giovane ha recuperato la salute e lo sguardo vivace, il suo lavoro nel reparto contabilità va a gonfie vele: è tornato a essere un efficientissimo cittadino modello. Brindiamo al suo successo!

Karl Wratschko

This short educational film was drawn by Marius O'Galop, one of the leading French animators in the first half of the 20th century. It's one of a series of health advisory films he made between 1914 and 1919 in collaboration with Jean Comandon - who was both a trained doctor and one of the pioneers of scientific film. Shot in 1918, L'Oubli par l'alcool deals with the troublesome subject of alcoholism with enormous wit and plenty of hyperbolic stereotyping. Our protagonist is a young and healthy bookkeeper who finds himself bored one day ("Ohh! L'Ennui!"), and heads to a bar for a drink to cheer himself up. After just a few glasses, he is totally addicted: his body swells up and loses coordination, and all dignity seems gone. But our bored bookkeeper is no fool and quickly realises what a dead-end road he's on, so he swears off booze forever. Cut to ten years later - his health is restored, his eyes are bright and he's doing very well in the bookkeeping department - a highly-functional model citizen once more. Let's drink to his success!

Karl Wratschko

URASHIMA TARO

Giappone, 1918

■ Prod.: Nikkatsu ■ 35mm. L.: 29 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn ■ Da: National Film Archive of Japan ■ Restaurato da / Restored by National Film Center of Japan. Materiali originali messi a disposizione da / Original material provided by Natsuki Matsumoto

Il pescatore Taro Urashima è l'eroe di una famosa fiaba del folklore giapponese. Taro, dopo aver salvato una tartaruga dai maltrattamenti di un gruppo

di bambini, scopre che l'animale in realtà è la figlia dell'imperatore del Mare. Viene invitato a visitare il regno subacqueo del riconoscente imperatore e qui incontra la principessa, ma dopo alcuni giorni, decide di tornare a casa. Gli viene affidato uno scrigno che la principessa gli raccomanda di non aprire mai. Arrivato al suo villaggio, Taro scopre che dal momento della sua partenza sono passati trecento anni. Aprendo lo scrigno, si trasforma all'istante in un vecchio decrepito: lo scrigno altro non conteneva che la sua vecchiaia.

La nuova copia 35mm, restaurata digitalmente dal nitrato originale, è stata imbibita in rosa, usando la tecnica d'imbibizione fotochimica. Dopo la sua riscoperta, questo film d'animazione è stato attribuito a Seitaro Kitayama (1888-1945), ma da alcuni documenti cartacei è risultato che la versione di Kitayama era un'altra.

Masaki Daibo, Alexander Jacoby e Johan Nordström

The fisherman Taro Urashima is the hero of a celebrated Japanese folk-story. He saves a turtle from mistreatment by children, and subsequently learns that the turtle was in fact the daughter of the Emperor of the Sea. He is invited to visit the grateful Emperor's undersea domain, where he meets the princess, but decides after a few days to return home. He is sent back with a box which the princess tells him never to open. On reaching his native village, he finds that 300 years have passed while he has been away. He opens the box, only to be turned abruptly into an old man, since the box contained his old age.

The new 35mm print, digitally restored from the original nitrate, was tinted in pink using a photochemical tinting technique. This early Japanese animation film has been attributed to Seitaro Kitayama (1888-1945) after its rediscovery but paper documents prove that the version by Kitayama must have been a different film.

Masaki Daibo, Alexander Jacoby and Johan Nordström

SKIDS AND SCALLAWAGS

USA, 1918 Regia: Larry Semon

■ T. it.: *Ridolini innamorato*. Scen: Larry Semon, C. Graham Baker. Int.: Larry Semon (Rollo), Madge Kirby (Madge), Pete Aramondo. Prod.: Vitagraph Company of America ■ 35mm. L.: 190 m. D.: 9' a 20 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: BFI - National Archive

Larry Semon (1888-1928) venne ingaggiato dalla Vitagraph Company nel 1916 come sceneggiatore e assistente alla regia e presto cominciò a recitare nei film che lui stesso scriveva e dirigeva. Il suo clownesco personaggio dal naso a becco – Ridolini in Italia, Zigoto in Francia – divenne popolarissimo; col suo inconfondibile costume, cappello derby calciato sulle orecchie e salopette troppo larga, il maldestro Larry resta invariabilmente coinvolto in una sequela di disastri, che si conclude con un'esplosione o una folle sequenza d'inseguimento o entrambi. Semon lavorava molto ed era ben pagato; nel 1917-1918 produceva un one-reel ogni due settimane, e nel 1923 sei two-reel gli fecero guadagnare un milione di dollari. *Skid and Scallawags* è il tipico slapstick secondo Larry, "un cortometraggio veloce e perfettamente riuscito" (così l'"Exhibitors Herald" del 24 settembre 1921 a proposito di *The Bell Hop*, un'altra comica di Semon).

La carriera di Semon è declinata mentre alcuni dei suoi collaboratori sono diventati leggende: Norman Taurog, che firma con lui i film degli anni 1920-1922, sarà il regista di Jerry Lewis e Elvis Presley, e Oliver Hardy, suo irascibile partner dal 1921 al 1924, in parte occultato sotto fitte sopracciglia e baffoni, sarà l'Ollio di Stanlio e Ollio.

Mariann Lewinsky

Larry Semon (1889-1928) was hired in 1916 by the Vitagraph Company as a scenario writer and assistant director and soon started to act in films he also

wrote and directed. His clownish, beak-nosed slapstick character – known in Italy as Ridolini and in France as Zigoto – became wildly popular; wearing a derby hat and baggy overall trousers as his trademark costume, goofy Larry invariably gets involved in a series of disasters, ending in an explosion or a mad chase sequence or both. Semon was hard-working and well paid; in 1917-1918 he released a one-reeler every other week, and in 1923 six two-reelers earned him one million dollars. Skids and Scallawags is the typical Larry slapstick, "a fast and thoroughly satisfying short subject" ("Exhibitors Herald" of 24 September 1921 on The Bell Hop, also by Semon). Semon's fame has faded while some of his collaborators are now legends: Norman Taurog, his co-director in the years 1920-1922, for directing Jerry Lewis and Elvis Presley, and Oliver Hardy, from 1921 to 1924 his irascible acting partner (partly covered by extensive moustaches and eyebrows) for being Laurel's Hardy.

Mariann Lewinsky

NATTLIGA TONER

Svezia, 1918 Regia: Georg af Klercker

■ T. int.: *Night Music*. Scen.: Georg af Klercker. F.: Gustav A. Gustafson. Int.: Manne Göthson (Robert von Meislingen), Gabriel Alw (Peter Långhår), Justus Hagman (Jens), Sture Baude (un attore), Johnny Björkman (Emil Ström), Hugo Björne (direttore del teatro). Prod.: Hasselblads Fotografiska AB ■ 35mm. L.: 1262 m. D.: 62' a 18 f/s. Bn. Didascalie svedesi / Swedish intertitles ■ Da: Svenska Filminstitutet ■ Copia stampata nel 1993 a partire da un duplicato negativo / Print struck in 1993 from a duplicate negative

Drammatica storia di un barone con grandi ambizioni poetiche ma inferiore talento che stringe amicizia con uno scrittore in miseria, il film fu diretto da Georg af Klercker e prodotto a Göteborg dalla Hasselblads Fotografiska (di proprietà del celebre

produttore di macchine fotografiche). Dato che gli studios erano tra i pochi a non aver sede a Stoccolma, il film ritrae luoghi e volti inconsueti. Rappresentazione romantica della vera Arte, *Nattliga toner* evidenzia la capacità del teatro di portare alla luce la verità celata dietro le maschere e le apparenze e svela una padronanza dell'illuminazione e dell'inquadratura che varrà a Klercker l'ammirazione di Ingmar Bergman.

Il film fu preservato alla fine degli anni Sessanta, quando dal negativo camera originale furono tratti un duplicato e delle copie senza didascalie. Negli anni Novanta Bergman convinse lo Svenska Filminstitutet a restaurare il film e a inserire le didascalie, ritenendo che l'opera fosse stata ingiustamente trascurata.

Nel 1912 Klercker fu assunto come regista e responsabile produzione dalla società Svenska Biografteatern, dove presto lo seguirono Victor Sjöström e Mauritz Stiller. Perduti i favori del capo degli studios Charles Magnusson, tentò la fortuna con la Hasselblad, per la quale girò alcuni film d'avventura e melodrammi straordinari. Ironia della sorte, nel 1918 la Hasselblad fu acquisita dalla Skandia, che l'anno successivo si fuse con la Svenska Biografteatern dando vita alla Svensk Filmindustri, diretta proprio da Magnusson. A quel punto la carriera cinematografica di Klercker poté dirsi definitivamente conclusa.

Quando *Nattliga toner* fu restaurato, Bergman scrisse un'opera teatrale intitolata *Sista skriket* (*The Last Cry*) nella quale immaginava un incontro tra Klercker e Magnusson durante il quale il regista chiedeva di poter girare un ultimo film. La prima, allestita nella sala principale dello Svenska Filminstitutet nel 1992, fu seguita dalla proiezione della versione restaurata di *Nattliga toner*. Lo spettacolo teatrale fu poi adattato per la televisione e trasmesso nel 1995.

Jon Wengström



Nattliga toner

This drama of a baron, with ambitions as a poet that exceed his talent and who befriends an impoverished writer, was directed by Georg af Klercker and produced by Hasselblads in Göteborg (owned by the famous camera manufacturer). One of the few studios outside Stockholm at the time, the film brings unfamiliar locations and faces to the screen. A romantic depiction of true Art, Nattliga toner displays theatre's capacity to reveal truth in the midst of disguise and appearances, and shows Klercker's mastery of framing and lighting, much admired by Ingmar Bergman.

The film was originally preserved in the late 1960's, when a duplicate positive and prints without intertitles were made from the original camera negative. In the early 1990's Bergman convinced the Svenska Filminstitutet to restore the film and insert full-length titles, as he thought the film had been unjustly neglected.

Klercker was hired as director and head of production by Svenska Biografteatern in 1912, soon to be followed by Victor

Sjöström and Mauritz Stiller. After falling out of favour with studio head Charles Magnusson he tried his luck with Hasselblad, for which he made a number of visually striking melodramas and adventure films. By a twist of irony Hasselblad was taken over by Skandia later in 1918, which was involved the following year in the merger with Svenska Biografteatern which saw the birth of Svensk Filmindustri, headed by Magnusson. Thus Klercker's days as a director were effectively over.

At the time when Nattliga toner was restored, Bergman wrote a stage play called Sista skriket (The Last Cry), depicting a fictional encounter between Klercker and Magnusson, where the director begs for one more opportunity to make a film. The first performance of the play was staged in the main cinema of the Svenska Filminstitutet in 1992, followed by the first screening of the restored version of Nattliga toner. The stage play was later adapted for television and broadcast in 1995.

Jon Wengström

ARRIGO FRUSTA: L'OFFICINA DELLA SCRITTURA

Arrigo Frusta and the Writing Workshop

Programma a cura di / Programme curated by **Andrea Meneghelli, Claudia Gianetto e Stella Dagna**
Note di / Notes by **Andrea Meneghelli, Stella Dagna, Claudia Gianetto e Hiroshi Komatsu, Mariann Lewinsky**



Nella Torino d'inizio Novecento Arrigo Frusta, al secolo Augusto Sebastiano Ferraris (1875-1965), era direttore dell'Ufficio Soggetti della casa di produzione Ambrosio. Sfuggito al destino di notaio che il padre aveva progettato per lui, fu giornalista, poeta dialettale e amabile sfaccendato, prima di imbattersi nella sua vera vocazione: la scrittura per lo schermo. Il giovane cinema aveva fame di nuove storie e per Frusta la caccia all'ispirazione giusta era sempre aperta; l'idea per un film di successo poteva venire da un appunto scritto di getto sul retro di una busta o da un trafiletto di giornale con una notizia curiosa. Ma anche, soprattutto, dai grandi classici: Schiller, Manzoni, Shakespeare, nessun adattamento era troppo impervio per la sua penna. Maestro della variazione sul tema, fu forse il primo, nel muto italiano, a vedersi riconosciuto pubblicamente il ruolo di scrittore per i film.

Tra il complimento a una bella attrice e un'arrampicata (nel 1910 girò con Giovanni Vitrotti tre film in alta quota), Frusta lavorò a più di 250 tra sceneggiature e soggetti, dando un contributo strategico alla sistematizzazione della pratica del 'cinema scritto' negli anni cruciali che videro il rapido allungarsi del metraggio dei film e il primo codificarsi dei generi di quella che – lui stesso tenne a rimarcarlo – era soprattutto un'industria.

Le sceneggiature di Frusta alternano le parole a disegni e schizzi. La sua tecnica di lavoro, come ha notato Silvio Alovio analizzando il ricco fondo di documenti conservato dal Museo Nazionale del Cinema, era spesso caratterizzata da un approccio visivo alle storie, a riprova di come il modello di fabbrica-cinema dell'epoca prevedesse una divisione non troppo rigida dei ruoli di lavorazione.

Sceneggiò grandi successi dell'epoca – tra i quali *Nozze d'oro* (1911) e *Gli ultimi giorni di Pompei* (1913), non riproposti quest'anno perché già presentati in edizioni precedenti del festival – contribuendo a consolidare il successo del cinema italiano sui mercati mondiali, come attesta la provenienza delle copie in rassegna che per raggiungere Bologna hanno viaggiato da Amsterdam, Washington, Tokyo, Londra (un particolare ringraziamento al BFI – National Archive, che ci ha permesso di lavorare sulle copie nitrato della collezione Joye). Se pur la sua predilezione andava al dramma storico (del capolavoro *Nerone* viene proposto il nuovo restauro), alcune delle sorprese principali della rassegna, concentrata sulla prima fase della sua produzione, potranno arrivare dalla frequentazione delle terre di confine della favola, del thriller e della *pochade*.

La proposta è quella di affacciarsi ai film in programma puntando l'attenzione sui piccoli gesti che definiscono un personaggio, sull'abilità nella creazione di rapporti causali tra le scene, sui tocchi di realismo. Insomma sui primi frutti di quella 'officina della scrittura' di cui Frusta fu maestro.

Stella Dagna

In early Twentieth-century Turin, Arrigo Frusta (1875-1965), born Augusto Sebastiano Ferraris, was the director of Ambrosio's Screenplay Office. Having escaped his father's plan for a future as a notary, Frusta worked as a journalist, dialect poet and lovable loafer until he stumbled upon his vocation: writing for the screen. The young cinema industry was hungry for new stories, and Frusta was always ready to hunt for the right inspiration; the idea for a successful film could spring from a note jotted on the back of an envelope or a short newspaper article about a strange piece of news. The main source, though, are the great classics: Schiller, Manzoni, Shakespeare, no adaptation was too mighty for Frusta's pen. Master of variations on a theme, he was perhaps the first in silent Italian movies to receive public recognition as a screenwriter.

Between a compliment to a pretty actress and a mountain hike (in 1910 he shot three films at high altitude with Giovanni Vitrotti), Frusta worked on over 250 screenplays and scenarios combined, making a decisive contribution to establishing the practice of 'written cinema' during the crucial years when filmmaking, as Frusta himself said, became an industry, with film length getting rapidly longer and the form's genres being classified.

Frusta's screenplays alternated words with drawings and sketches. As Silvio Alovio discovered analysing the rich collection of documents at the Museo Nazionale del Cinema, Frusta's working method often involved a visual approach to the story, demonstrating how the cinema-factory of the time did not draw rigid distinctions between different roles.

*He scripted big hits of the time – including *Nozze d'oro* (1911) and *Gli ultimi giorni di Pompei* (1913), not shown this year because both have been screened at the festival in the past – helping to consolidate the success of Italian film internationally, as attested by this section's prints coming from Amsterdam, Washington, Tokyo and London (special thanks to the BFI – National Archive, which gave us permission to work on nitrate prints from the Joye collection). Although Frusta preferred historical dramas (a new restoration of the masterpiece *Nerone* will be screened), some of the section's main surprises come from exploring the terrain of fairy tales, thrillers and farces.*

The guiding idea of this programme of films is to pay attention to the small gestures that define a character, to the ability in creating causal relationships between scenes and to the touches of realism. In other words, the fruit of that 'writing workshop' of which Frusta was master.

Stella Dagna

CAPITOLO 1: NUOVI RESTAURI CHAPTER 1: NEW RESTORATIONS

Lavorare alla retrospettiva su Arrigo Frusta è stata l'occasione per censire le copie esistenti e per individuare alcuni titoli meritevoli, a nostro giudizio, di un nuovo restauro. Li abbiamo raggruppati in questa sezione (ma c'è anche un transfuga, *La regina di Ninive*, che abbiamo infilato altrove). Decisamente complesso è stato il restauro di *Nerone*, scaturito dal confronto e dalla collazione di tre copie diversamente degradate e incomplete, conservate da Cineteca di Bologna, EYE Filmmuseum e CSC – Cineteca Nazionale. Particolarmente affascinante è stata la ricostruzione del colore, che ci ha messo di fronte a un giallo ancora insoluto, anche se gli spettatori della copia restaurata non potranno accorgersene. Il positivo d'epoca imbibito di Bologna presenta infatti una manciata di singoli fotogrammi, indistinguibili in proiezione, colorati (presumibilmente) a mano. Caso che ci pare molto raro, da approfondire, complicato dal ritrovamento di un frammento pochoir conservato da Lobster. A proposito di colore, la scelta di riprendere in mano alcuni nitrati dell'inesauribile collezione Joye, già in passato ristampati su bei 35mm bianco e nero dal BFI, nasce proprio dalla volontà di ritrovare le imbibizioni degli originali. I rossi sanguigni delle fucine in cui si perpetrano atroci delitti, le cannonate arancioni che illuminano la neve delle Alpi russe, il blu notturno punteggiato da un lampo di luce che significa salvezza. Per comprendere i film di Frusta, e goderli al meglio, anche la drammaturgia del colore può essere una chiave.

Andrea Meneghelli

Working on the Arrigo Frusta retrospective gave us the chance to take stock of the existing copies of his films and select some titles we felt deserved new restoration. We organized them in this section (although there is one defector, La regina di Ninive,

that we have placed elsewhere). Nerone was a decidedly complex restoration, based on a comparison of three incomplete prints with different kinds of deterioration from Cineteca di Bologna, the EYE Filmmuseum and CSC – Cineteca Nazionale. Reconstructing the colours was especially fascinating; we were confronted with a still unsolved mystery, which viewers, however, will not notice in the restored copy. Cineteca di Bologna's vintage tinted positive print contains a handful of frames coloured (presumably) by hand that are indistinguishable when screened. This seems to us like a very rare case, worthy of further study, and complicated by the rediscovery of a stencil coloured extract conserved by Lobster. Speaking of colour, curiosity about the tinting of the originals is the reason we chose some nitrate prints from the vast Joye collection, which had been beautifully reprinted by the BFI on black and white 35mm. The bloody reds of the foundry where awful crimes take place, the orange cannon shots that light up the snow of Russian Alps, the blue of night punctuated by a flash of light signifying salvation. In fact, the drama of colour provides us with another way of understanding and enjoying Frusta's films.

Andrea Meneghelli

NERONE

Italia, 1909

Regia: Arturo Ambrosio, Luigi Maggi

■ Sog., Scen.: Arrigo Frusta. F.: Giovanni Vitrotti. Scgf.: Decoroso Bonifanti. Int.: Alberto Capozzi (Nerone), Lydia De Roberti (Poppea), Mirra Principi (Ottavia), Luigi Maggi (Epafrodito), Dirce Marella (ancella di Ottavia), Ernesto Vaser (senatore; uomo del popolo), Ercole Vaser (spione), Serafino Vitè, Leo Ragusi (uomini del popolo), Paolo Azzurri (senatore). Prod.: S.A. Ambrosio ■ DCP. D.: 15'. Imbibito / Tinted .Didascalie Italiane con sottotitoli inglesi

/ Italian intertitles with English subtitles

■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna, Museo Nazionale del Cinema, Torino, CSC – Cineteca Nazionale, EYE Filmmuseum
■ Restaurato nel 2018 da Cineteca di Bologna, Museo Nazionale del Cinema, CSC – Cineteca Nazionale e EYE Filmmuseum presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia nitrato imbibita con didascalie italiane conservata presso la Cineteca di Bologna, una copia nitrato imbibita con didascalie olandesi conservata presso EYE Filmmuseum (Collezione Desmet), un controtipo negativo safety conservato presso il CSC – Cineteca Nazionale. Un frammento dell'ultima scena, mancante nei tre elementi sopra menzionati, è stato recuperato da una copia 16mm bianco e nero conservata presso Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen / Restored in 2018 by Cineteca di Bologna, Museo Nazionale del Cinema, CSC – Cineteca Nazionale and EYE Filmmuseum at L'Immagine Ritrovata laboratory from a tinted nitrate print with Italian intertitles preserved by Cineteca di Bologna, a tinted nitrate print with Dutch intertitles preserved by EYE Filmmuseum (The Desmet Collection) and a safety duplicate negative preserved by CSC – Cineteca Nazionale. A fragment of the final scene, missing the three elements mentioned above, was recovered from a black and white 16mm copy conserved at the Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen

Successione distribuito nel mondo in 342 copie (il numero lo riferisce lo stesso Arturo Ambrosio, padrone di casa). In effetti, è ancora oggi uno spettacolo spassoso. Frusta estrae dalla vulgata sull'imperatore crudele per antonomasia l'aspetto a modo suo sentimentale: quella di Nerone è la storia di un *amour fou*. Lui e Poppea, anime tragicamente affini, si crogiolano negli abissi della loro passione. Il resto può anche andare a fuoco. E



Nerone (Coll. Museo Nazionale del Cinema, Torino)

l'insulsa Ottavia beccarsi una daga nella schiena. La scena dell'incendio di Roma non ci colpisce solo per l'evidente magnificenza visiva: ci turbano soprattutto i due amanti, che dal lato sinistro dell'inquadratura contemplano il rogo terribile e sublime, trovandovi ispirazione per nuove effusioni erotiche. Il seguito è una successione di misteri: che fine ha fatto Poppea? Per quale motivo Nerone si ritrova torturato e allucinato dal rimorso (non per l'incendio, non per Ottavia, ma per aver messo a morte i cristiani)? Forse i due eventi sono intimamente legati: la scomparsa dell'amata apre la porta all'irruzione dei fantasmi, tramutando la pazzia d'amore in banale pazzia. Resta la morte, per propria mano.

A major hit distributed around the world with 342 prints (the number given by the boss himself, Arturo Ambrosio). Today it is still an entertaining movie. Working with common knowledge of the cruel emperor, Frusta chose a sentimental side: Nero's was a story of amour fou. He and Poppea, tragically kindred souls, revel in the depths of their passion. Everything else can go up in flames. Tame Octavia gets a dagger in her back. The scene of Rome on fire strikes us not only for its visual magnificence, but

also for the two lovers who take on amorous poses while watching the terrible, sublime blaze. The aftermath is a series of mysteries: what happened to Poppea? Why is Nerone tortured by remorse (not for the fire, not for Octavia, but for having put Christians to death)? Perhaps the two events are closely connected: the disappearance of his beloved opens the door to an invasion of ghosts, transforming him from being mad with love to just plain mad. Death is the only solution, and he dies by his own hand.

LA FUCINA

Italia, 1910 Regia: Luigi Maggi

■ T. alt.: *L'andata alla fucina*. Sog.: dalla ballata *Der Gang nach dem Eisenhammer* di Friedrich Schiller. Scen.: Arrigo Frusta. F.: Giovanni Vitrotti. Int.: Mary Cléo Tarlarini (la moglie del conte), Alberto A. Capozzi (il conte di Saverno), Romilde Nigra (il paggio), Luigi Maggi (il conte Roberto), Serafino Vitè, Paolo Azzurri, Leo Ragusi (uomini della fucina). Prod.: S.A. Ambrosio ■ DCP. D.: 12'. Imbibito / Tinted. Didascalie tedesche con sottotitoli inglesi / German intertitles with English subtitles ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna e Museo Nazionale del Cinema,

Torino ■ Restaurato nel 2018 da Cineteca di Bologna e Museo Nazionale del Cinema, in collaborazione con BFI - National Archive, presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da una copia nitrato imbibita conservata presso BFI e proveniente dalla collezione Joye / Restored in 2018 by Cineteca di Bologna and Museo Nazionale del Cinema, in collaboration with BFI - National Archive at L'Immagine Ritrovata laboratory from a tinted nitrate print preserved at BFI and belonging to the Joye collection

Da ottimo forgiatore di trame, Frusta doveva sapere bene che un piano, per quanto attentamente predisposto, rischia di scivolarti addosso, deviare per conto suo, addirittura ritorcersi contro chi l'ha architettato. Questo racconto ne è una prova bruciante. L'ordito sembra perfetto e certosino, una fila di inganni a incastro, calcolati sul filo di una clessidra. Il fine è diabolico: vendicarsi di una donna, e per far questo abbrustolirne il paggio innocente nella fornace. Vendetta da consumare calda, in una fucina infernale. Ma il fato gioca coi dadi truccati, e chi si illudeva di guidare il gioco finisce in cenere. Destino baro, film crudele, come sa esserlo spesso il mondo di Frusta. Tratto dalla ballata di Schiller, per soddisfare gli agenti tedeschi dell'Ambrosio che richiedevano adattamenti da letterati di pregio.

As an excellent plot creator, Frusta had to have known that even the most meticulously thought out plan can backfire, take a detour and turn against the person who orchestrated it. This story is a shining example. The scheme seems perfect and painstakingly planned, a series of perfectly timed deceptions. The goal is diabolical: take revenge on a woman by burning her innocent page in the foundry. Revenge to be served hot in an infernal forge. But fate is playing with loaded dice, and the person who thinks he is deciding the game ends up in ashes. Crooked destiny, cruel film, as is often the case for Frusta. Adapted from Schiller's ballad to satisfy Ambrosio's German agents demanding adaptations of fine literature.



Arrigo Frusta in *Il granatiere Roland* (Coll. Museo Nazionale del Cinema, Torino)

IL GRANATIERE ROLAND (CAMPAGNA DI RUSSIA 1812)

Italia, 1911 Regia: Luigi Maggi

■ Sog., Scen.: Arrigo Frusta. F.: Giovanni Vitrotti. Scgf.: Decoroso Bonifanti, Paolo Borgogno. Int.: Alberto A. Capozzi (il granatiere Roland), Mary Cléo Tarlarini (Elena), Giuseppe Gray (il tenente marito di Elena), Mario Voller Buzzi (un ussaro), Ernesto Vaser (l'oste), Gigetta Morano (la vivandiera), Arrigo Frusta (Napoleone), Oreste Grandi, Ercole Vaser, Serafino Vitè (soldati). Prod.: S.A. Ambrosio ■ DCP. D.: 20'. Imbibito / *Tinted*. Didascalie tedesche con sottotitoli inglesi / *German intertitles with English subtitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna e Museo Nazionale del Cinema, Torino ■ Restaurato nel 2018 da Cineteca di Bologna e Museo Nazionale del Cinema in collaborazione con BFI - National Archive presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia nitrato imbibita conservata presso BFI e proveniente dalla collezione Joye / *Restored by Cineteca di Bologna and Museo Nazionale del Cinema in collaboration*

with BFI - National Archive at L'Immagine Ritrovata laboratory from a tinted nitrate print preserved at BFI and belonging to the Joye collection

La stampa dell'epoca esulta: “un poderoso lavoro d'arte”, “un gioiello purissimo”, “una prova magistrale come non se ne erano mai viste”. Il dispiego dei mezzi, la veridicità della messa in scena (coadiuvata dalla perfezione dei trucchi), la massa di comparse impiegate sbalordiscono il pubblico. Anche Georges Sadoul, nella sua classica *Histoire générale du cinéma*, ne riconosce il valore storico, la grandezza delle scene en plein air (nella Vauda di San Maurizio, nelle pianure piemontesi), la qualità della fotografia di Vitrotti (“sa usare la neve come un personaggio del dramma”). La trama: il granatiere Roland torna al paesello e trova Elena, la promessa sposa, ormai andata in moglie a un ufficiale. Si arruola per la campagna di Russia, e al fronte ritrova l'amata al seguito del marito. Nel corso della ritirata, per salvare la vita all'ufficiale ferito ed evitare alla donna cotanta disgrazia,

non esita a esporsi al sacrificio supremo. Il film è ancora sorprendente per l'efficacia della messa in scena nei grandi e nei piccoli spazi, per la capacità di mettere lo spettacolo colossale al servizio del dramma intimo. E per la neve, come ben notava Sadoul. Un film colorato per un film di neve, sembra un paradosso. Ma in realtà, nella bella tavolozza di imbibizioni che questo restauro ci restituisce, il bianco accecante mantiene un ruolo da protagonista. Frusta si ritaglia il ruolo di Napoleone, dopo essersi opposto alla scelta di Oreste Grandi, condannato da un naso a nespola impresentabile. Come ricorda lo stesso Frusta, dovette sacrificarsi all'onere di tagliarsi i “vistosi, prepotenti baffoni”.

The press at the time exclaimed: “a formidable work of art”, “a pure gem”, “a masterful example without precedent”. The large display of means, the realism of the sets (plus perfect tricks) and the throngs of extras used astounded audiences. Even Georges Sadoul in his Histoire générale du cinéma recognized its historic value, the grandeur of the en plein air scenes (in Vauda di San Maurizio in the Piedmont plains), the quality of Vitrotti's cinematography (“he knew how to use snow as a character in the drama”). The plot: the grenadier Roland returns to his village and finds his betrothed Elena married to an officer. He enlists for the Russian Campaign and at the front encounters his beloved following her husband. During the retreat, Roland is willing to sacrifice his life to rescue the wounded officer and to save Elena from misfortune. The film is still surprising today for the expert staging in big and small spaces and the use of an epic episode for an intimate drama. And for the snow, as Sadoul significantly noted. Colouring film for a movie about snow seems a paradox. However, the blinding white does not lose its leading role with the palette of this restoration. Frusta played the part of Napoleon, after opposing the choice of Oreste Grandi with his unrepresentable imposing nose. As Frusta himself recalls, he had to sacrifice his “enormous, sensational moustache”.

LA LAMPADA DELLA NONNA

Italia, 1913 Regia: Luigi Maggi

■ Sog., Scen.: Arrigo Frusta. F.: Giovanni Vitrotti. Int.: Fernanda Negri-Pouget (la nipote), Umberto Scalpellini (il curato), Luigi Chiesa (il tenente Carlo), Luciano Manara (Zufolo). Prod.: S.A. Ambrosio ■ DCP. D.: 42'. Imbibito / *Tinted*. Didascalie tedesche con sottotitoli inglesi / *German intertitles with English subtitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna e Museo Nazionale del Cinema, Torino ■ Restaurato nel 2018 da Cineteca di Bologna e Museo Nazionale del Cinema in collaborazione con BFI - National Archive, nel 2018 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da una copia nitrato imbibita conservata presso il BFI - National Archive e proveniente dalla collezione Joye / *Restored in 2018 by Cineteca di Bologna and Museo Nazionale del Cinema in collaboration with BFI - National Archive at L'Immagine Ritrovata laboratory from a tinted nitrate print preserved at BFI and belonging to the Joye collection*

A due anni di distanza da *Nozze d'oro*, la rodaticissima accoppiata Frusta-Maggi torna su un tema tra i più cari al cinema italiano del tempo: l'epopea risorgimentale, con annesso obbligo di ridurre l'invasore austriaco a vittima designata della scaltrezza e del coraggio patriottici. Il pubblico si infiam-

ma, al punto da inveire oltre misura quando il nemico irrompe sullo schermo, costringendo qualche questura a bloccare il film. Come nel precedente *Nozze d'oro*, la vicenda si svolge nella cornice del ricordo e regala ai protagonisti l'occasione per innamorarsi. La 'voce narrante' qui è quella della nonna, restia ad accettare la modernità di una lampada elettrica: è proprio grazie alla sua vecchia lampada a olio, infatti, che riuscì a spazzare via il nemico e a maritare il bel tenentino. Il film eccelle per l'uso dello spazio: la cittadina sotto assedio ha un carattere poroso, che invita al nascondiglio, a un gioco degli inganni che ha il proprio fulcro nella sacrestia e nella torre campanaria. Gli austriaci soccombono perché smarriscono il controllo della topografia e non sanno guardare oltre le apparenze. Come spesso avviene nelle storie di Frusta, vince chi sa approfittare dell'anfratto nascosto, del travestimento, del doppio gioco.

Two years after Nozze d'oro, the seasoned duo Frusta-Maggi took on a theme dear to Italian film of the time: the heroic events of the Risorgimento, which necessarily entailed reducing the Austrian invaders to victims of patriotic cunning and courage. Audiences went wild, imprecating so vehemently when the enemy appeared on the screen that some police



La lampada della nonna

headquarters blocked the film. Like Nozze d'oro, the narrative is told as a memory and gives the main characters a chance to fall in love. The 'narrating voice' is a grandmother's, unwilling to accept a modern electric lamp: in fact, it was her old oil lamp that helped her get rid of the enemy and marry a handsome lieutenant. The film excels at the use of space: the small town under siege is like a warren full of hideouts and leading to a series of tricks revolving around the sacristy and the bell tower. Unable to control the terrain and see beyond appearances, the Austrians surrender. Like in many of Frusta's stories, the person who uses hidden ravines, disguise and double-dealing wins.

CAPITOLO 2: FRUSTA NELLA COLLEZIONE KOMIYA CHAPTER 2: FRUSTA IN THE KOMIYA COLLECTION

Impossibile sottovalutare il contributo dato da Frusta all'eccellenza qualitativa e stilistica delle produzioni Ambrosio e al loro conseguente successo internazionale. Se cerchiamo le copie sopravvissute, scopriamo che molti titoli importanti della sua filmografia sono stati esportati all'estero e sono dunque ora rintracciabili, al di fuori dei confini italiani, in tre grandi collezioni di film risalenti ai primi anni

del Novecento: la collezione Desmet (presso l'EYE Filmmuseum di Amsterdam), la collezione Joye (presso il BFI - National Archive) e la collezione Komiya (presso il National Film Archive of Japan). Jean Desmet è stato un distributore olandese, l'abate Joye un gesuita svizzero che proiettava film comprati di seconda mano in Germania, Tomijiro Komiya (1897-1975) un grande cinefilo e collezionista privato

residente a Tokyo. Komiya raccolse soprattutto film europei - importati e proiettati in moltissime occasioni in Giappone prima della Grande guerra - ed evidentemente era un fan del cinema italiano. Quando trent'anni fa (nel 1988) la sua collezione arrivò all'allora National Film Center di Tokyo, era già stata severamente danneggiata da due guerre, da svariati furti e dalla decomposizione del nitrato. Quello che



Galileo Galilei (Coll. Museo Nazionale del Cinema, Torino)

rimane è magnifico: copie complete e molti frammenti, identificati dallo storico del cinema Hiroshi Komatsu e restaurati a colori dal National Film Center.

Il programma include tre frammenti di film scritti da Arrigo Frusta, che non esistono in altra forma: un'anticipazione di un'ampia sezione dedicata alla collezione Komiya che contiamo di proporre nella prossima edizione del Cinema Ritrovato, in collaborazione con il National Film Archive of Japan.

Mariann Lewinsky

Frusta's contribution to the superior quality and style of Ambrosio's productions, and therefore to its international success, cannot be overestimated. When searching for prints, we found many of his important films in three major collections of early European cinema outside Italy, where they had ended up due to exportation: the Desmet Collection (at the EYE Filmmuseum Amsterdam), the Joye Collection (at the BFI – National Archive) and the Komiya Collection (at the National Film Archive of Japan). Jean

Desmet was a Dutch distributor, Abbé Joye a Jesuit priest screening in Switzerland second-hand film prints bought in Germany and Tomijiro Komiya (1897-1975) a great film lover and private collector living in Tokyo. He collected mainly European motion pictures – imported and screened in great number in Japan before World War I –, and he clearly was a great fan of Italian cinema. When his collection arrived thirty years ago (in 1988) at the then National Film Center of Japan, it had been badly damaged by two wars, theft and nitrate decomposition. The magnificent remains – complete prints and many fragments – have been identified by film historian Hiroshi Komatsu and restored by the National Film Center.

The programme includes three fragments of films scripted by Arrigo Frusta that do not exist in any other form: a taste of a more extensive section dedicated to the Komiya Collection planned in co-production with the National Film Archive of Japan for the next Cinema Ritrovato.

Mariann Lewinsky

GALILEO GALILEI

Italia, 1909

Regia: Luigi Maggi, Arturo Ambrosio

■ Sog., Scen.: Arrigo Frusta. F.: Giovanni Vitrotti. Int.: Umberto Mozzato (Galileo Galilei). Prod.: S.A. Ambrosio ■ 35mm. L.: 192 m. D.: 12' a 16 f/s. Imbibito / *Tinted*. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: National Film Archive of Japan (Komiya Collection)

All'epoca, il solito recensore pignolo si lamentava della scarsa aderenza del soggetto ai fatti storici. A noi importa molto meno, anche se è difficile dargli torto. Galileo finisce davanti al Sant'Uffizio per vendetta di un servitore che voleva approfittare delle grazie di sua figlia. Non basta come volo di fantasia? Eccone un altro: in chiesa, mentre se ne sta piegato sull'inginocchiatoio, il genio vede una lampada oscillare ed è colto dall'illuminazione che gli disvelerà i segreti del moto pendolare (irresistibile coacervo visivo che riassume accorato cattolicesimo e metodo scientifico sui generis). La sua teoria sul moto dei pianeti è una forma di proibito: quando i rappresentanti del clero si mettono in cerchio a consultare la pergamena su cui Galileo ha vergato le sue scoperte, reagiscono con indignazione, e gesticolano come se stessero mimando le forme di una donna. E quando lo scienziato è costretto a bruciare il frutto del proprio ingegno, se lo porta al petto come fosse un'amante che gli sta per essere strappata. Mentre la carta prende fuoco, si spalanca sul fondo una tenda, per mostrarci dietro le grate la figlia fatta letteralmente prigioniera dalle suore, aprendo abissi di sofferenze che non ci è dato vedere.

Andrea Meneghelli

At the time, a fussy reviewer noted that the film did not stick to the historical facts. Today, we care less, although we cannot criticize him for it. Galileo ends up before the Holy Office due to a vengeful servant who wanted to win the good



Siegfried (Coll. Museo Nazionale del Cinema, Torino)

graces of his daughter. And that is not the only flight of fancy. Here's another example: while at church and on his knees on a kneeler, the genius sees a swinging lamp and is struck by an insight that reveals to him the motion of pendulums (an irresistible visual ploy that joins fervent Catholicism and scientific method sui generis). His theory on planetary motion is a forbidden shape: when church representatives circle around the parchment containing Galileo's discoveries, they react with disdain and gesticulate as if indicating the shape of woman's body. When the scientist is forced to burn his own work, he holds it to his chest as if it were a lover about to be taken from him. As the paper burns, a curtain opens in

the background and behind a grate we see his daughter who has literally been imprisoned by nuns, opening abysses of suffering we cannot see.

Andrea Meneghelli

SIEGFRIED

Italia, 1912 Regia: Mario Caserini

■ Sog.: dall'omonimo dramma musicale di Richard Wagner. Scen.: Arrigo Frusta. F.: Giuseppe Angelo Scalenghe. Int.: Dario Silvestri (Siegfried), Fernanda Negri-Pouget (Krimhilde), Antonietta Calderari (Brunehilde), Mario Voller Buzzi (il Bardo), Mario Granata (Gunther), Serafino

Vité (Hogen), Vitale De Stefano, Carlo Campogalliani, Giuseppina Ronco, Franz Sala. Prod.: S.A. Ambrosio ■ 35mm. L.: 708 m. D.: 34' a 18 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: National Film Archive of Japan (Komiya Collection)

In vista del centenario della nascita di Richard Wagner, nella primavera del 1912 Ambrosio decise di produrre due film tratti dall'opera del compositore, *Parsifal* e *Siegfried*, entrambi diretti da Mario Caserini, con sceneggiatura di Arrigo Frusta e fotografia di Giuseppe Angelo Scalenghe. I film hanno in comune la raffinata estetica visiva, in cui gli attori posano e si muovono secondo logiche geometriche in inqua-

drature caratterizzate da una notevole profondità di campo. I film wagneriani prefigurano così la bellezza quasi formalista di *Ma l'amor mio non muore!* (1913). Le opere suscitavano accesi dibattiti sulla difficoltà di realizzare un film tratto da Wagner. Un critico giapponese scrisse: "Il film si ispira a *L'anello dei Nibelunghi* di Richard Wagner, eminente artista ottocentesco. È molto distante dall'originale, ma trattandosi di un film dovremmo perdonarne le licenze artistiche. Le ninfe che cantano sulle sponde del Reno. Krimhilde, con la sua splendida chioma bionda, che brandisce la spada... È un film elegantemente patinato" ("Kinema Record", novembre 1914).

Hiroshi Komatsu

Waiting for the following year's Richard Wagner anniversary, Ambrosio planned to make films based on his opera in the spring of 1912. The plan resulted in two films: Parsifal and Siegfried, both directed by Mario Caserini, scripted by Arrigo Frusta and shot by Giuseppe Angelo Scaglenghe. Both films share the outstanding visual aesthetics in which the actors stop and move geometrically in depth of field images. The quasi-formalist beauty most famously seen in Caserini's Ma l'amor mio non muore! (1913) is prefigured in these Wagner films. However, after being released, the difficulty of making a film based on Wagner's oeuvre was discussed everywhere. A Japanese critic wrote: "This was adapted from Der Ring des Nibelungen by Richard Wagner, a great man of the art world who shined in the 19th century. It is very far from the original. Because this is a film, we should overlook this change. The nymphs singing on the bank of the luminous Rhine. Kriemhild with her beautiful blond hair swinging her sword... It's an elegantly glossy film." ("Kinema Record", November 1914)

Hiroshi Komatsu

LA TRATTA DEI FANCIULLI

Italia, 1913

■ T. int.: *The Mystery of the A.V.Z. Gang*. Sog., Scen.: Arrigo Frusta. Int.: Luigi Chiesa, Oreste Grandi, Giulietta De Riso, Dante Cappelli, Leo Ragusi. Prod.: S.A. Ambrosio ■ 35mm. L.: 518 m. D.: 25' a 18 f/s. Imbibito / *Tinted*. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: National Film Archive of Japan (Komiya Collection)

Mentre il titolo originale di questo film indica che il tema trattato è il traffico di bambini, il titolo inglese – *The Mystery of the A.V.Z. Gang* – strizza l'occhio a un genere caro al cinema internazionale dell'epoca, quello dei thriller con gang criminali. Come già visto in alcuni titoli prodotti dalla Società Ambrosio negli anni Dieci, è evidente la tendenza a rifarsi a narrazioni e stili in uso in altri paesi. Le scene culminanti sono così descritte da una rivista britannica: "Il ragazzo porta a compimento il suo pericoloso viaggio a mezz'aria senza incidenti e scende giù da un palo del telegrafo, arrivano i rinforzi e l'organizzazione criminale è sconfitta per sempre" ("Kinematograph Monthly Alphabetical Film Record", giugno 1913). Un fratello e una sorella sono lasciati sotto la tutela di un furfante che intende sposare la ragazza e affida il ragazzo a una banda che istruisce i bambini all'elemosina e al furto. Un tenente innamorato della giovane tenta di salvare il fratello. Esistevano due positivi nitrato di questo film nella Collezione Komiya (copie A e B). Tuttavia, all'apertura dei contenitori nel 1988 le pellicole si rivelarono gravemente danneggiate. La copia A, leggermente più lunga, fu usata per produrre la copia safety.

Hiroshi Komatsu

While the original Italian title of this film suggests that the main theme of the story concerns the traffic in children, the British release title, The Mystery of the A.V.Z. Gang, might appeal more to the genre of thriller featuring criminal gan-

gs that was prevailing in international filmmaking at that time. As seen in some of the films produced at the Ambrosio studio in the early 1910's, the international trend in storytelling and the way to show it in images is obvious in this film. The climactic scenes are described in a British journal as follows: "The boy accomplishes his perilous mid-air journey without mishap, reaches and climbs down a telegraph pole, and assistance is soon at hand, which breaks up the criminal organization for ever" ("Kinematograph Monthly Alphabetical Film Record", June 1913). A brother and sister are left in the guardianship of a rogue, who plans to marry the latter, and sends the boy to a gang who trains children to beg and steal. A lieutenant who loves the girl tries to rescue the boy. Two nitrate positive prints were part of the Komiya Collection (Print A and B). However both prints showed severe deterioration when the cans were opened in 1988. The print A, which was slightly longer than the print B, was used for making the safety copy.

Hiroshi Komatsu

IL RAGNO

Italia, 1913 Regia: Edoardo Bencivenga

■ Sog., Scen.: Arrigo Frusta. F.: Giovanni Vitrotti. Int.: Fernanda Negri-Pouget, Mario Bonnard, Antonio Grisanti (Re d'Oro), Nilde Baracchi. Prod.: S.A. Ambrosio ■ 35mm. L.: 196 m. D.: 10' a 18 f/s. Imbibito / *Tinted*. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: National Film Archive of Japan (Komiya Collection)

Come per film successivi con Francesca Bertini quali *La piovra* (1919) e *La serpe* (1920), colpisce il senso metaforico del titolo. In questo film, però, il ragno non è una donna ma un uomo. Il giovane banchiere Detrioux diventa amico di Carnel, ricco speculatore noto come Re dell'Oro. Carnel viene a sapere tutto degli affari di Detrioux e usa queste informazioni

quando scopre che Detrieux corteggia con successo la bellissima contessa Anna, alla cui mano ambisce. Detrieux realizza il suo sogno durante un ballo durante il quale la contessa accetta di sposarlo. Il segretario di Carnel assiste di nascosto alla proposta di matrimonio e riferisce tutto al suo padrone, il quale ordina ai suoi agenti di comprare le obbligazioni di Detrieux e minaccia di farlo fallire se la contessa non accetterà di fidanzarsi con lui rinunciando all'amato.

La parte iniziale del film, appartenente alla Collezione Komiya, era completamente deteriorata. Questa copia contiene solo le parti successive, salvate dalla completa distruzione. Il parti-

colare uso della soggettiva e della metafora ci ricorda alcune immagini dei film di Franz Hofer.

Hiroshi Komatsu

Like the Francesca Bertini films of the later period such as La piovra (1919) and La serpe (1920), the metaphorical sense of this title is quite striking. However the metaphor of the spider in this film is not a woman, but a man. The young banker Detrieux is befriended by Carnel, a wealthy speculator, who is known as the Gold King. Carnel learns exactly how Detrieux's affairs stand, and he uses the knowledge when he finds that Detrieux is the successful suitor of the beautiful Countess Anne, to whose hand

he aspires. Detrieux is happy at a ball given by the Countess after she promises to be his wife. The proposal and its answer are overheard by Carnel's secretary, who informs his chief. Carnel instructs his agents to buy up all the bills Detrieux has out. He threatens to foreclose unless the Countess gives up her lover and becomes his fiancée. The earlier parts of this film in the Komiya Collection were completely deteriorated. The present print only shows the later parts of the film, which was salvaged from total loss. A peculiar point of view shot and a metaphorical shot that appear in this film remind us of some images in the films of Franz Hofer.

Hiroshi Komatsu

CAPITOLO 3: SPERGIURE E CENERENTOLE CHAPTER 3: LIARS AND CINDERELLAS

Nelle narrazioni di Frusta, le donne sono un perno sfuggente. A prima vista, potremmo farci prendere dalla tentazione di tracciare una linea dritta nel mezzo, e dividere le spergiure di qua e le santarelle di là. Troppo facile, e lontano dal giusto. Le traditrici sono anche vittime, le serpi meschine sono anche gigantesse di indipendenza, le scostumate sono anche complici dei nostri desideri più belli. Raramente si lasciano appiattire da uno sguardo banale. Il catalogo è variegato e stimolante, e si estende polimorfo ben al di là di questo singolo programma: domatrici bruciate sul rogo dell'amore, educande per gioco, madonne coi pugnali piantati nel petto, maschere pietose che ingannano le madri sul letto di morte. Provate a prenderle, illusi.

Andrea Meneghelli

The women of Frusta's stories are an elusive cornerstone of his work. At first glance we might be tempted to draw a line with saints on one side and sinners on the other. That is too simplistic and far from being right. The traitors are also

victims, the petty snakes also giants of independence, the chancers accomplices of our most wonderful dreams. They are rarely made flat by a conventional view. The catalogue is variegated and exciting, and the multi-faceted list extends beyond this individual programme: lion tamers burnt by love, pretend convent girls, madonnas with daggers in their chest, pitiful figures who betray their mothers on their deathbed. Don't be fooled, you'll never capture them.

Andrea Meneghelli

SPERGIURA!

Italia, 1909

Regia: Arturo Ambrosio, Luigi Maggi

- Sog.: ispirato al racconto *La Grande Bretèche* di Honoré de Balzac. Scen.: Arrigo Frusta. F.: Giovanni Vitrotti. Scgf.: Decoroso Bonifanti. Int.: Mary Cléo Tarlarini (Bianca Maria), Alberto A. Capozzi (l'ufficiale dei dragoni), Luigi Maggi (marchese di Croixmazeau), Luigi Bonelli, Mirra Principi. Prod.: S.A. Ambrosio
- 35mm. L.: 220 m (l. orig.: 253 m). D. 11'

a 18 f/s. Imbibito / Tinted (Desmetcolor)

- Da: Fondazione Cineteca di Bologna
- Restaurato nel 2009 da Fondazione Cineteca di Bologna, Museo Nazionale del Cinema, Torino e Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia positiva nitrato conservata presso Deutsche Kinemathek / Restored in 2009 by Cineteca di Bologna, Museo Nazionale del Cinema and Deutsche Kinemathek at L'Immagine Ritrovata laboratory from a positive nitrate preserved by Deutsche Kinemathek

Spergiura!, col punto esclamativo. Più che una constatazione oggettiva, un'accusa lanciata in un moto di rabbia. Ma chi scocca l'infame strale? E siamo tenuti a condividere il giudizio morale sotteso? Certezze che vacillano. Vero: Bianca Maria non sarà uno stinco di santo, tradisce il marito col bell'ufficiale e giura sulla croce di essere pura come un giglio. Ma quale aggettivo (con tanto di punto esclamativo) potremmo allora affibbiare al coniuge cornificato? La sua vendetta (tema ricorrente fino

all'ossessione nel cinema di Frusta) è crudeltà mefistofelica e ghignante, pianificata al dettaglio: murare vivo l'amante della moglie. Altrettanto crudele: vedere il poveretto che apre la porta fiducioso in una via di fuga, e trova davanti a sé una parete di mattoni che lo condanna a morte. Vagamente ispirato alla *Grande Bretèche* di Balzac, inaugura la 'Serie d'Oro' dell'Ambrosio.

Spergiura! *with an exclamation point. More than an objective observation, it is an accusation made in a moment of anger. But who makes this accusation? And are we expected to share the underlying moral judgment? Certainty wavers. Fact: Bianca Maria is no angel, she cheats on her husband with a handsome officer and swears on the cross that she is pure as a lily. But what adjective (with a lot of exclamation points) could we use to describe the cuckolded spouse? His revenge (a recurring theme in Frusta's films, almost to the point of obsession) is wicked and fiendish and planned down to the last detail: to wall up his wife's lover alive. It is just as cruel seeing the poor man who opens the door believing it will lead to a way out but instead finds a brick wall that means certain death. Loosely based on Balzac's Grande Bretèche, this movie launched Ambrosio's 'Serie d'Oro'.*

GIUDA

Italia, 1911

■ Sog., Scen.: Arrigo Frusta. Int.: Oreste Grandi (Giuda), Gigetta Morano (Priscilla, la cortigiana), Mario Voller Buzzi (Gesù Cristo). Prod.: S.A. Ambrosio ■ 35mm. L.: 197 m (l. orig.: 390 m). D.: 10' a 18 f/s. Imbibito / *Tinted* (Desmetcolor). Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Museo Nazionale del Cinema, Torino ■ Restaurato nel 1997 da Museo Nazionale del Cinema, La Cineteca del Friuli, National Film and Sound Archive of Australia, Canberra presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia nitrato donata da National Film and



Giuda (Coll. Museo Nazionale del Cinema, Torino)

Sound Archive a La Cineteca del Friuli / Restored in 1997 by the Museo Nazionale del Cinema, La Cineteca del Friuli, National Film and Sound Archive of Australia at L'Immagine Ritrovata laboratory from a nitrate print donated by National Film and Sound Archive to La Cineteca del Friuli

Mentre Gesù predica là in fondo, la meretrice occupa la prima fila in languida postura orizzontale, concedendosi allo sguardo di un Giuda già ebbro di desiderio. In questa grande scena d'apertura c'è la sintesi mirabile delle due estasi che muovono il mondo. E un'idea di regia che il film perseguirà con ammirevole coerenza: il Salvatore indugia sempre in secondo piano, a debita distanza, senza mai varcare la soglia mondana. Suo malgrado, la Storia è ripiegata e imbustata col sigillo del sesso. Frusta non mancherà, in varie occasioni, di ribadire che così va il mondo (vedi il *Galileo Galilei* per conferme).

While Jesus preaches in the background, a prostitute in a languid horizontal position in the front row enjoys the attention of Judas full of desire. This great opening scene admirably expresses the two kinds of ecstasy that make the world move.

And a directorial idea that the film unwaveringly follows: the Saviour always lingers in the background at a safe distance without ever crossing into the real world. Despite him, History continues to be shaped and stamped with seal of sex. On various other occasions, Frusta would reiterate that that is the way the world works (as confirmation see Galileo Galilei).

LA REGINA DI NINIVE

Italia, 1911 Regia: Luigi Maggi

■ Sog., Scen.: Arrigo Frusta. F.: Giovanni Vitrotti. Int.: Gigetta Morano (la regina di Ninive), Luigi Maggi (re Sennacherib), Mirra Principi, Oreste Grandi, Giuseppe Gray, Dario Silvestri, Ernesto Vaser, Ercole Vaser, Mario Voller Buzzi, Serafino Vitè. Prod.: S.A. Ambrosio ■ DCP. D.: 14'. Didascalie inglesi con sottotitoli italiani / *English intertitles with Italian subtitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna e Museo Nazionale del Cinema, Torino ■ Restaurato nel 2018 da Cineteca di Bologna e Museo Nazionale del Cinema in collaborazione con BFI - National Archive presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire



La regina di Ninive (Coll. Museo Nazionale del Cinema, Torino)

da una copia nitrato imbibita conservata presso BFI e proveniente dalla collezione Joye / Restored in 2018 by Cineteca di Bologna and Museo Nazionale del Cinema in collaboration with BFI - National Archive at L'Immagine Ritrovata laboratory from a tinted nitrate print preserved at BFI and belonging to the Joye collection

Più volte, nel cinema di Frusta, dietro un travestimento si cela il gioco della verità. La regina di Ninive si è nascosta dietro le tende per avvelenare il marito e godere del potere con l'uomo che le andava. Non ha potuto impedire che un prete le sottraesse il figlio in fasce per farlo crescere in una fetida grotta alla Méliès. Si è opposta all'inganno di

un dio finto, sbucato da una nuvola di fumo per impressionare un popolo rivoltoso a comando. E alla fine, costretta dall'ignavia maschile di cui si è circondata, ha fatto come sempre: si è arangiata da sola. Con addosso i panni (il costume) del guerriero, si è lanciata sulle scale della vita, per incontrare la lama mortale del figlio. Cattivissima? Certo: ma anche, come ogni grande figura tragica, scrigno segreto che non possiamo impedirvi di ammirare.

In Frusta's cinema, disguise often conceals truth. The Queen of Nineveh hides behind the curtains to poison her husband and share power with the man she wanted. She couldn't prevent a priest from carrying her son off to an unpleasant grotto a la Méliès. She opposed a deceptive false god, which emerged from a cloud of smoke to shock people who riot only on demand. And in the end, compelled by male cowardice, she did what she had always done: take things into her own hands. Dressed in the clothes (costume) of a warrior, she advances on the staircase for her life and fatally falls on the blade of her son. Totally evil? Of course: but also, like any great tragic figure, a secret treasure trove we can't help admiring.

LA MALA PIANTA

Italia, 1912 Regia: Mario Caserini

■ Sog., Scen.: Arrigo Frusta. Int.: Annita D'Armero (Mimi), Oreste Grandi (conte Mari), Mario Voller Buzzi (un amante di Mimi), Margherita Rina Albry (Musetta), Gigetta Morano, Ernesto Vaser (amici di Musetta), Vitale de Stefano. Prod.: S.A. Ambrosio ■ 35mm. L. 250 m (l. orig.: 750 m). D.: 12' a 18 f/s. Bn. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: BFI - National Archive

Del film rimane solo la prima bobina, che dà il via alla trama. Due giovani donne, che hanno condiviso un passato di povertà, un umile tetto e un la-



La mala panta (Coll. Museo Nazionale del Cinema, Torino)

voro di strada, si incontrano di nuovo. Ora vivono in due mondi diversi: una è moglie e madre borghese, l'altra ha fatto carriera nel *demi-monde*. La molla del dramma è costituita dal duro sistema di regole imposte alla donna borghese, e solo a lei: un ambiente in cui non ci si può muovere, perché se fai un passo falso è finita, cadi, sei espulsa, perdi tutto. Felici e contenti dopo la visione di questi trecento metri di fotografia curatissima e di un cappello con egratta mozzafiato, non ci manca così tanto il seguito. Sappiamo come andrà a finire: bene (perdono) e male (morte).

Mariann Lewinsky

Only the first reel of the film with the plot's beginning still exists. Two young women with a shared past of poverty, humble home and street work meet anew. Now, they live in two different

worlds: one is a middle-class wife and mother, and the other found fortune in the demi-monde. The drama is set into action by the harsh system of rules the bourgeois woman alone must follow: a milieu of restricted movement, because if you make the wrong step you fall, are expelled and lose everything. So happy to see these three hundred metres of meticulous photography and a breathtaking egret hat that we do not miss the rest so much. We know how it will end: good (forgiveness) and bad (death).

Mariann Lewinsky

CENERENTOLA

Italia, 1913 Regia: Eleuterio Rodolfi

■ Sog., Scen.: Arrigo Frusta. Int.: Fernanda Negri-Pouget (Silvietta), Mary Cleó Tarlarini (Jenny Smart), Ubaldo

Stefani (Conte di Sivry), Anna Crosetti (Juccy), Luigi Chiesa (Piccolini), Annetta Ripamonti, Bianca Schinini, Mario Voller Buzzi, Ercole ed Ernesto Vaser, Marcel Fabre, Umberto Scalpellini, Orlando Ricci. Prod.: S.A. Ambrosio ■ 35mm. L.: 55 m (l. orig.: 815 m). D.: 8' a 16 f/s. Imbibito / Tinted (Desmetcolor). Didascalie italiane / italian intertitles ■ Da: La Cineteca del Friuli

Un babà per chi ama guardare l'antica macchina del cinema in azione. Del film è sopravvissuto poco (meno di un quinto), ma è abbastanza per addentrarci negli studi dell'Ambrosio, scorgere l'operatore che gira la manovella davanti alle damine del Settecento, spiare la messa in scena di una *Madama Butterfly*, entrare in sartoria, comprendere come l'abisso tra dive e generici sia anche una questione di mezzi di trasporto. Ci sarebbe anche una trama (fantastichiamo su un preludio a *Eva contro Eva*, ma più gentile), che ci prendiamo qua il lusso di relegare tra le cose superflue. Chissà se nel film completo si faceva vivo anche lo sceneggiatore? Notiamo però che al *metteur en scène* è affibbiato il nome di Piccolini. Rapida stilettata ai danni di una figura professionale ritenuta non così grande?

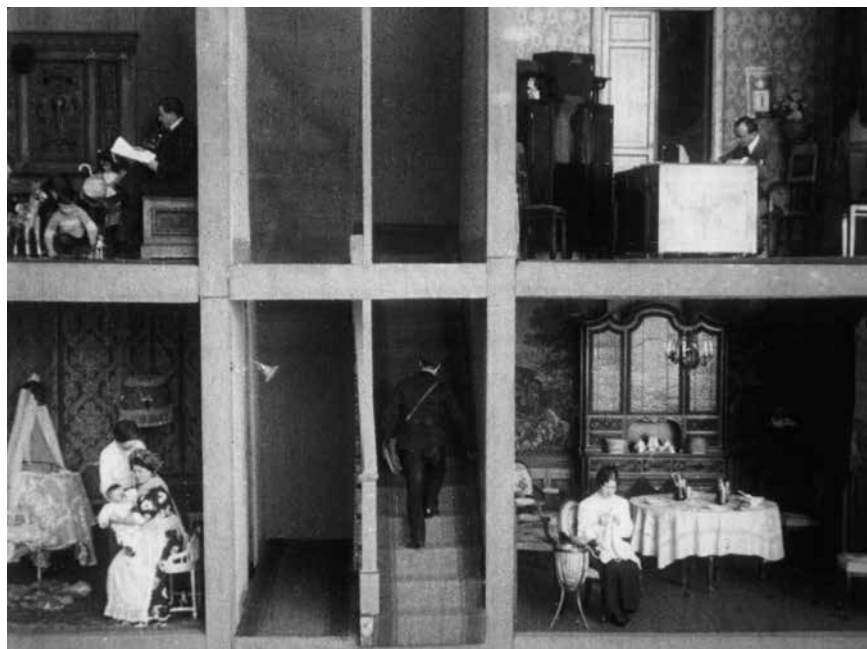
A treat for lovers of seeing the old film-making world in action. Very little of the film has survived (less than a fifth), but it is just enough to penetrate Ambrosio's studios, glimpse the cameraman turning the crank before ladies of the 1700s, spy on a mise-en-scène of Madama Butterfly, step into a costume workshop, see how even transportation demonstrates the abyss between stars and extras. There is even a plot (imagine a prelude to All About Eve but sweeter), which we will take the luxury here of calling it superfluous. Who knows if the screenwriter appeared in the complete version? Note the name Piccolini (an iteration of small in Italian) connected to metteur en scène. A quick blow to a job considered of little importance?

LE ACQUE MIRACOLOSE

Italia, 1914 Regia: Eleuterio Rodolfi

■ Sog., Scen.: Arrigo Frusta. Int.: Eleuterio Rodolfi (il dottore), Gigetta Morano (Gigetta), Umberto Scalpellini (Cornelius), Nilde Bruno (una balia). Prod.: S.A. Ambrosio
■ 35mm. L.: 192 m. D.: 11" a 16 f/s. Imbibito / *Tinted* (Desmetcolor). Didascalie olandesi / *Dutch intertitles* ■ Da: EYE Filmmuseum

Il gioco visivo proposto nella prima parte del film è strepitoso: il condominio è una casa di bambola dai muri davanti sfondati. Ne scaturisce una sorta di *split-screen* che squaderna quattro appartamenti (più scala centrale) da esplorare alla ricerca di collegamenti più o meno palesi. Ma la seconda parte è ancor più sconcertante. Avviene che, su suggerimento del medico curante, il buon Cornelius (nomen omen) accetta volentieri di inviare la moglie alle cure termali, con la speranza di vincerne la presunta infertilità. Il dottore, guarda caso, si farà trovare nei paraggi, e il marito ne uscirà becco e con prole (non sua) a carico. Qui Frusta costruisce la vicenda attorno a una metafora visiva di gigantesca malizia: una brocca che appare e scompare e riappare più volte: vuota, in attesa di essere riempita, tanto debordante di liquido da poterne anche sprecare.



Le acque miracolose

The visual ploy in the first part of the film is sensational: the apartment building is a dollhouse with the front walls removed. It creates a kind of split-screen displaying four flats (plus the centre stairwell) to be explored for connections. But the film's second part is even more disconcerting. Based on a doctor's recommendation, good Cornelius happily sends his wife to a thermal baths in the

hopes of curing what he presumes to be her infertility problem. Coincidentally, the doctor happens to be in the vicinity, and the two-timed husband ends up with offspring (not his own) in his arms. Here Frusta builds the story around a very mischievous visual metaphor: a pitcher that appears and disappears several times: empty and ready to be filled, overflowing with gushing liquid.

CAPITOLO 4: GIOCARE A SCACCHI CON LA MORTE CHAPTER 4: A GAME OF CHESS WITH DEATH

La penna di Frusta, come quella della maggior parte degli sceneggiatori, ama i personaggi ossessionati: dall'amore, dalla vendetta e, in modo speciale, dal tempo. Sia esso il tempo di una vita non spesa (*La madre e la morte*), quello di una partita tirata per le lunghe (*Una partita a scacchi*), o quello che si sottrae al dovere e che si è destinati a rimpiangere (*La maschera pietosa*), in sostanza, alla fine è sempre troppo poco. Anche perché, a un certo pun-

to, inevitabile arriva la morte, con la sua falce sbeccata e le sue bottigliette di veleno nascoste nelle maniche delle signore. Una morte che, a sua volta, per essere vissuta pienamente, deve prendersi il suo tempo, imitando ritmi del teatro e contorcimenti di rito (*La ribalta*). I film di questa sezione, affascinante puzzle dei 'generi' più diversi, sono dedicati a questi eroi di una causa persa, in lotta contro l'inevitabile scorrere degli orologi e dei calendari,

come l'irresistibile sciroccato che, in *Buon anno!* – chissà perché – non vuole assolutamente rassegnarsi all'arrivo del 1910. Unica eccezione positiva, il principe Ghiacciolino che, al contrario, bloccato in un inverno senza fine, sa rompere la staticità della sua condizione riconquistando, insieme all'amore di Raggio di sole, anche il ciclico alternarsi delle stagioni.

Stella Dagna

Like most screenwriters, Frusta loves to pen characters obsessed with something: with love, revenge and, especially, time. Whether it be the time of a life not lived (La madre e la morte), of a game played for too long (Una partita a scacchi) or of shirking a responsibility destined to be a source of regret (La maschera pietosa), time is always too little. Death inevitably always shows up with his chipped scythe and bottles of poison concealed in ladies' sleeves. A death that has to take its time to be fully lived, copying the tempo of theatre and customary plot twists (La ribalta). The films of this section, a fascinating puzzle of different 'genres', are devoted to these lost cause heroes fighting the inevitable passing of time, like the irresistible nut in Buon anno! who absolutely refuses to accept that it is 1910. The only positive exception is the prince Ghiacciolino (little icicle); stuck in an endless winter, he figures out how to change his stagnant situation winning back the love of Raggio di sole (sunbeam) and the alternating cycle of the seasons.

Stella Dagna

BUON ANNO!

Italia, 1909

■ Sog., Scen.: Arrigo Frusta. Int.: Ernesto Vaser (il protagonista), Ercole Vaser (fattorino), Mario Voller Buzzi, Serafino Vitè (due avventori del caffè). Prod.: S.A. Ambrosio ■ 35mm. L.: 104 m (l. orig.: 125 m). D.: 6' a 18 f/s. Bn ■ Da: Museo Nazionale del Cinema, Torino ■ Restaurato da EYE Filmmuseum a partire da una copia nitrato (Collezione Desmet) presso il laboratorio Hegefilm. Copia acquisita dal Museo Nazionale del Cinema nel 1994 / Restored by EYE Filmmuseum from a nitrate print (The Desmet Collection) at Hegefilm laboratory. Print acquired by Museo Nazionale del Cinema in 1994

Una corsa contro il tempo, letteralmente. Stavolta l'ossessione si annida nei luoghi simbolo del rituale sociale borghese: il salotto, il caffè, il barbie-

re. È capodanno 1910. La reiterazione di auguri e proposte di calendari esaspera Ernesto Vaser alla follia. Picchia chi capita a tiro, fugge, smania. Finisce in galera. Ma il tempo non si ferma e ci insegue ovunque. Anche nella cella spoglia, in un prefinale di sapore surrealista. Gli almanacchi si moltiplicano in una danza frenetica. La luna ammicca.

A race against time, literally. Here obsession lurks in the symbolic places of the bourgeois social ritual: the living room, the cafe and the barber. It is New Year's Eve 1910. The repetition of holiday wishes and calendar offers exasperates Ernesto Vaser to madness. He hits whoever is in range, runs away and fidgets about. He ends up in jail. But time does not stop and chases us everywhere. Even in a spartan cell, in a pre-ending with a surrealist feel. Almanacs multiply in a frenetic dance. The moon winks.

LA MADRE E LA MORTE

Italia, 1911

■ Scen.: Arrigo Frusta. F.: Giovanni Vitrotti. Int.: Mary Cléo Tarlarini (la madre), Oreste Grandi (la morte), Ercole Vaser (il figlio a vent'anni), Maria Bay (il figlio bambino). Prod.: S.A. Ambrosio ■ 35mm. L.: 150 m (l. orig.: 202 m). D.: 12' a 16 f/s. Imbrito / Tinted (Desmetcolor). Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Museo Nazionale del Cinema, Torino ■ Restaurato nel 2007 da Fondazione Cineteca Italiana, Milano e Museo Nazionale del Cinema presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da una copia nitrato conservata da Fondazione Cineteca Italiana / Restored in 2007 by Fondazione Cineteca Italiana, Milano and Museo Nazionale del Cinema at L'Immagine Ritrovata laboratory from a nitrate print preserved by Fondazione Cineteca Italiana

Esterni innervati e fondali dipinti a servizio di una favola dark dagli inquietanti risvolti morali. La morte è un bonario vecchione con falce che vive in

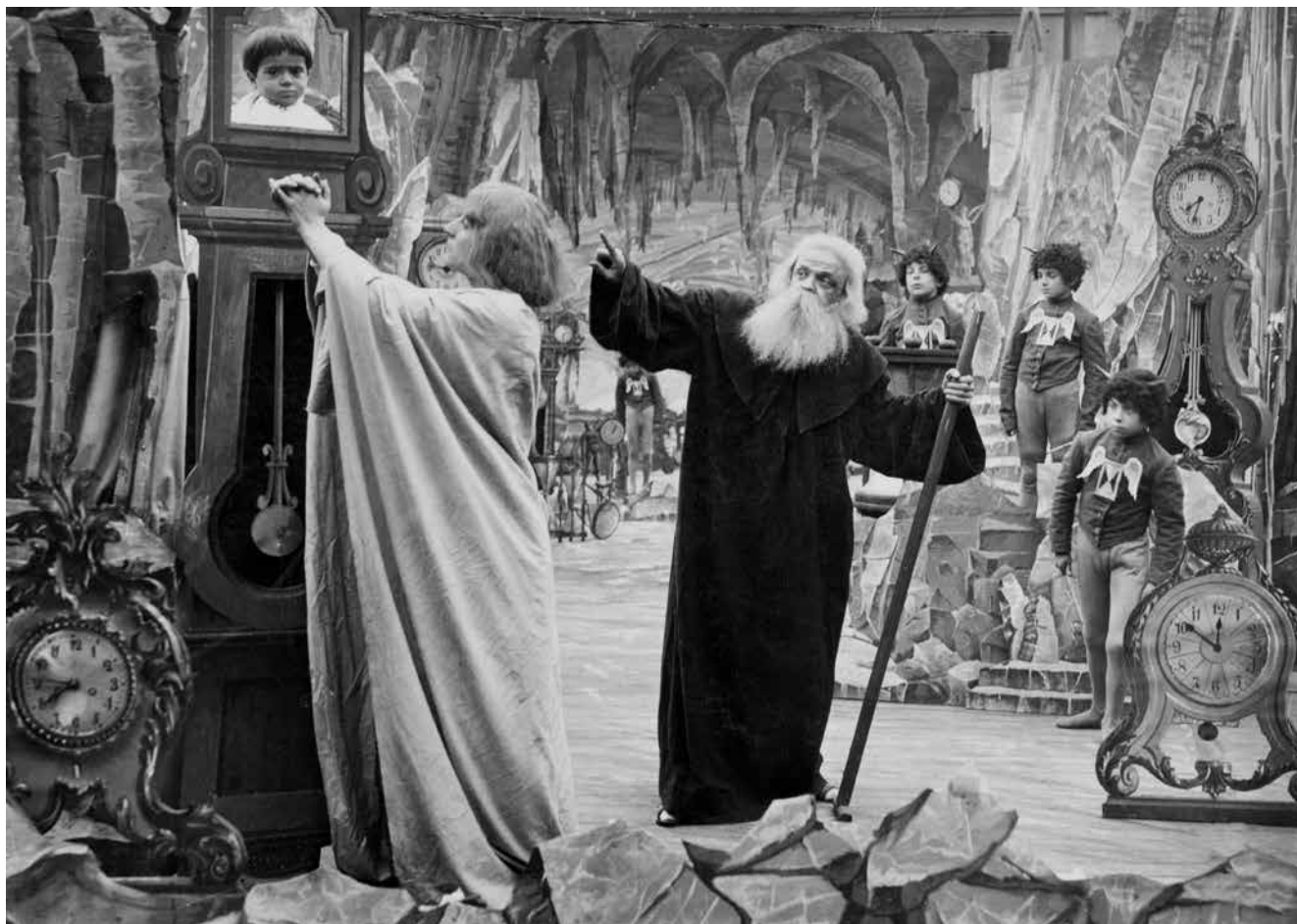
una caverna magica stipata di pendole – le vite degli uomini – e popolata di inquietanti diavoletti con le ali disegnate sul petto. Quando sottrae un bambino in fasce alla madre, quest'ultima non saprà farsene una ragione, finché il futuro alternativo riflesso in una fonte magica non la convincerà che c'è di peggio: il disonore. Nell'*emblematic shot* in chiusura due pugnali le trafiggono il cuore. Mistico.

Snowy exterior shots and painted backdrops for a dark fairy tale with disturbing moral implications. Death is a benevolent old man with a sickle who lives in a magical cavern full of pendulums – the lives of men – and disturbing little devils with wings drawn on their chest. When he takes a baby from its mother, she cannot come to terms with it until the other future is shown to her in a magic spring proving to her that it could be worse: disgrace. In the closing emblematic shot, two daggers pierce her heart. Mystical.

RAGGIO DI SOLE

Italia, 1912

■ Sog., Scen.: Arrigo Frusta. Int.: Sig.a Schneider (Raggio di sole), Mario Voller Buzzi (Principe Ghiacciolino), Cesare Zocchi (Re), Lina Gobbi (Regina), Antonio Grisanti (dignitario), Ercole Vaser (il mago), Giuseppina Ronco, Bianca Schinini (dame), Paolo Azzurri. Prod.: S.A. Ambrosio ■ 35mm. L.: 278 m (l. orig.: 328 m). D.: 15' a 16 f/s. Imbrito / Tinted (Desmetcolor). Didascalie spagnole / Spanish intertitles ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ■ Restaurato nel 2007 da La Cineteca del Friuli, Filmoteca de Catalunya, Cineteca di Bologna, Museo Nazionale del Cinema, Torino nel 2017 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da una copia nitrato conservata da Filmoteca de Catalunya / Restored by La Cineteca del Friuli, Filmoteca de Catalunya, Cineteca di Bologna, Museo Nazionale del Cinema, Torino at



La madre e la morte (Coll. Museo Nazionale del Cinema, Torino)

L'immagine Ritrovata laboratory from a nitrate print preserved by Filmoteca de Catalunya

Il principe Ghiacciolino (Carámbano nella copia spagnola) è depresso. A nulla valgono le consulenze dei dotti, le buffonerie del giullare o le ghiottonerie servite a passo dell'oca da un esercito di cuochi. Stregato da un'ammiccante riflesso, parte alla ricerca dell'unica cosa che dichiara di volere davvero: un raggio di sole. O forse cerca solo una scusa per sottrarsi a una coppia di reali genitori troppo apprensivi. Sia come sia alla fine del suo viaggio troverà l'amore.

Favola cinematografica di incantevole grazia "tenuta sopra una linea di finis-

simia caricatura", come scrive lo stesso Frusta. La narrazione procede in un succedersi di idee visive perfettamente funzionali al racconto: gli astronomi al lavoro, la macchia luminosa, l'apparizione di Raggio di sole coronata dai leoni di Schneider, in verità mai così poco minacciosi. Alla fine tornerà la primavera anche nel paese del ghiaccio. Quasi un po' dispiace, se non altro perché non si potrà più usare quella incredibile slitta reale trainata da pinguini.

Prince Ghiacciolino (Carámbano in the Spanish version) is depressed. Wise men's advice, the jester's jokes or the delicacies that march in prepared by an army of cooks are of no use. Enchanted by a glowing reflection, he sets out to find the

only thing he claims he really wants: a ray of sunshine. Or maybe he is just looking for an excuse to get away from his apprehensive royal parents. Whatever the reason may be, at the end of his journey he finds love.

According to Frusta's notes, an enchanting and graceful cinematic fairy tale with a hint of caricature. The narration is developed through a succession of visual ideas directly related to the story: the astronomers at work, the bright spot, and the appearance of Raggio di sole crowned by Schneider's lions, which in actual fact were rather tame. Eventually spring returns to the ice country as well. It is almost a shame that the incredible royal sled pulled by penguins cannot be used anymore.



Una partita a scacchi (Coll. Museo Nazionale del Cinema, Torino)



La ribalta (Coll. Museo Nazionale del Cinema, Torino)

UNA PARTITA A SCACCHI

Italia, 1912 Regia: Luigi Maggi

■ Sog., Scen.: Arrigo Frusta. F.: Giovanni Vitrotti. Int.: Antonio Grisanti (il pazzo), Febo Mari (il viaggiatore), Mario Bonnard, Filippo Costamagna (due internati), Serafino Vité (la guardia), Mario Voller Buzzi (il capostazione), Cesare Zocchi (il secondo capostazione). Prod.: S.A. Ambrosio ■ 35mm. L.: 172 m (l. orig.: 185 m). D.: 9' a

18 f/s. Imbibito / *Tinted* (Desmetcolor). Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: Museo Nazionale del Cinema, Torino ■ Restaurato nel 1995 da Museo Nazionale del Cinema presso il laboratorio Haghefilm di Amsterdam / *Restored in 1995 by Museo Nazionale del Cinema at Haghefilm laboratory, Amsterdam*

Nel chiuso di uno scompartimento rosso sangue, si consuma un thriller

psicologico: il casuale compagno di viaggio propone a Febo Mari una sfida a scacchi, specificando solo in seconda battuta che la posta in gioco è la vita e la morte. L'uomo è un alienato fuggito dal manicomio perché nessuno voleva giocare con lui (visto l'evolversi degli avvenimenti, la cosa non stupisce). Grande interpretazione di Grisanti, irresistibile maniaco in paglietta consumato dalla propria passione. Alla fine cercava solo qualcuno con cui fare una partita.

A psychological thriller set in the closed confines of a blood-red compartment: a random travelling companion challenges Febo Mari to a game of chess, specifying only later that the stakes are death or life. The man is a lunatic who escaped from the insane asylum because nobody wanted to play with him (given the course of events, it is no surprise). A great performance by Grisanti, an irresistible maniac in a straw hat consumed by his passion. In the end, he was just looking for someone he could play a game of chess with.

LA RIBALTA

Italia, 1912 Regia: Mario Caserini

■ Sog.: dalla pièce *La Rampe* di Henri de Rothschild. Scen.: Arrigo Frusta. F.: Giovanni Vitrotti. Int.: Maria Gasparini (Maddalena Grandier), Febo Mari (Claudio Bourgueil), Oreste Grandi (il conte di Saint-Vanor), Mario Voller-Buzzi, Ercole Vaser. Prod.: S.A. Ambrosio ■ 35mm. L.: 81 m (l. orig.: 754 m). D.: 4' a 18 f/s. Imbibito / *Tinted* (Desmetcolor) ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ■ Restaurato nel 2010 da Cineteca di Bologna e Museo Nazionale del Cinema, Torino presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da un frammento positivo imbibito su supporto nitrato conservato presso Cineteca di Bologna / *Restored in 2010 by Cineteca di Bologna and Museo Nazionale del Cinema, Torino at L'Immagine Ritrovata laboratory from a fragment of a nitrate positive print preserved at Cineteca di Bologna*

Basta un frammento per affacciarsi sugli abissi del metacinema. Lui, attore di esperienza, non la ama più, ma cede alla richiesta di una consulenza attoriale e le mostra come interpretare una scena di morte. Lei, che lo ama ancora, fa finta di fingere, ne imita i gesti mentre muore davvero. Si è avvelenata perché non può vivere senza di lui ma anche un po' per fargliela pagare, s'intende. Fuori dal set

dirige il vero marito dell'attrice. Intorno a questa meravigliosa scena madre si agitava una storia melodrammatica di teatro e gelosia, oggi andata perduta.

Only a slight fragment is needed to look down into the depths of metacinema. He is an experienced actor and does not love her anymore, but gives in to her request for advice and shows her how to perform

a death scene. She still loves him but pretends to pretend, imitating his gestures while she is actually dying. She poisoned herself because she cannot live without him but also to make him pay for it a bit, of course. The actress's real husband directs outside the set. Today lost, the melodramatic story of drama and jealously built up to this climactic scene.

CAPITOLO 5: FRUSTA RISCrittORE TUTTOFARE CHAPTER 5: FRUSTA REWRITER HANDYMAN

I tre titoli di questo programma completano le varieghe declinazioni della Serie d'Oro inaugurata nel 1909 con *Spergiura!* e *Nerone*. Arturo Ambrosio considera Frusta una sorta di enciclopedia vivente, capace nel chiuso del suo Ufficio Soggetti di scrivere o riscrivere qualsiasi storia, come il frenetico ritmo produttivo richiede. Nell'adattamento dalla ballata di Schiller *Der Handschuh* (*Il guanto*), Frusta ricrea l'atmosfera romantica di corte con un gran finale, purtroppo perduto, in cui leoni veri tengono in sospenso il fiato dello spettatore. Nel 1911 D'Annunzio – a fronte di un vantaggioso contratto e senza scrivere una riga, a parte *exequatur* e svolazzante firma in calce ai soggetti di Frusta – concede per la prima volta i suoi testi alla settima arte: in *Sogno di un tramonto d'autunno* ritroviamo Mary Cléo Tarlarini, la prima diva dell'Ambrosio, perfetta nel ruolo di una Gradeniga misurata, altera e vibrante di gelosia. Frusta non disdegna alcuna impresa e non solo compie – con registi come Maggi, Rodolfi e Caserini – i primi passi nel genere della commedia che tanta fortuna avrà nel cinema italiano, ma dedica anche una cura non scontata alla scrittura di comiche brevi. Il manoscritto della sceneggiatura di *Gigetta è gelosa* (1914, film interamente perduto) contiene un sorprendente monologo da recitarsi (!? ...) allo specchio, scritto

da Frusta per Gigetta Morano. Lo sceneggiatore ha un'attenzione particolare per i ruoli femminili (e un debole per le attrici) e proprio la protagonista di *Santarellina* lo ricorda come il vero genio della casa di produzione torinese.

Claudia Gianetto

The three titles in this programme complete the variegated genres of the series 'Serie d'Oro' launched in 1909 with Spergiura! and Nerone. Arturo Ambrosio viewed Frusta as a kind of living encyclopedia, capable of writing or rewriting any story locked up in his Screenplay Office. For the adaptation of Schiller's ballad Der Handschuh (Il guanto), Frusta recreated a romantic court atmosphere with a big finale, unfortunately lost, in which real lions keep viewers on the edge of their seats. In 1911 D'Annunzio – under an advantageous contract and without writing a line, save exequatur and a fleeting signature at the bottom of Frusta's screenplays – let one of his works be filmed for the first time: Sogno di un tramonto d'autunno features Mary Cléo Tarlarini, Ambrosio's first star, perfectly playing the part of a restrained and haughty Gradeniga trembling with jealousy. Frusta did not look down upon any project and, with directors like Maggi, Rodolfi and Caserini, he not only made the first foray into comedy, which would become a successful genre in Italian cinema, but also dedicated unusual care in

writing slapstick. The manuscript of the screenplay for Gigetta è gelosa (a lost film made in 1914) contains a surprising monologue to be performed (!? ...) in front of a mirror, written by Frusta for Gigetta Morano. The screenwriter had a certain care in writing female roles (and weakness for actresses), and it was the leading actress of Santarellina who would remember that Frusta was the Turin production company's true genius.

Claudia Gianetto

IL GUANTO

Italia, 1910 Regia: Luigi Maggi

■ Sog.: dalla ballata *Der Handschuh* di Friedrich Schiller. Scen.: Arrigo Frusta. F.: Giovanni Vitrotti. Int.: Mary Cléo Tarlarini (Cunegonda), Giuseppe Gray (Delorge), Mario Voller Buzzi, Alberto A. Capozzi, Mirra Principi, Oreste Grandi, Gigetta Morano. Prod.: S.A. Ambrosio ■ 35mm. D.: 15'. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: BFI – National Archive ■ Restaurato da / Restored by BFI – National Archive

Il frammento sopravvissuto mostra il gioco crudele tra la sprezzante Cunegonda e l'appassionato Delorge, che inutilmente cerca di attrarre le sue attenzioni: "Signora, ogni giorno vi prendete gioco di me ed io muoio



Il guanto (Coll. Museo Nazionale del Cinema, Torino)

d'amore. Mettetemi alla prova. Per i vostri begl'occhi son pronto a sfidare la morte". Un soggetto proposto con entusiasmo da Frusta ma in prima battuta bocciato da Ambrosio: una follia proporre un altro film in costume e per di più con leoni vivi! Inaspettatamente, dopo qualche mese, il ripensamento: Frusta riceve l'incarico di completare in fretta la sceneggiatura. Si può risparmiare sui ricchi costumi (riciclati, pare, da un altro film) ma per le fiere il prudente e parsimonioso Ambrosio osa: in gran segreto ha già "scritturato un serraglio". Ed è l'arrivo di Alfred Schneider con i suoi leoni, divenuti poi parte della troupe negli stabilimenti di Via Catania e attrazione in numerose pellicole. In mezzo ai vivissimi leoni a scanso d'incidenti, che non mancheranno però su altri set, scende Schneider addobbato da Delorge che, recuperato il fatidico guanto, recupera anche un po' di buon senso e il guanto lo scaglia in viso a Cunegonda.

The surviving fragment shows the cruel game between the disdainful Kunigund and the passionate Delorges, who futilely seeks to capture her attention: "My lady, every day you make fun of me while I die from love. Test me. I would challenge death for your beautiful eyes". Frusta was very enthusiastic about the screenplay, but Ambrosio rejected it at first: it was sheer madness proposing another period film and with real lions! After a few months, unexpectedly a new decision was made, and Frusta received instructions to finish the screenplay quickly. They could save money on the intricate costumes (apparently recycled from another film), but for the beasts prudent and parsimonious Ambrosio was willing to take a risk: he had secretly "engaged a menagerie". Alfred Schneider showed up on the set with his lions, which became a part of the Via Catania studio's troupe and a feature of many films. For the sake of avoiding an accident, which would happen on other sets, Schneider dressed up as Delorges retrieves the fateful glove and, having also retrieved some common sense, throws Kunigund's glove in her face.

SOGNO DI UN TRAMONTO D'AUTUNNO

Italia, 1911 Regia: Luigi Maggi

■ Sog.: dall'omonima pièce di Gabriele D'Annunzio. Scen.: Arrigo Frusta. F.: Giovanni Vitrotti. Int.: Mary Cléo Tarlarini (Gradeniga), Mario Voller Buzzi (Orseolo), Lola Visconti Brignone (Pantea), Antonietta Calderari (Pentella), Gigetta Morano, Giuseppina Ronco (ancelle di Gradeniga), Filippo Costamagna, Oreste Grandi, Paolo Azzurri, Ernesto Vaser (seguito di Pantea). Prod.: S.A. Ambrosio ■ 35mm. L.: 313 m. D.: 17' a 18 f/s. Imbibito / *Tinted*. Didascalie tedesche / *German intertitles*
 ■ Da: Museo Nazionale del Cinema, Torino
 ■ Restaurato da EYE Filmmuseum presso il laboratorio Haghefilm a partire da una copia nitrato colorata conservata da EYE Filmmuseum (Desmet Collection). Copia acquisita dal Museo Nazionale del Cinema nel 1994 / *Preserved by EYE Filmmuseum at Haghefilm laboratory from a colored nitrate print preserved by EYE Filmmuseum (Desmet Collection). Print acquired by Museo Nazionale del Cinema in 1994*

Gradeniga scopre che il suo amante Orseolo la tradisce con Pantea. In un crescendo di tensione gli spazi della messinscena restano distanti ma a portata di sguardi sempre più feroci. Frusta disegna un fatale scollamento tra chi agisce ignaro e noncurante, chi osserva e chi asseconda la follia omicida. Mentre i due amanti amoreggiano a bordo di una nave in festa, Gradeniga manda a chiamare una maga per vendicarsi della rivale. Amore. Gelosia. Vendetta. Morte. Temi purtroppo sempre attualissimi, qui ambientati tra ovattate nebbie del Brenta, velluti dannunziani e vascelli del peccato. Lei, altera dogaresa, lui, il solito playboy, l'altra la solita lussuosa e lussuriosa meretrice; invece di una sbrigativa rivoltella, micidiali spilloni conficcati in una statuetta di cera. Muore l'odiata rivale ma con lei muore anche l'amato, vittime della passione estrema di Gradeniga che, quasi in uno stato di nefasto incantamento, annienta e incenerisce l'amore stesso.



Sogno di un tramonto d'autunno (Coll. Museo Nazionale del Cinema, Torino)

Gradeniga discovers that her lover Orseolo is cheating on her with Pantea. In a crescendo of tension, the space of the staging is vast but within reach of fierce looks. Frusta devises a mortal division between those who act unaware and carelessly, those who observe and those who indulge in murderous madness. While the two lovers flirt aboard a pleasure boat, Gradeniga sends for a sorceress to take revenge on her rival. Love. Jealousy. Revenge. Death. Themes that are unfortunately all too relevant today are set here in

the cocoon-like fog of the Brenta, D'Annunzian velvet and vessels of sin. She, a haughty dogaressa, he, the usual playboy, the other woman, the usual luxurious and lustful courtesan; instead of a short and to the point revolver, deadly pins are stuck into a wax figure. The hateful rival dies, but so does Gradeniga's beloved, the victim of her extreme passion. In a state of nefarious rapture, she annihilates and burns love itself.

SANTARELLINA

Italia, 1912 Regia: Mario Caserini

■ T. alt.: *Mam'zelle Nitouche*. Sog.: dall'operetta *Mam'zelle Nitouche* di Henri Meilhac e Albert Millaud. Scen.: Arrigo Frusta. F.: Giuseppe Angelo Scalenghe. Int.: Gigetta Morano (Denise / Mam'zelle Nitouche), Ercole Vaser (il maestro Celestino / Floridor), Mario Bonnard (tenente Fernand), Cesare Zocchi (maggiore Chateaugibus), Lina Gobbi Cavicchioli (madre superiora), Maria Brioschi



Santarellina (Coll. Museo Nazionale del Cinema, Torino)

(Corinne), Ernesto Vaser (impresario del teatro), Mario Voller Buzzi (un ufficiale), Serafino Vitè (soldato ubriaco). Prod.: S.A. Ambrosio ■ 35mm. L.: 871 m. D.: 42' a 18 f/s. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: EYE Filmuseum

Torino come Parigi, villa Rey sulla collina torinese come elegante collegio delle 'Hirondelles' per garrule educande. Il meschino maestro di musica con aggiunta di parrucca e cilindro è anche un brillante autore di vaudeville con tanto di amante primadonna. La devota allieva promessa sposa a uno sconosciuto ufficiale (tanto può un paravento!) è anche una vivace ragazza canterina poi addirittura osannata sostituita della bizzosa primadonna in un'allegria commedia musicale. Al-

tro che collegio! In *Santarellina* tutto ruota intorno al gioco dello sdoppiamento. La vitalità della fanciulla, la leggerezza del teatro, la goliardia della caserma si pongono a contrasto delle figure religiose e militari, comunque al tempo sacre e intoccabili. Se la commedia ripresa agli inizi del Novecento fosse stata sceneggiata da uno scanzonato Frusta contemporaneo, avremmo potuto ritrovarci una badessa come pasciuta monaca di Monza, l'ufficiale e azzimati colleghi come lascivi apache in localacci notturni.

Turin like Paris. Villa Rey set in the hills of Turin as an elegant boarding school of the 'Hirondelles' for garrulous school girls. The pitiable music teacher, with wig and top hat, is also a brilliant vaude-

ville artist with a leading lady lover. The devout pupil and fiancée of an unknown officer (amazing what a screen can do!) is also a lively singer and later the lauded replacement of the capricious leading lady in a joyful musical comedy. Did someone day boarding school! In Santarellina everything revolves around mistaken identities. The young girl's energy, the light heartedness of theatre and the camaraderie of the barracks stand in stark contrast with the religious and military characters, which are nevertheless both sacred and untouchable. Had this early twentieth-century comedy been scripted by a contemporary, laid-back Frusta, we would have been seeing an abbess who was a well-fed Nun of Monza and the officer and his dapper comrades as lascivious apaches in shady nightclubs.



La storia di Lulù (Coll. Museo Nazionale del Cinema, Torino)

LA STORIA DI LULÙ

Italia, 1910

■ Sog.: Arrigo Frusta. Prod.: S.A. Ambrosio
■ File HD. D.: 5'. Bn. Didascalie inglesi /
English intertitles ■ Da: Library of Congress

Lulù nasce e cresce in campagna, ma ha un animo ribelle e vuole conoscere il mondo. Appena può, rompe coi genitori e prende il treno. In città, grazie alle giuste conoscenze, diventa una stella del varietà e fa perdere la

testa agli uomini. Nulla di originale? Dipende dai punti di vista. In questo caso, il punto di vista è dai fianchi in giù, e le peripezie della nostra eroina sono narrate guardandole i piedi (anzi, le scarpe). Quando si dice che una trama è un cammino da percorrere. Gustoso esempio di genere pedestre.

Andrea Meneghelli

Lulù is born and bred in the country, but her rebellious spirit makes her curi-

ous to see the world. As soon as she can, Lulù splits from her parents and takes a train. With the right acquaintances in the city, she becomes a variety star and drives men crazy. Nothing new? That depends on point of view. In this case, the perspective is from the hips down, and our heroine's adventures are told by watching her feet (well, her shoes actually). When they say every story is a journey. A delightful example of the pedestrian genre.

Andrea Meneghelli

NAPOLI CHE CANTA

OMAGGIO A ELVIRA NOTARI E VITTORIO MARTINELLI

Song of Naples. Tribute to Elvira Notari and Vittorio Martinelli

Programma a cura di / Programme curated by **Elena Correra** e **Mariann Lewinsky**
in collaborazione con / in collaboration with **Kinothek Asta Nielsen** e **CSC - Cineteca Nazionale**
Note di / Notes by **Elena Correra, Daniela Currò, Monica Dall'Asta, Karola Gramann,**
Mariann Lewinsky, Antonella Monetti, Maria Assunta Pimpinelli e **Heide Schlüpmann**



Il Papa è a Roma, ma Dio è a Napoli
Jean Cocteau, su *Carosello napoletano*

Questa rassegna nasce come omaggio a due personalità importanti per il cinema napoletano: Elvira Notari (1875-1946) e Vittorio Martinelli (1926-2008). La Notari è una delle prime e più prolifiche registe e produttrici italiane e rappresenta al meglio con la sua Dora Film, l'impresa familiare fondata assieme al marito Nicola, la produzione locale napoletana, di grande rilevanza durante tutto il periodo del muto. I Notari iniziano con la colorazione a mano di pellicole straniere e con la produzione di 'arrivederci', brevi corti da proiettare in coda agli spettacoli cinematografici. Negli anni Dieci si cimentano in film 'dal vero' e poi in lungometraggi a soggetto, spesso tratti dalle canzoni vincitrici della Festa di Piedigrotta. Negli anni Venti espandono la loro attività oltreoceano, rivolgendosi al pubblico degli emigrati del sud Italia nelle Americhe. Proprio la musica sarà la matrice del nostro programma che va dal 1898 al presente e che propone film muti accompagnati dal vivo da nuove interpretazioni e composizioni della vitalissima scuola partenopea. Oltre ai film della Notari – dei circa sessanta film ne sono sopravvissuti solo tre (quasi) completi oltre a qualche frammento – vedremo una delle rare interpretazioni per il cinema di Raffaele Viviani, artista maestro della grande tradizione teatrale napoletana; un cult della diva partenopea Leda Gys; un film russo-francese girato a Napoli; il nuovo restauro del musical sui generis *Carosello napoletano*; infine *Gatta Cenerentola*, pluripremiato film d'animazione del 2017, reinterpretazione in chiave moderna dello spettacolo musicale del 1976 di Roberto De Simone e della sua Nuova Compagnia di Canto Popolare, a sua volta ispirato a *Lo cunto de li cunti* di Giambattista Basile (1634-36).

A dieci anni dalla morte ricordiamo con grande affetto e stima Vittorio Martinelli. Napoletano di nascita (e di indole), storico e ricercatore per passione, dotato di una memoria prodigiosa e un'energia inesauribile, ha scritto numerosi testi sul cinema muto e una storia del cinema napoletano avvincente e dettagliata. Basava le sue ricerche sui documenti originali d'epoca e ne era un collezionista formidabile; cercava e riusciva a incontrare i testimoni viventi del passato, come Eduardo Notari, di cui ha raccolto i ricordi sulla madre Elvira. La ricchissima collezione Martinelli, conservata dalla Cineteca di Bologna, è una fonte inesauribile che anche in questa occasione ci offre i suoi tesori.

Il programma riprende e continua il lavoro iniziato lo scorso anno in un convegno e una rassegna dedicati a Elvira Notari, curati dalla Kinotek Asta Nielsen. Ringraziamo tutti coloro che abbiamo incontrato a Francoforte e che ci hanno da allora accompagnato con il loro sapere e la loro amicizia e tutti gli archivi che ci hanno concesso i loro film.

Elena Correra e Mariann Lewinsky

The Pope is in Rome, but God is in Naples
Jean Cocteau, on *Carosello napoletano*

*This section was created as an homage to two important personalities of Neapolitan Cinema: Elvira Notari (1875-1946) and Vittorio Martinelli (1926-2008). Notari was one of the first and most prolific female Italian directors and producers, and with her production house Dora Film, a family business founded alongside husband Nicola, she represents local Neapolitan film production at its best, which was of great importance throughout the entire silent era. The Notaris started out hand-colouring foreign films and with the production of 'arrivederci' – short films projected at the end of cinematic screenings. During the 1910s, they moved on to produce their first 'dal vero' (real life) films and subsequently feature films, often adapted from winning songs from the Piedigrotta Folk Competition. In the 1920s, they expanded their activities overseas, targeting Italian emigrant audiences in the Americas. In fact, music has been chosen as the matrix for this programme, which runs from 1898 to the present day and which proposes silent films accompanied by live music – new interpretations as well as traditional performances of Neapolitan folk songs. In addition to the films of Notari – of approximately sixty films, only three (almost) complete films and a selection of fragments have survived –, we will also see a rare cinematic performance by Raffaele Viviani, a maestro of the great Neapolitan theatrical tradition; a cult film starring Neapolitan diva Leda Gys; a Russo-French production filmed in Naples; the new restoration of the unique musical *Carosello napoletano*; and finally, *Gatta Cenerentola*, the multi-award winning 2017 animated film, a reinterpretation, with strong political undertones, of the 1976 musical by Roberto De Simone and his Nuova Compagnia di Canto Popolare, itself inspired by *Lo cunto de li cunti* by Giambattista Basile (1634-36).*

Ten years on from his death, we remember Vittorio Martinelli with great affection and esteem. Neapolitan by birth (and by nature), a passionate historian and researcher, gifted with a prodigious memory and seemingly limitless energy, he wrote numerous works on silent cinema and a fascinating detailed history of Neapolitan cinema. He based his research on original vintage documents, of which he was an avid collector; he sought out and met living witnesses of the past, such as Eduardo Notari, from whom he collected memories of his mother Elvira. The large and extremely rich Martinelli Collection, preserved at Cineteca di Bologna, is an inexhaustible source that on this occasion has offered us some of its many treasures. The programme resumes and continues the work begun last year with a conference and section dedicated to Elvira Notari, curated by the Kinotek Asta Nielsen. We wish to thank all those we met in Frankfurt, who since then have accompanied us with their knowledge and friendship as well as all the film archives that participate with their films.

Elena Correra and Mariann Lewinsky

“Simm’è Napule e avimma fa’ ‘o cinema de’ napulitano!”: con questo motto Vittorio Martinelli inquadra l’approccio di Elvira Notari al cinema in un saggio del 1988 sulla produzione napoletana delle origini.

La casa di produzione della famiglia Notari, che prende il nome da Dora, una dei tre figli di Elvira e Nicola, in breve tempo si trasforma in una delle più importanti case di produzione partenopee. I titoli sopravvissuti purtroppo sono pochissimi, tutti o quasi conservati dal CSC – Cineteca Nazionale di Roma. Si tratta di soli tre lungometraggi e pochi altri frammenti. *È piccerella* (1922), *A santanotte* (1922) e *Fantasia ‘è surdato* (1927) sopravvivono in copie safety realizzate nel 1968 dalla Cineteca Nazionale a partire da copie nitrato oggi non più disponibili. Secondo le consuetudini dell’epoca i film furono copiati su pellicola in bianco e nero, con la perdita di indicazioni utili alla ricostruzione dello schema originale delle colorazioni. I materiali di preservazione di *Fantasia ‘è surdato* presentano ad esempio, nei toni del grigio, molte ed evidenti tracce di coloritura a mano, sia sull’immagine che sui disegni delle didascalie, ma la ricostruzione delle colorazioni potrebbe essere fatta solo per congettura. Solo nel caso di *A santanotte*, grazie all’individuazione presso il George Eastman Museum di una copia imbibita su supporto nitrato, nel 2008 è stato possibile effettuare, nell’ambito del progetto *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano* a cura di Monica D’Asta e Associazione Orlando, il restauro del film seguendo lo schema delle colorazioni della copia di distribuzione statunitense.

Tra i frammenti sopravvissuti vi è la parte iniziale del lungometraggio *L’Italia s’è desta* (1927), donato da Eduardo Notari all’Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema che mostra le colorazioni tipiche della Dora Film, e due brevi ‘dal vero’: *La festa della SS. Assunta ad Avellino* e *La festa della Madonna della Libera a Trevico*, databili al 1923 e recuperati negli Stati Uniti da Fiorenzo Carullo. Questi frammenti nitrato con didascalie in doppia lingua, inglese e italiano, sono di particolare interesse perché offrono rarissima testimonianza della distribuzione all’estero, per il mercato degli immigrati italo-americani, dei film della Notari. Pare che negli anni Venti questo pubblico si fosse trasformato da spettatore a committente: la comunità italo-americana commissionò alla Dora Film brevi documentari di pochi minuti, che dovevano ritrarre i luoghi d’origine degli emigrati e i riti a essi familiari. Secondo Vittorio Martinelli ne furono realizzati circa settecento, ma a oggi si riteneva fossero irrimediabilmente perduti. Vittorio sarebbe lieto di sapere che due di essi sono finalmente stati ritrovati e restaurati.

Daniela Currò e Maria Assunta Pimpinelli

“We’re from Naples and we have to make Neapolitan cinema!”: with this motto, Vittorio Martinelli defines Elvira Notari’s approach to cinema in a 1988 essay on Neapolitan productions in the early days of cinema.

The Notari family production house, named Dora Film after one of Elvira and Nicola’s three children, quickly became one of the most important production houses in Naples. Unfortunately, very few titles have survived, almost all of which are preserved at CSC – Cineteca Nazionale. Specifically, just three feature length films and a small number of fragments. *È piccerella* (1922), *A santanotte* (1922) and *Fantasia ‘è surdato* (1927) have survived in safety prints made in 1968 by the Cineteca Nazionale from nitrate prints, which are no longer available. As was common practise at that time, the films were copied onto black and white film, with the loss of all indications useful for the reconstruction of the original colouration. For example, the preserved elements of *Fantasia ‘è surdato* present many obvious traces of hand colouration in the grey tones, both on the images themselves as well as on the intertitles. However, in this case, the reconstruction of the colour schemes could only be carried out by conjecture. Only in the case of *A santanotte*, and thanks to the identification of a tinted nitrate print at the George Eastman Museum, was it possible in 2008, as part of the project *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano* curated by Monica Dall’Asta and Associazione Orlando, to restore the film following the colour scheme present on an original US distribution copy.

Among the surviving fragments, there also exists the beginning of the feature film *L’Italia s’è desta* (1927), which shows the colouration typical of Dora Film, donated by Eduardo Notari to the Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema (AIRSC), and two ‘dal vero’ shorts: *La festa della SS. Assunta ad Avellino* and *La festa della Madonna della Libera a Trevico*, dated back to 1923 and recovered in the United States by Fiorenzo Carullo. These nitrate fragments, with intertitles in both Italian and English, are of particular interest as they offer us rare proof of the foreign distribution of Notari films, aimed at Italian emigrants in the USA. It appears that in the 1920s, this audience was transformed from spectator to client: the Italian-American community commissioned Dora Film to produce short documentaries, depicting the places of origin of the emigrants and rituals familiar to them. According to Vittorio Martinelli, seven hundred of these films were produced, all of which, until now, were believed lost. Vittorio would be pleased to know that two of them have finally been found and restored.

Daniela Currò and Maria Assunta Pimpinelli

Vedute e arrivederci Views and Bonsoirs

Napoli e i suoi dintorni sono stati per secoli oggetto di rappresentazione artistica, visitati da sciami di viaggiatori e turisti, e sono stati filmati fin dagli albori del cinema. Pittoresche vedute della città, del Vesuvio, di Pompei e della costiera amalfitana figuravano nei cataloghi delle case di produzione italiane e internazionali. Il programma include copie provenienti dalla collezione del filmmaker e distributore Fausto Correrà (1889-1962), che furono proiettate a Napoli ai tempi di Elvira Notari. Presentiamo i due 'bonsoir' della collezione Correrà come un omaggio alla più antica e perduta produzione della famiglia Notari.

Mariann Lewinsky

Naples and its surroundings have been represented in art for centuries, visited by streams of travellers and tourists, and filmed from the very beginnings of cinematography. Picturesque views of the city, of Vesuvius, Pompeii and the Amalfi Coast figured in the sales catalogues of Italian and international film production companies. The programme includes prints from the collection of Neapolitan filmmaker and distributor Fausto Correrà (1889-1962) that were screened there in Elvira Notari's times. The two 'bonsoir' from the Correrà collection are screened as a tribute to the early lost productions of such films of the Notari family.

Mariann Lewinsky

NEAPOLITAN DANCE AT THE ANCIENT FORUM OF POMPEII

Gran Bretagna, 1898 Regia: William Kennedy-Laurie Dickson, Emile Lauste

■ Prod.: Mutoscope and Biograph Syndicate
■ 35mm. D.: 35". L.: 14 m. Bn ■ Da: BFI - National Archive

THE TARANTELLA, AN ITALIAN DANCE

Gran Bretagna, 1898 Regia: William Kennedy-Laurie Dickson, Emile Lauste

■ F.: William Kennedy-Laurie Dickson, Emile Lauste. Prod.: British Mutoscope and Biograph Syndicate ■ 35mm. L.: 18 m. D.: 40" Bn ■ Da: EYE Filmmuseum

EXCURSION EN ITALIE - DE NAPLES AU VÉSUVI

Francia, 1904

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 75 m. D.: 4' a 16 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie spagnole / Spanish intertitles
■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna
■ Restaurato da Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia positiva imbibita / Restored by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory from a tinted positive print

LA FESTA DEI GIGLI A NOLA

Italia, 1909

■ Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 24 m (L. orig.: 70 m). D.: 1' a 17 f/s. Bn ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato da Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un frammento negativo proveniente dal Fondo Fausto Correrà / Restored by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory from a negative fragment belonging to the Fausto Correrà collection

[ITALIEN 1911 - NAPOLI]

Francia, 1911

■ DCP. D.: 3'. Imbibito / Tinted. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ■ Restaurato digitalmente nel 2015 da



Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia positiva 35mm nitrato, imbibita e virata, conservata da Deutsche Kinemathek / Digitally restored in 2015 by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory from a positive 35mm nitrate print, tinted and toned, preserved by Deutsche Kinemathek

[BUONA SERA FIORI]

■ 35mm. L.: 19 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn

[BUONA SERA SIGNORINA BONELLI]

■ 35mm. L.: 16 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ■ Da: Cineteca di Bologna

Restaurati nel 2010 da Fondazione Cineteca di Bologna e Museo Nazionale del Cinema, Torino presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia positiva su supporto nitrato proveniente dal Fondo Fausto Correrà, depositato presso la Cineteca di Bologna / Restored in 2010 by Cineteca di Bologna and Museo Nazionale del Cinema, Torino at L'Immagine Ritrovata laboratory from a positive nitrate print belonging to the Fausto Correrà collection at Cineteca di Bologna

**LA FESTA DELLA S.S.
ASSUNTA IN AVELLINO /
VIEW OF AVELLINO
LA FESTA DELLA MADONNA
LIBERA DI TREVICO /
VIEW OF TREVICO**

Italia, 1923?

■ Prod.: Dora Film ■ DCP. D.: 14'. Col. Didascalie inglesi e italiane / *Italian and English intertitles* ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale ■ Restaurato nel 2018 da CSC - Cineteca Nazionale (coll. Fiorenzo Carullo) a partire da una copia nitrato con imbibizioni e coloriture a mano / *Restored in 2018 by CSC - Cineteca Nazionale (Fiorenzo Carullo Collection) from a tinted and hand-coloured nitrate print*



La festa della S.S. Assunta in Avellino

UN AMORE SELVAGGIO

Italia, 1912

■ Int.: Raffaele Viviani (Giuseppe), Luisella Viviani (Carmela), Giovanni Grasso (Alessandro). Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 445 m. D.: 21' a 18 f/s. Imbibito / *tinted*. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles* ■ Da: EYE Filmmuseum

Per i teatranti napoletani Viviani è il maestro, per la prosa, per la musica, per la poesia, per l'ironia, ma soprattutto per la critica sociale che la sua opera esprime. Per quelli della mia generazione è un tarlo, la lingua è impervia, scene corali con troppi personaggi per le economie del teatro contemporaneo.

Fortunatamente ci sono le canzoni, e posso fare da cantattrice come Luisella Viviani, la nostra capostipite. *Un amore selvaggio* è il mio terzo lavoro su Viviani. Il primo, *E' ffeste ammare* – titolo dell'ultimo quadro di *Napoli in Frack* –, è stato tratto da opere dedicate ai quartieri della città, ai loro mutamenti: si descrive una festa marinara, un festival di canzoni cantate da barchette addobbate di fronte al pubblico raccolto in spiaggia, con la commissione di giudici sulla loggia che assegna il premio al cantante più bravo sulla barca più bella. Nel mio spettacolo, ambientato davvero in riva al mare, coi cantanti sui gozzi e gli attori sul pontile, la trionfatrice del festival era un personaggio che l'autore chiama la 'posteggiatrice' (a Napoli quasi un sinonimo di seduzione e, nel caso di musicisti itineranti, l'arte era quella di capire a colpo d'occhio quale fosse il tavolo più generoso e con quali canzoni soddisfarlo) e che ci prendemmo la licenza di chiamare Dolores Melodia. Resuscitato dalla pagina scritta nel 1927, questo personaggio ormai è il mio alter ego musicale. Rispondo al telefono ma cercano Dolores, alcuni amici mi chiamano perfino Dolly. Racconto questo per fare un esempio di quanto l'energia e la fortuna del maestro continui a permeare i gesti di noi, suoi pronipoti. Il secondo lavoro, la piccola banda urbana dei Devoti a Viviani, ha una vocazione ancor più stradaiola, dato che addirittura riportiamo i personaggi dal palcoscenico nuovamente in strada, suonando in dieci sull'Apecar, Dolores in testa, come i questuanti della Madonna dell'Arco. Adesso potete capire quanto possa essere emozionante la visione di questa pellicola del 1912, con un Raffaele Viviani giovanissimo e una straordinaria Luisella. Una vicenda (ops!) campagnola: due fratelli, a disagio in una posizione sociale subalterna, sfidano il padrone Alessandro, Giuseppe non vuole lavorare per forza, Carmela vuole il suo amore per forza, ma sentimenti e caratteri non nascondono il conflitto di classe. Viviani è sempre Viviani.

Antonella Monetti

Antonella Monetti, napoletana, è attrice, regista e musicista. Insieme al violinista Michele Signore, ha curato l'elaborazione e l'esecuzione delle musiche di *Un amore selvaggio*.

For Neapolitan theatrical actors, Viviani is a master – in prose, music, poetry, irony, but above all in the social criticism expressed by his theatre. For those of my generation, it is the seed of our torment: the language is impenetrable; the choral scenes have too many characters for our means. Luckily, there are the songs, and like Luisella Viviani, our forebearer, I too can be a singer-actress. Un amore selvaggio is my third work on Viviani. The first, E' ffeste ammare – the title of the last scene in Napoli in Frack –, was an excerpt of works dedicated to the city's neighbourhoods and the changes they were undergoing; it depicts a maritime festival, with singers on decorated boats, the audience sitting on the beach, and a panel of judges, tasked with awarding a prize to the best singer on the most beautiful boat, watching from the loggia. In my show, staged on the waterfront, with singers on fishing boats and actors on the pier, the festival winner is a character the author calls 'la posteggiatrice' (in Naples, almost a synonym of seduction, and in the case of itinerant musicians the art lay in understanding at a glance which was the most generous table and what songs would satisfy it), whom we took the liberty of calling Dolores Melodia. Resuscitated from pages written in 1927, this character has since become my musical alter ego. When I answer the phone they're looking for Dolores; some friends even call me 'Dolly'. I'm telling you this to show just how much the master's energy and success still permeates our gestures; we are his grandchildren. My second creation, the small urban musical group Devoti a Viviani is even more street-based, as we bring the musicians from the stage to the street itself, ten of them performing on the back of a Piaggio Ape. Dolores leads them, like the beggars of Madonna dell'Arco. Now you understand how exciting it can be watching this 1912 film, with a very



Un amore selvaggio

young Raffaele Viviani and an extraordinary Luisella. A countryside adventure: two siblings, ill at ease in a subordinate social position, challenge the owner Alessandro; Giuseppe doesn't want to work for him, while Carmela wants to force him to love her. However, class conflict isn't hidden by emotions and characters. Viviani remains always Viviani.

Antonella Monetti

Antonella Monetti is a Neapolitan actress, director and musician. Together with the violinist Michele Signore she was responsible for the arrangement and performance of the music for Un amore selvaggio.

'A SANTANOTTE

Italia, 1922 Regia: Elvira Notari

■ Sog.: dalla canzone omonima di Eduardo Scala e Francesco Buongiovanni. Scen.: Elvira Notari. F.: Nicola Notari. Int.: Eduardo Notari (Gennariello), Rosé Angione (Nanninella), Alberto Danza (Tore Spina), Carluccio (studente della scuola di recitazione), Elisa Cava

(madre di Tore). Prod.: Dora Film (serie Grandilavoripopolari) ■ 35mm. L.: 1257 m. D.: 61' a 18 f/s. Col. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale ■ Restauro fotochimico realizzato nel 2008 da CSC - Cineteca Nazionale, George Eastman Museum e Associazione Orlando presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / Photochemical restoration carried out in 2008 by CSC - Cineteca Nazionale, George Eastman Museum and Associazione Orlando at L'Immagine Ritrovata laboratory

Tratto da un popolare successo della canzone napoletana, *'A santanotte* è uno dei rari film tuttora visibili tra quelli diretti da Elvira Notari alla Dora Film e un esempio particolarmente rappresentativo della sua produzione. Il film viene presentato in una copia a colori ricavata nel 2008 da due diversi elementi: un controtipo bianco e nero depositato presso la Cineteca Nazionale e una copia nitrato, con indicazione delle colorazioni, ritrovata presso gli archivi della George Eastman House. Rosé Angione, una delle attrici uscite dalla scuola di recitazione di Elvira Notari, vi interpreta il ruolo

di Nanninella, una ragazza sfruttata e maltrattata dal padre, che lei mantiene con il suo salario di cameriera. Costretta a sposarsi con un uomo che non ama nel disperato tentativo di salvare il suo innamorato da un'accusa di omicidio, Nanninella è destinata a una fine tragica, che spinge i toni patetici del film fino a un vero e proprio apice parossistico: pugnalata nel giorno del suo matrimonio, in abito da sposa, nella migliore tradizione della sceneggiata napoletana.

In questo "dramma popolare passionale" (come recita il sottotitolo) che fu uno dei più grossi successi della Dora Film, recita anche il figlio di Elvira e Nicola Notari nel ruolo di Gennariello, presenza fissa in quasi tutti i loro film, vera e propria 'maschera' seriale del melodramma notariano. Un particolare interesse rivestono le riprese in esterni, di sapore quasi documentaristico, che collocano la sventurata storia di Nanninella nel contesto della Napoli popolare del tempo. Ma il film colpisce soprattutto per l'inusuale prospettiva che fornisce sulla vita delle donne appartenenti agli strati più poveri e disagiati della società, quasi un atto d'accusa lanciato contro la violenza della cultura patriarcale.

Il restauro è stato realizzato nell'ambito del progetto *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, dedicato alla riscoperta del contributo femminile all'industria cinematografica nazionale del periodo muto.

Monica Dall'Asta

Based on a popular Neapolitan song, 'A santanotte is one of the few films directed by Elvira Notari at Dora Film that can be seen today. It is also an illustrative example of her work. The print of the film we will be screening is a colour print made in 2008 from two separate elements, a black and white duplicate preserved at Cineteca Nazionale and a nitrate print indicating the colour processes used, found in the archives of George Eastman House. Rosé Angione, one of the actresses who studied at El-



'A santanotte

vira Notari's acting school, plays the part of Nanninella, a young girl exploited and abused by her father, whom she maintains with her waitress salary. Forced to marry a man she does not love in a desperate attempt to save her beloved from being accused of murder, Nanninella is destined to a tragic end, and the film's moving tone is brought to a violent climax: stabbed on her wedding day in her bridal gown in the finest tradition of Neapolitan melodramas.

This "popular drama of passion" (as the intertitle describes it) was one of Dora Film's biggest hits. Elvira and Nicola Notari's son also starred in this film as Gennariello. He would become a fixed feature of almost all their films, a kind of Notari melodrama stock character. The external shots are of great interest with their quasi-documentary qualities, grounding the ill-fated story of Nanninella in working class Naples of that time. What it is particularly striking about the film is its unusual perspective on the life of women belonging to the poorest classes and its criticism of the violence of a patriarchal culture.

The restoration was part of the project Non solo dive. Pioniere del cinema

italiano (2008), dedicated to the rediscovery of women's contributions to the national cinema industry during the silent film era.

Monica Dall'Asta

È PICCERELLA

Italia, 1922 Regia: Elvira Notari

■ Sog.: dalla canzone omonima di Libero Bovio, Salvatore Gambardella. Scen.: Elvira Notari. F.: Nicola Notari. Int.: Rosé Angione (Margaretella), Alberto Danza (Tore), Eduardo Notari (Gennariello), Elisa Cava (la madre di Gennariello e Tore), Sig.ra Duval (Rosa), Antonio Palmieri (Carluccio). Prod.: Dora Film ■ DCP. D.: 62'. Bn. Didascalie italiane / *Italian intertitles* ■ Da CSC - Cineteca Nazionale ■ Restaurato in 4K nel 2018 da CSC - Cineteca Nazionale con il sostegno di ZDF/ARTE a partire dal duplicato negativo stampato nel 1968 da una copia nitrato imbibita, non più disponibile / Restored in 4K in 2018 by CSC - Cineteca Nazionale with the support of ZDF/ARTE from the negative duplicate copy, printed in 1968 from a now unavailable tinted nitrate print

È piccerella è il diario di un amore tra la bella e fatua Margaretella e l'onesto Tore. Quando conosce la ragazza, questi rimane diviso tra la consuetudine e gli affetti familiari e le richieste di doni e di fantasia della fidanzata. Infine, accortosi del tradimento di lei e dopo il fallimento della sua azienda causato dalle spese smodate di Margaretella, la uccide.

Per prima cosa bisogna chiarire che il vero lavoro dei napoletani, tuttora, è il vivere bene. [...] Come la gran parte dei napoletani, Margaretella è impegnata soprattutto a vivere. In questo si discosta nettamente dalla dark lady americana. Il lusso non le serve all'accumulo di denaro. Piuttosto è un mezzo che le procura dei piaceri. Anche il suo dongiovannismo sentimentale risulta ben distante da quello della *femme noire*. Non tende alla distruzione del maschio, bensì questa è un'ineluttabile conseguenza del suo desiderio di vita e di libertà. Margaretella non è una gran dama o un'amante di stampo dannunziano: sa che nel Sud, se ci si fidanza, si rischia una sorta di ergastolo tra le quattro mura domestiche. E così, scissa tra il 'vorrei ma non posso', oscilla con disinvoltura tra un fidanzato e l'altro. Aggiungiamoci un pizzico di egocentrismo e di vanità: l'inno alla libertà diventa un inno alla femminilità gioiosa, alla mondanità di stampo bovaristico, all'esibizione tutto sommato innocente di riccioli e gioielli. Ciò che la condanna sono la 'guapperia' e l'amor di mamma, il conformismo e il perbenismo.

Enza Troianelli, *Elvira Notari pioniera del cinema napoletano (1875-1946)*, Euroma, Roma 1989

È piccerella is the diary of a love between the beautiful and frivolous Margaretella and the honest Tore. After meeting the girl, he is torn between his daily habits and his affection for his family and his girlfriend's fantasies and requests for gifts. Finally, realising that Margaretella has betrayed him and that his business failed as a result of her expenses, he kills her.



È piccerella

First, we must clarify that the true work of Neapolitans, even today, is living well. [...] Like most Neapolitans, Margaretella is above all busy living. In this regard, she differs strongly to the dark lady of American cinema. Luxury is not a means of accumulating money, rather of procuring pleasure. Even her sentimental fooling around is far distant to that of the femme noire. She takes no interest in the destruction of the male, although this is an inescapable consequence of her desire for life and liberty. Margaretella is neither a fine lady nor a lover from a D'Annunzian novel: she knows that in the South of Italy, if a girl gets engaged she risks a kind of domestic imprisonment within the four walls of the home. And so, torn by this 'I wish I could, but I can't', she impertinently swings from one boyfriend to the next. To this, we add a pinch of self-centredness and vanity: the hymn to freedom becomes an anthem to joyous femininity, to a Bovyary-esque worldliness, and to, all things considered, an innocent exhibitionism of curls and jewels. She is condemned by a combination of bullying behaviour and motherly love, by conformism and respectability.

Enza Troianelli, Elvira Notari pioniera del cinema napoletano (1875-1946), *Euroma, Roma 1989*

VEDI NAPULE E PO' MORI!

Italia, 1924 Regia: Eugenio Perego

■ Scen.: Eugenio Perego. F.: Vito Armenise. Int.: Leda Gys (Pupatella), Livio Pavanelli (Billy), Nino Taranto (il fratello di Pupatella). Prod.: Lombardo Film ■ 35mm. L.: 1190 m. D.: 57' a 18 f/s. Col. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ■ Restaurato nel 2000 da Cineteca di Bologna e Fondazione Cineteca Italiana con il contributo di Goffredo Lombardo presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia positiva originale nitrato imbibita e priva di didascalie; le didascalie sono state ricostruite e inserite nella versione restaurata / Restored in 2000 by Cineteca di Bologna and Fondazione Cineteca Italiana with funding provided by Goffredo Lombardo at L'Immagine Ritrovata laboratory from an original tinted positive nitrate print without intertitles; the

intertitles were reconstructed and inserted into this restored version

“Non avevo ancora sedici anni, ma già ero abbastanza ricercato per le feste di piazza, cantavo ‘a fronna ‘e limone’ (canzoni a dispetto) e, a volte, venivo anche a recitare nelle sceneggiate. Un giorno, nella Galleria Umberto di Napoli, che qualcuno aveva soprannominato ‘l’ombrello dei pidocchi’, assieme a tanti artisti disoccupati, ero in attesa della provvidenziale ‘chiamata’ quando vedo avvicinarsi due uomini, uno alto, un lumacone, l’altro piccolo, con gli occhialini a pince-nez. Mi vedono e uno dice all’altro: ‘Eccolo, è lui!’. Ebbi la sensazione che si trattasse di due sbirri. Non avevo niente da rimproverarmi, ma poiché non si sa mai, abbozzai una fuga. Il lumacone mi raggiunse, mi afferrò per la collottola e mi disse: ‘Guagliò, te vo’ abbuscà trenta lire ‘o juorno pe’ na ventine e juorne?’ (ragazzo, vuoi guadagnare trenta lire al giorno per venti giorni?). ‘E ch’aggia fà?’ (Che dovrei fare?). ‘O frate e Leda Gys’ (Il fratello di Leda Gys). La paura mi passò d’incanto e fu così che debuttai nel cinema. I due erano Livio Pavanelli, il lumacone, alto quasi due metri, e Perego, il regista del film, che tutti chiamavano ‘o Professore’ (il Professore)”. Così Nino Taranto ricordava a chi scrive il suo esordio in questo film prodotto da Gustavo Lombardo, un’altra perla di quel cinema popolare napoletano di cui Leda Gys era l’incontrastata reginetta e che i critici snobbavano con stupida supponenza.

Vittorio Martinelli

“I wasn’t even sixteen years old, but I was already quite requested for celebrations in the town square, I sang ‘a fronna ‘e limone’ (mocking songs) and sometimes I was asked to act in the ‘sceneggiate’. One day in Naples, I was waiting along with a bunch of unemployed artists for the providential ‘call’ in the Galleria Umberto, which someone had nicknamed ‘the louses’ umbrella’, when I saw two men coming my way. One was tall and slug-like,



Vedi Napule e po' morì

and the other was short and wearing little pince-nez glasses. They saw me and one cried to the other: 'There he is, that's him!'. I had a feeling they were cops. I had nothing to hide, but since you can never be sure, I made a faint attempt to flee. The big slug caught up to me, grabbed me by the nape of my neck and said: 'Guagliò, te vo' abbuscà trenta lire 'o juorno pe' na ventine e juorne?' (Hey, boy, would you like to make thirty lire a day for twenty days?). 'E ch'aggia fà?' (For doing what?). 'O frate e Leda Gys' (Leda Gys' brother). My fear dissolved into fascination and that's how I debuted in cinema. The two men were Livio Pavanelli, the big slug who was almost two metres tall, and Per-ego, the film director who everyone called 'o Professore' (The Professor)". That is how Nino Taranto told the writer of his start in this film produced by Gustavo Lombardo, another jewel from Neapolitan popular film which saw Leda Gys as its uncontested queen and which was snubbed by critics with stupid disdain.

Vittorio Martinelli

NAPLES AU BAISER DE FEU

Francia, 1925 Regia: Serge Nadejdine

■ Sog.: dal romanzo omonimo di Auguste Bailly. F.: Maurice Forster, Gaston Chelle. Int.: Gina Manès (Costanzella), Gaston Modot (Pinattucchio), Aline Dunin (Sylvia d'Andia), Georges Charlia (Antonio Arcella), Vera Kanchielova (la marchesa d'Andia). Prod.: Films Legrand ■ 35mm. L.: 1497 m (incompleto, l. orig.: 1880 m). D.: 66' a 20 f/s. Col. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque française

Serge Nadejdine è uno dei tanti cineasti russi giunti in Francia dopo la rivoluzione. Della sua attività in patria non si sa quasi nulla: nato nel 1880, sarebbe stato attore e anche regista di qualche film prima del 1917, ma il suo nome non risulta in alcun repertorio. Più certa è la sua attività di maestro di ballo e inscenatore di alcuni spettacoli al teatro imperiale Aleksandrinskij di San Pie-

troburgo. In Francia girò quattro film, tra il 1924 e il 1925, poi il suo nome scomparve completamente. Mentre i film di molti suoi colleghi più noti e celebrati oggi sono da considerarsi perduti, i quattro di Nadejdine sono fortunatamente giunti fino a noi e nelle condizioni migliori, dopo un accurato restauro della Cinémathèque française. Nadejdine venne a Napoli a girare *Naples au baiser de feu* nel 1924, portandosi dietro due attori la cui scelta appare perfetta: Gina Manès, nei panni della seducente Costanzella e il truculento Gaston Modot in quelli di un mendicante imbroglione. Il film non ha nulla da invidiare alla produzione della Notari, di Rotondo o di Del Colle: Nadejdine porta la macchina da presa in una Napoli anni Venti in tutto il suo solare splendore e la sua tragica condizione sociale; da notare la presenza in un'inquadratura di Teresa Fusco, la 'zi Teresa' del celebre ristorante del Borgo Marinari dove si svolgono varie scene. *Naples au baiser de feu* non superò l'esame alla censura: a quasi un secolo di distanza ripariamo al torto.

Vittorio Martinelli

Serge Nadejdine is one of the many Russian filmmakers who moved to France following the Revolution. Almost nothing is known of his work in his homeland: born in 1880, he must have acted in and directed a number of films prior to 1917, however his name does not appear in any records.

We do know for certain that he was a ballet master, staging a number of shows at the Imperial Aleksandrinskij Theatre in St. Petersburg. In France, he directed four films between 1924 and 1925, and then his name disappeared completely. However, while the films of many of his more famous and celebrated colleagues are now considered lost, Nadejdine's four films are fortunately still with us and in great condition, thanks to a careful restoration by Cinémathèque française.

Nadejdine came to Naples to shoot Naples au baiser de feu in 1924, bringing with him two actors whose casting was perfect for their roles: Gina Manès as



the seductive Costanzella, and the grim Gaston Modot as a swindling begger. The film is no less remarkable than productions by Notari, Rotondo or Del Colle: Nadejdine brings the camera into the heart of 1920s Naples, in all of its sunny splendour and tragic social conditions; worth mentioning is a fleeting appearance by Teresa Fusco, the 'zi Teresa' of the famous Borgo Marinari restaurant, where a number of scenes are set. Naples au baiser de feu was not passed fit by the Italian film censor: almost a century later, we are redressing the wrong.

Vittorio Martinelli

FANTASIA 'E SURDATO

Italia, 1927 Regia: Elvira Notari

■ Sog.: dal monologo *Er fattaccio* di Amerigo Giuliani e dalla canzone *Fantasia 'e surdato* di Beniamino V. Canetti e Nicola Valente. Scen.: Elvira Notari. F.: Nicola Notari. M.: Elvira Notari, Nicola Notari. Int.: Edoardo Notari (Gennariello), Geppino Iovine (Giggi), Oreste Tesorone, Lina Cipriani. Prod.: Dora Film ■ 35mm L.: 625 m (incompleto, l. orig.: 1067 m). D.: 28'. Bn. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: CSC - Cinoteca Nazionale ■ Preservazione digitale realizzata nel 2018 da CSC - Cinoteca Nazionale a partire da



Fantasia 'e surdato

un duplicato negativo in bianco e nero, stampato nel 1968 da una copia nitrato d'epoca dipinta a mano, ad oggi non più conservata / *Digital preservation in 2018 made by CSC - Cineteca Nazionale from a B&W duplicate negative, printed in 1968 from a vintage hand coloured nitrate print, which is no longer preserved*

Una fascinosa fioraia offre agli uomini “i fiori del suo giardino e della sua passione”. Giggi si lascia sedurre, ma poi “qualcuno gli ruba l'amore”. Giggi vive con la madre e il fratello Gennariello, che lavora insieme a lui in una bottega. Si innamora di nuovo, stavolta di Rosa, donna esperta e piuttosto scostumata. Anche lei gli preferisce un altro. Giggi, che aveva rubato alla madre i gioielli e il denaro dal fratello guadagnato lavorando duramente, si suicida per la vergogna e la disperazione, lasciando all'amata una lettera in cui le chiede di restituire i gioielli alla madre. Ma Rosa tace della lettera e accusa Gennariello di fratricidio, probabilmente per vendicarsi della famiglia che non l'ha accettata. Il giovane

finisce in carcere, “la tomba di tante vite”, e per sottrarvisi parte volontario per il fronte. È di grande effetto la scena nell'accampamento militare in cui i soldati, accompagnati alla chitarra e al mandolino dai commilitoni, iniziano a cantare canzoni dei rispettivi paesi natali. Gennariello viene ferito. Intanto Rosa, che prova rimorso e pietà per l'anziana madre di lui, le consegna la lettera e confessa l'inganno alla polizia. Alla fine Gennariello viene riabilitato. Rosa, la madre e Gennariello si riuniscono sulla tomba di Giggi.

Karola Gramann e Heide Schlüpmann

A charming flower seller offers men “the flowers of her garden and her passion”. Giggi allows himself to be seduced, but then suddenly “someone steals his love”. Giggi lives with his mother and brother and is employed with the latter in a workshop. He falls in love again, this time with Rosa, an experienced women with a rather loose lifestyle. She also turns to another lover. Giggi, who had stolen money from his mother – which had

been hard earned by his brother – along with gold jewellery, is overwhelmed by shame and despair and commits suicide. He leaves behind a letter for his loved one asking her to give back the enclosed jewellery to his mother. But Rosa withholds the letter and accuses Gennariello of fratricide, supposedly out of revenge for having been rejected by the family. The police take him off to jail, “the grave of so many lives”. To escape that grave, Gennariello volunteers to serve at the front. The scene in which the camping soldiers, accompanied by their comrades on guitars and mandolins, start to sing songs from their respective homelands is impressively worked out in the film. Gennariello is wounded. Back home Rosa feels a sense of remorse and pity for the old mother; she gives her the letter she had concealed and admits the deception to the police. In the end, Gennariello is rehabilitated. Rosa, the mother and Gennariello are united around Giggi's grave.

Karola Gramann and Heide Schlüpmann

Collages

L'Italia s'è desta e *Napoli sirena della canzone* sono montaggi di frammenti da film non identificati di Elvira Notari. Senza dubbio un diligente raffronto con le fotografie dei film perduti di Notari consentirebbe di identificare la fonte di molti dei frammenti; ma davvero dobbiamo o vogliamo farlo? La seconda vita come *found footage* rende loro uno splendido servizio. Non più imbrigliate in una narrazione, queste immagini ci appaiono ancor più suggestive e intense, come i testi delle canzoni cui, nei tardi anni Venti, fornivano un accompagnamento visivo. Inoltre, dei film Notari colorati a mano così spesso evocati dalla tradizione, nulla è sopravvissuto tranne alcune scene e paesaggi compresi in queste due selezioni.

Mariann Lewinsky



L'Italia s'è desta



Napoli sirena delle canzoni

Both L'Italia s'è desta and Napoli sirena della canzone are compilations of fragments of several unidentified films by Elvira Notari. A diligent comparison with film stills from lost works by Notari would without any doubt allow us to identify a

good part of the source films of these fragments; but do we want or need to know? Their secondary life as found footage collages suits them so well. No longer embedded in a coherent narrative they appear even more suggestive and intense, like the

texts of the songs they used to accompany as visuals in the late 1920s.

Incidentally, of the hand coloured films so often mentioned in the Notari lore, nothing has survived except several scenes contained in these two compilations.

Mariann Lewinsky

L'ITALIA S'È DESTA

Italia, 1927 Regia: Elvira Notari

■ Scen.: Elvira Notari. F.: Nicola Notari. Int.: Eduardo Notari (Gennariello), Gennaro Santoro, Clara Boni, Eduardo Pensa, Oreste Tesorone. Prod.: Dora Film ■ 35mm. L.: 175 m (l. orig.: 1820 m). D.: 9' a 18 f/s. Col ■ Da: CSC – Cineteca Nazionale (fondo AIRSC – Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema) ■ Frammento identificato nel 2008 in un rullo donato ad AIRSC da Eduardo Notari. Il positivo safety Eastmancolor riproduce le originarie colorazioni del film, per imbibizione e a pochoir / *Fragment identified in 2008 in a reel donated to AIRSC by Eduardo Notari. The safety positive Eastmancolor print reproduces the original tinted and stencil colorations of the film*

NAPOLI SIRENA DELLE CANZONI

Italia, 1929 Regia: Elvira Notari

■ Scen.: Elvira Notari. F.: Nicola Notari. Int.: Salvatore Papaccio, Gennaro Mongelluzzo, Eduardo Notari (Gennariello) e altri cantanti napoletani. Prod.: Dora Film ■ 35mm. L.: 375 m. D.: 16' a 20 f/s. Bn e pochoir / *B&W and stencil*. Didascalie italiane / *Italian intertitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ■ Restaurato a partire dalla copia nitrato donata da Eduardo Notari a Vittorio Martinelli / *Restored from a nitrate print donated by Eduardo Notari to Vittorio Martinelli*



Carosello napoletano

CAROSELLO NAPOLETANO

Italia, 1953 Regia: Ettore Giannini

■ Scen.: Ettore Giannini, Giuseppe Marotta, Remigio Del Grosso. F.: Piero Portalupi. M.: Nicolò Lazzari. Scgf.: Mario Chiari. Mus.: Raffaele Gervasio. Int.: Léonide Massine (Antonio Petito, Pulcinella), Achille Millo (figlio di Pulcinella), Clelia Matania (donna Concetta Esposito), Paolo Stoppa (Salvatore Esposito), Maria Fiore (donna Brigida), Tina Pica (Capera), Maria Pia Casilio (Nannina, ragazza del bacio), Giacomo Rondinella (Luigino), Sophia

Loren (Sisina). Prod.: Carlo Ponti per Lux Film ■ DCP. D.: 129'. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ■ Restaurato da Cineteca di Bologna e The Film Foundation presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata con il contributo di Hollywood Foreign Press Association / *Restored by Cineteca di Bologna and The Film Foundation at L'Immagine Ritrovata laboratory with funding provided by Hollywood Foreign Press Association*

Di tutta la produzione musicale del cinema degli anni Cinquanta questo

film è l'unico – per rigore e felicità nell'invenzione scenografica e coreografica, ricchezza di costumi (di Maria de Matteis) legami forti con la tradizione musicale, integrazione perfetta tra regia teatrale e cinematografica – in grado di competere, da pari a pari, con i grandi musical americani. Prendendo a motivo conduttore la storia della famiglia di un cantastorie ambulante (Paolo Stoppa), il cui albero genealogico si perde nel tempo – ma il cui spirito di adattamento, la cui forza, pazienza e gioia di vivere le consentono di resistere agli assalti dei pirati saraceni, alle devastazioni, alle guerre, alla fame, alla

miseria e a tutte le avversità nel corso dei secoli – attraverso canzoni, luoghi, gesti, colori, maschere, Giannini cerca di portare sullo schermo l'anima della sua città.

Partendo da una canzone antichissima *Michelemmà*, per giungere fino alle otto e novecentesche *Funiculi funiculà*, *Santa Lucia lontana*, *Partono i bastimenti*, *O vita, o vita mia*, *Quando spunta la luna a Marechiaro*, mediante una sorta di grandioso *song-book*, di irripetibile intensità emotiva e culturale, il regista riesce a illuminare e a accompagnare, con un fantasmagorico gioco di luci e di suoni, di profumi e odori, l'epopea gloriosa e dolente della popolazione e della cultura e civiltà popolare partenopea. Che, a un certo momento della sua storia, trova il suo interprete e portavoce più significativo nella maschera di Pulcinella. Se il film tocca e fa vibrare ininterrottamente le corde dell'emozione dello spettatore, il culmine è rappresentato dalla morte di Antonio Petito tra le quinte del San Carlino e dal discorso del figlio al pubblico in sala: "Spettabile pubblico mio padre è morto. Ma mi ha lasciato la sua maschera perché Pulcinella non lo possiamo far morire".

Grazie al cinema vi sono città che vivono e occupano un posto stabile nell'immaginazione collettiva. Col suo unico film, Giannini ha avuto il merito di fissare per sempre nella nostra memoria di spettatori del dopoguerra un quadro e uno spirito della città che, nonostante tutto, non possiamo riuscirci e vogliamo far morire. Gian Piero Brunetta, "la Repubblica", 18 novembre 1990

Of the musical production that came out of Italy in the Fifties, this is the only film capable of holding its own and competing against the great American musicals. This is a result of the rigour and inventiveness of the delightful set design, the rich costumes (by Maria de Matteis), the strong links with musical tradition, and the perfect synthesis between theatrical and cinematic direction. The family of



Gatta Cenerentola

an itinerant storyteller (Paolo Stoppa) with deep historical roots – whose strength, patience and joy in life has allowed them to survive attacks by Saracen pirates, catastrophes, wars, famine, poverty and all the hardships that the centuries threw at them – provides the central narrative thread. Around this, Giannini brings the soul of his city to the screen through songs, places, gestures, colours and faces.

It begins with an ancient song, Michelemmà, and includes such Nineteenth and Twentieth century works as Funiculi funiculà, Santa Lucia lontana, Partono i bastimenti, O vita, o vita mia, and Quando spunta la luna a Marechiaro. Through a sort of enormous songbook of unique cultural and emotional intensity, the director follows and reveals the glorious and painful epic tale of the culture, civilization and people of Naples through a phantasmagorical play with lights, sounds and aromas. Then, at a certain point, he finds the perfect interpreter and mouthpiece for his tale in the mask of Pulcinella. If the film touches and moves the spectator throughout, the highlight is the death of Antonio Petito on the stage of the San Carlino and his son's speech to audience in the theatre: "Dear public, my father is dead. He left

me his mask, because we cannot let Pulcinella die".

Thanks to the cinema, there are cities that continue to live and occupy a fixed place in the collective imagination. With this, his only film, Giannini can be credited with fixing forever in the post-war spectator's mind an image and the spirit of a city that, despite everything, we cannot and will not let die.

Gian Piero Brunetta, "la Repubblica" 18 November 1990

GATTA CENERENTOLA

Italia, 2017

Regia: Alessandro Rak, Ivan Cappiello, Marino Guarnieri e Dario Sansone

■ T. int.: *Cinderella the Cat*. Scen.: Ivan Cappiello, Marianna Garofalo, Marino Guarnieri, Corrado Morra, Alessandro Rak, Dario Sansone, Italo Scialdone. M.: Marino Guarnieri, Alessandro Rak. Mus.: Antonio Fresa, Luigi Scialdone. Voci: Massimiliano Gallo (Salvatore Lo Giusto), Maria Pia Calzone (Angelica Carannante), Alessandro Gassmann (Primo Gemito), Mariano Rigillo (Vittorio Basile), Renato Carpentieri (commissario), Federica Altamura (Anna), Chiara Baffi (Barbara),

Francesca Romana Bergamo (Carmen / Luisa), Anna Trieste (Sofia). Prod.: Luciano Stella, Maria Carolina Terzi per Mad Entertainment e Rai Cinema ■ DCP. D.: 86'. Versione napoletana con sottotitoli italiani / *Neapolitan version with Italian subtitles* ■ Da: VideA - CDE

I più ignorantelli, non napoletani, fermi al vecchio cartoon Disney, si chiederanno: perché *Gatta Cenerentola*, cosa c'entra il felino? Dovrebbero andare a ristudiarsi la storia della letteratura europea, perché Giambattista Basile è un pezzo da novanta. E poi quella del teatro: Roberto De Simone nel '76 con la sua *Gatta Cenerentola* rivoluzionò la scena, non solo italiana. Si trattava di un tema che ci pareva già perfetto com'era nella declinazione di De Simone, il top della messa in scena per la mia generazione. Dopodiché, piano piano, prese corpo un progetto

più definito e così abbiamo accettato la sfida. Enorme rispetto per la tradizione e insieme desiderio di innovarla. Vedrete una Napoli senza tempo con un habitat futuribile ma pure tanta oscurità. La cenere, per esempio, è un elemento sempre presente. Infatti il clima è post eruzione del Vesuvio. Il maggior punto di riferimento è stato il testo originale di Basile. Che per chi non lo sapesse è abbastanza pulp.

Dario Sansone, intervista di Alessandro Chetta, "Corriere del Mezzogiorno", 1° settembre 2017

The less educated, non Neapolitans of course, think of the old Disney cartoon and wonder: why is it called Gatta Cenerentola (Cinderella the Cat), what's the cat got to do with it? They should go and brush up their history of European literature, because Giambattista Basile is a giant. And then the theatre history:

Roberto De Simone revolutionised the stage in 1976 with his Gatta Cenerentola, both in Italy and abroad.

As a subject, it appeared already perfect to us – as it was in De Simone's version, the high point of theatrical performance for my generation. Then, ever so slowly, the project became more clearly defined and we decided to accept the challenge, with enormous respect for the tradition and a shared desire to innovate. You will see a timeless Naples with a futuristic environment, but also a lot of darkness. The element of ash, for example, is ever present. In fact, the climate is one of post eruption Vesuvius. The main point of reference was Basile's original work. For those unfamiliar with it, it is quite pulp.

Dario Sansone, interviewed by Alessandro Chetta, "Corriere del Mezzogiorno", 1st September 2017

**IL FESTIVAL TRANSITO. ELVIRA NOTARI
ORGANIZZATO DALLA KINOTHEK ASTA NIELSEN
THE FESTIVAL TRANSITO. ELVIRA NOTARI
ORGANISED BY THE KINOTHEK ASTA NIELSEN**

Nel dicembre del 2017 la Kinothek Asta Nielsen di Francoforte sul Meno ha organizzato un festival dedicato a Elvira Notari intitolato *Transito. Elvira Notari – Kino der Passage*. Nell'occasione sono stati proiettati tutti i film superstiti di Notari di cui abbiamo conoscenza, conservati negli archivi del CSC – Cineteca Nazionale e della Cineteca di Bologna. Il festival si proponeva di comunicare la varietà e l'importanza della produzione di Notari contestualizzandone i film. Il fondamentale libro di Giuliana Bruno, *Rovine con vista. Alla ricerca del cinema perduto di Elvira Notari*, ci ha guidati nella nostra esplorazione. Abbiamo mostrato film del passato e del presente in cui si riflettono e vengono sviluppati aspetti dell'opera di Notari. Tra gli studiosi di cinema e di musica invitati

c'erano Giuliana Muscio (Padova), Monica Dall'Asta (Bologna), Kim Tomadjoglou (Washington), Simona Frasca (Napoli), Gina Annunziata (Napoli), Anna Masecchia (Napoli), Katharine Mitchell (Glasgow), Ute Holl (Basilea), Paolo Speranza (Napoli) Sonia Campanini e Marie Hélène Gutberlet (entrambe di Francoforte). Le principali tematiche affrontate erano l'emigrazione, la musica, il movimento femminista, e, ultima ma non per importanza, la città di Napoli. La rassegna comprendeva *Santa Lucia luntana* (Harold Godsoe, 1931), *Napoli che canta* (Roberto Roberti, 1926) e *O sole mio* (Giacomo Gentilomo, 1946). Naturalmente, le antiche vedute di Napoli si sono rivelate imprescindibili. Abbiamo inoltre proiettato *La Zerda ou les chants de l'oubli* (Assja

Djebar, 1982) e *Those Who Go Those Who Stay* (Ruth Beckermann, 2013). A sottolineare l'importanza della musica e l'intreccio di cinema e musica nei film di Notari, abbiamo coinvolto nel nostro progetto alcuni musicisti. La stretta collaborazione con Nina Goslar di ZDF/Arte ha permesso non solo di restaurare *È piccerella* ma anche di commissionare la musica di accompagnamento per due film: *È piccerella* e *'A Santanotte*. *È piccerella* è stato accompagnato da Enrico Melozzi e Lorenzo Riessler, *'A Santanotte* dalla cantante Lucilla Galeazzi, con arrangiamenti di Michael Riessler. Grazie alla musicologa Simona Frasca abbiamo avuto come ospiti Federico Melozzi, Dolores Melodia e Michele Signore di Napoli, nonché la pianista a compositrice Maud Nelissen, con



Elvira e Nicola Notari

la quale collaboriamo da molti anni. Ciò ha permesso di accompagnare con brillanti esecuzioni musicali, tra gli altri, *Vedi Napoli e po' mori*, *Fantasia 'e surdato* e *Napoli che canta*.

Karola Gramann e Heide Schlüpmann

In December 2017, the Kinothek Asta Nielsen e.V. in Frankfurt am Main organised a festival dedicated to Elvira Notari entitled Transito. Elvira Notari –

Kino der Passage. All of Notari's surviving films – as far as is known – preserved in the archives of the CSC – Cineteca Nazionale and Cineteca di Bologna were screened. The concept behind the festival was to communicate the diversity and importance of Notari's work as evidenced in these films by contextualising them. A guiding star here was Giuliana Bruno's book, Streetwalking on a Ruined Map. Cultural Theory and the City Films of

*Elvira Notari. We screened films from the past and the present in which facets of Notari's work are reflected or further developed. Film and music scholars were invited to give introductory lectures. They included Giuliana Muscio (Padua), Monica Dall'Asta (Bologna), Kim Tomadjoglou (Washington DC), Simona Frasca (Naples), Gina Annunziata (Naples), Anna Masecchia (Naples), Katharine Mitchell (Glasgow), Ute Holl (Basel), Paolo Speranza (Naples) Sonia Campanini and Marie Hélène Gubler (both Frankfurt). The main themes of the programme were migration, music, the women's movement and, last but not least, Naples. The selection of films included Santa Lucia luntana (Harold Godsoe, 1931), Napoli che canta (Roberto Roberti, 1926) and O sole mio (Giacomo Gentilomo, 1946). Needless to say, early views of Naples were simply a must. Furthermore, we showed La Zerda ou les chants de l'oubli (Asja Djebar, 1982) and Those Who Go Those Who Stay (Ruth Beckermann, 2013). To underline the importance of music and the interweaving of film and music in Notari's films, we also extended invitations to various musicians. Thanks to our close cooperation with Nina Golsar of ZDF/Arte, not only was the restoration of *È piccerella* possible, but also the commissioning of accompanying music for two films: *È piccerella* and *'A Santanotte*. *È piccerella* was accompanied by Enrico Melozzi and Lorenzo Riessler, *'A Santanotte* by the singer Lucilla Galeazzi, with songs and score arranged by Michael Riessler. Thanks to musicologist Simona Frasca we were also able to have Federico Melozzi, Dolores Melodia and Michele Signore from Naples among our guests, as well as pianist and composer Maud Nelissen, with whom we have been collaborating for many years. As a result, the screenings of *Vedi Napoli e po' mori*, *Fantasia e surdato* and *Napoli che canta*, among others, were accompanied by brilliant musical performances.*

Karola Gramann and Heide Schlüpmann

PROGETTO KEATON

The Keaton Project

Programma a cura di / *Programme curated by* **Cecilia Cenciarelli**
Note di restauro / *Restoration Notes by* **Elena Tammaccaro**



Giro di boa per il Progetto Keaton, tenuto a battesimo insieme a Cohen Film Collection nel 2015 con lo scopo di restaurare i film realizzati da Buster Keaton tra il 1920 e il 1928. Sedici su trenta – tra lungo e cortometraggi – le opere completate fino a ora, con quasi duecento elementi ispezionati, riparati e analizzati, giunti a Bologna da Cohen (eredità Rohouer) e da molte cineteche del mondo. Un'operazione che ci consente di disegnare una mappa abbastanza accurata dei luoghi di conservazione e dello stato dei materiali esistenti, anche quelli a cui, per questioni legate allo sfruttamento commerciale di questi film, non siamo riusciti ad accedere. Si tratta fortunatamente di una minoranza di casi, ma ci ricorda quanto sia imprescindibile, più che mai in era digitale, documentare in maniera rigorosa e trasparente la selezione e le scelte compiute in fase di ricostruzione e restauro. Ma anche del fatto che il lavoro delle cineteche sia davvero insostituibile, proprio perché portatore di complessità e di costanti mediazioni. Per i quattro film presentati in questo programma, che come di consueto non seguono un criterio cronologico ma sono selezionati dall'avanzamento della ricerca sugli elementi, le difficoltà maggiori sono derivate dalla scarsità e/o dal deterioramento dei materiali di partenza (nel caso, ad esempio, di *The Frozen North*) o dalla lacunosità di elementi di prima generazione rispetto ai quali si impongono scelte di integrazione (come in *The Scarecrow*). Nel nostro caso si è tentato di raggiungere, come di consueto e per quanto possibile, un equilibrio virtuoso tra completezza e qualità fotografica dell'immagine.

La visione, in successione, di questi quattro film, conferma che i diciannove *two-reelers* realizzati da Buster Keaton in meno di tre anni, fossero tutt'altro che un allenamento preparatorio ai lungometraggi. E il fatto che l'evoluzione di questo artista non appaia lineare quanto quella di altri suoi coevi, se non nell'ampliarsi dei mezzi a sua disposizione, deriva forse dal fatto che fosse quasi innata, in lui, una precisa idea di cinema. A prescindere dalla riuscita complessiva delle singole opere, è chiaro che fin dall'inizio della sua carriera indipendente Keaton concepisse ogni situazione comica 'pensandola' in termini cinematografici, che raccontasse cioè le sue storie con la macchina da presa, piuttosto che piazzarla in un punto e recitare davanti a essa. Né dobbiamo attendere le opere più complesse, come lo sono indubbiamente *The Navigator* e *Go West*, per sentire il magnetismo del suo sguardo.

Postilla: allo sguardo di Keaton, come sappiamo, sono stati dedicati infiniti scritti. Rimane forse insuperato il breve testo teatrale *El paseo de Buster Keaton* in cui García Lorca scrive: "I suoi occhi infiniti e tristi, come quelli di una bestia appena nata. Sognano gigli, angeli e cinture di seta. I suoi occhi sono fondi di bottiglia. Occhi di bambino scemo, bruttissimi e bellissimi. I suoi occhi da struzzo. I suoi occhi umani nell'equilibrio sicuro della malinconia".

Cecilia Cenciarelli

A turning point for the Keaton Project, co-launched with the Cohen Film Collection in 2015 for to restore the films Buster Keaton made between 1920 and 1928. Sixteen of the thirty films – shorts and feature-length – have been completed. The roughly two-hundred elements inspected, repaired and analysed came to Bologna via Cohen Collection (former Rohouer's) as well as from many film archives around the world. One of the outcomes of this project has been to finally have an accurate maps in terms of the location and condition of the film elements, including those we have not been able to access due to rights-related reasons. Luckily, that has only be the case only for a small minority, but it does confirm the importance of thoroughly and transparently documenting the selection and choices made during the reconstruction and restoration process, even more so in the digital era. It is also the evidence that the work carried by film archives is truly irreplaceable because of its inherent complexity and constant negotiating. As usual, the four films in this programme have been following the progress made with our research as opposed to chronological order. The difficulties encountered were mainly related with the poor conditions and/or deterioration of the materials (The Frozen North, for instance) or with incomplete first generation elements and choices regarding how and how much to integrate them with others (like The Scarecrow). In our case, we aimed to achieve a harmonious balance between completeness and the image's photographic quality.

Watching these four films in succession demonstrates that the nineteen two-reelers Buster Keaton made in less than three years were anything but training for feature-length films. And the fact that this artist's evolution does not seem as linear as his contemporaries, if not in the greater means available to him, perhaps derives from the fact that he had an innate, clear idea of film. Regardless of the overall success of his individual films, it is evident that ever since the beginning of his independent career Keaton conceived every comic situation "imagining it" in cinematographic terms. He told his stories with a movie camera instead of planting it somewhere and acting in front of it. Nor do we have to wait for his more complicated works, like The Navigator and Go West, to feel his magnetic gaze.

NB: Keaton's eyes and gaze have been written about vastly, as we know. García Lorca's short theatre piece El paseo de Buster Keaton perhaps says it best: "His sad infinite eyes, like those of a new-born animal, are dreaming of lilies, angels and silk sashes. His eyes are like the bottom of a glass, like a mad child's. Very ugly. Very beautiful. An ostrich's eyes. Human eyes in the exact balance of melancholy".

Cecilia Cenciarelli

THE SCARECROW

USA, 1920 Regia: Buster Keaton,
Eddie Cline

■ T. it.: *Lo spaventapasseri*. Scen.: Buster Keaton, Eddie Cline. F.: Elgin Lessley. Int.: Buster Keaton (il contadino Buster), Sybil Seely (la figlia del fattore), Joe Keaton (il fattore), Joe Roberts (il contadino), Eddie Cline (il camionista), il cane Luke. Prod.: Joseph M. Schenck ■ DCP. D.: 20'. Bn. Didascalie inglesi con sottotitoli italiani / *English intertitles with Italian subtitles* ■ Da: Cohen Film Collection ■ Restaurato nel 2018 da Cineteca di Bologna in collaborazione con Cohen Film Collection presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored in 2018 by Cineteca di Bologna in collaboration with Cohen Film Collection at L'Immagine Ritrovata laboratory*

Ciò che è unico in Buster Keaton, è il modo con cui innalza direttamente il burlesque alla grande forma. Si serve tuttavia di parecchi procedimenti. [...] Uno di questi potrebbe essere chiamato gag-macchina. I biografi e i commentatori hanno insistito sul suo gusto delle macchine, e sulla sua affinità in questo non con il surrealismo, ma con il dadaismo: la macchina-casa, la macchina-battello, la macchina-treno, la macchina-cinema [...] Se il più prezioso alleato di Keaton sono le macchine, è perché il suo personaggio le inventa, e ne fa parte, macchine 'senza madre' allo stesso modo di quelle di Picabia. Possono sfuggire al suo controllo, diventare assurde o esserlo fin dall'inizio, complicare ciò che è semplice: non cessano però di servire una finalità segreta più alta, insita nella parte più profonda dell'arte di Keaton. *The Scarecrow*, in cui la casa senza madre è composta di una sola stanza, complica ogni pezzo virtuale con un altro, ogni ingranaggio con un altro, il fornello con il grammofo, la vasca da bagno e il divano, il letto e l'organo: sono queste macchine-casa che fanno di Keaton l'architetto dadaista per eccellenza.

Gilles Deleuze, *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 1984

Per il restauro di *The Scarecrow* sono stati ispezionati e analizzati tredici elementi. Dodici di questi, provenienti dalla collezione Cohen Film Collection – archivio di Columbus, Ohio, e Library of Congress –, sono stati digitalizzati e comparati. Il negativo originale camera (due rulli) è stato utilizzato come elemento principale per il restauro e, laddove lacunoso o gravemente danneggiato, è stato integrato da altri materiali. Sono stati individuati in particolare quattro elementi per completezza e qualità dell'immagine: un controtipo negativo di seconda generazione e tre

controtipi positivi safety di seconda generazione, tutti provenienti dall'archivio di Columbus.

What is unique to Buster Keaton is the way in which he raises the burlesque directly to the large form. However, he uses several methods. [...] One might be called the machine gag. Keaton's biographers and commentators have emphasised his liking for machines, and his affinity in this respect with Dadaism rather than Surrealism: the house-machine, the ship-machine, the train-machine, the cinema-machine... [...] Keaton makes machines his most



The Scarecrow

precious ally because his character invents them and becomes part of them, machines 'without a mother' like those of Picabia. They may get out of control, become absurd, or be absurd from the start, complicate the straightforward, but they never cease to serve a secret higher finality which is at the heart of Keaton's work. The Scarecrow, where the single-roomed house 'without a mother' muddles each potential room with another, each cogwheel with another, stove and gramophone, bath and couch, bed and organ. These are the house-machines which Keaton, the Dadaist architect par excellence, designs. Gilles Deleuze, *The Movement Image*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1986

For the restoration of *The Scarecrow*, thirteen elements were inspected and analyzed, twelve of those – from the Cohen Film Collection at the Library of Congress and at the Columbus film vaults – were digitized and compared. The two-reel original camera negative was used as the main element for restoration and integrated with other elements for missing sections and heavily decayed portions. In particular, four elements were selected for the quality of their image and for their completeness: a second generation nitrate dupe negative and three first generation safety dupe positives, all held at Cohen's Columbus film vaults.

THE FROZEN NORTH

USA, 1922 Regia: Buster Keaton, Eddie Cline

■ T. it.: *Il nord ghiacciato*. Scen.: Buster Keaton, Eddie Cline. F.: Elgin Lessley. Int.: Buster Keaton (il protagonista del sogno), Joe Roberts (l'amico), Sybil Seely (la moglie), Bonnie Hill (la vicina), Freeman Wood (suo marito), Eddie Cline (il custode del cinema), Robert Parker. Prod.: Joseph M. Schenck ■ DCP. D.: 17'. Bn. Didascalie inglesi con sottotitoli italiani / *English*



The Frozen North

intertitles with Italian subtitles ■ Da: Cohen Film Collection ■ Restaurato nel 2017 da Cineteca di Bologna in collaborazione con Cohen Film Collection presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / Restored in 2017 by Cineteca di Bologna in collaboration with Cohen Film Collection at L'Immagine Ritrovata laboratory

C'è un riferimento allo scandalo Arbuckle in *The Frozen North*, una parodia dei film di William S. Hart, il celebre attore western. Hart aveva attaccato pubblicamente Arbuckle sulla stampa e secondo David Yallop era stato lo stesso Arbuckle a suggerire questa parodia. Hart era famoso per le performance ad alto tasso emotivo. In una scena del film Keaton torna a casa, vede due persone che si stanno baciando, piange pensando che si tratti di sua moglie e del suo amante, e spara a entrambi. Poi s'accorge che quella non è casa sua e naturalmente la donna non è sua moglie. "In quel film imitavo volontariamente Hart. Tanto che lui non mi parlò per un paio d'anni. Pensava che volessi prenderlo in giro. 'Non ti prendevo in giro' gli

spiegai. 'Stavo solo cercando di essere un attore come te. Ma non ci sono riuscito'". La scena iniziale del film è andata perduta. Keaton dichiarò a George Pratt che il film cominciava con una frase presa da *The Shooting of Dan McGrew* di Robert W. Service: "I ragazzi della banda stavano festeggiando nel Malamute saloon". Poi si vedeva un saloon in Alaska con i vari personaggi. [...] Hart non è l'unico bersaglio del film. In un momento particolarmente riuscito, Keaton si trasforma in una figura alla Eric von Stroheim nel ruolo del perfido conte di *Femmine folli*. Gli esterni di *The Frozen North* vennero girati negli stessi luoghi di *La febbre dell'oro* (che sarebbe uscito nel 1925) e ci sono un paio di momenti che si ripetono nei due film: un uomo si appoggia con un bastone sulla neve e quella cede; un altro uomo, sbattendo una porta, provoca la caduta di una grande massa di neve dal tetto.

Kevin Brownlow, *Alla ricerca di Buster Keaton*, a cura di Cecilia Cenciarelli, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2009

Per il restauro di *The Frozen North* sono stati ispezionati, digitalizzati e comparati quattro elementi: tre provenienti da Cohen Film Collection e uno dalla Cinémathèque française. Quest'ultimo, un controtipo negativo safety di seconda generazione, è stato selezionato per il restauro, nonostante il suo precario stato di conservazione, e scansionato in 4K. Tutte le didascalie sono state ricostruite. In particolare, per il titolo di testa è stato utilizzato il cartello di *Il visopoallido*, mentre per il cartello della regia e quello finale il riferimento è stato, rispettivamente *I vicini* e *Il capro espiatorio*.

There was an Arbuckle connection with The Frozen North, with its parody of William S. Hart, the famous western star. Hart had attacked Arbuckle in the press, and David Yallop suggests that it was Arbuckle who suggested this skit. Hart was an emotional actor, and in one scene, Keaton enters his house, sees a couple kissing, weeps as he assumes his wife has a lover, and shoots them both. (Then he realises it is neither his home nor his wife). "I tried to be Bill Hart in that picture" said Keaton. "So much so that Bill Hart didn't speak to me for a couple of years after I made it. He thought I was kidding him. I said 'I didn't kid you, Bill. I was trying to be an actor like you, and I didn't quite make it". The opening of the film is missing. Keaton told George Pratt that it started with a title from The Shooting of Dan McGrew, by Robert W. Service: 'A bunch of the boys were whooping it up at the Malamute Saloon'. I showed an Alaska saloon, the characters. [...] Hart is not the only parody. In one splendid moment, Buster dissolves into Erich von Stroheim playing the louche Count in Foolish Wives. Exteriors for The Frozen North were shot on the same location as The Gold Rush (released in 1925), and there were a couple of tiny moments which occurred to both Keaton and Chaplin – leaning on a stick in the snow and falling over, and

slamming a door and being submerged in a fall of snow from the roof.
Kevin Brownlow, *A Hard Act to Follow*, from the author's manuscript

For the restoration of The Frozen North, four elements were inspected and analyzed; three of those from the Cohen Film Collection, one from the Cinémathèque française – were digitized and compared. The latter, a second generation safety duplicate negative was selected for restoration, despite being severely damaged, and scanned at 4K resolution. All the intertitles were reconstructed. In particular, the reconstruction of the main title was based on the same card from The Paleface, whereas for the directing and ending title cards Neighbors and The Goat were used respectively.

THE NAVIGATOR

USA, 1924 Regia: Buster Keaton, Donald Crisp

■ T. it.: *Il navigatore*. Scen.: Clyde Bruckman, Joseph Mitchell, Jean Havez. F.: Elgin Lessley, Byron Hough. Int.: Buster Keaton (Rollo Treadway), Kathryn McGuire (Betsy O'Brien), Frederick Vroom (Mr. O'Brien), Clarence Burton, H.M. Clugston (spie/cannibali), Noble Johnson (il capo dei cannibali). Prod.: Joseph M. Schenck per Buster Keaton Productions ■ DCP. D.: 59'. Bn. Didascalie inglesi con sottotitoli italiani / *English intertitles with Italian subtitles* ■ Da: Cohen Film Collection ■ Restaurato nel 2017 da Cineteca di Bologna in collaborazione con Cohen Film Collection presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored in 2017 by Cineteca di Bologna in collaboration with Cohen Film Collection at L'Immagine Ritrovata laboratory*

Il film s'intitola *The Navigator, Il navigatore*: ma, allo stesso modo che il generale era una locomotiva, il navigatore è un piroscifo, un grande piroscifo che, per una serie di incidenti,

va alla deriva completamente vuoto di equipaggio e di passeggeri, eccetto i due protagonisti: Keaton, nella parte di Rollo Treadway, figlio viziato di una vecchia famiglia ricchissima, e tuttavia cuore semplice e intrepido: e Kathryn McGuire, nella parte della ragazza, figlia a sua volta di un grande armatore. Il film è del 1924 e, quando uscì, fu il più grande successo di cassetta che Keaton abbia mai fatto.

L'equivoco del titolo, come già in *The General*, ha un senso profondo: corrisponde a un istintivo, poetico *animismo* del cinema di Keaton, per cui sembra che gli oggetti, le macchine, i fenomeni materiali posseggano tutti una vita propria, che siano umani o, appunto, animati.

Ho visto parecchi film di Keaton. Ebbene, mi sia lecito confessare che *The Navigator* è quello che personalmente prediligo. Non voglio trasformare questa predilezione in un giudizio di merito. Dirò soltanto così: è quello che mi piace e mi commuove di più. È il più folle, il più sognato, il più poetico. Per quasi tre quarti del racconto, i personaggi sono soltanto due: Keaton e la ragazza. È il film dell'amore, con tutte le incertezze dell'amore, gli equivoci, i momenti idillici, drammatici, tragici, il continuo progresso e il trionfo finale. Intendiamoci, in tutti i film di Keaton il tema dell'amore è sempre presente, ma in nessuno come in questo, dove costituisce di gran lunga il tema principale, quasi il tentativo di un'interpretazione suprema ed eroica della vita umana. Infatti, come secondo tema, come contrappunto all'*assoluto* dell'amore, abbiamo soltanto il tema del vuoto, della solitudine, dell'angoscia. Angoscia insieme tragica e comica, come sempre in Keaton.

Mario Soldati, *Maestri del cinema in TV: Buster Keaton*, a cura di Simonetta Campana e Massimo Vecchi, Rai, Roma 1972

Per il restauro di *The Navigator* sono stati ispezionati e analizzati undici elementi, sette dei quali – di cui



The Navigator

sei provenienti da Cohen Film Collection e uno da CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée – sono stati digitalizzati e comparati. L'elemento selezionato per il restauro è stato un controtipo positivo safety conservato dalla Cohen Film Collection, che è stato scansionato in 4K.

The film is called The Navigator. However, just as The General is a locomotive, the navigator is a steamer. A big steamer, which, through a series of accidents, drifts out into the ocean without anybody on-board, with the exception of the two protagonists: Buster Keaton as Rollo Treadway, spoiled scion of a very rich family but with a simple and intrepid heart; and Kathryn McGuire as the girl, daughter of an equally wealthy ship owner. The film was released in 1924 and it was Keaton's biggest hit. As in The General, the title is misleading for a specific reason: it reflects an instinctive, poetic animism of Keaton's cinema, where it seems that objects, machines, physical phenomena, all posses a life of their own, whether they are alive or, indeed, inanimate.

I watched many of Keaton's films. Well, if I may, I'd like to confess that The Navigator is a personal favorite. However, this is not necessarily a judgment on the merits of this film. Let's put it this way: it is my favorite and the one that moves me the most. It's the craziest, the dreamiest, the most poetic of all. For more than almost three-quarters of the story, there are only two characters: Keaton and the girl. It's a film about love, with all its uncertainties and misunderstandings, with its idyllic, dramatic and tragic moments, its movement forward and its final triumph. Don't get me wrong, love is omnipresent in Keaton's films. And yet, this is the only one where it's by far the main theme, almost an attempt to give a supreme and heroic interpretation of human life. The second most important theme is a counterpoint to the absolute

of love: emptiness, loneliness, anguish. A comic and tragic anguish, as is always the case, with Keaton.

Mario Soldati, Maestri del cinema in TV: Buster Keaton, edited by Simonetta Campana e Massimo Vecchi, Rai, Roma 1972

For the restoration of The Navigator, ten elements were inspected and analyzed, seven of those – six held by Cohen Film Collection and one by the CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée – were digitized and compared. One element was finally selected for the restoration: a third generation safety duplicate positive held at the Cohen Film Collection which was scanned at 4K resolution.

GO WEST

USA, 1925 Regia: Buster Keaton

■ T. it.: *Io e la vacca*. Scen.: Buster Keaton, Raymond Cannon. F.: Elgin Lessley, Bert Haines. Scgf.: Fred Gabourie. Int.: Buster Keaton (Friendless), Howard Truesdale (il proprietario del ranch), Kathleen Myers (sua figlia), Ray Thompson (caposquadra del ranch), la mucca Occhidolci. Prod.: Joseph M. Schenck per Buster Keaton Productions ■ DCP. D.: 60'. Bn. Didascalie inglesi con sottotitoli italiani / *English intertitles with Italian subtitles* ■ Da: Cohen Film Collection ■ Restaurato nel 2018 da Cineteca di Bologna in collaborazione con Cohen Film Collection presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored in 2018 by Cineteca di Bologna in collaboration with Cohen Film Collection at L'Immagine Ritrovata laboratory*

Qualunque cosa Keaton ha fatto, l'ha fatta coscienziosamente, anche il sentimentalismo che gli era assolutamente estraneo. La solitudine di Senzamici e l'ostracismo sono continuamente messi in evidenza: dalla fotografia di sua madre che porta con sé, dall'aridità del negoziante, dal cane che non fa altro che andarsene via

quando Senzamici cerca di accarezzarlo, dalla tristemente comica, breve sequenza nella grande città dove lui è strapazzato e spinto e poi anche calpestato dalla folla frettolosa sul marciapiede. Il momento più sentimentale di tutta l'opera di Keaton – certamente non meno commovente del finale di *Luci della città* di Chaplin – è quando è messo di fronte all'amicizia di Occhidolci (la mucca). Lei lo ha appena salvato dalla carica del toro. Grato, lui le fa una minuscola, cauta carezza e solleva il cappello. Quando lei continua a seguirlo, lui la sta a guardare, la faccia immobile, sorpreso quanto commosso del suo affetto insolito.

David Robinson, *Buster Keaton*, Thames & Hudson. British Film Institute, Londra 1970

L'attrice più bella con cui Buster abbia lavorato è stata Occhidolci in *Go West*. Una giovane mucca di razza Jersey che doveva rimanere con lui per tutto il film. Così cominciarono ad abituarla a tenerla legata con una corda, con Buster che le dava qualcosa da mangiare ogni tanto. I due divennero così amici che alla fine non ci fu neanche bisogno di tenerla molto sotto controllo. Al momento di girare presero soltanto un filo da cucire nero, glielo passarono attorno al collo e legarono l'altra estremità al mignolo di Keaton. Lei lo seguì ovunque lui andasse e non ruppe neppure mai il filo. A un certo punto cercò perfino di seguirlo in camerino. Eleonor Keaton, in Kevin Brownlow, *Alla ricerca di Buster Keaton*, a cura di Cecilia Cenciarelli, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2009

Whatever Keaton did he did conscientiously – even the sentimentality which was completely alien to him. Friendless' solitude and ostracism are constantly emphasised, by the photograph of his mother which he carries, by the harshness of the dealer, by the dog which simply walks away when Friendless



Go West

tries to pat him, by the sadly comic little sequence in the big city where he is shoved and pushed and eventually walked over by the rushing crowds on the sidewalk. The most sentimental moment in all Keaton's work – certainly no less moving than the ending of *City Lights* – is when he recognises *Brown Eyes'* friendship. She has just saved him from the steer. Gratefully he gives her a tiny, cautious pat, and raises his hat. When she continues to follow him, he gazes at her, his face immobile,

as much bewildered as touched by this unfamiliar affection.

David Robinson, *Buster Keaton*, Thames & Hudson. British Film Institute, London 1970

The most beautiful leading lady he ever had, was *Brown Eyes* in *Go West*. It was a little Jersey cow, and they wanted her to stay with Buster all the way through the film, so they started out training her with a little rope around her neck and he would feed her little titbits and he made

friends with her and they got to where they didn't need that much control. By the time they started shooting the film, they took just black sewing thread and tied it around her neck and tied it to his little finger. Everywhere he went she stayed right with him and it never broke that thread. It got to the point where she tried to go into his dressing room with him.

Eleonor Keaton, in *Kevin Brownlow, A Hard Act to Follow*, from the author's manuscript

A black and white photograph of three indigenous men, likely from the Matsigenka tribe in Peru. They are wearing traditional striped tunics and have intricate white face paint on their faces. The man in the center holds a long spear. The man on the left is holding a small object near his mouth. The man on the right is also holding a spear. The background is dark and out of focus.

DOCUMENTI E DOCUMENTARI

Documents and Documentaries

Programma a cura di / Programme curated by **Gian Luca Farinelli**

Nella ricca selezione di quest'anno, venti documentari che si possono suddividere in due parti, i film sui cineasti e i film che toccano temi storici e sociali del Novecento. Quasi tutti dialogano con le altre sezioni, ne sono un contraltare prezioso. *Les Stucky, une fortune à Venise* si occupa della storia più sconosciuta, quella della famiglia Stucky, padre, figlio e nipote, da mugnai a 'ultimi Dogi di Venezia'. I film di Giancarlo Stucky, realizzati con una delle prime macchine da presa amatoriali, ci mostrano una Venezia di inizio Novecento come non l'avevamo mai vista. In *Come vincere la guerra* Roland Sejko racconta l'arrivo delle truppe americane in Italia nel 1918 e di un nuovo modo, con il cinema al centro, di fare propaganda. Un film recente, *Marquis de Waurin, du manoir à la jungle* di Grace Winter e Luc Plantier, e due classici documentari del Novecento, *Voyage au Congo* (1927) di Marc Allégret e *Les Statues meurent aussi* (1953) di Chris Marker e Alain Resnais, ci svelano l'evoluzione dello sguardo occidentale sul mondo coloniale, e ci fanno capire quanto sia ancora lunga la strada verso una decolonizzazione del nostro pensiero.

Ma vie en Allemagne au temps de Hitler, del 2018, e *Lights Out in Europe*, del 1940 – con impressionanti immagini di un bombardamento nazista su treni civili in Polonia, e dei londinesi che scrutano il cielo e proteggono le loro case con sacchi di sabbia –, chiariscono come l'opinione pubblica e le classi dirigenti avessero, alla fine degli anni Trenta, tutte le informazioni per sapere quello che stava per accadere.

La Seine a rencontré Paris mi ha profondamente commosso, per la bellezza delle immagini, per il lungo piano sequenza a pelo d'acqua che, dalla campagna, attraverso i sobborghi, entra in città fino a lambire il centro di Parigi. Lo sguardo di Joris Ivens coglie le persone che si rifugiano sui bordi della Senna per riposare, mangiare, dormire, amare: in quella terra di mezzo tra la città e il fiume si crea una sorta di zona franca di libertà, che solo l'occhio poetico della macchina da presa riesce a cogliere. Per capire il '68 una selezione di *Cinétracts* e due documentari sul Maggio francese, che possono essere visti a specchio: *L'Île de Mai*, con i materiali girati in quei giorni in cui tutto sembrava dover cambiare per sempre, e *Cannes 68, révolution au Palais*. La libertà creativa che quell'anno cruciale ha scatenato sembra rifluire vent'anni dopo in *L'Héritage de la chouette*, tredici episodi girati da Marker per la Tv, strabilianti per la capacità di associare documenti, filmati, ragionamenti in combinazioni fulminanti. Mostriamo le prime tre puntate, ma attenzione, creano dipendenza!

Tre documentari su attori (Marcello Mastroianni, Douglas Fairbanks, Sidney Chaplin), tre su registi (Bergman, Güney, Giuseppe Bertolucci), uno su un critico (André Bazin) e su quello che doveva essere il suo unico film. Ogni opera è il frutto di un lungo lavoro di ricerca e apporta qualcosa di nuovo alla conoscenza dell'artista che racconta, usa il cinema non solo come illustrazione, ma come forma di linguaggio.

Gian Luca Farinelli

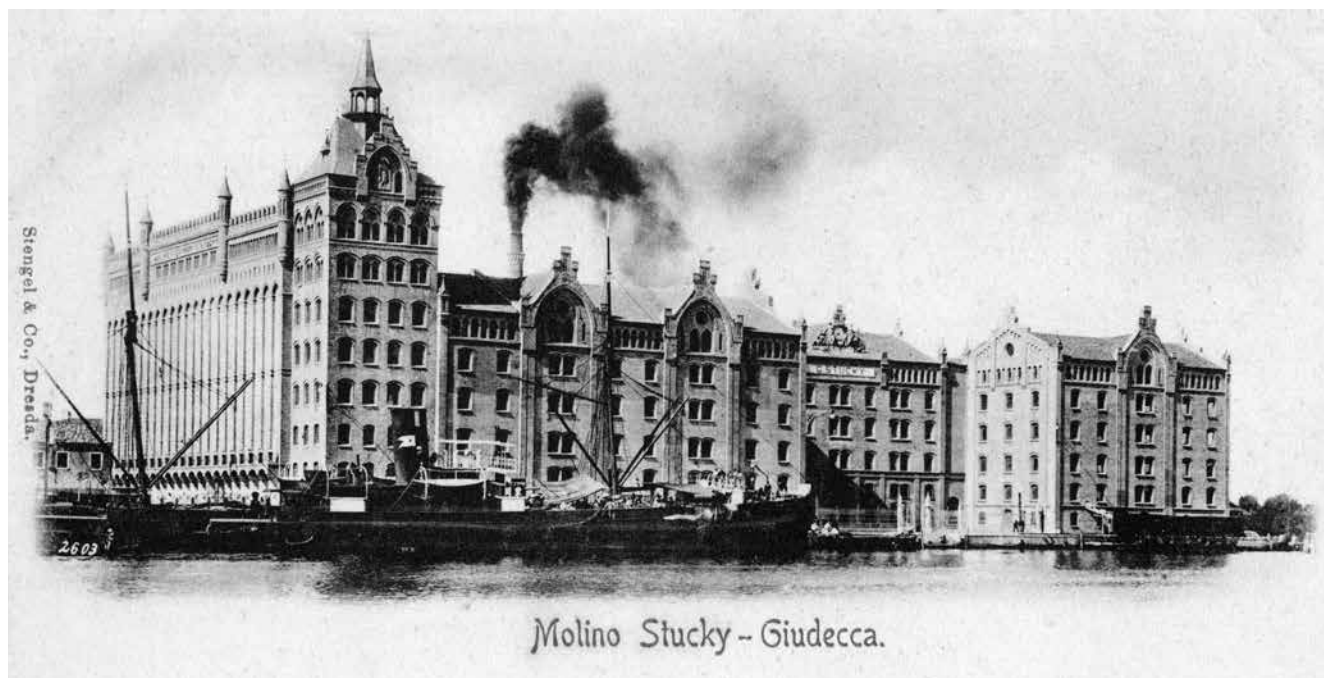
Within this year's rich selection are twenty documentaries, which can be neatly divided in two: films about filmmakers and films that deal with social and historical themes of the Twentieth century. Nearly all have links with other sections in the programme, constituting an important counterbalance.

Les Stucky, une fortune à Venise deals with a little known piece of history: that of the Stucky family, a father, son and grandson who go from being millers to 'the last Doges of Venice'. The films of Giancarlo Stucky, produced with one of the first amateur film cameras, present early Twentieth century Venice as it has never been seen before. In Come vincere la guerra Roland Sejko tells of the American troops' arrival in Italy in 1918 and of a new way of making propaganda, with cinema as its centrepiece. A recent film, Grace Winter and Luc Plantier's Marquis de Waurin, du manoir à la jungle, and two classic documentaries of the Twentieth century, Marc Allégret's Voyage au Congo (1927) and Chris Marker and Alain Resnais' Les Statues meurent aussi (1953) reveal the evolution of the Western colonial gaze and how far we still have to go before our way of thinking is completely decolonised. Ma vie en Allemagne au temps de Hitler (2018) and Lights Out in Europe (1940) feature impressive images of a Nazi bombardment of civilian trains in Poland and of Londoners scrutinising the skies and reinforcing their houses with sandbags. They also make it clear that, in the late-Thirties, public opinion and the ruling classes had all the information necessary to know what was about to transpire.

La Seine a rencontré Paris deeply moved me, with its beautiful images and lengthy one-shot sequence, which skates from the countryside, through the suburbs and into the city, right up to the centre of Paris. Joris Ivens' gaze captures people sheltering on the banks of the Seine to eat, sleep and love. A sort of no man's land of freedom is created in a space suspended half-way between the city and the river and only the poetic eye of the film camera is able to capture it. To help us understand 1968, we present a selection of Cinétracts and two documentaries on the events that transpired in France in May: L'Île de Mai, which features footage shot during those days in which it appears as if things were really about to change forever, and Cannes 68, révolution au Palais. They can be considered mirror images of one another. The creative freedom unleashed that year appears to resurface twenty years later in the thirteen episodes that Marker shot for television, L'Héritage de la chouette. They are amazing for the way he combines documents, film clips and lines of reasoning in striking ways. We will screen the first three episodes, but be warned: they are addictive!

Three documentaries on actors (Marcello Mastroianni, Douglas Fairbanks, Sidney Chaplin), three on directors (Bergman, Güney, Giuseppe Bertolucci), and one on a critic (André Bazin) and what should have been his only film. Each work is the result of a lengthy process of research and reveals something new about the artist it focuses on; each uses the cinema not as mere illustration, but as a form of language.

Gian Luca Farinelli



Les Stucky, une fortune à Venise

LES STUCKY, UNE FORTUNE À VENISE

Francia, 2018 Regia: Emiland Guillaume, François Rabaté

■ T. int: *The Last Merchants of Venice*. Scen.: Emiland Guillaume, François Rabaté, Gilles Pécout. Prod.: Imagissime, ARTE France, AT-DCO, Pandataria Films, RTBF ■ DCP. D.: 52'. Bn e Col. Versione inglese / *English version* ■ Da: Lagardère Studios

La storia degli Stucky, gli 'ultimi dogi di Venezia', ha qualcosa di romanzesco. Mugnai svizzeri divenuti i più ricchi tra i veneziani, gli Stucky furono in effetti i protagonisti di una *success story* tipicamente Ottocentesca. Questa eccezionale epopea industriale si intreccia alla storia della città dei dogi, della quale gli Stucky furono fervidi difensori. Ma la saga, funestata dalla morte e dalla caduta, è sotto certi aspetti la più shakespeariana delle tragedie. La storia degli Stucky è anche una testimonianza storica. Prima artigiani, poi piccoli notabili di campagna e infine ricchi e potenti veneziani,

gli Stucky varcarono i confini sociali dell'epoca. La loro saga è un prisma attraverso il quale passa parte della storia dell'Ottocento e del Novecento.

Durante le riprese abbiamo trasfigurato la Venezia di oggi per ricreare quell'incredibile atmosfera. Abbiamo attinto ad archivi eccezionali: centinaia di fotografie ma anche e soprattutto film amatoriali in 15mm girati, a partire dal 1900, da Giancarlo Stucky con una Pocket Chrono, la primissima cinepresa della Gaumont destinata al grande pubblico.

Emiland Guillaume e François Rabaté

The story of the Stucky Family, the 'last dogs of Venice' is like a novel. Swiss millers became the richest of the Venetians, the Stucky were indeed actors of a typical success story from the nineteenth century. This exceptional industrial epic follows the history of the City of the Doges whose Stucky were fervent defenders. But this saga, marked by death and fall, is in some ways the most Shakespearian tragedy. The story of the Stucky is also historical document. Successively craftsmen, small

country notables and great fortunes of Venice, the Stucky crossed all the social boundaries of the century. Their saga is a prism through which moves part of the history of the nineteenth and twentieth century.

During the shooting we have reinvested Venice today to recreate this incredible atmosphere. We have relied on exceptional archives: hundreds of photographs but also and especially 15mm amateur films shot, from 1900, by Giancarlo Stucky using a Pocket Chrono, the very first public camera of Gaumont! Emiland Guillaume and François Rabaté

COME VINCERE LA GUERRA

Italia, 2017 Regia: Roland Sejko

■ Scen.: Gabriele D'Autilia, Luca Giuliani, Roland Sejko. M.: Luca Onorati. Mus.: Riccardo Giagni. Voci narranti: Massimo Wertmüller, Lucio Saccone. Filmati e foto di repertorio: NARA - National Archives and Records Administration, Library

of Congress, Archivio Storico Luce, Collezioni Museo Nazionale del Cinema di Torino, Imperial War Museum, ECPAD – Établissement de Communication et de Production Audiovisuelle de la Défense. Prod.: Maura Cosenza per Istituto Luce Cinecittà, con il sostegno della Presidenza del Consiglio dei Ministri ■ DCP. D.: 51'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ■ Da: Istituto Luce – Cinecittà

Il 1917 è un anno decisivo per l'Italia e per l'Europa. La guerra dura da anni logorando tutte le forze in campo, senza che nessuna di esse riesca a prevalere. L'equilibrio viene rotto dall'intervento nel conflitto, a supporto delle potenze dell'Intesa, degli Stati Uniti di Wilson, che nell'aprile dichiarano guerra alla Germania. Il contingente americano, che l'anno successivo giungerà a contare due milioni di uomini, viene impegnato esclusivamente sullo stremato fronte occidentale, non essendo previsto un diretto impegno militare in Italia. Soltanto nella tarda primavera del 1918 il Congresso decide di sostenere gli alleati italiani inviando il 332nd Infantry Regiment dell'Ohio, poche migliaia di uomini che hanno più che altro il compito di offrire supporto morale ai soldati italiani ormai sfiduciati utilizzando le più moderne armi della comunicazione e della propaganda.

A partire da una ricerca condotta in collaborazione con la Cineteca del Friuli su rari, straordinari filmati d'archivio di proprietà del NARA e della Library of Congress, il documentario di sofferma su questo momento cruciale del conflitto restituendoci il punto di vista americano. Attraverso le voci di militari, giornalisti e osservatori diversi (tra cui Ernest Hemingway, Antonio Gramsci e il grande regista David W. Griffith) riviviamo la quotidianità della guerra: c'è la violenza che si manifesta non solo nelle azioni militari e nell'inferno della trincea, ma anche nel dolore di un cavallo che affonda nella neve o nello sguardo perduto di un soldato; ci sono



Come vincere la guerra

il festoso varo di una nave o lo stato di sospensione di una Venezia bellissima e surreale. Ma c'è soprattutto il racconto di una guerra 'messa in scena' e 'ricostruita' attraverso gli strumenti e i simboli della propaganda – manifesti, bandiere, divise impeccabili, volti puliti e rassicuranti, musica, bar, continui cambi d'abito per mostrare un numero maggiore di soldati – e dove compare per la prima volta in modo sistematico una nuova insostituibile protagonista: la macchina da presa.

1917 is a decisive year for Italy and for Europe. The years of war have worn down all the forces doing battle, without any of them prevailing. That stalemate is broken by the intervention, in support of the Entente Powers, of President Wilson of the United States, who declares war on Germany in April of that year. The American contingent, which the following year will amount to two million men, is deployed exclusively on the exhausted Western Front, with no direct military engagement foreseen in Italy. Only in the late spring of 1918 does Congress decide to support the Italian Allies by sending in the 332nd Infantry Regiment from Ohio, a few thousand men who more than anything else have the task of offering moral

support to the by now disheartened Italian soldiers, through the employment of the most modern weapons of communication and propaganda.

Starting out from a research project carried out in collaboration with the Cineteca del Friuli on rare and extraordinary archival footage owned by NARA and the Library of Congress, the documentary focuses on this crucial moment of the conflict by giving us the American point of view. Through the voices of a variety of observers, military personnel and journalists (including Ernest Hemingway, Antonio Gramsci and the great director David W. Griffith), we relive the daily life of war: the violence that manifests itself not only in military actions and the nightmare of the trenches, but also in the pain of a horse sinking in the snow or in the lost look on a soldier's face; the festive launch of a ship and Venice in its suspended state, at once beautiful yet surreal. Above all, it is the story of a war 'staged' and 'reconstructed' by way of the instruments and symbols of propaganda – posters, flags, impeccable uniforms, clean and reassuring faces, music, bars, the continuous changing of clothes to depict a greater number of soldiers. And the first systematic appearance of a new and irreplaceable protagonist: the motion picture camera.

MARQUIS DE WAVRIN. DU MANOIR À LA JUNGLE

Belgio, 2017

Regia: Grace Winter, Luc Plantier

■ Scen.: Grace Winter. F.: Dominique Henry, Ella Van Den Hove. M.: Luc Plantier. Mus.: Hughes Maréchal. Infografica: David Nataf. Voci: Anne Coesens, Laurent Bonnet, Thierry De Coster, Benoît Mansion. Restauro e digitalizzazione immagini: Bruno Mestdagh, Mariane Marfoutine. Prod.: Martine Barbé per Image Création. Com, RTBF, Télévision belge-Unité Documentaires, Cinémathèque Royale de Belgique ■ DCP. D.: 85'. Bn e Col. Versione francese e inglese con sottotitoli inglesi / *French and English version with English subtitles* ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique ■ Digitalizzato nel 2017 da Cinémathèque Royale de Belgique presso Cinematek Digilab a partire da copie nitrato e rushes / *Digitized in 2017 by Cinémathèque Royale de Belgique at Cinematek Digilab from nitrate prints and rushes*

Se un uomo si trova di fronte a un altro uomo, gli dirà: “Io sono un uomo. Tu chi sei?” e l'altro risponderà: “Sono un uomo anch'io”.

Nessuno sa niente di lui. I libri e gli articoli sull'antropologia visiva – tema che ha finito per assumere una grande importanza nell'area dell'antropologia sociale – ignorano che tra i precursori del cinema etnografico c'è un belga, il marchese Robert de Wavrin. De Wavrin fu uno dei primi a usare una macchina da presa 35mm per documentare gli usi e i costumi degli indiani dell'America meridionale. Raggiunto l'apice della notorietà negli anni Trenta, dopo la Seconda guerra mondiale Wavrin fu costretto a rinunciare alla vita nella giungla e fu lentamente dimenticato fino a cadere quasi completamente nell'oblio almeno fino a oggi. Il fatto che il suo primo film – recentemente restaurato dalla Cinémathèque Royale de Belgique – fosse considerato perduto, ha accen-

tuato la mancanza di consapevolezza sulla sua importanza di precursore. Il suo secondo film, *Au pays du scalp* (*In the Scalp Country*, 1931), fu citato qua e là come opera pionieristica, ma in un'epoca in cui il cinema etnografico stava acquisendo notorietà.

Prendendo come punto di partenza i materiali scoperti negli archivi della Cinémathèque Royale de Belgique, Grace Winter e Luc Plantier hanno tentato di ricostruire la storia di de Wavrin, che fu il primo bianco a filmare gli Shuar (chiamati Jivaro dagli spagnoli) alla fine degli anni Venti. Oltre seimila metri di pellicola girati tra il 1920 e il 1938 fanno di lui un esploratore ed etnografo di vaglia. Grazie al lavoro di conservazione e di restauro di questo patrimonio cinematografico abbiamo oggi la possibilità di (ri)scoprire il marchese de Wavrin, regista in pectore, amico e sostenitore degli indiani dell'Alta Amazzonia.

If a man finds himself facing another man, he will say to him: “I am a man. Who are you?” and the other man will answer: “I too, am a man”.

*No one knows of him. Books and articles on visual anthropology – a subject that became of great importance in the domain of social anthropology – ignore the fact that there is a Belgian, the Marquis Robert de Wavrin, who figures among the precursors of ethnographic cinema. He is one of the very first to have used a 35mm camera like a notebook to record the habits and customs of the Indians of South America. Following the height of his fame in the thirties, then his forced retreat from life in the jungle after World War II, he slowly faded into obscurity, which, up until now, has become almost absolute. The fact also that his first film was lost – it has recently been restored by the Cinémathèque Royale de Belgique – reinforced this lack of awareness of the importance of his role as a precursor. His second film, *Au pays du scalp* (*In the Scalp Country*, 1931), is occasionally cited here and there as a pioneering work, but at a time when*



Marquis de Wavrin. Du manoir à la jungle

ethnographic cinema was already making itself known.

Starting from rushes found in the Cinémathèque Royale de Belgique, Grace Winter and Luc Plantier dug deep to reconstruct the history of de Wavrin. He was the first white man to film the Shuars (called Jivaro by the Spanish) at the end of the 1920s. More than 6000 meters of film footage shot between 1920 and 1938 show him to be a renowned explorer and ethnographer. Thanks to the preservation of this cinematographic heritage at the Cinémathèque Royale de Belgique, today we (re)discover the Marquis de Wavrin, filmmaker at heart, friend and supporter of the Indians of the Upper Amazonian forest.

VOYAGE AU CONGO

Francia, 1927 Regia: Marc Allégret

■ Scen.: André Gide, Marc Allégret. F.: Marc Allégret. M.: Marc Allégret, Alberto Cavalcanti. Prod.: Pierre Braunberger,

Néo-Films ■ DCP. D.: 117'. Bn. Didascalie francesi con sottotitoli inglesi / *French intertitles with English subtitles* ■ Da: Les Films du Jeudi ■ Restaurato da Les Films du Panthéon in collaborazione con Les Films du Jeudi con il contributo di CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée e Cinémathèque française presso il laboratorio Hiventy a partire dal negativo originale conservato da CNC, un controtipo di Cinémathèque française e una copia di BFI - National Archive. Musica originale composta da Mauro Coceano / *Restored by Les Films du Panthéon in collaboration with Les Films du Jeudi with the support of CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée and Cinémathèque française at Hiventy laboratory from the original negative print preserved by CNC, a controtipo preserved by Cinémathèque française and a copy from BFI - National Archive. Original score composed by Mauro Coceano*

Marc Allégret gira nel 1925 il suo primo film, *Voyage au Congo*, un documentario sull'Africa equatoriale nel quale esprime con sguardo rispettoso la propria ammirazione per i popoli incontrati, i gesti familiari, i giochi, le danze e i rituali, la bellezza dei corpi e dei paesaggi.

L'iniziativa del viaggio è di André Gide, in missione per conto del Ministero delle Colonie. All'epoca già scrittore di fama, fin da giovanissimo sogna di viaggiare in Africa e manifesta nuovamente il proprio interesse per l'Africa subsahariana in seguito al ritorno dalla missione in Camerun del pastore protestante Élie Allégret (suo amico e padre di Marc), nell'ottobre del 1922. Per organizzare l'avventura africana Gide propone al futuro cineasta un posto di segretario con il compito di aiutarlo a pianificare l'itinerario. È di fatto Marc Allégret che, oltre a garantire l'organizzazione della spedizione, prepara ed effettua da solo le rischiose riprese. [...]

Gide e Allégret si imbarcano a Bordeaux sul piroscafo L'Asie e salpano per Dakar il 18 luglio 1925. Undici mesi dopo, il 31 maggio 1926, i due viaggiatori rag-

giungono nuovamente il porto di Bordeaux. [...] Allégret gira *Voyage au Congo* senza alcuna esperienza, conciliando le riprese con le mansioni principali affidategli da André Gide e dovendo rispettare tappe e ritmi del viaggio.

[...] *Voyage au Congo* è un film asciutto e sorprendente, contraddistinto da un'estetica piuttosto rara per l'epoca e incentrato non sul viaggio dei due uomini, ma su luoghi e tribù singolari e ancora ignoti al grande pubblico.

Nel 1927, mentre Marc Allégret è impegnato a montare il film, André Gide pubblica per Gallimard il giornale di bordo intitolato *Voyage au Congo*, cui segue nel 1928 *Le Retour du Tchad*. Il film è una sorta di testimonianza visiva del diario di viaggio di Gide. Rappresenta tuttavia un'opera a se stante, il cui sguardo personale si distingue da quello dello scrittore. Il libro denuncia i misfatti dell'amministrazione coloniale, posizione politica condivisa da Allégret. Il film si limita spesso a descrivere la bellezza dei popoli incontrati - "I giochi di luce sui corpi scuri che l'acqua ha reso lucenti come bronzo levigato" - ignorando volontariamente la presenza coloniale e quella dei bianchi. Il regi-

sta si diverte anche a mettere in scena, come in un film di finzione, una vicenda sentimentale. Una sequenza curiosa e in netto contrasto con lo stile documentario e la cronaca di viaggio, che generalmente comportano una certa distanza necessaria a preservare la naturalezza e la spontaneità degli individui.

Hervé Pichard

In 1925, Marc Allégret directed his first feature, a documentary film about Equatorial Africa entitled Voyage au Congo in which he respectfully reveals his esteem for the peoples encountered, the ordinary gestures, the games, dances and rituals, the physical beauty and the landscape. André Gide, the instigator of this project, was at that time working under the auspices of the Ministry for the Colonies. Gide was already an established writer. He had dreamt of travels through Africa from an early age and expressed renewed interest in the continent after his friend, the Protestant clergyman Élie Allégret (Marc's father) came home from Cameroon in October 1922. Gide decided to arrange a trip and asked the filmmaker-to-be to act as his secretary and help arrange an itinerary. And so it was that



Voyage au Congo

Marc Allégret organized the expedition as well as preparing and shooting this perilous film entirely on his own. [...]

The two men embarked on L'Asie, a liner, departing Bordeaux for Dakar on July 18th, 1925. Eleven months later, on May 31st, 1926, they returned to Bordeaux. [...] Marc Allégret shot Voyage au Congo with no previous filmmaking experience, with the constraint of a main job working for André Gide, keeping to his itinerary and his pace of travel.

[...] Voyage au Congo is an astonishingly uncluttered work, unusually so for the period. It focuses not on the two men and their journeying but on the places and unique tribes encountered that were unknown to the general public of the day. As Marc Allégret was cutting his film, André Gide published, in 1927, with Gallimard, a travel diary entitled Voyage au Congo, then, one year later, Le Retour au Tchad (Return to Chad). In some sense, the film represents an animated representation of André Gide's diaries. But it remains a work of art in its own right, offering a point of view that is not the writer's. The book assumes a political tone, criticizing the misdeeds of colonial government. Though Marc Allégret shared this view, his film seems content to describe the beauty of the people encountered. "The play of sunlight on dark skin upon which water laid a shiny coat of polished bronze", deliberately ignores the presence of colonial authorities and white settlers. The director also enjoys including a love story, as in a drama. This is an unlikely sequence that marks a break with usual travel documentary modes that rely on a process of detachment to preserve a naturalistic spontaneity in the individuals depicted.

Hervé Pichard

LES STATUES MEURENT AUSSI

Francia, 1953

Regia: Chris Marker, Alain Resnais

■ Scen.: Chris Marker. F.: Ghislain Cloquet. M.: Alain Resnais. Mus.: Guy Bernard. Prod.:

Tadié-Cinéma-Production ■ DCP. D.: 29'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / French intertitles with English subtitles ■ Da: Cinémathèque française ■ Restaurato nel 2018 da Cinémathèque française in collaborazione con Présence Africaine grazie al contributo di CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée presso il laboratorio Hiventy / Restored in 2018 by Cinémathèque française in collaboration with Présence Africaine thanks to CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée at Hiventy laboratory

I due registi, eterni testimoni della Storia, accompagnati dal direttore della fotografia Ghislain Cloquet, offrono un documentario carnale e impertinente sull'arte negra', sulla bellezza delle opere e sul loro ruolo nella cultura africana minacciata dalla colonizzazione francese e dall'influenza irresponsabile degli europei. L'ultima parte del film – censurato per dieci anni – critica apertamente il comportamento colonialista francese. *Les Statues meurent aussi* è anche un film di montaggio dall'impareggiabile eleganza, sorretto da notevoli giochi di luce tesi a restituire un approccio formale ipnotico. I registi filmano nella penombra il legno nero di seducenti sculture africane, unica testimonianza di tradizioni e civiltà dimenticate, come filmeranno poi i volti e la pelle degli uomini.

Il collettivo Présence Africaine, fondato da Alioune Diop, propone a Alain Resnais e a Chris Marker di girare un documentario sull'arte negra', concetto relativamente nuovo e ancora scandaloso agli inizi degli anni Cinquanta, dato che i paesi colonizzatori avevano a lungo considerato i popoli africani incapaci di intraprendere percorsi di creazione artistica. [...]

Alain Resnais, che ha già girato *Van Gogh* e *Guernica*, constata che l'arte negra', relegata al Musée de l'Homme anziché essere esposta al Louvre, è di fatto considerata esclusivamente dal punto di vista etnografico. Anche nel settore della conservazione e della valorizzazione delle opere d'arte si ri-

conoscono evidenti segni di disprezzo e di razzismo che distinguono le arti in funzione delle loro origini. In tale contesto, com'è possibile comprendere e apprezzare veramente le sculture africane portatrici di tradizioni orali tanto complesse quanto oscure? Sono le domande poste dai due registi, che si interrogano sull'identità dell'arte africana e più in generale sulla collocazione dell'arte nei musei.

[...] L'arte africana si situa in un luogo particolare tra la vita e la morte. Ossessionato da questa idea, il film strega lo sguardo per ragioni al contempo formali, storiche e in fin dei conti politiche. Se Alain Resnais e Chris Marker discettano volentieri di 'botanica della morte' è anche per metterci di fronte alla nostra responsabilità di colonizzatori irrispettosi degli uomini, delle terre e della loro cultura. Il film è un monito contro questo accecamento irrimediabile e incoraggia una presa di coscienza adottando una posizione particolarmente ottimista per l'epoca: l'uguaglianza tra neri e bianchi.

Hervé Pichard

Acting as solemn witnesses before history, Chris Marker and Alain Resnais, together with cinematographer Ghislain Cloquet give us an almost erotic and impertinent take on 'l'Art nègre' (Negro Art); on the beauty of the pieces and their place in African culture as it spins into decline in face of French colonial policies and irresponsible European influence in general. The film was censored for ten years on account of the overt criticism of French colonial attitudes which comes in the last part. Les Statues meurent aussi is also a montage film of unparalleled elegance, that benefits from remarkable film lighting and offers a hypnotic and formal approach to filmmaking. The directors film the dark, carved wood of intriguing African artworks, the last relics of forgotten civilizations and traditions, in shadow, as they will come to film men's faces and flesh later on. Présence Africaine, a collective established by Alioune Diop, commissioned



Les Statues meurent aussi

Alain Resnais and Chris Marker to make a documentary film about 'L'Art nègre', a relatively new and scandalous concept in the early 1950s. For years, imperial powers had considered that African peoples had shown themselves incapable of entering into a creative process. [...] Alain Resnais, who had already made Van Gogh and Guernica, observed that, in Paris, 'L'Art nègre' was relegated to the Musée de l'Homme and not shown at the Louvre, thus underlining its ethnographic rather than its artistic status. Clearly, even where conservation and promotion are concerned, traces of racism and contempt categorize artforms according to origin. In this context, there could be no way of understanding and truly valuing African sculpture, that embodied complex and uncertain oral traditions. The two directors raise precisely these issues, the nature of African art and the place of art in museums. [...] African art sits in a particular space between life and death. Their film focuses on this idea, which comes to haunt our vision, for formal, historical and indeed political reasons. Alain Resnais and Chris Marker choose to consider what they call 'the botany of death' in order to make us understand our responsibility as members of a colonial order that holds men, land and culture for nothing. The film

sounds the alarm about our irretrievable blindness and urges a raising of consciousness by speaking, with considerable optimism for its time, of equality between black people and white people.

Hervé Pichard

LIGHTS OUT IN EUROPE

USA, 1940 Regia: Herbert Kline

■ Scen.: James Hilton. F.: Alexandr Hackenschmied, Douglas Slocombe. M.: Herbert Kline. Mus.: Werner Janssen. Int.: Fredric March (voce narrante). Prod.: Herbert Kline, Films for Peace, Inc. ■ DCP. D.: 63'. Bn. Versione inglese / English version
■ Da: MoMA - The Museum of Modern Art, New York ■ Restaurato nel 2017 da MoMA presso il laboratorio Deluxe a partire da un frammento del negativo nitrato e un positivo 16mm completo / Restored in 2017 by MoMA at Deluxe laboratory from a fragment of a nitrate negative and a complete 16mm positive print

Uscito nell'aprile del 1940, *Lights Out in Europe* offre, per citare B.R. Crisler del "New York Times", "la prima panoramica della crisi mondiale in tutte le sue infinite ramificazioni politiche, economiche, razziali, propagandisti-

che e brutalmente militari che sia mai stata portata sullo schermo". Opera di Herbert Kline, membro del collettivo newyorkese di sinistra Film and Photo League, e del fotografo e montatore ceco Alexandr Hackenschmied (in seguito noto come Hammid), questo angosciante documentario offre un'immagine dell'Europa sull'orlo della guerra. Dalle truppe naziste che entrano nella città libera di Danzica (prontamente filmate da Kline e dal suo giovane operatore, Douglas Slocombe, qui al suo primo incarico professionale), ai londinesi che dispongono sacchi di sabbia lungo le sponde del Tamigi scrutando ansiosamente il cielo in attesa della prima ondata di bombardieri tedeschi.

Con un testo scritto dal romanziere britannico James Hilton (*Lost Horizon*) e letto dall'attore Fredric March, *Lights Out in Europe* era rivolto a un pubblico americano ancora incerto sull'eventuale ruolo degli Stati Uniti nel conflitto europeo. Con le sue indelebili immagini di rifugiati in fuga dalle truppe naziste, comprese le strazianti conseguenze di un attacco aereo contro un treno che trasportava donne e bambini verso il confine polacco, il documentario espone le sue ragioni senza indorature propagandistiche. Per John Ford, citato nelle inserzioni pubblicitarie sui giornali, *Lights Out in Europe* era "l'uso più intelligente finora fatto della macchina da presa" mentre la rivista comunista "New Masses", leale al patto di non aggressione tra Germania e Unione Sovietica, ammonì severamente i suoi lettori scrivendo che "avrebbero fatto meglio a stare alla larga dal film".

Dave Kehr

Released in April, 1940, Lights Out in Europe offers, in the words of B.R. Crisler in the "New York Times", "the first panoramic picture of the world crisis in all its infinite political, economic, racial, propagandistic and brutally military ramifications which has yet reached the screen". The work of Herbert Kline, a member of



Ma vie en Allemagne au temps de Hitler

New York's left-leaning Film and Photo League, and the Czech photographer and editor Alexandr Hackenschmied (later known as Hammid), this pulse-pounding documentary offers an image of Europe on the very brink of war, from German troops rolling into the Free City of Danzig (captured on the spot by Kline and his young cinematographer, Douglas Slocombe, here on his first professional assignment) to Londoners lining the banks of the Thames with sandbags as they look anxiously into the sky, awaiting the first wave of German bombers.

With a narration written by the British novelist James Hilton (Lost Horizon) and read by the actor Fredric March, Lights Out in Europe was addressed to an American public still uncertain of what role, if any, the United States should play in the European conflict. With its indelible images of refugees fleeing before the Nazi troupes, including the heartbreaking aftermath of an aerial attack on a train carrying women and children to the Polish border, the documentary makes its case without propagandistic embellishment. For the director John Ford, quoted in newspaper advertisements, Lights Out in Europe was "the most intelligent use to which the camera has yet been put", while the Communist review "New Masses", committed

to the German-Soviet Nonaggression Pact, sternly warned its readers, "Everybody had better stay away from this picture".

Dave Kehr

MA VIE EN ALLEMAGNE AU TEMPS DE HITLER

Francia, 2018 Regia: Jérôme Prieur

■ T. int.: *My Life in Hitler's Germany*. F.: Renaud Personnaz. M.: Isabelle Poudevigne. Mus.: Marc-Olivier Dupin. Int.: Ute Lemper (voce narrante). Prod.: Dominique Tibi, per Roche Production, Arte France con la partecipazione di Toute l'Histoire e il sostegno della Fondation pour la Mémoire de la Shoah ■ DCP. D.: 104'. Bn e Col. Versione inglese / English version ■ Da: Arte France

Nell'estate del 1939 tre professori dell'Università americana di Harvard avviarono un'indagine sui tedeschi che erano fuggiti dal loro paese in seguito all'ascesa di Adolf Hitler. Fu loro chiesto di descrivere le loro vite in Germania prima e dopo il 30 gennaio 1933, e di raccontare perché avessero scelto l'esilio. Uomini e donne di tutte le età, ebrei ma anche protestanti, cattolici,

non credenti, oppositori politici, resistenti di ogni genere...

Dopo aver assistito alla conquista del potere assoluto da parte del terrore nel giro di poche settimane, questi cittadini tedeschi di ogni fede e convinzione vissero e osservarono l'«allineamento» di tutta la società tedesca fino alla spaventosa «notte dei cristalli» del novembre 1938, ottant'anni fa. Le migliaia di pagine coperte dalla loro scrittura e provenienti da tutto il mondo sono state fino a oggi sostanzialmente dimenticate.

Questa eccezionale indagine svolta a ridosso dei fatti ci fa sentire per la prima volta le voci delle donne e degli uomini che fecero in tempo a fuggire dalla Germania nazista e ci offre la possibilità di conoscere questo paese affascinante attraverso i film amatoriali girati all'epoca.

In the summer of 1939 a major enquiry was launched by three professors of the University of Harvard in the United States, addressing Germans who had fled their country since Adolf Hitler came to power. They were to describe their lives in Germany before and after January 30th, 1933, and say why they chose exile. Men and women of all ages, Jews, but also Protestants, Catholics, non-believers, political opponents, resisters of all kinds... After having witnessed the seizure of absolute power carried out by terror in a few weeks, these Germans of every conviction and every faith lived and observed the 'bringing into line' that the entire German society was subjected to – until the terrible 'Kristallnacht' in November 1938, 80 years ago. The thousands of pages they covered with their writing and sent from the four corners of the globe have mostly been overlooked until today. This exceptional survey, carried out in the immediate aftermath, lets us hear for the first time the voices of these women and men who managed to flee the country of the Nazis and gives us the opportunity to better understand this fascinating country through the amateur films shot at that time.

LA SEINE A RENCONTRÉ PARIS

Francia, 1957 Regia: Joris Ivens

■ T. int.: *The Seine Meets Paris*. Sog.: Georges Sadoul. Scen.: Jacques Prévert. F.: Philippe Brun, André Dumaitre. M.: Gisèle Chézeau. Mus.: Philippe-Gérard. Int.: Serge Reggiani (voce narrante). Prod.: Garance Films ■ DCP. D.: 31'. Bn. Versione francese / *French version* ■ Da: Tamasa Distribution ■ Restaurato nel 2018 da Tamasa presso il laboratorio L'Image Retrouvée / *Restored in 2018 by Tamasa at L'Image Retrouvée laboratory*

La Seine è il premiato saggio ' lirico ' che riafferma Joris Ivens in Occidente [...] e consolida la sua posizione a Parigi. Lo sviluppo e la produzione del film furono un glorioso esempio di collaborazione in un luogo e in un tempo propizi. Sin dal 1938 Ivens aveva coltivato l'amicizia con l'influente critico e storico comunista parigino Georges Sadoul [...]. Fu Sadoul ad avere l'idea di partenza per *La Seine*, ispirandosi alle didascalie scritte per alcune foto di Parigi di Henri Cartier-Bresson e, naturalmente, dal lavoro sui fiumi dello stesso Ivens in *Das Lied der Ströme* (*Song of the Rivers*, 1954). Ivens propose di riprendere in mano il progetto, e lui e Sadoul lo precisarono nel corso di lunghe camminate sul lungosenna durante le quali si accorsero di essere colpiti dagli stessi aspetti della vita urbana sulle sponde del famoso fiume. [...]

I riflessi del nascente ' lirismo ' ibrido elaborato da Ivens in *La Seine* avevano implicazioni che andavano oltre la sua estetica personale e la sua carriera. Attingevano a uno *Zeitgeist*, e il nome del vecchio amico di Ivens, Dziga Vertov, veniva richiamato in vita a sostanziarne l'assunto. [...]

Non è una forzatura, dunque, trovarsi d'accordo con l'affermazione di Sadoul secondo cui *La Seine* sarebbe un omaggio all'estetica della ' vita presa alla sprovvista ' di Dziga Vertov, una rinascita della sensibilità del cine-occhio e un'esplorazione della dottrina del

cinéma vérité. La scelta di Ivens di osservare spontaneamente, direttamente e concretamente la vita sociale ed economica, facendo in modo che il suo film segua da vicino e senza interagirvi la vita quotidiana che scorre lungo il fiume parigino, è un chiaro effetto della reviviscenza di Vertov. [...]

Come il fiume che ritrae, *La Seine* è fluido, inesorabile, maestoso, vibrante di gorgi profondi e di tensione cinetica. [...] Dal punto di vista puramente cinematografico, il documentario offre un ricco ritratto visivo della vita sociale parigina, sempre ripresa dal lungofiume, dai tanti ponti e soprattutto dalla superficie dell'acqua.

Thomas Waugh, *The Conscience of Cinema: The Work of Joris Ivens 1912-1989*, Amsterdam University Press-EYE Filmmuseum, Amsterdam 2016

La Seine is the prizewinning ' lyrical ' essay that re-established Joris Ivens on the Western scene [...] and consolidated his Paris foothold. Its development and production were a triumph of networking within a conducive time and place. Since 1938, Ivens had nurtured his friendship with the influential Parisian communist

film critic and historian, Georges Sadoul [...]. Sadoul was behind the basic idea for La Seine, inspired by captions he had written for Parisian photos by Henri Cartier-Bresson and not surprisingly by Ivens's own work on rivers in Das Lied der Ströme (Song of the Rivers, 1954) itself. Ivens requested the chance to develop the stalled treatment, and the two of them fleshed it out in long walks on the riverbank where they discovered they were both observing the same aspects of urban life along the famous river. [...] The resonances of the emergent hybrid ' lyricism ' Ivens would effect in La Seine had much broader implications than his own individual personal aesthetic and career trajectory. It tapped a Zeitgeist, and the name of Ivens's old acquaintance Vertov must now be brought back on this account to flesh out this claim. [...]

It is not far-fetched, then, to concur with Sadoul about La Seine as an homage to Dziga Vertov's ' life-caught-unawares ' aesthetic, a revival of the kino-eye sensibility and exploration of the cinéma vérité doctrine. Ivens's tactic of spontaneously, directly, and materially observing public social and economic life, and his film's non-interactive close following



La Seine a rencontré Paris

of the everyday as it unfolded on the banks of the Parisian river, were a clear ricochet of the Vertov revival.[...]

Like the river itself, the finished La Seine is fluid, inexorable, majestic, vibrant with underwater eddies and kinetic tension. [...] Speaking purely cinematically, the documentary offers a rich visual canvas of Paris social life, all from the point of view of the river's paved banks, from its many bridges and, most importantly, from the water's surface.

Thomas Waugh, *The Conscience of Cinema. The Work of Joris Ivens 1912-1989*, Amsterdam University Press-EYE Filmmuseum, Amsterdam 2016

L'ÎLE DE MAI

Francia, 2018 Regia: Michel Andrieu, Jacques Kébadian

■ Sog.: da un'idea di Michel Andrieu. Immagini: Renan Pollès, Jean-Pierre Thorn, Jean-Denis Bonan, Jean-Noël Delamarre. M.: Maureen Mazurek. Mus.: René-Marc Bini. Prod.: Matthieu De Laborde, Iskra
■ DCP. D.: 81'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / French version with English subtitles ■ Da: Iskra

Avevo 28 anni. Come ex allievo dell'Institut Cinématographique (IDHEC) ero stato aiuto regista di Robert Bresson in due film (*Au hasard Balthazar*, *Mouchette*) e avevo girato il mio primo mediometraggio, *Trotsky*, con Patrice Chéreau. [...] In quel contesto repressivo fondai con altri cineasti l'ARC (Atelier de Recherche Cinématographique) che fu all'origine di tutta una serie di film di carattere politico e rivoluzionario. All'epoca l'ARC era un collettivo militante molto impegnato nelle proteste contro la guerra del Vietnam. Il contesto politico aggregava l'anti-imperialismo, l'anticapitalismo, l'antistalinismo, alcuni erano situazionisti o anarchici, solo io ero legato alla Jeunesse communiste révolutionnaire. All'inizio i nostri mezzi erano molto limitati: una macchina da presa Cou-

tant, un Nagra e piccole cineprese meccaniche, Paillard Bolex o Pathé Webó, un magnetofono Uher. Quando la Sorbona fu circondata dalla polizia eravamo nel Quartiere Latino con le nostre attrezzature. Ma nessuno si aspettava una rivolta simile! La vivemmo un po' come un sogno, filmandola [...]. Avevamo tutti la sensazione di vivere la nostra rivoluzione d'ottobre! Il maggio del '68 era il mese della parola, delle decisioni prese in uno spirito di uguaglianza, della democrazia diretta nei comitati. Era una fuga, una vibrazione di vita, un'esultanza, un momento di rottura, la bellezza del rifiuto, la gioia di condividere, un'attenzione per l'altro e per ciascuno. Un popolo che si ergeva per dire no e poter finalmente influire sulla storia.

Per il cinquantenario ci siamo detti che dovevamo fare un film in cui il Maggio '68 fosse finalmente raccontato da coloro l'avevano vissuto filmandolo, come noi, e non semplicemente commentando immagini d'archivio. Non si trattava nemmeno di fare un'analisi o una lezione di storia. Ci siamo basati su tutti i materiali filmati dal nostro collettivo e da altri cineasti militanti che avevano scelto di condividere le loro immagini e i loro suoni. Personalmente volevo che il film fosse privo di un commento o di una voce off aggiunti a posteriori. Questo presupposto radicale si è via via imposto in sede di montaggio, come se le sequenze girate cinquant'anni fa non ammettessero la presenza di corpi estranei. Perché il passato potesse farsi presente, del resto, era necessario eliminare i commenti ideologici e conservare solo le informazioni oggettive e fattuali.

Jacques Kébadian

I was eighteen years old, an alumnus of Paris' Institut Cinématographique (IDHEC). I had been Robert Bresson's assistant director on two films (Au hasard Balthazar, Mouchette). I had also shot my first medium-length film, Trotsky, starring Patrice Chéreau [...]. In this repressive context, together with other

filmmakers, I helped set up an organization called l'ARC (Atelier de Recherche Cinématographique), out of which came forth a series of political and revolutionary films. In those days l'ARC was a politically committed cooperative, heavily engaged in the campaign against the war in Vietnam. The cadres all came from anti-imperialist, anti-capitalist and anti-Stalinist backgrounds. Some were situationists or anarchists. I was the only person connected with the Jeunesse communiste révolutionnaire. Our means were initially limited: a Coutant camera, a Nagra plus a few wind-up cameras, a Paillard Bolex, a Pathé Webó and a Uher sound-recorder. When the police surrounded the Sorbonne, we were right there, in the Latin Quarter, with our gear. No one was expecting such revolutionary events to blow up. We lived through them in a daydream, even as our cameras were rolling [...]. We all felt we were experiencing our very own October revolution! May 1968 was a month of oratory, a month of egalitarian decision-making and direct democracy in every group and committee. It was like a fugue, a vibrant and living heightening of spirits, a break with the past, heady with the magic of saying no, the joy of sharing and caring for others and for each other. A people was rising and saying no. At last, a people was impacting on its own history. For the fiftieth anniversary of May 1968, we felt that the time had come to make a film to show what it was like to have experienced these events as filmmakers, and not just produce ex-post-facto work based on hindsight commentary and archival material. Our idea was not to generate analysis, not to teach the history but to offer a film distilled from all the films shot within our collective, as well as work made by other politically committed filmmakers who were able to donate images and sound. Personally, I was keen from the start that this should come without any form of comment on voiceover; and gradually, as the editing process proceeded, this radical approach did come to make sense, as if sequences shot fifty years ago might only reject alien material

grafted from another era. Indeed, we had to erase the ideological commentary of the time in order to make the material work for today's audiences, retaining only factually objective information.

Jacques Kébadian

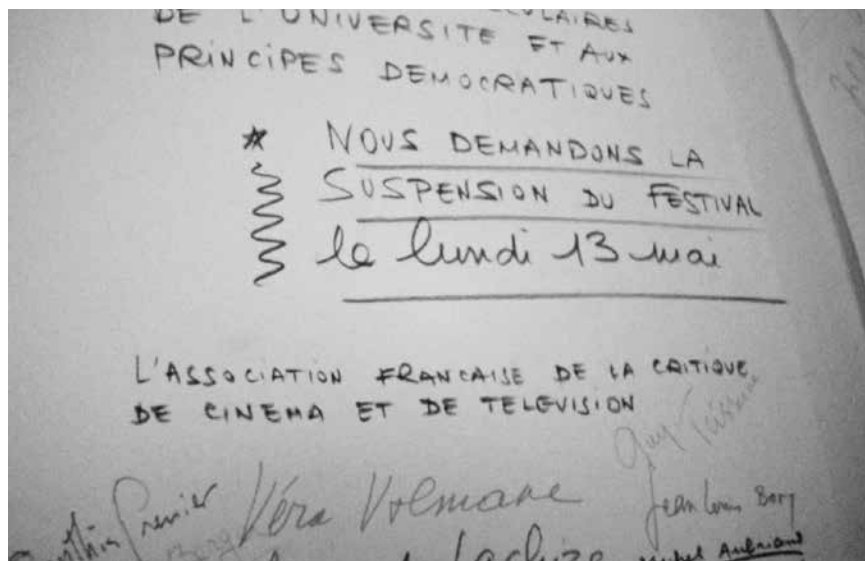
CANNES 68, RÉVOLUTION AU PALAIS

Francia, 2018 Regia: Jérôme Wybon

■ Int.: Philippe Résimont (voce narrante), Costa Gavras, Claude Lelouch, Milos Forman, Thierry Frémaux, Dominique Delouche, Claude Chabrol, Géraldine Chaplin, Jean-Pierre Dionnet, Philippe Rouyer. Prod.: L'Atelier d'images - Savage Film ■ DCP. D.: 55'. Bn e Col. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ■ Da: L'Atelier d'image

Le immagini d'archivio sono affascinanti: Truffaut e Godard che si appendono al sipario del Palais des Festivals per impedire una proiezione; Godard che lancia la sua formula divenuta celebre: "Io vi parlo di solidarietà agli studenti e agli operai, e voi mi parlate di carrelli e primi piani!"; Polanski che gli risponde, irritato: "Tutto quello che mi dici mi ricorda moltissimo i giorni che ho passato in Polonia in un'epoca chiamata staliniana"...

Ci sono due clan contrapposti: gli ideologi (maoisti e no) venuti da Parigi che chiedono l'interruzione del Festival di Cannes e gli autori dei titoli in concorso che vogliono mostrare le loro opere, in particolare i cechi ispirati dall'effimera primavera di Praga. Dominique Delouche dichiara, commosso: "Domani rischio di diventare famoso ma per solidarietà ritiro il mio film dal concorso. Mi piacerebbe comunque che qualcuno lo vedesse...". Purtroppo per lui, a restare impresse sono state le immagini della gigantesca cafernao che fu quella ventunesima edizione, bruscamente interrotta il 18 maggio 1968. Questo documentario



Cannes 68, révolution au Palais

kaleidoscopico rievoca i fatti che condussero a quel gesto senza precedenti, perché "il Maggio '68 è nato sugli scalini della Cinémathèque". Viene rievocato l'affaire Langlois, che a febbraio aveva contrapposto il mondo del cinema al ministro della cultura André Malraux. Manifestazioni violente, arretramento del governo e intervento di un giovane Cohn-Bendit che aggiorna i rivoluzionari cinefili! Peccato che la conclusione lasci così poco spazio alle conseguenze della rivoluzione al Palais per il mondo del cinema. In un prossimo episodio?

Anne Dessuant, "Telerama", 23 maggio 2018

The archival images are fascinating: Truffaut and Godard hanging from the Palais des Festivals' curtains to prevent a screening from taking place; Godard shouting his soon-to-be-famous phrase: "We're talking about solidarity with the students and the workers and you're speaking about travelling shots and close-ups"; Polanski responding, irritated, "Everything you say reminds me of the days I spent in Poland during the Stalinist era"... There are two opposing clans: the ideologues from Paris (Maoists or not) demanding that the Cannes

Festival be stopped and the filmmakers in competition who want their films to be screened, in particular the Czechs inspired by the short-lived Prague Spring. Dominique Delouche movingly says: "Tomorrow I risk becoming famous but out of solidarity I withdraw my film from the competition. Nevertheless, I would like it if somebody watched it...". Unfortunately for him, it was the images of the great Capernaum that the 21st edition turned into, after it was abruptly interrupted on the 18th May 1968, which were destined to last. This kaleidoscopic documentary recalls the events that led to that unprecedented act, because "May 68 was born on the steps of the Cinémathèque". It also recalls the 'Langlois affair', which in February had pitted the cinema world against the Minister of Culture André Malraux. Violent demonstrations, the government's retreat and a young Cohn-Bendit bringing the revolutionary cinephiles up to date! It is a shame that the ending devotes so little time to the consequences of the Palais revolution for the future of the cinema. For a future episode, perhaps?
Anne Dessuant, "Telerama", 23 May 2018

CINETRACTEZ !

QU'EST-CE QU'UN CINÉTRACT ?

C'est 2'44 (soit une bobine 16 m/m de 30 m. à 24 images/seconde) de film muet à thème politique, social ou autre, destiné à susciter la discussion et l'action.

ESSAYONS D'EXPRIMER PAR CINÉTRACTS NOS PENSÉES ET NOS RÉACTIONS !

POURQUOI ?

Pour : CONTESTER - PROPOSER - CHOQUER - INFORMER - INTERROGER
AFFIRMER - CONVAINCRE - PENSER - CRIER - RIRE - DÉNONCER
CULTIVER

AVEC QUOI ?

- Un mur, une caméra, une lampe éclairant le mur.
- Des documents, photos, journaux, dessins, affiches, livres, etc.
- un crayon feutre, du scotch, de la colle, un mètre souple, un chronomètre.
- Des idées.

COMMENT ?

L'ordre des documents à filmer (et leur durée) est primordial. Il faut donc faire un petit scénario ou plan de travail.

Partir d'une idée simple, la décomposer en images, selon le matériel disponible, en sachant à la fois dépasser "le premier jet" et renoncer à l'effet trop ambitieux. Réduire le texte (de beaux cartons bien lisibles comme au temps du cinéma muet) à l'essentiel : le plus concis, le plus clair, le plus frappant.

Avant le tournage, faire un essai, chronomètre en main, pour décider de la durée de chaque plan à filmer. Pour les textes c'est simple, c'est le temps de "lecture lente". Pour les images, il faut "sentir" le rythme : selon l'impact propre de l'image, son rapport plastique avec ce qui la précède et qui la suit, le rôle qu'on lui attribue (information - commentaire - vibration). La suite des images est un discours lié tantôt de très près, tantôt de très loin, au discours décrit. C'est de la variété et du jeu de ces discours qu'est fait le choc et l'efficacité possible du cinétract.

Utiliser si possible le zoom, non pour l' "effet de zoom" (à réserver aux très rares moments où il est indispensable), mais pour gagner du temps en faisant des cadrages très précis (gros plans sur documents, détails de documents...) sans bouger la caméra.

Tourner (en image par image si le modèle de la caméra le permet, autrement en contrôlant le chronomètre) le cinétract en continuité, dans l'ordre de projection et sans "blancs" intermédiaires. Normalement, le cinétract doit être utilisé sans montage. Il doit être prêt à ÊTRE UTILISÉ DÈS SA SORTIE DU LABORATOIRE.

IMPORTANT

- Chaque cinétract porte un numéro affecté par nous dès réception de la demande. Il convient donc que le premier plan soit un carton indiquant un numéro. "CINETRACT 055" par exemple.
- Utiliser de préférence la pellicule négative XX
- Le montage devant être aboli, on a préféré jusqu'ici la technique de filmage des photos et documents fixes, qui permet une plus grande sûreté d'exécution. On peut cependant imaginer l'utilisation de scènes animées, en gardant à l'esprit la nécessité d'un négatif "prêt à être utilisé dès sa sortie du laboratoire". Autrement dit, si on s'aperçoit d'une erreur de tournage, il faut tout recommencer, dans l'ordre, sur une autre bobine, jusqu'à un tournage impeccable. Bonne école au demeurant : c'est comme le direct à la TV.
- Avant de retirer la pellicule de la caméra, préparer l'étiquette de la bobine "à développer".
- Nous envoyer la pellicule, de préférence accompagnée d'un résumé du cinétract.
- Le développement et le tirage des copies sont assurés par nous.
- Les auteurs de cinétracts s'accordent à considérer ce travail comme une activité de cinéastes amateurs, sans but lucratif. Les aides financières éventuelles ne serviront qu'à fabriquer encore davantage de cinétracts.

CINÉTRACTS

Francia, 1968

■ DCP. Bn. Version française / French version ■ Da: Cinémathèque française
Cinétracts numero: 001, 003, 006, 010, 011, 012, 024, 031, 032, 066, 101, 106

Che cos'è un cinétract?

Sono 2'44" (una bobina 16mm di 30 metri a 24 f/s) di film muto a tema politico, sociale o altro, destinati a suscitare la discussione e l'azione.

Scegliamo di esprimere attraverso i cinétract i nostri pensieri e le nostre reazioni!

Perché?

Per: contestare – proporre – scioccare – informare – interrogare – affermare – convincere – pensare – gridare – ridere – denunciare – coltivare.

Con cosa?

- Una parete, una macchina da presa, una lampada per illuminare la parete.

- Documenti, fotografie, giornali, disegni, manifesti, libri, ecc. un pennarello, nastro adesivo, colla, un metro a nastro, un cronometro.

- Idee.

Come?

L'ordine dei documenti da filmare (e la loro durata) è fondamentale. Occorre quindi preparare una piccola sceneggiatura o un piano di lavoro.

Partire da un'idea semplice, scomporla in immagini a seconda del materiale disponibile, sapendo allo stesso tempo andare oltre 'la prima stesura' e rinunciare all'effetto troppo ambizioso. Ridurre il testo (bei cartelli ben leggibili come ai tempi del cinema muto) all'essenziale: il massimo della chiarezza, della concisione, dell'effetto.

Prima delle riprese fare una prova, cronometro alla mano, per stabilire la durata di ciascuna inquadratura. Per i testi è semplice, devono durare il tempo necessario a una 'lettura lenta'. Per quanto riguarda le immagini, bisogna 'sentire' il ritmo: in funzione del particolare impatto dell'immagine, del suo rapporto plastico con ciò che la precede e ciò che la segue, del ruolo che le

viene attribuito (informazione – commento – punteggiatura – vibrazione). La successione di immagini è un *discorso* legato più o meno strettamente al discorso descritto. L'impatto e la possibile efficacia del cinétract sono dati dalla varietà e dalle interazioni di questi discorsi.

Usare se possibile lo zoom, non per l'effetto zoom (da riservare ai rarissimi momenti in cui è indispensabile) ma per guadagnare tempo facendo inquadrature molto precise (primi piani su documenti, dettagli di documenti...) senza muovere la macchina da presa. Filmare (immagine per immagine se il modello di macchina da presa lo consente, altrimenti controllando il cronometro) il cinétract in sequenza, nell'ordine di proiezione e senza "bianchi" intermedi. Tipicamente, il cinétract deve essere proiettato *senza montaggio*. Deve essere pronto a essere utilizzato non appena esce dal laboratorio.

Presentiamo una decina di cinétract all'inizio di altrettante proiezioni di lungometraggi.

What is a Cinetract?

A 16 mm, 100-foot, silent reel, lasting 2 minutes and 44 seconds at 24 frames/second, on a political, social or similar theme, intended to provoke discussion and action.

cinetracts are designed to express our beliefs and our reactions.

but why?

To: protest – propose – shock – inform – question – affirm – convince – reflect – yell – mock – denounce – educate

By what means?

*- A wall, a camera, a lamp to light wall.
- Archival documents, photographs, newspapers, drawings, posters, books etc.,*

- marker, Sellotape, glue, measuring-tape, stop-watch.

- Ideas

How?

Document shooting order is crucial, as is shot duration. This requires short screenplay and/or schedule.

Break basic idea down into component images, according to material available. Remember not to be satisfied with first attempt. Forego overambitious effects. Distil text (beautiful, highly legible title-cards, as in silent movies) down to essentials. Make as clear and concise and striking as possible.

Test before shooting, stopwatch in hand, to determine required shot-length. Where there is text, this is easy: correct duration is time taken to read slowly. Where there are images, "sense" pace, according to image "weight", aesthetic connection between successive images and image function (information, commentary, punctuation, atmosphere). A succession of images builds a discourse loosely or more intimately connected with discourse to be commented upon. The contrast and interplay between such discourses will prove shocking. They will ensure a Cinetract's likely effectiveness.

If possible, use zoom not for zoom effects (very occasionally unavoidable) but to gain time by accurate framing (close-up shots of documentary archive material and other details) without shifting camera.

Shoot frame-by-frame, if camera allows, or using stopwatch. Use in-camera editing, without intervening blanks. Cinetracts are not usually edited. They should be ready for use on leaving lab.

We are showing a dozen or so Cinetracts prior to a similar number of feature-film screenings.

L'HÉRITAGE DE LA CHOUETTE

Francia, 1989 Regia: Chris Marker

■ T. int.: *The Owl's Legacy*. Sog.: da un'idea di Jean-Claude Carrière. Scen.: Chris Marker. Int.: André Dussollier (voce narrante) ■ DCP. Col. Versione francese con sottotitoli inglesi / French version with English subtitles ■ Da: Cinémathèque française

Episodio 1: Symposium ou les idées reçues

Interviste a: Jean-Pierre Vernant, François Lissarrague, Viatcheslav Ivanov, Marios Ploritis, Mark Griffith, John Winkler, David Halperin, Nancy Laughlin, Michael Nagler, Michel Jobert, Lee Kaminski, Iannis Xenakis, Manuela Smith, Cornelius Castoriadis, George Steiner. D.:26'

Episodio 2: Olympisme ou la Grèce imaginaire D.:26'

Episodio 3: Démocratie ou la cité des songes

Interviste a: Elia Kazan, Mihalios Sakellariou, Cornelius Castoriadis, Oswyn Murray, Angélique Ionatos, Michel Jobert, John Winkler, Evi Touloupa. D.:26'

Il progetto si basava su un concetto molto chiaro: esplorare l'eredità della Grecia antica nelle nostre società. Proponendosi di abbracciare la totalità, da questo punto di vista era un progetto rosselliniano che si occupava allo stesso tempo di scienze, arti, politica, antropologia, storia. [...]

Negli anni Sessanta e Settanta Marker era stato molto attivo sul versante della controinformazione, dei contro-reportage... A un certo punto si mise a fare televisione e la fece sul serio, proponendo episodi di 26 minuti, ciascuno costruito attorno a una di queste dodici parole, poi esagerò come i buoni pasticciieri e gli episodi diventarono tredici. [...]

L'umorismo si coniuga al talento nell'uso delle parole, in particolare nelle introduzioni e nelle transizioni, cosa che solitamente la televisione non sa fare. All'interno di ogni episodio Marker fa un uso molto libero, inventivo e metaforico dei riferimenti cinematografici e dei materiali d'archivio visivi e sonori. E poi c'è un inatteso senso della narrazione seriale. È brillantissimo.

Il materiale fu organizzato in sede di montaggio. Ma la scelta formale principale, e a pensarci la più sorprendente, riguarda le conversazioni a quattr'occhi. [...] A questi colloqui realizzati in giro per il mondo dedicò due anni, il 1987 e il 1988.

Thierry Garrel

Chris Marker voleva fare questo film. La Fondazione Onassis glielo finanziò. Chris riunì davanti alla sua macchina da presa filosofi, scrittori, logici, uomini politici e artisti per discutere in tredici episodi di immaginario, musica, interiorità, matematica, senso della storia, misoginia, insidie del desiderio, verità della menzogna, nostalgia e pregiudizi per concludere con gli ateniesi e la civetta, simbolo del sapere e di Atene. Dire che il film è appassionante è un'ovvietà. Dire che il film ha conosciuto peripezie che l'hanno allontanato dal pubblico è una triste realtà. Quanto alle ragioni di questa assenza, esse non corrispondono – tutt'altro – ai temi principali del film, che sono *la saggezza e la libertà*.

La Fondazione Onassis, nella sua ritrovata saggezza, ha accettato di affidare il film di Chris Marker *L'Héritage de la chouette* alla Cinémathèque française. La Cinémathèque française lo affida a sua volta agli spettatori secondo il principio che è la sua ragion d'essere: *mostrare*. Ed esprimere così la sua entusiastica ammirazione per Chris Marker, l'uomo e la sua opera.

Costa-Gavras

This project was rooted in a very clear concept, which was to explore the shadow of Ancient Greece in modern society, with a view to offering a complete overview. This was a Rossellini-like project destined to take in science, art, politics, anthropology, history. [...]

In the Sixties and Seventies, Marker was kept very busy with the business of counter-information, counter-reportage... Now he came to television. He did so methodically and thoroughly, offering 26 minutes episodes, each one constructed around one of twelve keywords – except that he ended up giving us a baker's dozen of thirteen, like any good baker. [...]

The work was witty, especially the introductions and links. Television is not usually witty. Marker sprinkled film-references freely, inventively and metaphorically within each episode, as well as picture and sound archive. He also



L'Héritage de la chouette

displayed an unexpected sense of serialization. It was absolutely brilliant.

The shape of the work was really found in the cutting-room. But the major conceptual decision and, if one considers, the most surprising one, came with the face-to-face interviews. [...] Marker spent two years on these, recording interviews round the world through 1987 and 1988.

Thierry Garrel

Chris Marker wanted to make this film. The Onassis Foundation paid for it. Chris brought philosophers, writers, logicians, politicians, artists before the camera to discuss imagination and imaginary worlds, music, inner space, mathematics, sense of history, misogyny, entanglements of desire, truth in lies, nostalgia and received ideas over thirteen episodes, not to mention the Athens of Athenians and the owl, symbol of wisdom and of the polis. To say that this made for fascinating filmmaking is to state the obvious. To say that an unfortunately convoluted production history kept the work confidential is a sad truth. But the reasons for its not finding an audience have nothing to do with its main

theme, which is wisdom and freedom. Coming to its senses, the Onassis Foundation has wisely agreed to hand Chris Marker's film, L'Héritage de la Chouette, over to the Cinémathèque française. And the Cinémathèque is making it available to audiences, as it must, since its very raison d'être is to show. Showing this film is also a means of expressing the Cinémathèque's enthusiastic admiration for Chris Marker, as a person and as a filmmaker.

Costa-Gavras

INGMAR BERGMAN - VERMÄCHTNIS EINES JAHRHUNDERTGENIES

Germania-Francia, 2018

Regia: Margarethe Von Trotta

■ T. int.: *Searching for Ingmar Bergman*.
Scen.: Felix Moeller. F.: Börres Weiffenbach. M.: Bettina Böhler. Int.: Liv Ullmann, Ruben Östlund, Olivier Assayas, Mia Hansen-Løve, Carlos Saura, Gunnel Lindblom, Jean-Claude Carrière, Julia Dufvenius, Gaby Dohm, Daniel Bergman, Rita Russek. Prod.: Guy Amon, Benjamin Seikel,

Stéphane Sorlat, C-Films, Mondex&cie ■ DCP. D. 95'. Bn e Col. Versione tedesca, svedese, inglese, francese e spagnola con sottotitoli inglesi / German, Swedish, English, French and Spanish version with English subtitles ■ Da: CGM Paris

Con questo film Margarethe von Trotta esplora e approfondisce l'opera e la personalità di Ingmar Bergman. È un universo nel quale la regista ha voluto mettere in particolare risalto l'importanza delle donne, che ebbero un ruolo centrale per Bergman più che per qualsiasi altro cineasta. Margarethe von Trotta ci guida attraverso il documentario vestendo i panni della narratrice e guardando ai film e alle singole scene dal proprio punto di vista, in quanto regista.

Qual è l'importanza di Bergman per la generazione attuale di cineasti? Per rispondere a questa domanda, Margarethe von Trotta incontra attori e registi di fama internazionale provenienti da diversi Paesi e orizzonti, come Carlos Saura, Olivier Assayas, Ruben Östlund, Mia Hansen-Løve... I film della trentaseienne Hansen-Løve contengono forti riferimenti a Bergman. Vanno interpretati come un 'revival' bergmaniano? Nelle interviste von Trotta chiede ai suoi interlocutori quali scene li abbiano più ispirati, quale influenza possa essere rintracciata nelle loro opere, cosa resti oggi del lavoro del regista: le sue tematiche, i suoi personaggi, la sua importanza nella storia del cinema.

Ingmar Bergman sarebbe forse felice di sapere che dieci anni dopo la sua morte Margarethe von Trotta ha girato un film su di lui: non solo perché *Gli anni di piombo* era uno dei suoi film preferiti, ma anche perché è una regista donna, e per le donne Bergman provava un'empatia e una comprensione particolari. Lo diceva egli stesso: "in me ci sono molte donne". In questo senso, il film celebra anche il Bergman difensore instancabile delle donne ai due lati della macchina da presa. Una volta Wim Wenders ha osservato che

i film di Bergman sono resi oscuri da uno "schermo opaco di giudizi", e meritano tanto più di essere rivisti "senza preconcetti". È l'obiettivo di questo documentario, che ci fa riscoprire l'opera di Bergman attraverso lo sguardo della narratrice Margarethe von Trotta e di una nuova generazione di registi e di attori. Un secolo intero visto attraverso il prisma del presente.

"Alla fine del documentario mi si vede in riva al mare, appoggiata a un grande scoglio. Mi sento piccolissima di fronte a quel maestro che è Bergman. La roccia lo rappresenta. E mi protegge anche un po'. Sto sotto l'ombra benevola della grande pietra. È questo il senso dell'immagine".

Margarethe von Trotta

Margarethe von Trotta delves deep into the life and the character of Ingmar Bergman, with a particular view to showing the role of women, who were more central to Bergman's practice than any other filmmaker's. She acts as a guide, narrating this film, giving her point of view as an experienced director in her own right on Bergman's work and on specific scenes from his films.

What place does Bergman occupy in the minds of today's filmmakers? In order to answer this question, von Trotta recruits internationally famous actors and directors from a range of different walks of cinema and countries, such as Carlos Saura, Olivier Assayas, Ruben Östlund and Mia Hansen-Løve... The latter is a thirty-six-year-old director whose work contains many strong references to Bergman. Are we witnessing a Bergman revival? Von Trotta angles her interviews to discover which scenes prove most inspirational, where Bergman's influence shows in their work and what trace, more generally, remains in today's cinema: subject-matter, characters, relevance.

Ingmar Bergman would have been delighted to learn that ten years after his death Margarethe von Trotta was making a film about him, not just because her movie Two German Sisters was one of his favourite films, but also because

she is a woman and he felt a peculiar empathy for women. As he said himself, "There are several women inside me". In this sense, this film also shows Ingmar Bergman as a tireless advocate for women on either side of the camera. Wim Wenders is quoted as saying that Bergman's films were obscured by an "opaque screen of opinion" and that they merited to be seen afresh, "without prejudice". This is what von Trotta's documentary sets out to do. Her commentary, her eye and the eye of a new generation of actors and filmmakers together renew the way we see Bergman: an entire century of filmmaking seen through the prism of today's filmmakers.

"At the end of this documentary, I show myself leaning against a big rock by the sea. I feel tiny beside the master that is Bergman. The rock stands for him. It protects me. I stand in the friendly shade of this big rock".

Margarethe von Trotta

BERGMAN - ETT ÅR, ETT LIV

Svezia, 2018 Regia: Jane Magnusson

■ T. int.: *Bergman - A Year in a Life*. F.: Emil Klang. M.: Hanna Lejonqvist. Mus.: Lars Kumlin, Jonas Beckman. Prod.: B-Reel Films, SVT, SF Studios, Gotland's Film Fund, Film Capital Stockholm fund, Nordsvensk Filmunderhållning, Reel Ventures, Motlys con il supporto di Svenska Filminstitutet, Norsk filminstitut, Nordisk Film & TV fond, Creative Europe ■ Blu-Ray. D.: 117'. Col. Versione inglese e svedese con sottotitoli italiani / English and Swedish version with Italian subtitles ■ Da: BIM Distribuzione

Buona parte del decennio iniziato nel 2010 è stato per me fortemente legato a Ingmar Bergman. Innanzitutto ho passato tre anni a lavorare a una serie televisiva e a un documentario intitolati *Trespassing Bergman*. Ho girato il mondo per intervistare registi che erano stati ispirati, terrorizzati, redenti e, nel bene e nel male, sorpresi da lui. [...] Poi ho trascorso tre anni a in-

tervistare i collaboratori di Bergman. Dalle sue star come Gunnel Lindblom alla segretaria di edizione e produttrice Katinka Faragó, ai tecnici del suono e agli aiuti regista. Insieme dipingono il ritratto variopinto di un grande artista che poteva essere molto stimolante ma anche terrorizzante. Un uomo ipersensibile al suono, alla luce, al cibo e ai sogni, ma non particolarmente sensibile alle persone. Un uomo che lavorava più velocemente e intensamente di chiunque altro nella storia del cinema. Bergman ebbe una vita lunghissima e fu incredibilmente produttivo. Il mio problema era raccontare la sua storia in meno di due ore. Sembrava impossibile. Durante la mia ricerca, però, continuava a spuntare un anno particolare: il 1957, l'anno più fecondo e magico di Bergman. Il 16 febbraio è il giorno della première del *Settimo sigillo*, mentre l'8 marzo si inaugura al Teatro Nazionale di Malmö il suo adattamento-fiume (ben cinque ore) del *Peer Gynt*. Il 18 aprile la televisione pubblica svedese mette in onda il suo adattamento di *Mr. Sleeman Is Coming*. Il giorno dopo la radio trasmette

il suo adattamento della *Prigioniera di Proust*. Il 2 luglio partono le riprese del *Posto delle fragole* che si concludono il 27 agosto. Il 14 ottobre *Nattens Ljus* (*Night Light*), di cui Bergman è co-sceneggiatore, esce nelle sale. Il 16 novembre è la volta dell'adattamento radiofonico dei *Giocatori* di Gogol', mentre solo un mese più tardi è ancora il Teatro Nazionale di Malmö a ospitare la sua messa in scena del *Misanthropo*. Il 26 dicembre esce *Il posto delle fragole*... Una moglie, due amanti e sei figli avuti da quattro donne diverse. Come ha potuto gestire la sua vita privata e che influenza ha avuto sul suo lavoro e viceversa? Ho pensato: perché nessuno ci ha fatto un film? Forse è possibile raccontare la storia di Bergman concentrandosi solo su quell'anno? Allora ho deciso di farlo io. E questo è il risultato.

Jane Magnusson

Most of the 2010s decade has been for me strongly linked to Ingmar Bergman. Firstly, I spent three years working on a television series and documentary film titled Trespassing Bergman. I travelled

all over the world talking to filmmakers who have been inspired, terrified, redeemed or, for better or worse, astounded by him. [...] During the last three years I have been talking to Bergman's co-workers. From his stars such as Gunnel Lindblom, to his producer and script-girl Katinka Faragó, to sound technicians and assistant directors. They paint a multi-coloured image of a great artist who could be very inspiring, but also terrifying. A man who is super sensitive to sound, light, food, dreams, but not really to other people. A man who worked harder and faster than anyone else in the history of cinema.

Bergman lived a very long life and he was incredibly productive. My problem, then, was how to tell his story in less than two hours. It seemed impossible. However, during my research a single year kept popping up: 1957, Bergman's most magical and productive year. February 16th is the day of the première of The Seventh Seal, while on March 8th his adaptation of Peer Gynt (five hours in total) opens at the National Theatre in Malmö. On April 18th, Swedish public television broadcasts his adaptation of Mr. Sleeman Is Coming. The following day, his radio adaptation of Proust's The Prisoner is aired. On July 2nd, shooting for Wild Strawberries gets underway, and concludes on August 27th. On October 14th, Nattens Ljus (Night Light), co-written by Bergman, goes on general release. On November 16th, it's the turn of his adaptation of Gogol's The Gamblers, while just one month later his staging of The Misanthrope opens, once again at the National Theatre in Malmö. On December 26th, Wild Strawberries is released... One wife, two lovers, and six children from four different women. How was he able to manage his private life and what influence did it have on his work, and vice versa?

I thought – why hasn't anyone made a film about this? Perhaps one can tell the story of Bergman by focusing on just this one year? This is what I set out to do. Now it is done.

Jane Magnusson



Bergman – ett år, ett liv

DIE LEGENDE VOM HÄSSLICHEN KÖNIG

Germania-Austria 2017

Regia: Hüseyin Tabak

■ T. int.: *The Legend of the Ugly King*. F.: Lukas Gnaiger. M.: Christoph Loidl, Andrew Bird. Mus.: Judit Varga. Int.: Yilmaz Güney, Michael Haneke, Costa-Gavras, Tahir Yüksel, Gilles Jacob, Donat Keusch, Hüseyin Tabak, Elif Güney Pütün, Jack Lang, Tarik Akan. Prod.: Mehmet Aktaş, MitoFilm, Aichholzer, Filmproduktion, MarangozFilm ■ DCP. D.: 122'. Col. Versione tedesca, turca, curda, francese e inglese con sottotitoli inglesi / *German, Turkish, Kurdish, French and English version with English subtitles* ■ Da: MitoFilm

Come sta a indicare il nome attribuitogli dalle masse ("il re brutto"), Yilmaz Güney fu una figura leggendaria che segnò la cinematografia internazionale con i film da lui sceneggiati, diretti e interpretati per oltre due decenni. In Turchia, trentaquattro anni dopo la sua morte, Güney è ancora considerato un idolo per la sua opera e per le sue convinzioni politiche. In *Die Legende vom hässlichen König* il regista curdo-tedesco Hüseyin Tabak esplora l'eredità del mitico eroe. Si tratta di un mirabile omaggio documentario che segue anche il viaggio personale del regista.

Il film inizia con il trionfo di Güney a Cannes nel 1982 per poi snodarsi lentamente in cinque paesi alla ricerca dei collaboratori, dei compagni di prigionia e dei familiari ancora in vita. La traiettoria dell'indagine coinvolge anche il mentore di Tabak, Michael Haneke, e Costa-Gavras che con Güney condivise la Palma d'Oro a Cannes. I vari punti di vista dipingono il ritratto complesso di una personalità appassionata, piena di idee e di creatività ma anche di imperfezioni e di contraddizioni. L'esplorazione di Tabak fa affiorare il Güney più umano e vulnerabile, spingendosi oltre la leggenda.

Girato nell'arco di sette anni, il film offre un ricco ritratto biografico che mette in luce la vita, la sensibilità ar-



Die Legende vom Hässlichen König

tistica e la visione del mondo di un grande regista. È un omaggio sincero a un uomo la cui creatività e incessante integrità sono ancora oggi fonte d'ispirazione.

Ahmet Gürata

As the name bestowed upon him by the masses ("the ugly king") signifies, Yilmaz Güney was a legendary figure who put his mark on world cinema with the films he scripted, directed and acted in for over two decades. And thirty-four years after his death, he is still regarded as an idol in Turkey for his work and political beliefs. In The Legend of the Ugly King, German-Kurdish director Hüseyin Tabak explores the legacy of this mythic hero. It is an exquisite documentary homage, as well as a personal journey for the director.

The film begins with Güney's Cannes triumph in 1982, and slowly makes its way back to five different countries to interview Güney's surviving collaborators, cellmates and family. The investigative trajectory also involves Tabak's mentor Michael Haneke and Costa-Gavras, who shared the Golden Palm at Cannes with Güney. All these different perspectives provide a manifold portrait of a passionate personality full of vision and creativity, but also imperfections and contradictions. Tabak's investigation brings the human and vulnerable Yilmaz Güney to the surface, going beyond the legend.

Completed in seven years, the documentary provides a rich biographical portrait that sheds light on the life, artistic sensibilities and worldview of a great filmmaker. It is a heartfelt homage to a man whose relentless integrity and creativity inspire to this day.

Ahmet Gürata

EVVIVA GIUSEPPE

Svizzera-Italia, 2017

Regia: Stefano Consiglio

■ Scen.: Stefano Consiglio. F.: Cesare Accetta. M.: Silvia Di Domenico. Mus.: Nicola Piovani. Int.: Giuseppe Bertolucci, Attilio Bertolucci, Bernardo Bertolucci, Fabrizio Gifuni, Lidia Ravera, Mimmo Rafele, Marco Tullio Giordana, Laura Morante, Gian Luca Farinelli, Aldo Nove, Nanni Moretti, Stefania Sandrelli, Sonia Bergamasco, Emanuele Trevi, Roberto Benigni. Prod.: Célestes Images, Fondazione Cineteca di Bologna, Solares Fondazione delle arti, Verdiana, con il supporto dell'Emilia-Romagna Film Commission ■ DCP. D.: 91'. Col. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ■ Da: Cineteca di Bologna

Un film sulla vita e i tanti talenti di Giuseppe Bertolucci (regista di cinema, teatro e televisione, scrittore, poeta, organizzatore culturale...) raccontato



Evviva Giuseppe

attraverso le voci del padre Attilio e del fratello Bernardo, le testimonianze di amici e colleghi come Lidia Ravera, Mimmo Rafele, Marco Tullio Giordana, Nanni Moretti, i ricordi di alcune tra le sue attrici predilette: Stefania Sandrelli, Laura Morante e Sonia Bergamasco. Con il contributo di Gian Luca Farinelli (Giuseppe è stato presidente della Cineteca di Bologna per oltre dieci anni) e la partecipazione di Fabrizio Gifuni, Emanuele Trevi, Aldo Nove e Roberto Benigni (con un monologo inedito scritto in omaggio all'amico di sempre). Ci sono poi il corpo e la voce di Giuseppe, che ritroviamo in tante interviste, backstage, dibattiti... e nella sua ultima e commovente performance teatrale, *A mio padre – Una vita in versi*.

Come raccontare un artista così poliedrico e una persona di grande ricchezza umana quale è stato Giuseppe

Bertolucci, cui sono stato legato per lunghissimo tempo? È stata questa la prima domanda che mi sono posto affrontando il progetto (per me doloroso ed entusiasmante al tempo stesso) di un film su di lui. La risposta mi è venuta pensando a un altro Bertolucci, Attilio, il padre poeta, che in epigrafe a un suo famoso saggio, *Poetica dell'extrasistole*, aveva messo queste parole di Paul Klee: "Segua ognuno il battito del suo cuore".

Ecco, è quello che ho tentato di fare io, cercando tra il materiale a mia disposizione (quello girato da me e quello di repertorio) un percorso emotivo prima ancora che biografico/critico, sviluppando il racconto per similitudini e contrasti, qui e là intessendolo di 'libere associazioni'. (D'altra parte in un film su Giuseppe la psicoanalisi da qualche parte doveva fare capolino...).

Stefano Consiglio

*A film on the life and many talents of Giuseppe Bertolucci, a film, theatre and television director, as well as writer, poet and cultural organiser... It is told through the words of his father, Attilio, and brother, Bernardo, through the testimony of friends and colleagues like Lidia Ravera, Mimmo Rafele, Marco Tullio Giordana and Nanni Moretti, and through the recollections of some of his favourite actresses: Stefania Sandrelli, Laura Morante and Sonia Bergamasco. It also includes a contribution by Gian Luca Farinelli (Giuseppe was the president of the Cineteca di Bologna for over a decade) and the participation of Fabrizio Gifuni, Emanuele Trevi, Aldo Nove and Roberto Benigni (with a brand new monologue written as a homage to his long-time friend). Then there is Giuseppe's own figure and voice, which we see in many interviews, backstage clips, debates... and in his final, moving theatrical performance, *A mio padre – Una vita in versi*.*

*How does one go about narrating such a multifaceted artist and such a richly human individual as Giuseppe Bertolucci, with whom I shared a deep bond for such a long time? This was the first question I asked myself when I began work on a film about him, a project that, for me, was both painful and exciting. The answer came to me when thinking about another Bertolucci, his father, the poet Attilio, who used the following words by Paul Klee as an epigraph to his famous essay *Poetica dell'extrasistole*: "Follow every beat of his heart".*

This is what I attempted to do, searching through the material I had available (both that which I shot and that which already existed) and developing the story through similarities and contrasts, with the odd 'free association'. (In any case, in a film on Giuseppe, psychoanalysis had to feature somewhere...). It was an emotional journey, more than a biographical or critical one.

Stefano Consiglio

MI RICORDO, SÌ, IO MI RICORDO

Italia, 1997 Regia: Anna Maria Tatò

Vedi pag. / See p. 301

DOUGLAS FAIRBANKS JE SUIS UNE LÉGENDE

Francia, 2018 Regia: Julia Kuperberg,
Clara Kuperberg

■ T. int.: *I, Douglas Fairbanks*. Scen., M.: Julia Kuperberg, Clara Kuperberg. Mus.: François Rousselot. Int.: Laurent Lafitte (voce narrante). Prod.: Julia Kuperberg, Clara Kuperberg per Wichita Films & Arte France ■ DCP. D.: 54'. Bn e Col. Versione francese / French version ■ Da: Wichita Film

Impetuoso, smagliante e disinvolto, Douglas Fairbanks era il divo del cinema che “smargiassava in *Zorro*, duellava con esuberanza in *Robin Hood* si librava magnificamente nel *Ladro di Bagdad*”. Fu il ‘primo re di Hollywood’. La sua vita si snodò sullo sfondo della storia americana e della nascente industria cinematografica. I suoi film non conoscevano frontiere. Il suo fisico e il suo stile fecero di lui la perfetta icona americana. In un’epoca nella quale l’America non nutriva ancora dubbi su se stessa, Fairbanks rappresentò il suo paese come nessun altro: forte, fiducioso, eroico, sorridente e conquistatore. Era l’eroe di tutti’. Durante il matrimonio con Mary Pickford, ‘la fidanzata d’America’, la coppia dominò le cronache e trasformò la boscaglia di Beverly Hills, regno di coyote e di serpenti, nella zona più alla moda della città. Fairbanks fu anche uno dei padri fondatori di Hollywood. Nel 1919, con il suo migliore amico Charlie Chaplin, la futura moglie Mary Pickford e il regista D.W. Griffith fondò la United Artists, ancora oggi attiva. Nel 1927 Fairbanks fu tra i membri fondatori della Academy of Motion



Douglas Fairbanks *Je suis une légende*

Picture Arts and Sciences. Quale conduttore della prima cerimonia di premiazione degli Oscar, nel 1929, assegnò quattordici premi ai suoi colleghi ma in tutta la sua carriera non ne vinse neanche uno. Sempre nel 1929 partecipò alla creazione della School of Cinematic Arts alla University of Southern California dando così vita a una delle prime facoltà di cinema. Il documentario racconta la vita di Douglas Fairbanks impiegando la narrazione in prima persona e attingendo a spezzoni di film e cinegiornali per illustrare come avesse inventato uno stile destinato a essere emulato per decenni. Non c’è Superman senza la tipica posa di Fairbanks, non c’è Batman senza *Il segno di Zorro*.

The dashing, dazzling and debonair Douglas Fairbanks was the movie star who “swash buckled in Zorro, dueled exuberantly in Robin Hood and soared magnificently in The Thief of Bagdad”. He was the ‘First King of Hollywood’. His life story unfolds with American history and the emergence of the film industry as backdrop. His films crossed all borders. His physique and style made him the perfect American icon. At a time when the country did not have any self-doubt, he represented America like no one else: strong, confident, heroic, smiling and conquering. He was ‘Everybody’s Hero’.
During his marriage to Mary Pickford, ‘America’s Sweetheart’, the couple dominated the headlines and turned the

scrubland of Beverly Hills, inhabited by coyotes and snakes, into the poshest place in town.

Fairbanks also became one of Hollywood's founding fathers. In 1919 together with his best friend, Charlie Chaplin, his bride-to-be Mary Pickford, and director D.W. Griffith, he started the United Artists Studio which is still a Hollywood player today.

In 1927, Fairbanks was a founding member of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences. As the host of its first prize giving ceremony in 1929, he handed out fourteen awards to his peers, but he never received an Oscar himself during his lifetime. Also in 1929 he was involved in the establishment of the School of Cinematic Arts at the University of Southern California thereby creating one of the first faculties for film studies.

In this documentary the life of Douglas Fairbanks in a first person narration, drawing on film clips and newsreel footage to show that he invented a style that would be emulated for decades. No Superman without a Fairbanks signature pose, no Batman without The Mark of Zorro.

SYDNEY, L'AUTRE CHAPLIN

Francia, 2017 Regia: Eric Lange

■ T. int.: *Sydney, the other Chaplin*. Scen.: Eric Lange. F.: Alice Dusong, Valentin Urie. M.: Eric Lange. Mus.: Charles Chaplin, Robert Israel. Int.: Peter Hudson (voce narrante), Kevin Brownlow, Kate Guyonvarch, David Robinson, Lisa Stein Haven. Prod.: Serge Bromberg ■ DCP. D.: 56'. Bn e Col. Versione inglese / English version ■ Da: Lobster Films

Questo documentario passa in rassegna i molti volti di Sydney John Hill Chaplin: il casanova rovinato dal corpo femminile, il nudista ante litteram all'avanguardia dei trasgressivi anni Venti, il monello sempre alla ricerca di qualcuno da truffare prima di finire



Sydney, l'autre Chaplin

truffato, lo zio prediletto di otto bambini adoranti, il fratello fidato e amatissimo, l'esperto comico slapstick con trentaquattro film al proprio attivo. In una serie di interviste con esperti quali David Robinson, Kevin Brownlow, Kate Guyonvarch e la sottoscritta, biografa di Syd, alle quali si accompagna un assortimento di rari film familiari, foto d'archivio, reperti e documenti, viene tracciata la storia di questo personaggio enigmatico che non fu semplicemente il fratello maggiore e, per un certo periodo, l'amministratore finanziario di Charlie.

Dopo un'esperienza di molti anni nel music-hall inglese, principalmente sotto la guida di Fred Karno, Syd seguì il fratello negli Stati Uniti (1915) dove assecondò alcuni dei suoi appetiti sessuali e delle sue smanie affaristiche: si gettò in iniziative imprenditoriali che stridevano con lo spirito e la legge degli Stati Uniti e misero nei guai sia lui che il fratello, e, nonostante la fidanzata storica Minnie Gilbert lo avesse accompagnato in America figurando come

sua moglie e vivendo con lui come tale, la sua fama di donnaiolo crebbe facendo vittime nei camerini e nei dintorni della Hollywood High School. Il suo primo contratto (per la Paramount) fu revocato. Poi, grazie al successo nel 1924 di *Charley's Aunt*, Syd riuscì a ottenere un contratto per cinque film con la Warner, prima di assistere, nel 1929, alla fine della propria carriera cinematografica a causa di una scappatella con una giovanissima attricetta agli Elstree Studios di Londra.

L'assunto del documentario è che Syd non covasse "il minimo accenno di gelosia" per il successo di Charlie. Anzi, il lavoro al servizio del fratello – che si trattasse di negoziare i contratti, di organizzare e salvaguardare i materiali in vista di un futuro archivio, di girare gli unici film a colori di Charlie al lavoro (nel *Grande dittatore*) – è forse il suo lascito più importante.

Lisa Stein Haven

This documentary examines the many faces of Sydney John Hill Chaplin: the

womanizer, who was truly undone by the female body, the Ur-nudist, who was there at the forefront of the 1920s craze, the street kid always on the lookout for a way to cheat someone out of money before being cheated himself, the beloved uncle of eight adoring children, the trusted and beloved brother, the accomplished slapstick comedian with 34 films to his credit. Through interviews with experts such as David Robinson, Kevin Brownlow, Kate Guyonvarch and myself, Syd's biographer, combined with rare home movie footage, archival photographs, artifacts and documents, the story of this enigmatic character is created. He was not just Charlie's older brother and one-time financial manager.

After a many-years tutelage in the English music hall, mostly under maestro Fred Karno, Syd followed his brother to the States (1915) where he gave into some of his baser instincts, in terms of his sexual and business appetites, attempting business ventures in opposition to entrepreneurial logic and American law that caused trouble for both he and his brother. And, although his stalwart longtime companion Minnie Gilbert came to America as his wife and lived as such, his philandering reputation began to grow, with hatch marks on dressing room chalkboards and slow cruises past Hollywood High School in the afternoons. His first solo film contract was revoked (Paramount), he worked back up to a 5-film deal with Warner's through the 1924 success of Charley's Aunt, then stood by as his film career ended in 1929 at the hands of his own dalliances with a young starlet at the Elstree Studios in London.

The documentary asserts, however, that Syd failed to harbor "the slightest thought of jealousy" when it came to Charlie's success and, in fact, that working in the service of Charlie, whether it be in negotiating his contracts, organizing and salvaging his studio contents for a future archive, or filming the only color footage of Charlie at work (on The Great Dictator) may be his most important legacy.

Lisa Stein Haven

MONTAGGIO BAZIN

Francia, 2018 Regia: Marianne Dautrey, Hervé Joubert-Laurencin

■ M.: Cédric Putaggio. Voci narranti: Françoise Lebrun, Jean-Patrice Courtois. Prod.: Acqua alta ■ DCP. D.: 75'. Col. Versione francese / French version ■ Da: Productions Acqua alta

Non abbiamo mai seriamente immaginato un André Bazin cineasta, non abbiamo mai elaborato fino alle sue estreme conseguenze l'idea che il celebre critico cinematografico, che fu tra i fondatori dei "Cahiers du cinéma", vivaio di giovani critici poi passati alla regia, potesse diventare a sua volta regista. Eppure nel 1958 Bazin si prepara a realizzare un cortometraggio documentario sulle chiesette romaniche della Saintonge. L'11 novembre dello stesso anno, però, colpito da leucemia, Bazin muore. Non potrà mai terminare il suo film.

"È il film più bello, ma non esiste! Le immagini che ci vengono proposte sono la traccia di un'opera virtuale che osiamo a stento sognare", scrive Bazin di Kon Tiki nel 1952. È a partire dalle "tracce" del suo film – un abbozzo di sceneggiatura pubblicato nel 1959, circa trecento fotografie di sopralluoghi, taccuini, documenti d'archivio inediti scoperti nel 2015 in occasione delle riprese – che Marianne Dautrey e Hervé Joubert-Laurencin (che nel novembre del 2018 curerà la pubblicazione di tutti gli scritti di Bazin per la casa editrice Macula di Parigi) ripercorrono alla luce del progetto interrotto un'intera vita all'insegna del cinema. Una vita di impegno totale, al servizio dell'educazione popolare attraverso il cinema. Una vita da giornalista. Una vita fondamentalmente politica.

Montaggio Bazin è solo una prima tappa di un film futuro che si intitolerà Bazin Roman. Montaggio Bazin è un'opera in fieri, che ancora non esiste ma che i suoi autori sono lieti di presentare al pubblico de *Il Cinema Ritro-*

vato in occasione dei centenario della nascita di André Bazin.

Marianne Dautrey e
Hervé Joubert-Laurencin

No one ever seriously imagined that André Bazin was a filmmaker, no one ever pushed this idea to its limits, the idea that the famous André Bazin, film critic, one of the founders of the "Cahiers du cinéma", a boathouse whence so many young critics would emerge as filmmakers, might have, he too, become a director. The fact is that, in 1958, André Bazin did decide to make a short documentary film about small Romanesque churches in the Saintonge, the Cognac-growing region northwest of Bordeaux. But then on November 11th of that year, he died of leukaemia, leaving his project unfinished.

"This is the most magnificent of films, but it does not exist! The images shown are relics of a work that might have been and which one scarcely dares conceive", so wrote André Bazin about Kon Tiki in 1952. Using the relics of Bazin's own film – meaning an initial screenplay published in 1959, some three hundred location stills and previously unknown notebooks found in the archive – Marianne Dautrey and Hervé Joubert-Laurencin (who is due to publish Bazin's Complete Works with Editions Macula, Paris, in November 2018) resurrect a life dedicated to cinema through the prism of this unfinished project: a life entirely committed to popular education through film. A life in journalism. A political life in truth.

Montaggio Bazin is designed to offer a foretaste of a film to come which will be called Bazin Roman. In other words, this is a work in progress, another film that does not in fact yet exist, but which its makers are delighted to be able to screen during *Il Cinema Ritrovato*, in honour of the centenary of André Bazin's birth.

Marianne Dautrey and
Hervé Joubert-Laurencin



LA MACCHINA DELLO SPAZIO

The Space Machine



A black and white photograph of a woman and a man in a desolate, industrial setting. The woman is standing on a wooden platform, looking down. The man is sitting on the ground, leaning against a wooden structure, looking to the side. The background shows a large, corrugated metal structure, possibly a ship's hull or a large building, under a clear sky.

YILMAZ GÜNEY, SPERANZA DISPERATA

Yılmaz Güney, Despair of Hope

Programma e note a cura di / Programme and notes curated by **Ahmet Gürata**

“La speranza era durata troppo,
cominciava a diventare disperazione”
Nikos Kazantzakis, *L'ultima tentazione di Cristo*

“Hope, lasting too long,
had begun to turn to despair”
Nikos Kazantzakis, *The Last Temptation of Christ*

Nonostante i dodici anni trascorsi dietro le sbarre, i due di servizio militare e i tre d'esilio, Yılmaz Güney (1937-1984) ebbe una carriera prolifica seppur breve. Romanziere e figura leggendaria dell'attivismo politico turco, partecipò a 111 film come attore, regista, sceneggiatore e produttore.

Da ragazzo portava i rulli di pellicola nei cinema di Adana, la sua città natale. L'amore per i film lo condusse infine a Istanbul, dove lavorò come comparsa. Il suo primo ruolo da protagonista in *Alageyik* (Il daino, 1959) di Atif Yılmaz gli valse l'elogio della critica, ma la sua ascesa verso la celebrità fu interrotta dal primo di una serie di guai giudiziari. Tra il 1961 e il 1963 scontò una pena carceraria per un racconto scritto quando era studente. Tuttavia la grande svolta giunse nel 1965, quando fu protagonista di ventuno dei duecentoquindici film girati quell'anno. Sovvertendo l'immagine dominante del divo avvenente, fu soprannominato “il re brutto”. In quei film popolari, il personaggio da duro di Güney era spesso costretto dalle circostanze sociali alla violenza e perdeva la sua battaglia contro un mondo ingiusto. Nel 1966 fu interprete e collaborò alla sceneggiatura di *Hudutların Kanunu* (La legge del confine) di Lütfi Akad. Un anno dopo diresse il suo primo film, *Seyyit Han* (La sposa della terra, 1967). Nel frattempo, con l'aiuto di un *ghostwriter*, scriveva le sue sceneggiature. Per il suo forte realismo e la trama anticonvenzionale, *Umut* (Speranza, 1970) fu un punto di svolta sia per Güney, sia per il cinema turco. Tra il 1971 e il 1974, malgrado altri due anni trascorsi in prigione, Güney riuscì a dirigere molti film di successo come *Ağit* (Elegia, 1971) e *Arkadaş* (L'amico, 1974). Nel 1974 fu nuovamente arrestato, con l'accusa di aver ucciso un giudice. Per i sette anni successivi scrisse sceneggiature e supervisionò le riprese dal carcere. *Sürü* (Il gregge, 1978) e *Düşman* (Il nemico, 1979), entrambi diretti da Zeki Ökten, gli valsero il riconoscimento a livello internazionale. Evaso dal carcere nel 1981 e rifugiatosi all'estero, Güney riuscì finalmente a montare il suo capolavoro, *Yol* (co-diretto con Şerif Gören, 1981), e nel 1982 vinse la Palma d'Oro ex aequo con Costa-Gavras. In Francia completò il suo ultimo film, *Duvar* (La rivolta, 1983), poco prima di morire per un tumore allo stomaco.

Sfidando le convenzioni del cinema popolare, Güney descrive i meccanismi oppressivi di una società fondata sulle tradizioni e il senso dell'onore. Inoltre, le sue origini curde e la sua adesione al movimento di sinistra turco aggiungono una dimensione politica ai suoi film. Sottoposti alla doppia costrizione della morale e della povertà, i suoi antieroi spesso si aggrappano a speranze ingannevoli prima di scivolare lentamente nella disperazione. È una chiamata all'azione collettiva più che alla lotta del singolo contro una soverchiante ingiustizia: un messaggio quanto mai attuale in un'epoca precaria come la nostra.

Ahmet Gürata

Despite spending twelve years behind bars, two in military service, and three in exile, Yılmaz Güney (1937-1984) had a brief but prolific career. He was involved in 111 films as actor, director, scriptwriter, and producer, while writing novels and becoming a legendary political figure in Turkey.

In his hometown of Adana, he was transporting film reels to movie theaters when still in his teens. His love for movies finally brought him to Istanbul, where he worked as an extra. His first major acting role in Atif Yılmaz's Alageyik (Fallow Deer, 1959) won him critical acclaim, but his rise to stardom was halted by the first of a series of legal troubles. Between 1961 and 1963 he was jailed for a short story he had written as a high school student. Nevertheless, his major breakthrough came in 1965, when he starred in 21 of the 215 films shot that year. Shattering the prevailing image of the pretty-faced star, he was crowned “the ugly king” of the masses. In those popular films, Güney's tough-guy character was often forced to violence because of certain social circumstances and lost his battle against an unfair world.

In 1966, he starred in and co-wrote the script for Hudutların Kanunu (The Law of the Border) with Lütfi Akad. A year later he directed his first film Seyyit Han (Bride of the Earth, 1967). Meanwhile, with the help of a ghostwriter, he was writing his own scripts. With its striking realism and unconventional story, Umut (Hope, 1970) was a turning point both for Güney and for Turkish cinema. Between 1971 and 1974, despite spending another two years in prison, Güney managed to direct many successful films including Ağit (Elegy, 1971) and Arkadaş (Friend, 1974). In 1974, he was arrested again, charged with killing a judge. For the next seven years, he wrote scripts from his prison cell and supervised their filming. Sürü (The Herd, 1978) and Düşman (The Enemy, 1979), both directed by Zeki Ökten, brought him international recognition. After his escape from prison in 1981, Güney finally managed to edit his masterpiece Yol (Şerif Gören, 1981) from abroad and went on to share the Palme d'Or at Cannes with Costa-Gavras in 1982. In France, he completed his last film, Duvar (The Wall, 1983), shortly before dying of stomach cancer.

Defying the established conventions of popular cinema, Güney depicted a society whose traditions and concepts of honor constricted its citizens. Furthermore, his Kurdish background and his dedication to the leftist movement in Turkey added a political dimension to his films. Under the double pressures of morals and poverty, his anti-heroes would often cling to deceptive hopes before slowly sliding into despair. This was a call for collective action instead of individual struggle against massive injustice. A message that has become ever more timely in our precarious age.

Ahmet Gürata

SEYYİT HAN

Turchia, 1968 Regia: Yılmaz Güney

[La sposa della terra] ■ T. int.: *Bride of the Earth*. T. alt.: *Seyyit Han - Toprağın Geline*. Scen.: Yılmaz Güney. F.: Gani Turanlı. M.: Ali Rıza Yılmaz. Mus.: Nedim Otyam. Int.: Yılmaz Güney (Seyyit), Nebahat Çehre (Keje), Hayati Hamzaoğlu (Haydar), Danyal Topatan (Hidayet), Nihat Ziyalan (Mürşit), Sami Tunç (Ali), Hüseyin Zan (tirapiedi di Haydar), Çetin Başaran (Emin), Enver Dönmez (tirapiedi di Haydar), İhsan Gedik (tirapiedi di Haydar). Prod.: Şeref Film ■ DCP. D.: 80'. Versione turca con sottotitoli inglesi / *Turkish version with English subtitles* ■ Da: Güney Film

Seyyit Han è la prima regia indipendente di Yılmaz Güney ed è una pietra miliare della cinematografia turca. Film di critica sociale, attesta anche l'amore di Güney per il cinema popolare di genere e le sue concessioni ad esso. Il film si apre con una scena che rimanda al western all'italiana. Seyyit Han, solitario e coraggioso, smonta da cavallo ed entra in un bar... È innamorato di una donna bellissima, Keje, e torna da una missione di sette anni in cui si è liberato dei suoi nemici per offrirle una vita rispettabile. Tuttavia, per la lunga assenza è stato creduto morto, e il fratello di Keje, Mürşit, ha deciso di dare la giovane in sposa al ricco proprietario terriero Haydar. Seyyit incontra Keje e Mürşit per mettere in chiaro le cose. Keje è pronta a fuggire con lui, ma dopo aver parlato con suo fratello lo respinge. Keje e Haydar si sposano e Seyyit Han si prepara a partire. Durante la prima notte di nozze però Haydar scopre che Keje lo ha sposato solo per salvare l'onore della famiglia. Per vendicarsi tende dunque al rivale un agguato che si risolve in una sparatoria mortale tra i due. Questo film di vendetta d'ambientazione rurale è un'opera "imperfetta", come in seguito ebbe a dire lo stesso Yılmaz Güney, qui regista e attore. Le scene d'azione in stile hollywoodiano si dilungano e i personaggi non sono



Seyyit Han

sufficientemente sviluppati. Tuttavia, grazie alla messa in scena realistica, all'impiego drammatico del paesaggio e alla fotografia elegante, il film propone uno straordinario amalgama di realtà sociale e racconto fiabesco. *Seyyit Han* è una critica del feudalesimo e delle tradizioni che costringono le donne al silenzio.

Seyyit Han is the first film directed independently by Yılmaz Güney and is a milestone in Turkish cinema. This piece of social criticism also bears the marks of Güney's love for and concessions to popular genre films. The film opens up with a scene that is reminiscent of Spaghetti Westerns. Seyyit Han, a brave loner, dismounts from his horse and enters a bar... He is in love with a beautiful woman named Keje and has returned from a seven-year mission to subjugate his enemies in order to offer her a decent life. However, as he was believed to be dead after such a long absence, Keje's

brother Mürşit has planned to marry her off to the rich landowner Haydar. Seyyit meets with Keje and Mürşit to set the record straight. Keje is ready to flee with Seyyit, but after talking to her brother, she sends him away. With Keje and Haydar's wedding plans underway, Seyyit Han prepares for his departure. On the wedding night, Haydar discovers that Keje has married him unwillingly in order to preserve her family's honour. With vengeance in his heart he sets up a deceitful ploy: a deadly shooting competition between him and Seyyit.

This rural revenge drama is an "imperfect film" as director and actor Yılmaz Güney later confessed. Its Hollywood-style action scenes are over-stretched, and its characters are underdeveloped. However, with its realistic mise-en-scène, dramatic use of landscape, and elegant cinematography, it offers a striking mixture of social reality and fairy tale. Seyyit Han is a criticism of feudalism and traditions that silence women.

UMUT

Turchia, 1970 Regia: Yılmaz Güney

[Speranza] ■ T. int.: *Hope*. Scen.: Yılmaz Güney. F.: Kaya Ererez. M.: Celal Köse. Mus.: Arif Erkin. Int.: Yılmaz Güney (Cabbar), Gülsen Alnıaçık (Fatma), Tuncel Kurtiz (Hasan), Osman Alyanak (Hodja), Sema Engin (Cemile), Sevgi Tatlı (Hatice), Kürşat Alnıaçık (Mehmet Emin), Hicret Gürson (Hicret), Enver Dönmez (il ladro). Prod.: Güney Film ■ DCP. D.: 97'. Bn. Versione turca con sottotitoli inglesi / *Turkish version with English subtitles* ■ Da: Güney Film

A causa della crescente popolarità dei taxi, il vetturino Cabbar mantiene a stento la numerosa famiglia composta da cinque figli, moglie e anziana madre. Quando perde un cavallo in un incidente stradale, l'uomo resta privo di ogni mezzo di sostentamento. Di fronte ai debiti e senza un lavoro vende i beni di famiglia per comprare un altro cavallo. Intanto i creditori gli sequestrano la carrozza e il nuovo cavallo. Gli rimane solo una pistola che non è riuscito a vendere. Il suo amico Hasan lo convince a rapinare un ricco uomo, piano che finisce malissimo.

Malgrado abbia perso tutto, Cabbar appoggia i suoi colleghi nella protesta contro la decisione del governo locale di vietare le carrozze a cavalli. Ma adesso tutte le sue speranze sono definitivamente infrante. Come estremo rimedio, parte con Hasan a caccia di un tesoro sulle rive del fiume Ceyhan, sotto la guida di un *hodja* (predicatore) del posto. La ricerca è però vana, e oltre alla pazienza Cabbar perde anche il senno.

Messo al bando in Turchia per la sua denuncia delle disparità sociali, *Umut* si sofferma sui temi delle false illusioni e della coscienza di classe. Cabbar, che ripone tutte le sue speranze nei biglietti della lotteria e in una spiritualità mal indirizzata, non ha nulla da perdere se non l'orgoglio maschile simboleggiato dalla pistola.



Umut

Il suo sostegno alla protesta dei vetturini giunge troppo tardi, e troppo facilmente si fa distrarre dalla caccia al tesoro. Stretto parente di *Ladri di biciclette* (1948) di Vittorio De Sica e di *Borom Sarret* (1963) di Ousmane Sembène, *Umut* può essere considerato un erede del Terzo cinema.

Due to the growing popularity of taxi cabs, the horse-drawn carriage driver Cabbar is finding it difficult to support his large family of five children, wife and elderly mother. When one of his horses is killed in a car accident, he loses his livelihood. In the face of debt and joblessness, he sells the family belongings in order to buy a new horse. Meanwhile, his creditors seize his carriage and the horse. Cabbar is now left with a gun that he wasn't able to sell. His friend Hasan convinces him to rob a rich man, a plot that ends catastrophically.

Despite losing everything, he supports his fellow phaeton drivers by joining their protest against the local government's decision to ban all horse-drawn carriages. But now all his hopes are irrevocably shattered. As a last resort, he and Hasan

go off on a treasure hunt on the banks of Ceyhan river. Guided by a local hodja (preacher), their search is futile. Losing his patience, Cabbar is slowly driven to insanity.

Banned in Turkey for propagating class differences, Umut dwells upon the theme of false hope and class consciousness. Cabbar, whose only hope is lottery tickets and misguided spirituality, has nothing to lose but his male pride as symbolized by the gun. His support for the drivers' protest comes too late and he is easily distracted by the prospect of the treasure hunt. A close relative of Vittorio de Sica's Bicycle Thieves (1948) and Ousmane Sembène's Borom Sarret (1963), Umut could easily be considered an heir to the Third cinema movement.

ENDİŞE

Turchia, 1974

Regia: Şerif Gören, Yılmaz Güney

[Ansia] ■ T. int.: *Anxiety*. Scen.: Yılmaz Güney. F.: Kenan Ormanlar. M.: Şerif Gören. Mus.: Şanar Yurdatapan, Atilla



Endişe

Özdemiroğlu. Int.: Erkan Yücel (Cevher), Kamuran Usluer (Ramazan 'Ramo'), Aden Tolay (Fato), Ayşe Emel Mesçi (Aliye), Nizam Ergüden (Osman), İnsel Ardan (Beyaz), Mehmet Eken (il padrone), Yaşar Gökoğlu (Sino), Ahmet Bayrak (Mehmet). Prod.: Güney Film ■ DCP. D.: 84'. Versione turca / Turkish version ■ Da: Güney Film

Basato su un ampio lavoro di ricerca, *Endişe* illustra le condizioni dei lavoratori del cotone nella Turchia meridionale. Yılmaz Güney aveva in mente di dirigere personalmente il film e di interpretare il ruolo di Cevher. Tuttavia, pochi giorni dopo l'inizio delle riprese fu arrestato con l'accusa di omicidio. Nelle scene iniziali del film da lui girate, lo si vede tra i lavoratori sul camion. Dopo l'arresto fu sostituito dall'attore Erkan Yücel, che offrì un'interpretazione eccellente. Il film fu completato dall'assistente di Güney, Şerif Gören, seguendo le sue istruzioni.

Cevher e il cognato Ramo lavorano nei campi di cotone insieme alle loro famiglie con un contratto stagionale. Alla fine della stagione Cevher dovrà trovare i soldi per riscattarsi da una

vendetta ed evitare di finire ucciso. Le condizioni di lavoro sono dure e nessuno sa quale sarà il suo salario perché il governo ha ritardato l'annuncio del prezzo base del cotone. Quando il ricco e anziano caposquadra gli chiede la mano di sua figlia Beyaz, Cevher è allettato dalla prospettiva di riscattare la vendetta con i soldi della dote. Intanto i lavoratori inquieti scioperano contro il padrone sfruttatore. Cevher non ha altra scelta se non quella di lavorare sotto gli sguardi rancorosi degli altri. La sua ansia giunge al culmine quando Beyaz fugge con il collega Sino e i suoi nemici sono ormai alle porte.

Endişe usa uno stile documentaristico per rappresentare la situazione dei lavoratori agricoli. La loro unica forma di evasione passa per il mirino del kinetoscopia di un cinema ambulante che mostra brevi spezzoni di vecchi film, compresi quelli dello stesso Güney.

Based on extensive research, Endişe depicts the conditions of cotton field workers in Southern Turkey. Yılmaz

Güney was planning to direct this film, as well as to play the character Cevher. However, a few days after shooting began, he was arrested for murder. At the beginning of the film, shot by Güney, he can be seen among the workers on the truck. After the incident, he was replaced by actor Erkan Yücel, who gave an outstanding performance. The film was completed by Güney's assistant Şerif Gören under Güney's instruction.

Cevher and his brother-in-law Ramo work in the cotton fields along with their families with seasonal contracts. Cevher is worried about paying his blood money at the end of the cotton season, to avoid being killed. The working conditions are harsh and no one knows how much they will earn because the government is delaying the announcement of the base price of cotton. When the middle-aged foreman asks for his daughter Beyaz's hand, Cevher is excited by the prospect of paying for the blood feud with her dowry. Meanwhile, anxious workers go on strike against their exploitative landlord. Cevher has no other option than to work under the bitter gaze of the other workers. His anxiety reaches a climax when Beyaz runs away with her co-worker Sino. And Cevher's blood enemies are at his doorstep.

Endişe represents the plight of agricultural workers using a documentary style. Their only escape is through the peephole of the primitive kinetoscope from a travelling cinema which shows short strips from old films, including Güney's own.

SÜRÜ

Turchia, 1978 Regia: Zeki Ökten

■ T. it.: *Il gregge*. T. int.: *The Herd*. Scen.: Yılmaz Güney. F.: İzzet Akay. M.: Özdemir Arıtan. Mus.: Zülfü Livaneli. Int.: Tarık Akan (Şivan), Melike Demirağ (Berivan), Tuncel Kurtiz (Hamo), Erol Demiröz (Necirvan), Levent İnanır (Silo), Yaman Okay (Abuzer), Şenel Gökkaya (peddler), Savaş Yurttaş (Siddık), Güler Ökten (Siddık's wife).

Prod.: Güney Film ■ DCP. D.: 129'. Col. Versione turca con sottotitoli inglesi / Turkish version with English subtitles ■ Da: Güney Films

Sceneggiato e supervisionato da Yılmaz Güney dal carcere, il film illustra la tragica disintegrazione di una famiglia tribale durante la turbolenta transizione della Turchia al capitalismo. La tribù dei Veysikan è in guerra con quella degli Halilan. Per suggellare la tregua che dovrebbe porre fine alla sanguinosa faida, Berivan, una giovane degli Halilan, è stata data in moglie dai fratelli a Şivan, un Veysikan. Ma i rapporti degenerano nuovamente. Hamo, patriarca dei Veysikan e padre di Şivan, incolpa la nuora – che non riesce ad avere figli – di tutte le loro sfortune.

Dopo la perdita del terzo figlio, Berivan diventa muta. Disprezzato da suo padre, Şivan ha un'unica speranza: trasferirsi in una grande città per

trovare lavoro per sé e cure per sua moglie. Per guadagnare un po' di soldi accetta di aiutare suo padre a trasportare il loro gregge di pecore in treno da Ankara. Il viaggio in treno, narrato minuziosamente, si rivela una catastrofe poiché la tribù perde gran parte del gregge. Ma sarà "la bella Ankara un rimedio per tutti i loro guai", come promette la canzone che Şivan ha imparato nell'esercito?

Girato in turco poiché l'uso pubblico della lingua curda era allora illegale, Sürü narra una storia del popolo curdo, diviso dalle faide e messo a tacere dalla tradizione oppressiva e dallo stato moderno. L'epica vicenda dell'adattamento di questi pastori nomadi alla società capitalista finisce per assumere un valore universale. Come osserva il critico Bilge Ebiri, "la visione fiabesca di Güney e la solidità della narrazione del regista Ökten" fanno di questo film una delle opere più riuscite di Güney.



Sürü

Scripted and supervised by Yılmaz Güney from prison, the film depicts the tragic disintegration of a tribal family during Turkey's turbulent transition to capitalism. The Veysikan tribe is at war with the Halilan tribe. As a token of truce to end this blood feud, Berivan, a young woman from the Halilan tribe, has been given in marriage to Şivan, a Veysikan, by her brothers. But the family vendetta will spiral once again. Hamo, the patriarch of the Veysikans and Şivan's father, blames his daughter-in-law for all their misfortunes because she cannot bear children.

After the loss of their third child, Berivan has become mute. Disdained by his father, Şivan's only hope is to go to a big city in order to find a job for himself and treatment for his wife. He agrees to help his father transport their flock of sheep by train to Ankara in return for some money. The meticulously-shot train journey turns into a terrible ordeal as the tribe loses a large part of the flock. But would "the beautiful Ankara be a remedy to all their troubles", as promised by the song Şivan learned in the army?

Shot in Turkish because the public use of the Kurdish language was illegal at the time, Sürü presents a history of the Kurds, who are divided by feuds and silenced by oppressive traditions and the modern state. This epic story of the adaptation of these nomadic shepherds to capitalist society also has some universal resonance. As critic Bilge Ebiri notes, "Güney's fable-like vision and director Ökten's solid sense of storytelling" make this film one of Güney's most successful works.

DIE LEGENDE VOM HÄSSLICHEN KÖNIG

Germania-Austria, 2017

Regia: Hüseyin Tabak

Vedi pag. / See p. 143



SECONDA UTOPIA: 1934 - L'ETÀ DELL'ORO DEL CINEMA SONORO SOVIETICO

Second Utopia: 1934 - The Golden Age of Soviet Sound Film

Programma e note a cura di / Programme and notes curated by **Peter Bagrov**

Il cinema sovietico adottò il sonoro più tardi rispetto ad altre grandi industrie cinematografiche. Anche se nel 1929 furono girati alcuni cortometraggi sonori sperimentali, il primo lungometraggio uscì solo nell'estate del 1931. Per molti anni il suono continuò a essere considerato un lusso; l'ultimo film muto uscì addirittura nel 1936, e fino al 1947 si continuò a realizzare versioni mute di film sonori.

Accanto ai problemi tecnici c'erano questioni ideologiche. Agli inizi del 1931 il dipartimento Agitprop del Comitato centrale del Partito comunista aveva sostanzialmente bloccato l'importazione dei film stranieri. Per quanto riguarda la produzione nazionale del 1929-1931, essa fu duramente criticata in quanto formalista, naturalista o 'spettacolo dozzinale'. Ne conseguì una crisi profonda, non solo artistica ma anche economica: i cinema erano vuoti. La questione era seria, e nell'aprile del 1932 il governo decise di allentare le redini. Il cinema era un'industria lenta, e i risultati furono visibili solo nel 1934. Il 1934 fu anche il primo anno di relativa libertà politica nell'URSS e di conseguenza un anno di perfetta armonia nella storia del cinema sovietico. I registi sembravano aver finalmente conseguito un equilibrio tra alti standard artistici, risultati al botteghino ed esigenze delle autorità. Ėjzenštejn, Kulešov, Kozincev e Trauberg da pericolosi formalisti si trasformarono in classici e non furono più costretti a minimizzare i grandi risultati del cinema di montaggio. 'Spettacolo' smise di essere una bestemmia e il pubblico tornò ad andare al cinema. Stalin adesso guardava film praticamente tutte le sere per tre o quattro ore, esprimendo commenti che venivano prontamente comunicati ai registi. In seguito le cose si sarebbero fatte più complicate, ma nel 1934 'il censore del Cremlino' era soddisfatto.

I registi, dal veterano Jakov Protazanov al relativamente sconosciuto Mark Donskoj, conobbero una rinascita sperimentando con gli effetti sonori e la musica (tra coloro che composero per il cinema nel 1934 vi furono Prokof'ev e Šostakovič), esplorando nuovi generi come la satira politica e la commedia storica stilizzata, stabilendo nuovi standard nelle inquadrature. Perfino il cinema muto ricevette nuovo slancio, arricchito dalle tecniche di recitazione e di montaggio del sonoro.

La scelta in vista di una retrospettiva era così ampia che abbiamo dovuto sacrificare alcuni film. Tra gli esclusi, *Krest'jane* (I contadini) di Fridrich Ėrmler, *Pyška* (Palla di sego) di Michail Romm, *Ščast'e* (La felicità) di Aleksandr Medvekin, *Vosstanie rybakov* (La rivolta dei pescatori) di Ėrvin Piscator e molti altri.

Decenni dopo Grigorij Kozincev, che nel 1934 diresse uno dei suoi film migliori, definì questo periodo 'Seconda Utopia' (la prima aveva coinciso con il decennio post-rivoluzionario). Stavolta le speranze ebbero vita breve: a partire dal 1935 fu messo al bando un numero sempre maggiore di film. E anche di persone: il Grande Terrore ebbe inizio nel 1936.

Peter Bagrov

Sound came to Soviet cinema later than to other major cinematic industries. Although a few experimental shorts were made in 1929, the first fiction film was released only in the summer of 1931. For many years sound was still considered a luxury: the last silent film was released as late as 1936, and silent versions of sound films were made all the way to 1947.

Along with the technical issues, there were ideological ones. By early 1931 the Agitprop Division of the Central Committee of the Communist Party basically halted the import of foreign film. The domestic production of 1929-1931 was severely criticized either for formalism, or naturalism, or 'cheap amusement'. Which resulted in a deep crisis – not only artistic but economic as well: the theaters were empty. The latter was a serious argument, and in April 1932 the government decided to loosen the reins. Cinema was a slow industry, so the results became visible only in 1934.

1934 was also the first year of relative political freedom in the USSR and, consequently, a year of perfect harmony in the Soviet film history. Filmmakers seemed to have finally obtained a balance between high artistic standards, the box office and the authorities. Ėjzenštejn, Kulešov, Kozincev and Trauberg were miraculously transformed from dangerous formalists into classics and did not have to overscore the achievements of montage cinema anymore. 'Entertainment' stopped being a curse word, and the audience returned to cinemas. Stalin was now watching films practically every night for three or four hours – making comments that were immediately delivered to the filmmakers. Things would become more complicated later, but as of 1934 'the Kremlin censor' was content.

Filmmakers from veteran Jakov Protazanov to the relatively unknown Mark Donskoj got a second wind – experimenting with sound effects and music (among those who wrote for cinema in 1934 were Prokof'ev and Šostakovič), exploring new genres, such as political satire and stylized historical comedy, and setting new standards in camerawork. Even silent cinema gained a new life, enriched by the acting and editing techniques of the sound film.

The potential choices for such a retrospective were so broad that we had to sacrifice some films. Fridrich Ėrmler's Krest'jane (The Peasants), Michail Romm's Pyška (Boule de suif), Aleksandr Medvekin's Ščast'e (Happiness), Ėrvin Piscator's Vosstanie rybakov (Revolt of the Fishermen) and many more are left out of the picture this time.

Decades later Grigorij Kozincev, who directed one of his best pictures in 1934, would call this period the 'Second Utopia' (the first one being the post-revolutionary decade). This time the hopes were short-lived: starting in 1935 more and more films were banned every year. And people were banned too: The Great Terror started in 1936.

Peter Bagrov

ČAPAEV

URSS, 1934 Regia: Fratelli Vasil'ev
(Sergej Vasil'ev, Georgij Vasil'ev)

■ T. it.: *Ciapaiev*. T. int.: *Chapayev*. Sog.: dal romanzo omonimo di Dmitrij Furmanov e da testi di Dmitrij Furmanov, Anna Furmanova e Trofimov. Scen.: Fratelli Vasil'ev. F.: Aleksandr Sigaev, Aleksandr Ksenofontov. Scgf.: Isaak Machlis. Mus.: Gavriil Popov. Int.: Boris Babočkin (Čapaev), Boris Blinov (Furmanov), Varvara Mjasnikova (Anna), Leonid Kmit (Petka), Illarion Pevcov (colonnello Borozdin), Stepan Škurat (il cosacco Potapov), Vjačeslav Volkov (Elan), Nikolaj Simonov (Žicharev), Boris Čirkov (un contadino), Konstantin Nazarenko (lo spilungone). Prod.: Lenfilm ■ 35mm. D.: 95'. Bn. Versione russa / *Russian version*. ■ Da: Gosfilmofond

Čapaev è forse il film sovietico di maggior successo. Non si può nemmeno dire che sia stato ridistribuito perché per vari decenni non ha mai lasciato le sale cinematografiche, e quarant'anni dopo la sua uscita poteva essere visto almeno una volta al mese nei cinema di tutte le principali città sovietiche. Oggi è considerato un classico, ma perfino negli anni Sessanta e Settanta i bambini lo consideravano un blockbuster appena uscito. Non fu solo un successo al botteghino, ma fu anche elogiato dalle autorità, da una in particolare: nel corso di un solo anno Stalin guardò *Čapaev* trentotto volte. Per generazioni di registi *Čapaev* divenne il modello, lo standard. Per i suoi autori fu al contempo motivo d'orgoglio e maledizione. "Abbiamo cresciuto un elefante", si lamentavano i registi, "e adesso dobbiamo nutrirlo per tutta la vita".

Nessuno si aspettava un capolavoro dai Fratelli Vasil'ev (i quali in realtà non erano fratelli ma dato che portavano lo stesso cognome – e pure molto comune – escogitarono questo accattivante pseudonimo). Montatori brillanti (leggendaro il loro rimontaggio di film 'borghesi' europei e americani



Čapaev

per renderli politicamente accettabili per l'Unione Sovietica), come registi erano considerati niente più che abili epigoni. E l'incarico di girare l'ennesimo film patetico su un eroe della Guerra civile la diceva lunga: tutti i maggiori registi si dedicavano ai temi caldi della collettivizzazione e dell'industrializzazione.

Il trucco stava nel genere. Che poteva essere definito 'commedia eroica'. Boris Babočkin, mordace e spiritoso caratterista (e, andrebbe aggiunto, uomo che disprezzava ardentemente il potere sovietico), avrebbe dovuto essere l'ultima scelta per interpretare un eroico comandante rosso. Ma furono proprio il suo temperamento imprevedibile e la sua suscettibilità che, subito dopo l'uscita del film, fecero di Babočkin l'attore numero uno dell'Unione Sovietica con grande disappunto dei suoi più anziani ed eminenti colleghi.

A questa soluzione anticonvenzionale ne seguirono altre. L'insegnante di Babočkin, il grande attore teatrale Illarion Pevcov, fu scelto per interpretare

il suo antagonista, e mai un ufficiale dell'Armata Bianca è stato così affascinante e intelligente in un film sovietico. La ragazza (non la ragazza di Čapaev ma quella del suo attendente) era interpretata da un'attrice del muto, Varvara Mjasnikova, che mostrava tutti i suoi trentaquattro anni ed era ben lontana dai canoni della bellezza cinematografica, ma fu precisamente questo a farla risaltare. E a trasformarla in una diva, insieme a praticamente tutti gli altri membri del cast.

Mentre lavoravano alla sceneggiatura i registi tracciarono molti 'grafici delle reazioni emotive' tentando di prevedere la risposta del pubblico a tutti gli sviluppi della trama. I grafici furono a dir poco derisi dai colleghi più navigati e rischiarono di diventare una barzelletta. Ma la reazione del pubblico dimostrò che erano corretti fin nei minimi particolari.

Čapaev might be the most successful of all Soviet films. One couldn't even say that it was ever re-released because for

several decades it never left the theaters: even forty years after its release it could have been seen at least once a month in cinemas of all the major Soviet towns. Today it has the status of a classic film, but even in the 1960s and 1970s, children were certain that Čapaev was a brand new blockbuster.

Not only was it a box-office hit, it was also praised by the authorities – and very specific ones: in the course of just one year Stalin watched Čapaev thirty-eight times. For generations of filmmakers Čapaev became the Model, the standard. A matter of pride for its authors, and a curse at the same time. “We have brought up an elephant”, complained the directors, “now we have to feed it all our lives”.

Nobody expected a masterpiece from The Vasil'ev Brothers (who were not brothers in real life, but had the same family name – a very common one – and had come up with this catchy pseudonym).

Brilliant editors (their ‘class-suitable’ Soviet re-editing of ‘bourgeois’ films from Europe and the US was legendary), they were considered no more than skilful epigones as directors. And being commissioned to make yet another pathetic film about a Russian Civil War hero was indicative: all the leading filmmakers were busy with the burning issues of collectivization and industrialization.

The secret was in the genre. Which might be considered a heroic comedy. Boris Babočkin, a pungent and witty character actor (and, one should add, a man who passionately despised Soviet power), was the last one to be chosen for the role of a heroic Red commander. Yet, it was precisely his unpredictable temper and prickliness that, right after Čapaev's release, made Babočkin the number one actor of the whole Soviet Union – much to the discontent of his older and eminent colleagues.

One unconventional solution led to others. Babočkin's teacher, the great theatrical actor Illarion Pevcov was chosen to be his antagonist – and never was an officer of the White Army so charming and intelligent in a Soviet picture. The

girl (not Čapaev's girl, but that of his orderly) was played by a silent film actress Varvara Mjasnikova, who didn't look a day younger than her thirty-four years and was far from a conventional screen beauty – but that's exactly what made her stand out. And turned her into a star – along with practically all the members of the cast.

While working on the script the directors drew numerous ‘charts of emotional effect’, predicting the audience's reaction to every twist in the plot. Their experienced colleagues were ironic, to say the least, and these charts were about to become anecdotal. But the audience reaction proved these charts right, every single inch of them.

JUNOST' MAKSIMA

URSS, 1934 Regia: Grigorij Kozincev, Leonid Trauberg

■ T. it.: *La giovinezza di Maksim*. T. int.: *The Youth of Maxim*. Scen.: Grigorij Kozincev, Leonid Trauberg. F.: Andrej Moskvina. M.: Anna Ruzanova. Scgf.: Evgenij Enej. Mus.: Dmitrij Šostakovič. Int.: Boris Ćirkov (Maksim), Stepan Kajukov (Děma), Aleksandr Kulakov (Andrej), Valentina Kibardina (Nataša), Michail Tarchanov (Polivanov), Michail Šelkovskij (il caposquadra), S. Leont'ev (l'ingegnere), Pavel Volkov (il lavoratore con la fisarmonica), Vladimir Sladkopevcev (il custode). Prod.: Lenfilm ■ 35mm. D.: 97'. Bn. Versione russa / Russian version ■ Da: Gosfilmofond

Junost' Maksima uscì pochi mesi dopo Čapaev. Il film godette di grande popolarità, ma non quanto Čapaev. Si è spesso detto che se fosse uscito prima avrebbe conquistato il primo posto... Ma è così? Contrariamente ai Fratelli Vasil'ev, Kozincev e Trauberg erano registi sperimentati, con un nome e tutta una schiera di allievi. La loro Fabbrica dell'attore eccentrico (FEKS) era già una pagina importante nella storia del cinema sovietico, Šinel (*Il cappotto*,

1926), S.V.D. – *Sojuz Velikogo Dela* (S.V.D. – *L'Unione della Grande Causa*, 1927) e *Novyj Vavilon* (*La nuova Babilonia*, 1929) fecero sensazione sia in patria che all'estero.

Junost' Maksima doveva rappresentare un punto di svolta, il loro primo film esplicitamente orientato al grande pubblico, un addio all'estetica del montaggio e all'eccentricità, una schietta avventura con un protagonista semplice e simpatico: un giovane bolscevico agli inizi della sua carriera clandestina nella Russia prerivoluzionaria. Quell'addio si rivelò però particolarmente lungo. Lavorando con colui che era forse il migliore direttore della fotografia sovietico (Andrej Moskvina, che avrebbe poi lavorato a *Ivan il terribile*), sarebbe stato un peccato non mostrare ‘la notte buia della reazione’ in tutto il suo fascino. E Dmitrij Šostakovič, il compositore abituale di Kozincev e Trauberg, si diverte a trasformare frivole canzonette in una sorta di sinfonia.

Neanche l'eccentricità se n'era andata (per nostra fortuna). Non solo perché il bolscevico era interpretato da un comico (Boris Ćirkov, famoso per la sua interpretazione di Sancho Panza al teatro per ragazzi). Quello che dà sapore alle interpretazioni è la varietà di accenti esotici. I rivoluzionari sono di gran lunga meno memorabili dei poliziotti, degli informatori, delle prostitute, dei secondini. Temi insoliti portarono a soluzioni insolite. Affascinati da una serie di foto carcerarie, Kozincev e Trauberg inserirono una scena in cui viene scattata una foto simile, e di concerto con Moskvina la risolsero visivamente ricorrendo a un “‘idiozia bidimensionale”. E via discorrendo.

Junost' Maksima finì per essere un'opera complessa ed esteticamente stimolante. Troppo complessa e impegnativa per insidiare la popolarità di Čapaev.

Junost' Maksima came out just a few months after Čapaev. The film was very popular. But not quite as much as Ča-



Junost' Maksima

paev. It was argued many times that, had it been released earlier, Junost' Maksima would have gained first place... Would it really? Unlike *The Vasil'ev Brothers*, Kozincev and Trauberg were experienced directors, with a name and a whole flock of pupils. Their *Factory of the Eccentric Actor* (FEKS) was already an important page in the history of Soviet Cinema, *Šinel* (The Overcoat, 1926), *S.V.D. – Sojuz Velikogo Dela* (S.V.D. – The Club of the Big Deed, 1927) and *Novyj Vavilon* (The New Babylon, 1929) made quite a splash both in the USSR and outside the country.

Junost' Maksima was supposed to be a turning point, their first film openly oriented towards the general audience, a

farewell to montage aesthetics and eccentricity, a straightforward adventure story with a simple and sympathetic protagonist: a young Bolshevik who was starting his clandestine career in pre-revolutionary Russia. Yet, this farewell turned out to be a long one. Working with, perhaps, the best cameraman in the country (Andrej Moskvín, who would later shoot *Ivan the Terrible*), it was a pity not to show "the black night of reaction" in all its glamour. And Dmitriy Šostakovič, Kozincev and Trauberg's permanent composer, enjoyed turning frivolous chansonettes into a symphony of sorts.

As for the eccentricity, it wasn't gone at all (luckily for us). Not only because the Bolshevik was played by a comedi-

an (Boris Čirkov was famous for playing *Sancho Panza* in children's theatre). What really provides the 'flavor' is the choice of various exotic accents. The revolutionaries aren't half as memorable as the policemen, stoolpigeons, prostitutes, jail guards. Exotic topics led to exotic solutions. Fascinated by various prison photos they ran into, Kozincev and Trauberg included a whole scene where such a photo is being taken, and, together with Moskvín, came up with "planar idiotism" as its visual solution. And so forth.

Junost' Maksima ended up being a complex, aesthetically challenging oeuvre. Too complex and challenging to reach the popularity of Čapaev.

MARIONETKI

URSS, 1934 Regia: Jakov Protazanov

[Marionette] ■ T. int.: *Marionettes*. Scen.: Vladimir Švejcer, Jakov Protazanov. F.: Pëtr Ermolov. Scgf.: Moisej Levin, Sergej Kozlovskij. Mus.: Leonid Polovinkin. Supervisione artistica: Sergej Jutkevič. Int.: Anatolij Ktorov (Do, il principe), Nikolaj Radin (Re, l'arcivescovo), Valentina Tokarskaja (Mi, il cantante), Konstantin Zubov (Fa, il fascista), Sergej Martinson (So, il barbiere), Michail Klimov (La, il ministro liberale), Sergej Tichonravov (Ti, il socialista), Leonid Leonidov (il burattinaio), Vasilij Toporkov (il direttore del teatro di marionette), Ivan Arkadin (il maestro delle cerimonie). Prod.: Mežrabpomfilm ■ 35mm. D.: 90'. Bn. Versione russa / *Russian version* ■ Da: Gosfilmofond



Marionetki

La Mežrabpomfilm era la compagnia cinematografica di maggior successo e orientamento commerciale dell'Unione Sovietica. Jakov Protazanov era il suo regista di punta. Mettendo regolarmente a segno formidabili successi al botteghino (dei quali oggi *Aelita* è il più noto) poteva di tanto in tanto concedersi di sperimentare un po'. In *Marionetki* sperimentò, non con il linguaggio filmico ma con il genere. È infatti una grottesca satira politica altamente stilizzata, specialità nella quale i sovietici non si erano mai particolarmente distinti.

Ma a livello internazionale Protazanov rientrava in una tendenza: le satire politiche con toni grotteschi stavano diventando popolari. *La guerra lampo dei fratelli Marx* di Leo McCarey giunse solo pochi anni dopo (non fu mai proiettato in Russia ed è altamente improbabile che Protazanov lo abbia mai visto), *L'ultimo miliardario* di René Clair sarebbe uscito l'anno dopo. E la trama di *Marionetki* – un barbiere e un re che si scambiano i ruoli – ricorda *Il grande dittatore* di Chaplin, girato sei anni prima.

Protazanov, che aveva iniziato la sua carriera molto prima della rivoluzione e

aveva trascorso vari anni in Francia e in Germania, aveva la dubbia reputazione di regista più 'asovietico' e 'occidentale' dell'URSS. Era considerato buona educazione criticarlo, ma fu il solo regista della sua generazione a essere preso sul serio dall'avanguardia (compreso Ėjzenštejn, che era solito analizzare alcuni film di Protazanov con i suoi studenti, e Barnet, che con Protazanov iniziò perfino a girare un film).

Marionetki è proprio una storia di marionette, "una commedia politica in un teatro di marionette o se preferite una commedia di marionette in un teatro politico". La marionette sono interpretate dalle principali star del teatro sovietico, le scenografie sono di Moisej Levin, uno dei più grandi scenografi del teatro e del cinema sovietici, la stravagante coreografia è di Kas'jan Golejzovskij, il migliore nel suo mestiere. Il risultato è un teatro di marionette di lusso. Ma è tipico di Protazanov: mai rischiare troppo, un genere insolito deve essere compensato da altre attrazioni.

Mežrabpomfilm was the most commercially successful (and commercially-oriented) film company in the Soviet Union.

Jakov Protazanov was its leading director. Making smashing box-office hits regularly (of which Aelita is the most well-known today), he could afford to experiment a bit once in a while. Marionetki is one such experiment – not in film language, but in genre. It is a highly stylized political grotesque, something the Soviets were never particularly famous for.

Yet, from the international perspective, Protazanov was part of a trend: grotesque political satires were gaining popularity. Leo McCarey's Duck Soup came out just a few years later (it was never screened in Russia, and there is a very low probability that Protazanov ever saw it), René Clair's The Last Billionaire was to be released a year later. And the plot – a barber and a king who change places – would be echoed in Chaplin's The Great Dictator, made six years later.

Protazanov, who started his career long before the revolution and spent several years in France and Germany, had the dubious reputation of perhaps the most 'a-soviet' and 'western' director in the country. It was considered good manners to criticize him, yet he was the only filmmaker of his generation who was taken seriously by the avant-garde (including Ėjzenštejn, who taught some of

Protazanov's films to his students, and Barnet, who even started making a film with Protazanov).

Marionetki is indeed a story of marionettes, "a political comedy in a puppet theatre, or, if you like, a puppet comedy in a political theatre". All the puppets are played by the leading actors of Soviet theatre, the sets are designed by Moisej Levin, one of the best set designers of the Soviet stage and screen, the extravagant choreography is by Kas'jan Golejzovskij, the biggest name in the field. So the puppet theatre is indeed a fancy one. But that is typical Protazanov: never risk too much, an exotic genre must be balanced by other attractions.

GARMON'

URSS, 1934 Regia: Igor' Savčenko

■ T. it.: *La fisarmonica*. T. int.: *Accordion*.
Scen.: Aleksandr Žarov, Igor' Savčenko.
F.: Evgenij Šnejder, Julij Fogel'man. Scgf.:
Valentina Chmelëva. Mus.: Sergej Potockij.
Int.: Pëtr Savin (Timoška), Zoja Fëdorova
(Marusen'ka), Igor' Savčenko (il cupo),
Nikolaj Jaročkin (il malizioso), Nikolaj
Zyrjanov (il ragazzo vestito alla marinara).
Prod.: Mežrabpomfilm ■ 35mm. D.: 56'.
Bn. Versione russa / *Russian version* ■ Da:
Gosfilmofond

Nei libri di testo *Garmon'* è spesso definito il primo musical sovietico. Forse, 'idillio' sarebbe una definizione più calzante. Come musical è sicuramente molto anticonvenzionale. D'altro canto, cosa ci si può aspettare da un lungometraggio tratto da una poesia? Igor' Savčenko ebbe una formazione artistica estremamente eclettica: ucraino di nascita, studiò recitazione a Leningrado e in seguito iniziò la sua carriera come regista in un teatro semi-professionale d'avanguardia molto di sinistra, il Teatro della gioventù operaia (TRAM) di Baku, la capitale dell'Azerbaigian. A Baku girò due brevi film che furono entrambi messi al bando. Ciò nonostante, gli fu offerto un lavoro



Garmon'

alla Mežrabpomfilm, compagnia che puntava all'intrattenimento e ai buoni incassi (obiettivo insolito nella Russia sovietica degli anni Trenta).

L'avvento del suono richiedeva nuovi generi. E Savčenko suggerì una storia semplice con dialoghi rimati nella quale s'intrecciavano canti e balli. Il miglior fisarmonicista del villaggio è eletto segretario del locale Komsomol (Organizzazione sovietica della gioventù comunista). Decide così di mettere la testa a posto e seppellisce la fisarmonica in un pagliaio. Senza la musica la vita prosegue noiosa, finché un kulako, un nemico dello stato, non torna dall'esilio siberiano con la sua fisarmonica e la sua 'musica kulaka'. Il solo modo per salvare il villaggio dalla sua influenza e annientarlo è riesumare la 'fisarmonica sovietica'...

La trama è volutamente sciocca. Ma questa non è solo una commedia. È anche un film dagli accenti patetici nel quale è forte l'influenza di Dovženko. Se Dovženko avesse deciso di trasformare *La terra* in una commedia avrebbe girato qualcosa di simile a *Garmon'*.

Lo stile di ripresa è insolito: Evgenij Šnejder era un direttore della fotografia sofisticato che amava le angolazioni eccentriche e l'illuminazione espressionista. Per complicare ulteriormente le cose Savčenko decise di trasformare i lavori agricoli (come il raccolto) in numeri musicali; vari anni dopo questa tecnica fu adottata dai celebri musical d'ambientazione rurale di Ivan Pyr'ev.

"Non voglio più schifezze come *Garmon'*" disse Stalin. Così iniziò la notevole carriera cinematografica di Igor' Savčenko. Non solo divenne un regista versatile ma anche un leggendario professore di cinema che ebbe come allievi, tra gli altri, Marlen Chuciev e Sergej Paradžanov.

In textbooks Garmon' is often credited as the first Soviet musical. Maybe. 'An idyll' would be a more suitable definition. But if it is a musical, it is a very unconventional one indeed. On the other hand, what should one expect from a feature-length adaptation of a short poem? Igor' Savčenko had a most

eclectic artistic background: a native Ukrainian, he was studying with a highbrow professor of acting in Lenin-grad, and afterwards started his career as the director of a very leftist avant-garde semi-professional Theatre of Young Workers (TRAM) in Baku, the capital of Azerbaijan. He made two short films in Baku, both were banned. Nevertheless, he was offered a job at Mežrabpom-film, a company aimed at entertainment and profits (a rather exotic goal in Soviet Russia of the 1930s).

The advent of sound called for new genres. And Savčenko suggested a simple story with rhymed dialogue, infiltrated with singing and dancing. The best accordion player in the village is elected secretary of the village Komsomol (Young Communist League). He decides to lead a serious life from then on and buries his accordion in a haystack. Life without music becomes dull, until a kulak, an enemy of the state, appears from his Siberian exile with his own accordion and his own 'kulak music'. The only way to save the village from his influence, to destroy him, is to exhume the 'Soviet accordion'...

The plot is deliberately silly. But it isn't just a comedy. It is also a very poetic film, highly influenced by Dovženko. If Dovženko had decided to turn Earth into a comedy, he would have made something like Garmon'. There is a most unusual camera style – Evgenij Šnejder was a refined cinematographer with a taste for eccentric angles and expressionist lighting. To make things even more complicated, Savčenko decided to turn field labor (such as harvesting) into musical numbers – several years later this technique became the core of Ivan Pyriev's famous collective farm musicals.

"Never make such rubbish as Garmon' again", said Stalin. Thus began Igor' Savčenko's remarkable film career. Not only did he become a versatile film director, he was also a legendary professor of film: among his pupils were Marlen Chuciev and Sergej Paradžanov.



Poručik Kiže

PORUČIK KIŽE

URSS, 1934

Regia: Aleksandr Fajncimmer

[Tenente Kiže] ■ T. int.: *Lieutenant Kijé, The Czar Wants to Sleep*. Scen.: Juryj Tynjanov. F.: Arkadij Kol'catyj. Scgf.: Pëtr Snopkov, Konstantin Kartašov. Mus.: Sergej Prokof'ev. Int.: Michail Janšin (Paolo I), Boris Gorin-Gorjajnov (conte Palen), Nina Šaternikova (principessa Gagarina), Sof'ja Magarill (la sua dama di compagnia), Erast Garin (aiutante), Michail Rostovcev (comandante della fortezza), Vladimir Lepko (conte Kutajsov, barbiere dell'imperatore), Leonid Kmit (scrivano dell'esercito), Konstantin Gibšman (medico di corte). Prod.: Belgoskino ■ 35mm. D.: 86'. Bn. Versione russa / Russian version ■ Da: Gosfilmofond

La partitura di Sergej Prokof'ev già basta a rendere immortale *Poručik Kiže*. La suite sinfonica vive di vita propria e di tanto in tanto risveglia l'interesse per il suo antenato cinematografico. Eppure questo film bizzarro ha molti altri aspetti interessanti.

A partire dal genere a dalla trama. Le commedie storiche erano popolari in Europa, ma ai russi non piaceva scherzare sulla storia, che era solitamente oggetto di orgoglio o condanna e in ogni caso un soggetto drammatico. Ma il folle zar Paolo I si prestava alla perfezione a una satira politica, satira anche esteticamente piuttosto raffinata. I direttori della fotografia russi avevano un debole per l'Ottocento con il suo naturalismo, il fumo delle fabbriche, le ferrovie, i cappelli a cilindro e le uniformi. Ma non c'erano modelli estetici per il Settecento. La fotografia di Arkadij Kolcatyj e le scenografie di Pëtr Snopkov e Konstantin Kartašov creano un universo completamente nuovo, fragile e freddo come finissima porcellana, che insieme alle campane, ai flauti e ai tamburi di Prokof'ev produce il giusto senso dell'assurdo.

Ma quel che è veramente, scandalosamente e deliziosamente assurdo è la trama. *Poručik Kiže* è una sorta di biopic. È la storia di un militare: esilio e miracolosa redenzione, matrimonio, fulminea carriera, malattia e morte. Ci

sono tutti gli ingredienti tranne uno: il militare. Perché il tenente che dà il nome al film non esiste, è un errore ortografico. Così nella sceneggiatura di Jurij Tynjanov, romanziere storico di talento e uno dei più grandi filologi del Novecento. E solo un filologo avrebbe potuto scegliere come protagonista un errore ortografico: un errore ortografico che fece carriera.

Sergej Prokof'ev's score is Poručik Kiže's ticket to immortality. Being turned into a symphonic suite, it lives a life of its own and occasionally revives interest in its cinematic ancestor. Yet, there are many more points of interest in this very bizarre motion picture. Starting with the genre and plot. Historical comedies were popular in Europe, but the Russians didn't fancy making fun of history – it was usually a subject of either pride or condemnation, pathetic in both cases. But the mad Czar Paul was a proper character for a political satire. A rather refined satire from the aesthetic point of view. The Russian cameramen had a taste for the nineteenth century with its naturalism, factory smoke, railroads, top hats and uniforms. But there were no standards for the eighteenth century. Arkadij Kolcaty's photography and Pëtr Snopkov and Konstantin Kartašov's sets created an entirely novel universe – fragile and cold as fine china. Together with Prokof'ev's bells, flutes and drums, it created the right sense of absurdity. But what is truly, outrageously and delightfully, absurd is the plot. Poručik Kiže is a biopic of sorts. The story of a military man – his exile and miraculous redemption, his marriage, his meteoric career, his illness and death. All the ingredients are present but one: the military himself. For Lieutenant Kijé is just a spelling mistake. Such was the screenplay of Jurij Tynjanov, a talented historical novelist and one of the greatest philologists of the XX century. And only a philologist could have chosen a spelling mistake for a protagonist – a spelling mistake which (or rather who) made a career.

PESN' O ŠČAST'E

URSS, 1934 Regia: Mark Donskoj, Vladimir Legošin

[La canzone della felicità] ■ T. int.: *Song about Happiness*. Scen.: Georgij Cholmskij con modifiche di Michail Blejman. F.: Nikolaj Ušakov. Scgf.: Semën Mejnkin. Mus.: Grigorij Lobačëv. Supervisione artistica: Sergej Jutkevič. Int.: Vladimir Gardin (il professore di musica), Janina Žejmo (Anuk), Michail Viktorov (Kavyl'ja), Boris Tenin (Goroch), Boris Čirkov (capo del reparto disciplinare del carcere), Fëdor Nikitin (l'insegnante di musica), Ignatij Moskvina (il taglialegna di Lebedev), Leonid Kmit (Grjaznov), Nikolaj Mičurin (Lebedev/nonna di Anuk). Prod.: Vostokfilm ■ 35mm. D.: 85'. Bn. Versione russa / Russian version ■ Da: Gosfilmofond

L'enfant terrible Mark Donskoj, un pazzo (o un attore, su questo non c'è ancora consenso), veniva raramente preso sul serio dai suoi colleghi sovietici. Fu l'adorante interesse prima dei neorealisti italiani e poi dei "Cahiers du cinéma" per i suoi capolavori, la *Trilogia di Gor'kij* (1937-39), *Raduga* (Arcobaleno, 1943) e *Dorogoj cenoj* (Il cavallo che piange, 1958) a spingere i connazionali di Donskoj a riconoscere l'importanza. *Pesn' o ščast'e* è il primo sonoro del regista e il primo in cui la sua estetica e la sua filosofia sono chiaramente visibili.

Era stato pensato come film di poca importanza, come tutti i titoli prodotti dalla Vostokfilm, compagnia cinematografica nomade che girava l'est dell'Unione Sovietica per ritrarre la vita delle popolazioni locali. Donskoj e il suo co-regista Vladimir Legošin (che tre anni dopo diresse uno dei più bei film sovietici per ragazzi, *Beleat parus odinokij* / *Biancheggia una vela solitaria*) dovevano girare un film sui Mari, un popolo ugrofinnico che viveva in Russia lungo il Volga.

Né Donskoj né Legošin s'interessavano di etnografia. Ma entrambi furono felici di scegliere come protagonista un 'uomo della natura'. Le sue attività

erano ridotte al minimo, e il compito dell'attore Michail Viktorov era confondersi con gli alberi e con l'acqua (la poetica fotografia di Nikolaj Ušakov è una componente cruciale), o con la musica: ben poco qui si regge sul linguaggio umano, mentre un flauto diventa quasi un personaggio a tutti gli effetti, e alcuni dei 'dialoghi' e 'monologhi' emotivamente più ricchi sono proprio i suoi.

Quello che doveva diventare l'ennesimo 'dramma ottimista' (il genere prediletto dei sovietici) sulla formazione di un personaggio dotato di coscienza di classe diventò una via di mezzo tra una fiaba, una sacra rappresentazione e una commedia eccentrica. *Pesn' o ščast'e* ebbe un'accoglienza calorosa. Difficile dire di cosa parlasse il film ma una cosa era chiara: Donskoj aveva il dono di trasformare in cinema tutto quello che toccava.

Mark Donskoj, an enfant terrible, a madman (or an actor – there still isn't a consensus here), was rarely taken seriously by his Soviet colleagues. It was the adoring interest of the Italian neo-realists and later the critics of "Cahiers du cinéma" in his masterpieces The Gor'kij Trilogy (1937-39), Raduga (Rainbow, 1943) and Dorogoj cenoj (The Horse That Cried, 1958) that finally made Donskoj's compatriots recognize his significance. Pesn' o ščast'e is Mark Donskoj's first sound film, and the first one where his aesthetics and philosophy are clearly visible.

It was intended to be a film of little importance. As were all the pictures produced by Vostokfilm, a nomad film company cruising around the eastern part of the Soviet Union to portray the lives of the locals. Donskoj and his co-director Vladimir Legošin (three years later he directed one of the best Soviet films for children, Beleat parus odinokij / Lone White Sail) were to make a film about Maris, a Finno-Ugric people who lived in Russia along the Volga river.

Neither Donskoj nor Legošin were interested in ethnography. But both were



Pesn' o sčast'e

happy to choose 'a man of nature' as their protagonist. His activities were minimized, and the actor Michail Viktorov's duty was to tactfully blend into trees and waters (Nikolaj Ušakov's poetic photography was a vitally significant component here). Or into music – little relies on human speech, but a flute is almost a full-fledged character, and some of the most emotionally rich 'dialogue' and 'monologue' belongs to it.

What was supposed to become yet another 'optimistic drama' (the beloved genre of the Soviets) about the formation of a class-conscious character turned into something between a fairy tale, a miracle-play and an eccentric comedy. Upon

its release, *Pesn' o sčast'e* was received gleefully. It was hard to tell what the film was about, but one thing was clear: Donskoj had an ability to turn whatever he touched into cinema.

NASLEDNYJ PRINC RESPUBLIKI

URSS, 1934 Regia: Éduard Ioganson

[Il principe ereditario della repubblica]

■ T. int.: *Crown Prince of the Republic*. Scen.: Rafail Muzykant, Boris Čirskov. F.: Georgij Filatov. Scgf.: Pavel Betaki. Int.: Pëtr Kirillov (il marito), Evgenija Pyrjalova

(la moglie), Andrej Apsolon (Andrej), Georgij Žžënov, Georgij Orlov, Sergej Ponačevnyj (architetti), Nikolaj Urvancev (il vecchio), Elena Volynceva (la vecchia), Konstantin Egorov ('Principe ereditario della repubblica'), Aleksandr Mel'nikov (l'ispettore degli alloggi), Nikolaj Čerkasov (il cameriere). Prod.: Lenfilm ■ 35mm. D.: 68'. Bn. Didascalie russe / *Russian intertitles* ■ Da: Gosfilmofond

Dimenticata per molti decenni, questa incantevole commedia è stata riscoperta quindici anni fa ed è rapidamente diventata un classico in Russia e una pagina importante della storia del cinema sovietico. Uno dei pochi muti usciti nel 1934, *Naslednyj princ respublik* riuscì con successo a competere con i *talkies* e fu regolarmente proiettato fino ai primi anni Quaranta.

Quattro scapoli che allevano un bambino è il perfetto tema da slapstick. E un po' di slapstick qui c'è, insieme al grottesco e all'assurdo (uno studioso ha perfino sospettato l'influenza dei Fratelli Marx, i cui film però non giunsero in URSS prima degli anni Quaranta). Ma quello che davvero caratterizza i film di Éduard Ioganson è il loro gusto insolitamente sottile e lirico, qualità che si trovano raramente nel cinema sovietico con il suo splendore, la sua baldanza e il suo pathos. Il ruolo di Ioganson a Leningrado potrebbe essere paragonato a quello di Boris Barnet a Mosca. Tenendo conto delle particolarità di Leningrado/San Pietroburgo, naturalmente, con la sua bellezza europea, misurata, cerebrale, geometrica. Ioganson, che era un uomo sobrio e di buone maniere proveniente da una famiglia della classe media di origini tedesche, è forse anche il principale regista di Leningrado veramente nato nella città. Così invece di mostrarne i monumenti (questo dovrebbe essere prerogativa di un turista o di un nuovo arrivato) ritrasse una Leningrado completamente diversa, con romantiche notti bianche, strade soleggiate e un perenne stato di innamoramento.



Naslednyj princ respubliki

Dopo aver diretto con successo un paio di cortometraggi sonori, Ioganson tornò volontariamente al muto. La tecnologia sonora sovietica nella prima metà degli anni Trenta era così imperfetta che gli attori erano costretti a declamare le battute. Invece in alcuni degli ultimi muti – e *Naslednyj princ respubliki* è forse l'esempio migliore – la recitazione a tutti gli effetti psicologica non era schiacciata da un montaggio ingombrante né da un eccesso di pathos. Inoltre Ioganson non vedeva alcuna differenza tra dramma e commedia in termini di interpretazione: le situazioni erano abbastanza divertenti in sé, e la comicità motivata più che valorizzata. Questo portò a uno stile di recitazione completamente diverso, quello degli anni Cinquanta e dei primi Sessanta.

Forgotten for many decades, this charming comedy was rediscovered fifteen years ago and quickly became a classic film in Russia and an important page

in Soviet film history. One of the few silents released in 1934, Naslednyj princ respubliki managed to compete very successfully with the talkies and was screened regularly until the early 1940s. Four bachelors raising a baby is a perfect subject for slapstick. And there is a bit of slapstick in this film. As well as the grotesque and the absurd (one scholar even suspected the influence of the Marx Brothers whose films, though, never reached the USSR until the 1940s). But what marks Eduard Ioganson's films is their unusually subtle and lyrical flavour – something one could rarely find in Soviet cinema with its splendor, bravado and pathos. Ioganson's role in Leningrad could be compared to that of Boris Barnet in Moscow, adjusted for the specifics of Leningrad/St. Petersburg, of course, with its European, highbrow, restrained geometrical beauty. Ioganson, who was indeed a restrained, well-mannered man from a middle-class family of German origin, may also be the only leading director in Leningrad who was

actually born in the city. So instead of showing monuments (which should be a prerogative of a tourist or a newcomer), he portrayed an entirely different Leningrad – with romantic white nights, sunny streets and a never-ending sense of being in love.

Having successfully directed a couple of sound shorts Ioganson deliberately turned back to silent cinema. The Soviet sound equipment in the first half of the 1930s was so imperfect that the actors were forced to declaim their lines. Whereas in some of the late silents – and Naslednyj princ respubliki may be the best example – full-fledged psychological acting wasn't crushed either by extensive editing or by pathetic recitation. Besides, Ioganson did not see any difference between acting in drama or comedy: the situations were funny enough in themselves, and this comicality was to be motivated rather than enhanced. This led to an entirely new acting style, looking ahead to the fifties or early sixties.

PRIDANOE ŽUŽUNY

URSS, 1934 Regia: Siko Palavandišvili

[La dote di Žužuna] ■ T. int.: Zhuzhuna's Dowry. Scen.: Siko Palavandišvili. F.: Vladislav Poznan'. Scgf.: Šalva Mamaladze. Int.: Grigol Gabelašvili (Varden), Kote Andronikašvili (il pastore), Kirile Mačaradze (il vecchio fabbro), Aleksandra Toidze (sua figlia), Il'ja Mamporja (Galaktion), Arkadij Chintibidze (il sordomuto). Prod.: Lenfilm ■ 35mm. D.: 90'. Bn. Didascalie russe / Russian intertitles ■ Da: Gosfilmofond

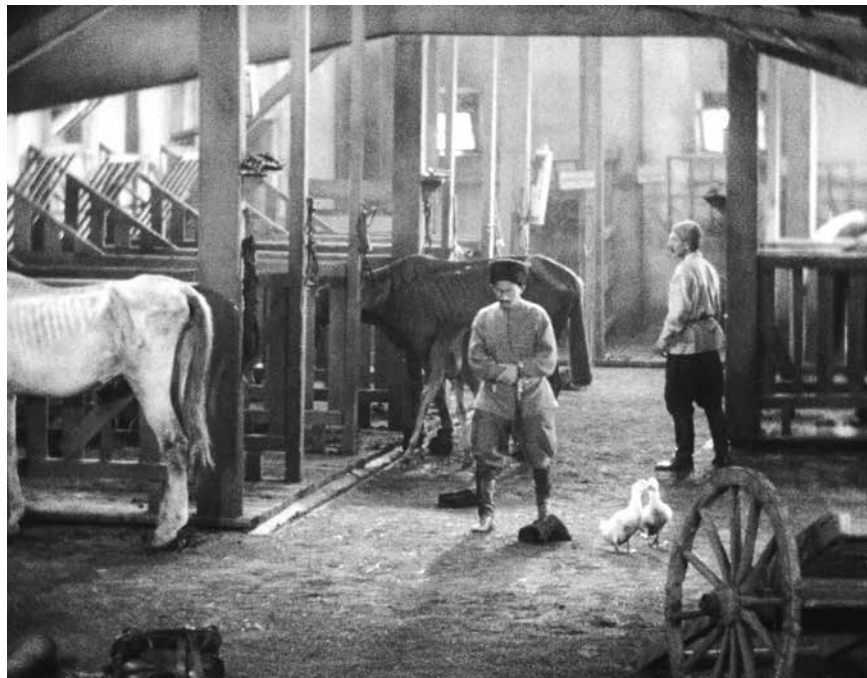
I sistemi sonori nelle repubbliche sovietiche erano molto deboli, e alla metà degli anni Trenta perfino in grandi aeree cinematografiche come l'Ucraina e la Georgia la maggior parte dei film parlati non aveva una qualità migliore dei primi esperimenti del 1929. Alcuni registi trovarono ragionevole continuare a girare muti fino al 1935-1936.

Pridanoe Žužuny è una commedia che parla di ladri di cavalli, fattorie collettive e amore. Era il debutto alla regia di Siko Palavandišvili, già divo del cinema muto e assistente di Michail Kalatozov nel leggendario *Sol' Svanetii* (*Il sale della Svanezia*, 1930). C'era una dicotomia nel cinema georgiano: una tendenza portava ad applicare le più recenti tecniche di ripresa e di montaggio a convenzionali melodrammi etnografici, l'altra a lanciarsi in ogni tipo di esperimenti dell'avanguardia più radicale (alla fine degli anni Venti la Georgia divenne uno dei centri dell'avanguardia sovietica, lontano da Mosca c'era molta più libertà). Palavandišvili apparteneva a entrambe le scuole: come attore melodrammatico stava con i 'tradizionalisti', come assistente di Kalatozov e ammiratore di Ėjzenštejn era accettato dagli 'sperimentalisti'. Nel suo primo film cercò di mescolare le due tendenze.

In *Pridanoe Žužuny* sono presenti l'esotismo etnografico e il melodramma, mostrati accuratamente solo al fine di deriderli. Ma derisi non per amore dei simboli, del montaggio rapido o delle angolazioni di ripresa stravaganti come in *Sol' Svanetii*.

Ciò che rende *Pridanoe Žužuny* un film così bello è la sua completa mancanza di pathos, nazionale o sociale, georgiano o russo. Non c'è slapstick, le gag sono praticamente assenti. Eppure è una commedia, e anche divertente. L'ironia lievemente sentimentale fu il tono scelto per questo film da Palavandišvili: contribuiva a filtrare le assurdità della vita e a distruggerle con il buonsenso. Il film fece da modello a una lunga tradizione di commedie georgiane.

Palavandišvili non vide gli sviluppi di questo stile. Due mesi prima dell'uscita di *Pridanoe Žužuny*, tormentato da un amore non corrisposto, si uccise. Il necrologio per il principale giornale cinematografico sovietico, "Kino", fu scritto da Ėjzenštejn.



Pridanoe Žužuny

Sound systems in the Soviet Republics were very weak. Even in such major cinematic areas as Ukraine and Georgia most of the talking pictures in the mid-1930s sounded just like the first experiments of 1929. Some directors found it reasonable to continue making silents all the way to 1935-36.

Pridanoe Žužuny is a comedy about horse-thieves, collective farms and love. It was the directorial debut of Siko Palavandišvili, a former silent film star and assistant to Michail Kalatozov on the legendary Sol' Svanetii (Salt for Svanetia, 1930). There was a dichotomy in Georgian cinema: one tendency was to apply the newest editing and camera techniques to conventional ethnographic melodramas, the other was to plunge into radical, avant-garde experiments of all sorts (by the end of the 1920s Georgia became one of the centers of the Soviet avant-garde, there was much more freedom away from Moscow). Palavandišvili belonged to both wings: as a melodramatic actor he was with the 'traditionalists', as Kalatozov's assistant and an admirer of Ėjzenštejn he was

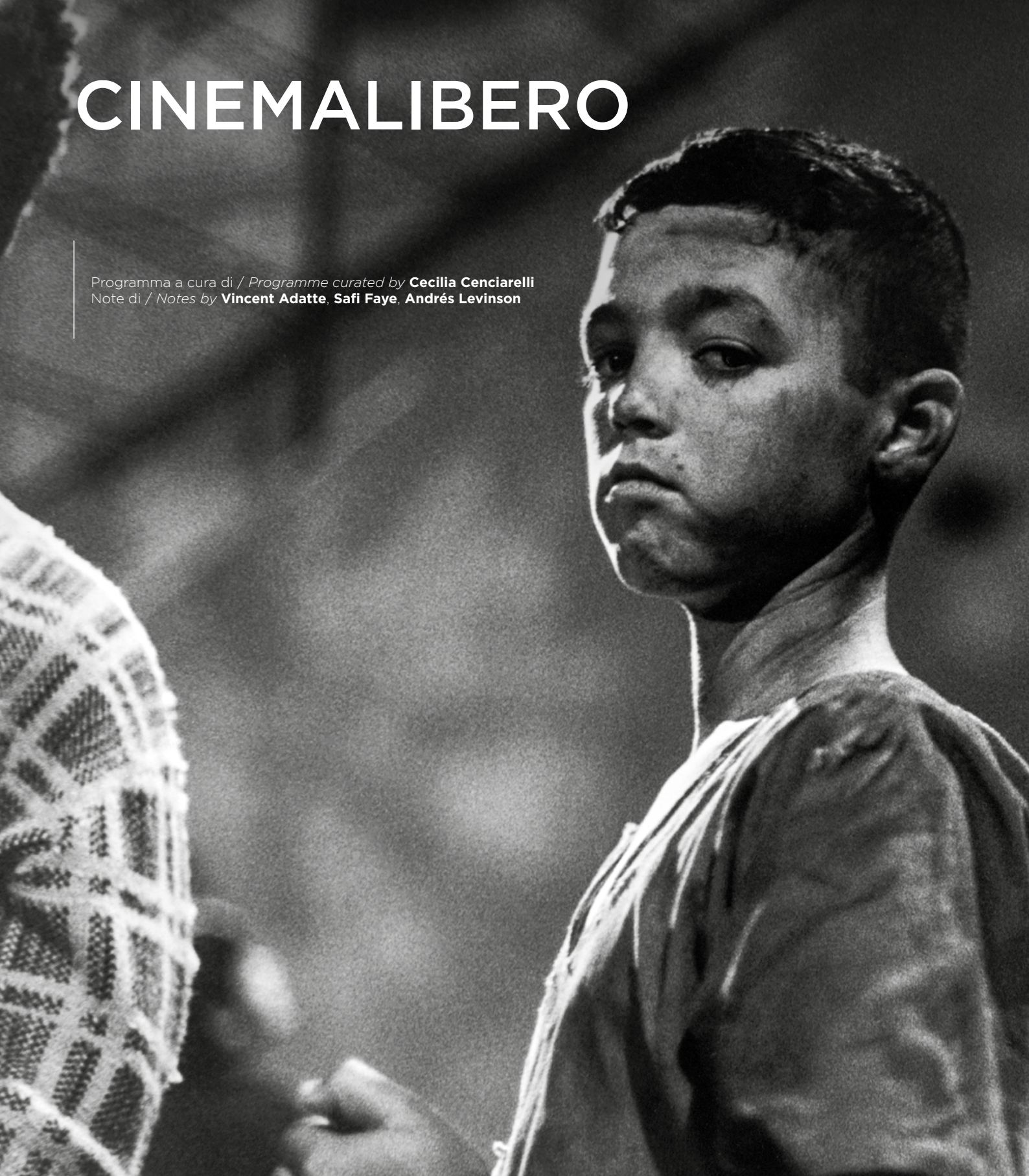
accepted by the 'experimentalists'. In his first feature film Palavandišvili tried to blend both schools.

There is ethnographic exoticism and melodrama in Pridanoe Žužuny – demonstrated thoroughly, only to be mocked. But mocked not at all for the sake of symbols, rapid cutting, or extravagant angle shots as in Sol' Svanetii (Salt for Svanetia).

What makes Pridanoe Žužuny such an attractive film is its complete lack of pathos, national or social, Georgian or Russian. There is no slapstick whatsoever, practically no gags. Yet it's a comedy, and a funny one. Slightly sentimental irony was the tone Palavandišvili chose for his film. It helped filter out the absurdities of life and destroy them with common sense. This film set the standards for a long tradition of Georgian comedies. Palavandišvili himself did not witness the development of this style. Two months before Pridanoe Žužuny was released, torn by unrequited love, he committed suicide. The obituary in the main trade newspaper "Kino" was written by Ėjzenštejn.

CINEMALIBERO

Programma a cura di / *Programme curated by* **Cecilia Cenciarelli**
Note di / *Notes by* **Vincent Adatte, Safi Faye, Andrés Levinson**



Il Cinema Ritrovato nasce da un innesto felice, quello tra la Cineteca e la Mostra Internazionale del Cinema Libero, un festival creato nel 1960 da Bruno Grieco, Giampaolo Testa, Leonida Repaci e Cesare Zavattini con l'intento dichiarato di presentare film al di fuori dai circuiti tradizionali dell'industria cinematografica e culturale. Un'esperienza che si è iscritta nel nostro dna, e che negli ultimi undici anni ha trovato una naturale estensione nel *World Cinema Project*. Per ricordarla abbiamo deciso di ribattezzare questa sezione *Cinematlibero*: un'unica parola che racchiude in sé tutto il potenziale del cinema di percorrere liberamente sentieri inediti e ricchi di scoperte.

Le opere presentate quest'anno guardano ai continenti latinoamericano e africano lungo un arco temporale di sessant'anni, a partire da *Prisioneros de la tierra* (1939), il cui restauro è stato finalmente reso possibile grazie al ritrovamento di due elementi a Parigi e Praga. Denunciando per la prima volta le misere condizioni dei braccianti nelle piantagioni, il film di Mario Soffici (ammirato da Borges), indicò al cinema nazionale argentino una nuova direzione possibile. Ma è alla fine degli anni Sessanta che il cinema di questi due continenti si incontrò su un terreno comune, quello della protesta contro capitalismo e colonialismo, nell'urgenza di esprimere con forza la propria identità culturale.

Dopo mezzo secolo *La hora de los hornos*, opera-faro del terzo cinema, appare un testamento miracoloso, tanto ancorato all'epoca che l'ha prodotto quanto sorprendentemente moderno per la sua forza visiva e il suo racconto del Sud del mondo. È un Sud doloroso quello di *Pixote*, da cui si leva il grido dei dannati della terra. Babenco ci consegna il ritratto feroce di un regime politico conservatore intento solo a salvaguardare se stesso. Non c'è via di scampo negli occhi e negli interrogativi muti del protagonista bambino. La risposta sembra arrivare, quasi vent'anni dopo, in *Central do Brasil*. Attraverso un viaggio alla ricerca di un altro Brasile e di una dimensione più umana, Walter Salles concede a Josué la possibilità di riconciliarsi con la sua infanzia, ciò che a *Pixote* era stato negato. Nel primo film realizzato da un regista africano in Brasile, *A deusa negra*, il pioniere del cinema nigeriano Ola Balogun racconta un viaggio della memoria della schiavitù.

Ancora sul volto di un bambino si chiude *Chronique des années de braise*, affresco epico sulla rivoluzione algerina che dopo la Palma d'oro a Cannes infiammò la polemica attorno al cinema militante ad alto budget. Prima regista donna dell'Africa subsaariana, nel suo *Fad'jal* Safi Faye ci cala nel cuore del suo villaggio natio invitandoci ad ascoltare il fluire della vita dal racconto dei vecchi. E infine il genio di Mambety in cui riecheggia il Pasolini di *Medea*: *Hyènes* è un'implacabile parabola dell'avidità umana declinata all'interno della società africana che ha barattato gli ideali dell'indipendenza con le promesse del materialismo occidentale.

Cecilia Cenciarelli

Il Cinema Ritrovato was the product of a fortuitous union between the Cineteca di Bologna and the Mostra Internazionale del Cinema Libero, a festival created in 1960 by Bruno Grieco, Giampaolo Testa, Leonida Repaci and Cesare Zavattini with the declared intent of screening films outside the traditional cinema circuits and cultural industries. This experience became part of our genetic make-up and found a natural extension in the programme devoted, over the last eleven years, to the World Cinema Project. Cinematlibero (literally Freecinema) one-word to encapsulate all of cinema's potential to freely explore the unbeaten paths full of surprises. The films presented this year come from the South American and African continents and span sixty years, from Prisioneros de la tierra (1939), whose restoration was finally made possible thanks to the discovery of two elements in Paris and Prague. Exposing for the first time the wretched conditions of plantation workers, Mario Soffici's film (which Borges admired) pointed to a possible new direction for Argentinian cinema. However, it was at the end of the Sixties that the cinemas of these two continents found a common ground: protest against capitalism and colonialism underpinned by the urgent need to forcefully express their own cultural identity. Half a century later La hora de los hornos, the guiding star of Third Cinema, appears like a miraculous testimony, still tied to its time period but also surprisingly modern in its visual impact and its narrative of the world's South. Pixote depicts an anguished South, from which the cries of the Earth's down-trodden rise up. Babenco regales us with a ferocious portrait of a politically conservative regime only interested in protecting itself. The child protagonist's eyes and silent questions suggest there is no way out. The answer comes, it would seem, almost twenty years later, in Central do Brasil. In a journey in search of another Brazil and a more human dimension, Walter Salles allows Josué the possibility of a reconciliation with his own childhood, something which was denied to Pixote. In A deusa negra, the first film made by an African filmmaker in Brazil, the pioneer of Nigerian cinema Ola Balogun recounts a journey into the memory of slavery.

The face of a child also ends Chronique des années de braise, an epic portrayal of the Algerian revolution that, following a Palme d'Or in Cannes, incited a polemical discussion about big-budget militant cinema. In Fad'jal, the first female director in sub-Saharan African cinema, Safi Faye, descends into the heart of the village in which she was born, inviting us to hear the flow of life that emerges from tales told by the elderly. Finally, there is the genius of Mambety, which echoes Pasolini's Medea: Hyènes is a merciless parable about human greed within an African society that has traded the ideals of independence for the promises offered by western materialism.

Cecilia Cenciarelli



Prisioneros de la tierra

PRISIONEROS DE LA TIERRA

Argentina, 1939 Regia: Mario Soffici

■ Sog.: dai racconti *Un peón*, *Los destiladores de naranja*, *Los desterrados* e *Una bofetada* di Horacio Quiroga. Scen.: Ulyses Petit de Murat, Darío Quiroga. F.: Pablo Tabernero. M.: Gerardo Rinaldi, José de Nico. Mus.: Lucio Demare. Scgf.: Ralph Pappier. Int.: Ángel Magaña (Esteban Podeley), Elisa Galvé (Andrea), Francisco Petrone (Köhner), Homero Cárpena, Raúl De Lange, Roberto Fugazot. Prod.: Pampa Films ■ DCP. D.: 85'. Bn. Versione spagnola e guaraní con sottotitoli inglesi / *Spanish and Guaraní language versions with English subtitles* ■ Da: The Film Foundation's World Cinema Project ■ Restaurato nel 2018 da Cineteca di Bologna e The Film Foundation's

World Cinema Project in collaborazione con Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata con il sostegno di George Lucas Family Foundation. Restaurato in 4K a partire da una copia positiva 35mm di prima generazione conservata presso Cinémathèque française e una copia positiva 35mm di terza generazione conservata presso Národní Filmový Archiv. Correzione colore supervisionata da Paula Félix Didier / *Restored in 2018 by Cineteca di Bologna and The Film Foundation's World Cinema Project in association with the Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken at L'Immagine Ritrovata laboratory. Restoration funded by the George Lucas Family Foundation. Restored in 4K from a first generation 35mm positive print*

preserved by Cinémathèque française and a third generation 35mm positive print preserved by Národní Archiv. Color grading supervised by Paula Félix Didier

Con l'uscita di *Ombre rosse* di John Ford, *Via col vento* di Victor Fleming, *Ninotchka* di Ernst Lubitsch, *La regola del gioco* di Jean Renoir, il 1939 fu un anno straordinario per il cinema. In Argentina il film che in assoluto sorprese maggiormente critica e pubblico fu *Prisioneros de la tierra*. Pochi avrebbero immaginato che il cinema argentino potesse produrre un film di tale respiro e con un punto di vista politico e sociale così potente. Per la prima volta l'industria cinematografica nazionale mise da parte l'intrattenimento popolare per affronta-

re i rischi di un film che denunciava lo sfruttamento dei lavoratori con un finale cupo e al tempo stesso semplice.

Prisioneros è un film originale sotto molti aspetti, a partire dalla casa di produzione, la Pampa Film, che, guidata da un imprenditore di successo, decise di realizzare un film su una questione strettamente nazionale ma di grande portata estetica; senza parlare della scelta di ingaggiare uno scrittore fino ad allora estraneo al mondo del cinema come Horacio Quiroga, le cui storie ambientate nella giungla nord-orientale descrivono la vita difficile di contadini, schiavi, donne indigene e offrono poca o nessuna speranza ai loro protagonisti. Mario Soffici, che si era formato sotto la guida di José Ferreyra, formidabile cantore della classe operaia nel cinema degli anni Venti, sottolineò l'importanza di aver raccontato questa storia ambientandola in luoghi reali, senza nulla concedere allo spettatore. Il film stabilisce da subito le sue regole: prima di andare al lavoro il protagonista, Ángel Magaña, bacia – inquadrato in primissimo piano – una prostituta. Una scena impensabile nell'America del Codice Hays, ma anche nel cinema spagnolo, italiano o tedesco, stretti nella morsa delle dittature. Allo stesso modo una lei e un lui, immagino non sposati, né con l'intenzione di farlo, passano la notte insieme senza tanti preamboli o spiegazioni. E ancora, l'eroe/antieroe viene ucciso da un semplice colpo di pistola, ma prima di morire è protagonista di una delle scene più violente, vendicative e inumane. Come osserva Jorge Luis Borges: "In altri film, sono i personaggi brutali a compiere atti brutali; in *Prisioneros de la tierra* è l'eroe, imprimendo alla storia una forza quasi intollerabile". Denunciando con rigore e coraggio lo sfruttamento dei Mensù nelle terre missionarie, *Prisioneros de la tierra* è il più grande film argentino del suo tempo.

Andrés Levinson

With the release of John Ford's Stagecoach, Victor Fleming's Gone with the Wind, Ernst Lubitsch's Ninotchka and

Jean Renoir's La Règle du jeu, 1939 was an extraordinary year for cinema. In Argentina, the film that most surprised critics and audiences alike was Prisoneros de la tierra. Few imagined that Argentinean cinema could have produced a film of such scope and with such a powerful political and social voice. For the first time, the national cinema industry set aside popular entertainment and embraced the risks of making a film that denounced worker exploitation, with a finale that was both grim and simple.

In many ways, Prisoneros is an original film, starting out when Pampa Film, its production house, managed by a successful entrepreneur, decided to produce a film that not only dealt with a strictly national issue but one that would also have great aesthetic appeal; subsequently, the hiring of Horacio Quiroga, a writer who until then had never worked in cinema, whose stories set in the jungles of the north-east of the country depict the difficult lives of peasant farmers, slaves and indigenous women, and offer little or no hope to their protagonists. Mario Soffici, who had learnt his craft under the guidance of José Ferreyra, himself an impressive director of working class dramas of the 1920s, highlighted the importance of using real locations in telling this story, therefore leaving nothing to the audience's imagination. The film's rules are immediately established: before going to work, protagonist Ángel Magaña kisses – framed in close-up – a prostitute. A scene unimaginable in the USA during the Hays Code, but also in Spanish, Italian or German cinema, all strictly controlled by dictators. In the same way, a man and a woman, presumably unmarried and with no intention to wed, spend the night together without any preambles or explanations. And again, the hero/antihero is killed by a single pistol shot, but before dying he is the protagonist of a scene of tremendous violence – both vindictive and inhumane. As Jorge Luis Borges observed: "In other films, it is the horrible characters who commit horrible acts; in de la

tierra the hero does so, giving the story an almost intolerable effectiveness". Rigorously and courageously denouncing the exploitation of the Mensù in the lands of the missionaries, Prisoneros de la tierra is the greatest Argentinean film of its era.

Andrés Levinson

LA HORA DE LOS HORNOS Neocolonialismo y violencia

Argentina, 1966-68 Regia: Fernando E. Solanas, Octavio Getino

■ T. it.: *L'ora dei forni. Prima parte: Neocolonialismo e violenza*. T. int.: *The Hour of the Furnaces. First Part: Neocolonialism and Violence*. Scen.: Octavio Getino, Fernando E. Solanas. F.: Juan Carlos Desanzo. M.: Juan Carlos Macías, Antonio Ripoll, Fernando E. Solanas. Mus.: Roberto Lar, Fernando E. Solanas. Int.: María de la Paz, Fernando E. Solanas, Edgardo Suárez (narratori). Prod.: Grupo Cine Liberación, Cinesur ■ DCP. D.: 85'. Bn. Versione spagnola, inglese, portoghese / *Spanish, English, Portuguese version* ■ Da: Cinesur ■ Restaurato nel 2018 da INCAA (Istituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales) presso il laboratorio Gotika di Buenos Aires, con la supervisione di Fernando E. Solanas / *Restored in 2018 by INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales), at Gotika laboratory in Buenos Aires and supervised by Fernando E. Solanas*

Pesaro, giugno 1968. Una scena si ripete nei racconti dell'anteprima internazionale del film dei cineasti argentini Fernando Solanas e Octavio Getino: gli spettatori, dopo la proiezione della prima parte, mossi dalla sua forza espressiva, interrogati dal volto in primissimo piano del cadavere di Che Guevara sullo schermo accompagnato da un ritmo percussivo assordante, si mettono in piedi a urlare e a portare in spalla i registi del film. I ricordi uniscono questa scena alla contemporanea agitazione sessantottina per le strade di Pesaro, la confluenza in una



La hora de los hornos

manifestazione conclusasi con scontri con gruppi fascisti e con la polizia, e la detenzione di militanti e cineasti. “Ogni spettatore è un codardo o un traditore”. La frase di Frantz Fanon era stata impressa in un cartello sotto lo schermo durante la proiezione. Il film era diventato atto politico, come speravano i suoi registi a ogni proiezione e come avrebbero teorizzato poco dopo con l’idea del ‘cinema militante’ che, secondo loro, era la categoria più avanzata del terzo cinema. “Sulle mie scapole aguzze”, ha ricordato Fernando Birri, “e sulle spalle di decine, centinaia di spettatori, li abbiamo portati percorrendo il corridoio centrale della sala dove non entrava uno spillo. Applausi interminabili, evviva entusiasti, canti rivoluzionari”. [...] Dall’inizio diversi critici sottolinearono il modo in cui il film, in particolare la sua prima parte, riusciva ad articolare un linguaggio originale con il suo progetto rivoluzionario. In realtà, nella costruzione di quel linguaggio, *La hora de los hornos* lavora con una grande quantità di mezzi e tecniche cinematografiche (sequenze di notiziari, interviste e reportage, materiale documentario e

ricostruzione di scene, frammenti di altri film, foto, cartelli, inserti grafici, fermo-immagine, immagini pubblicitarie, effetti di montaggio, collage), nello stesso momento in cui assorbe e rielabora diverse influenze cinematografiche insieme all’esperienza pubblicitaria precedente di Solanas. Contro lo spettacolo, in particolare nella sua versione hollywoodiana, la prima parte include diverse strategie di attacco alla passività dello spettatore, dove la controinformazione e l’agitazione si mischiano senza conflitto.

Mariano Mestman, *La hora de los hornos da Pesaro al mondo*, in *Catalogo della 44ª Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*, Fondazione Pesaro Nuovo Cinema Onlus, 2008

Pesaro, June 1968. One scene in particular is repeated in stories about the international premiere of the film by Argentinean filmmakers Fernando Solanas and Octavio Getino: the audience, after seeing the first part and moved by its expressive power, interrogated by the face of Che Guevara's corpse in extreme close-up, accompanied by a deafening percussion rhythm, stood up scream-

ing and carried the directors out on their shoulders. Recollections unite this scene to the agitation of 1968 on the streets of Pesaro, and the confluence in a demonstration that ended in clashes with fascist groups and the police and the detention of militants and filmmakers. “Each spectator is a coward or a traitor”. This sentence by Frantz Fanon was fastened as a sign under the screen during the film, which had become a political act, as its directors had hoped every screening would become. And as they theorized shortly thereafter with the idea of a ‘militant cinema’ that, according to them, was the most advanced category of ‘Third Cinema’. “On my bony shoulders”, recalls Fernando Birri, “and on the shoulder of dozens, hundreds of spectators, we carried them down the main aisle of the cinema, in which not even a needle could fit. There was endless applause, enthusiastic hoorahs, revolutionary chants”. [...] From the onset, various critics emphasized the way in which the film, particularly its first part, successfully articulated an original language with its revolutionary project. Actually, in the construction of that language, The Hour of the Furnaces works with a wide range of means and cinematic techniques (television news sequences, interviews and reportage, documentary material and reenactments, clips of other films, photographs, signs, graphic inserts, stop-images, commercials, editing effects, collage), as it simultaneously absorbs and re-elaborates diverse filmic influences along with Solanas’ previous experience in commercials. Going against cinematic spectacle, in particular its Hollywood version, the first part includes diverse attack strategies against viewers’ passivity, in which counter-information and agitprop blend without conflict.

Mariano Mestman, *The Hour of the Furnaces*, from Pesaro to the World, in *Catalogo della 44ª Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*, Fondazione Pesaro Nuovo Cinema Onlus, 2008

WAQAI SANAWAT AL-DJAMR

Algeria, 1975

Regia: Mohammed Lakhdar-Hamina

■ T. it.: *Cronaca degli anni di brace*. T. int.: *Chronicle of the Years of Fire / Chroniques des années de braise*. Scen.: Rachid Boudjedra, Tewfik Fares, Mohammed Lakhdar-Hamina. F.: Marcello Gatti. M.: Yussef Tobni. Mus.: Philippe Arthuys. Int.: Yorgo Voyagis (Ahmed), Mohammed Lakhdar-Hamina (Milud), Leïla Shenna (moglie di Ahmed), Cheikh Nouredine (Si Larbi), Larbi Zekkal (Smaïl), Sid Ali Kouiret, Nadia Talbi, Taha El Amiri, Abdelhalim Rais, Brahim Hadjadj, Hassan El Hassani. Prod.: ONCIC (Office National Commerce Industrie Cinéma) ■ DCP. D.: 177'. Col. Versione araba e francese con sottotitoli inglesi / *Arabic and French version with English subtitles* ■ Da: The Film Foundation's World Cinema Project ■ Restaurato nel 2018 da Cineteca di Bologna e The Film Foundation's World Cinema Project presso i laboratori L'Image Retrouvée e L'Immagine Ritrovata con il sostegno di George Lucas Family Foundation. Restaurato in 4K a partire dai negativi originali camera e suono e da un interpositivo 35mm di prima generazione. Correzione colore supervisionata da Mohammed Lakhdar-Hamina. Parte dell'African Film Heritage, creato da The Film Foundation, FEPACI e UNESCO in collaborazione con Cineteca di Bologna / *Restored in 2018 by Cineteca di Bologna and The Film Foundation's World Cinema Project at L'Image Retrouvée and L'Immagine Ritrovata laboratories. Restoration funded by the George Lucas Family Foundation. Restored in 4K from the original camera and sound negatives and a first generation 35mm interpositive. Color grading supervised by Mohammed Lakhdar-Hamina. This restoration is part of the African Film Heritage Project, created by The Film Foundation, FEPACI and Unesco in collaboration with Cineteca di Bologna*

No, *Waqai sanawat al-djamr* non è un film hollywoodiano: quello che rimproveriamo al cinema di Hollywood non è la sua spettacolarità, ma di manipolare le emozioni, di costru-

ire degli universi fittizi e di distillare un'ideologia viziata (tra le altre cose). Questo non è certo il caso del film di Lakhdar-Hamina. Abbiamo un gran bisogno di film anti-imperialisti che replichino alle innumerevoli menzogne dei film imperialisti [...]

No, *Waqai sanawat al-djamr* non è, contrariamente alle voci di questi giorni, un film politicamente moderato. Non è corretto affermare che "i francesi, in questo film vengono risparmiati": al contrario, potremmo obiettare che la società coloniale sia più complessa di quanto sia qui rappresentata, ma che non fosse quello il suo proposito. Hamina mostra gli europei come 'noi' abbiamo mostrato gli indiani d'America o i cittadini del terzo mondo nei 'nostri film': da lontano. E se questo film serve a far riavvicinare la Francia (che fu giscardiana) e l'Algeria, tanto meglio, poiché è evidente a tutti che non va a discapito di quest'ultima. Se la Francia ufficiale ha creduto che fosse il caso premiare questo film a Cannes, dobbiamo approfittare di questa contraddizione poiché consentirà ai francesi di farsi un'idea più chiara di quello che è stata veramente la guerra di liberazione del popolo algerino.

Guy Hennebelle, "Ecran", n. 40, 1975

Ho tentato di raccontare, con dignità e nobiltà, questa rivolta che è poi diventata la rivoluzione algerina, una rivolta non solo contro il colonizzatore, ma contro una certa condizione umana. Volevo evitare qualunque approccio manicheo, caricaturale e demagogico, che rischiava di rendere *Waqai sanawat al-djamr* una specie di western con buoni contro cattivi, algerini contro francesi.

Quello che mi ha guidato è stata la ricerca di onestà: ho cercato dentro di me l'onestà di un bambino, lo sguardo del bambino che sono stato, i ricordi della mia infanzia. [...]

Sarebbe un grave errore distinguere il cinema algerino, il cinema del Maghreb, dal cinema africano. Il cinema

del Terzo Mondo è uno – mondo arabo, Africa, America Latina, Medio Oriente, Asia – abbiamo le stesse motivazioni, le stesse difficoltà, una comunanza di destino, destino sul piano artistico, sul piano espressivo. Abbiamo sofferto la fame e la sete. Ci riappropriremo della nostra immagine. Mohammed Lakhdar-Hamina, intervista di Claude Dupont, "Cahiers de la cinémathèque", estate 1975

No, Waqai sanawat al-djamr is not a Hollywood movie: what we disapprove of Hollywood cinema is not its spectacular quality, but the fact that it manipulates emotions, creates fictitious universes and it distils a flawed ideology (among other things). This is certainly not the case with Lakhdar Hamina's film. We have a great need for anti-imperialist films to reply to the innumerable lies of imperialist films [...]

No, Waqai sanawat al-djamr is not, as someone said lately, a politically moderate film. Nor is it correct to say that "this is a film that spare the French", quite the opposite, what can be objected is that colonial society is more complex than it is represented here, however, that was not the purpose of the film. Hamina shows the Europeans as 'we' showed Native Americans or third world citizens in 'our films': from a distance. And if this film serves to bring France (once Giscardian) closer to Algeria, so much the better, since it's clear that it does go to the detriment of the latter. If the official France believed that it was clever to award this film in Cannes, we must take advantage of this contradiction, as it will allow the French to get a clearer idea of what the Algerian people's liberation war really was.

Guy Hennebelle, "Ecran", n. 40, 1975

I tried to recount, with dignity and nobility, this uprising that then became the Algerian Revolution, an uprising not only against the coloniser, but against a certain human condition. I wanted to avoid any kind of Manichaeian, caricatural and demagogic approach, which



Waqai sanawat al-djarr

riskied turning Waqai sanawat al-djamr into a sort of Western; good against evil, Algerians against French. What guided me was the quest for honesty: I looked inside myself for the honesty of a child, the eyes of the child I once was, the memories of my childhood. [...] It would be a serious mistake to distinguish Algerian Cinema, the cinema of the Maghreb, from African Cinema. The cinema of the Third World is one – the Arab World, Africa, Latin America, the Middle East, Asia – as we share the same motivations, the same difficulties, and a common destiny, on an artistic level and on an expressive level. We have suffered hunger and thirst. We will reclaim our image.
 Mohammed Lakhdar-Hamina,
 interviewed by Claude Dupont,
 “Cahiers de la cinémathèque”,
 Summer 1975



A deusa negra

A DEUSA NEGRA

Brasile-Nigeria, 1978

Regia: Ola Balogun

■ T. int.: *Black Goddess*. Scen.: Ola Balogun. F.: Edison Batista. M.: Philippe Gosselet. Mus.: Remi Kabaka. Int.: Zózimo Bulbul (Babatunde), Jorge Coutinho (Oluyole), Sônia Santos (Elisa/Amanda), Lea Garcia (la sacerdotessa), Roberto Pirillo (commerciante di schiavi), Milton Villar (vecchio commerciante di schiavi). Prod.: Magnus Filmes, Jece Valadão, Afrocult Foundation ■ 35mm. D.: 95'. Col. Versione portoghese con sottotitoli giapponesi / Portuguese version with Japanese subtitles ■ Da: Cinémathèque française

Un ringraziamento speciale a Émilie Cauquy, Aboubakar Sanogo, Gary Vansyan / Special thanks to Émilie Cauquy, Aboubakar Sanogo and Gary Vansyan

A deusa negra è sicuramente il miglior film di Ola, il più completo. Credo che questo sia dovuto a diversi fattori. Innanzitutto l'argomento gli stava molto a cuore poiché racconta della

storia dolorosa della tratta dei neri e del trasferimento forzato e di massa di un'intera popolazione dell'Africa nera. È un film che va oltre la dimensione locale e guarda a un tema più vasto, quello della diaspora. Inoltre il film ha un lato misterioso e mistico, che si confà alla sensibilità di Ola. Dietro il suo agnosticismo dichiarato, è sempre stato attirato dalla magia, dal misticismo presente in certe pratiche tradizionali, soprattutto pratiche di culto. Gli interessa esplorare la faglia che si apre tra il reale e il surreale, il reale e l'immaginario, una dimensione che viene raramente espressa in parole o immagini cinematografiche, un mondo nel quale calarsi in silenzio.

Con questo film si è trovato per la prima volta lontano dal suo paese, e sebbene avesse a disposizione un budget molto limitato, poteva fare affidamento su una troupe di grande esperienza, attori professionisti, avendo accesso a un laboratorio, un'attrezzatura e uno studio di post-produzione. *A deusa negra* è stato il primo film realizzato da

un cineasta africano in Brasile. Può sembrare cosa da poco oggi, ma negli anni Settanta era ancora una questione spinosa. Nonostante in Brasile il *melting-pot* fosse molto comune ed esistessero tutte le 'gradazioni di colore', era anche uno dei paesi in cui si verificavano ancora abietti fenomeni di segregazione contro i neri.

Il film non fu mai distribuito commercialmente fuori dalla Nigeria, dove non riscosse molto successo: non era un film facile per il pubblico nigeriano. Però fu mostrato nei festival interessati al cinema africano di tutto il mondo.

Françoise Balogun, *The Magic of Nigeria. On the Cinema of Ola Balogun*, Filmkollektiv Frankfurt, 2016

A deusa negra is certainly Ola's best film, the most complete, and this can be attributed to several concurrent factors. First of all, it deals with a subject that was very close to him: the painful history of slave trade and of the massive displacement of a black African popu-

lation. It is a film that goes beyond the local dimension to look at the wider topic of diaspora. The film also carries a mysterious and mystical side, which is very much in line with Ola's sensitivity. Although he is a self-proclaimed agnostic, he was always very fascinated by the magic and mysticism that shines through some traditional doctrines, in particular cult-related. He is interested in exploring the gap between real and surreal, real and imagination, a world which is hardly ever translated into words, or cinematic images, a world to be entered in silence.

Moreover, he was away from his country for the first time and although he had a tiny budget, he could rely on a very experienced crew, professional actors, and had access to a laboratory, proper equipment and post-production facilities. A deusa negra was the first film made by an African filmmaker in Brazil. It might not seem relevant today, but in the 1970s that was still a heated question: although in Brazil melting pot was very common and all nuances of colour existed, it was also the country where pernicious segregation against black people persisted. A deusa negra was never distributed commercially outside of Nigeria, where it wasn't particularly successful because it was an unusual film for Nigerian audiences. However, it was screened in all festivals interested in African cinema around the world.

Françoise Balogun, *The Magic of Nigeria. On the Cinema of Ola Balogun*, Filmkollektiv Frankfurt, 2016

FAD'JAL

Senegal, 1979 Regia: Safi Faye

■ T. fr.: *Grand-Père, Raconte-Nous...* Scen.: Safi Faye. F.: Patrick Fabry, Jean Monod, Papa Mictar Ndiaye. M.: Andrée Davanture, Marie-Christine Rougerie, Dominique Smadja, Babacar Diagne. Int.: Ibou Ndong e gli abitanti del villaggio di Fad'jal. Prod.: Ministero Relazioni Esterne (Francia), Institut National de l'Audiovisuel (INA),

Safi Films ■ DCP. D.: 112'. Col. Versione serer / Serer language version ■ Da: CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée ■ Restaurato nel 2018 da CNC in collaborazione con Safi Faye a partire dai negativi originali 16mm / Restored in 2018 by CNC in collaboration with Safi Faye from the original 16mm negative

Mi sono laureato alla grande università del Parlato insegnato all'ombra dei baobab.

Amadou Hampâté Bâ

Il film si intitola *Fad'jal*. "Fad" significa "arrivare" e "jal" significa "lavoro". Lavoro, perché quando arrivi in questo villaggio rurale chiamato Fad'jal devi lavorare. Quando lavori sei felice, se non lavori la gente ti prende in giro. E poi contrappongo le mie due culture, quella francese e quella senegalese. La storia scritta della Francia si impara a scuola, ma come si fa a trasmettere la storia africana che esiste solo grazie alla tradizione orale? Chi la tramanderà ai bambini? L'anziano del villaggio, colui che detiene la memoria storica. Ogni sera dopo la scuola i bambini si arrampicavano sugli alberi di kapok per raccogliersi attorno all'anziano del villaggio. Allora lui raccontava la loro storia, che non è mai stata scritta. *Fad'jal* parla di questo, della fondazione del villaggio e di tutto quello che è successo da allora. Il nonno parla dei tradizionali riti agricoli e di passaggio, e racconta come il villaggio sia stato fondato da una donna (Mbang Fadial), attorno al XVI secolo.

Non giro mai adattamenti; scrivo io stesso le sceneggiature. Indago, mi informo e poi scrivo, cercando di restare fedele al mondo rurale dal quale provengo, all'Africa e agli abitanti dei villaggi. Ammiro le persone che vivono lavorando la terra. I Serer, la popolazione costiera cui appartengo (come Léopold Sédar Senghor), sono noti per l'energia che riversano nel loro lavoro. La gente vive in una società matriarcale in cui le donne sono più importanti degli uomini. Donne e uomini sono

liberi grazie al frutto del loro lavoro.

Il mondo rurale, il tema che ho scelto e che corrisponde alla mia visione cinematografica, è un mondo senza tempo. Accomuna tutti, che siano giapponesi, senegalesi o singaporiani, perché a un certo punto siamo stati tutti contadini; veniamo tutti dalla campagna. Celebro il duro lavoro dei contadini per la conquista dell'auto-sufficienza alimentare.

Safi Faye

I graduated from the great university of the Spoken Word taught in the shade of baobab trees.

Amadou Hampâté Bâ

The film is called Fad'jal. "Fad" means "arrive" and "jal" means "work". Work because when you arrive at this farming village called Fad'jal, you must work. When you work, you're happy, and if you don't work, people will mock you.

I also place my two cultures, French and Senegalese, into juxtaposition with each other. Whereas the written history of France is learned in school, how can African history be transmitted if it only exists through oral tradition? Who's going to pass it on to the children? The village elder, he who holds the memory of history. Every evening, the children scrambled up into the beautiful kapok trees after getting out of school to gather around the village elder. He would then pass on their history, that which hasn't been written down.

Fad'jal speaks of this, of the foundation of the village and all the events that have since unfolded there. The grandfather speaks of traditional rites of passage and agrarian rites, as well as the origin of this village founded by a woman (Mbang Fadial) around the 16th century.

I never make films that have been adapted; I write my own screenplays. I investigate, inquire, and then I write, and I try to remain faithful to the rural world that I come from, as well as to Africa and the villagers. I admire people who live off the land. In Serer country, the coastal people to which I belong (as does



Fad'jal

Léopold Sédar Senghor) are renowned for the energy they put into their work. The people live within a matriarchal society in which women have more importance than men. Men and women are free thanks to the fruits of their labour. The rural world, the theme that I chose and which corresponds to my cinematic vision, is timeless. It concerns all rural farmers, whether they are Japanese, Senegalese or Singaporean, since we've all been rural farmers at one time; the entire world comes from the countryside. I glorify the hard work rural farmers do to achieve food self-sufficiency.

Safi Faye

PIXOTE, A LEI DO MAIS FRACO

Brasile, 1981 Regia: Héctor Babenco

■ T. it.: *Pixote - La legge del più debole*. T. int.: *Pixote, Survival of The Weakest*. Sog.: dal romanzo *Infância dos mortos* di José Louzeiro. Scen.: Héctor Babenco, Jorge Durán. F.: Rodolfo Sanches. M.: Luiz Elias. Scgf.: Clovis Bueno. Mus.: John Neschling. Int.: Fernando Ramos da Silva (Pixote), Jorge Julião (Lilica), Gilberto Moura (Dito), Edilson Lino (Chico), Zenildo Oliveira Santos (Fumaça), Claudio Bernardo (Garatao), Israel Feres David (Roberto Pie de Plata), Jose Nilson Martin Dos Santos (Diego), Marília Pêra (Sueli). Prod.: Embrafilme, HB Filmes ■ DCP. D.: 128'. Col. Versione portoghese con sottotitoli inglesi / Portuguese version with English

subtitles ■ Da: The Film Foundation's World Cinema Project ■ Restaurato nel 2018 da Cineteca di Bologna e The Film Foundation's World Cinema Project Foundation in collaborazione con con HB Filmes, Cinemateca Brasileira e JLS Facilitações Sonoras presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata. Con il sostegno di George Lucas Family Foundation. Restaurato in 4K a partire partire dal negativo camera originale 35mm e da un internegativo di prima generazione. Restauro della colonna sonora a partire dal negativo magnetico a cura di José Luiz Sasso, correzione colore supervisionata da Rodolfo Sánchez / Restored in 2018 by Cineteca di Bologna and The Film Foundation's World Cinema Project at L'Immagine Ritrovata laboratory in collaboration with HB Filmes, Cinemateca



Pixote, a lei do mais fraco

Brasileira and JLS Facilitações Sonoras. Restoration funded by the George Lucas Family Foundation. Restored in 4K from the 35mm original camera negative and a first generation 35mm dupe negative. Sound restored from original magnetic soundtrack by José Luiz Sasso, color grading supervised by Rodolfo Sánchez

La mia prima intenzione era girare un documentario sui bambini abbandonati con i bambini di un vero riformatorio, perché lì non fanno niente tutto il giorno. Gironzolano nei cortili, camminano nei corridoi; non hanno niente da fare. Pensavo di prendere

tutti questi ragazzini e di creare con loro un laboratorio di improvvisazione, di farmi raccontare le loro storie per un lungo documentario in 16mm. Dopo una decina di visite ai riformatori le autorità mi chiusero la porta in faccia, impedendomi di lavorare in veri istituti. A quel punto, in uno stato d'animo molto agitato, decisi di scrivere una sceneggiatura e di girare un film di finzione, per tentare di creare una realtà simile a quella che non mi permettevano di mostrare. Avevo in mano duecento ore di interviste con veri bambini abbandonati nei riformatori, e costruii la sceneggiatura

servendomi delle situazioni descritte dai quei bambini. Una volta ultimata la sceneggiatura la misi da parte e iniziai a lavorare con gli attori bambini. I bambini non lessero mai la sceneggiatura. Ogni giorno facevamo un laboratorio con l'idea di sviluppare una nuova sequenza della sceneggiatura, ma ogni giorno era come lavorare a un nuovo film. Parlavamo di cosa può succedere in una data situazione, e perché. Quali potevano essere le reazioni? E poi tentavamo di improvvisare partendo da quella situazione. Inizialmente ogni giorno c'erano ottocento ragazzini. Andò avanti così fino

a quando non scelsi chi avrebbe interpretato Pixote, Lilica, Dito e gli altri. I sette che fecero il film ebbero una preparazione di quattro mesi. Questi ragazzini non sapevano niente del male, della responsabilità, del ricordo. Erano ragazzini difficili, inquieti. [...] Il film non parla solo dei rapporti e delle condizioni in un riformatorio. Si sofferma sul modo in cui i ragazzi legano tra loro, e sull'importanza del nucleo familiare. Quando i ragazzini scappano dal riformatorio e quattro o cinque di loro si ritrovano da soli in mezzo alla strada, formano inconsapevolmente una famiglia. Il gruppo si crea su basi istintive, non per un desiderio di vivere e lavorare insieme ma per necessità, per autentica necessità. [...] Un'altra cosa è che la realtà è doppiamente dura rispetto al film. Se paragonato alla realtà il mio film è la fiaba di Cenerentola.

Intervista con Héctor Babenco di George Csicsery, "Film Quarterly", n. 1, autunno 1982

My first intention was to make a documentary about abandoned children with children in a real reformatory, because they don't do anything all day. They hang around the playgrounds, walk in the corridors; they have nothing to do. I thought that perhaps I can pick up all these children, do improvisations with them in a workshop, and let each one tell me his history for a long 16mm documentary. After ten or twelve visits to the reform school the authorities closed the door on me, stopping me from working in real reformatories. At this point, I very excitedly decided to write a script and do a fiction film – to try to make another reality like the reality they wouldn't permit me to show. I had done two hundred hours of interviews with real abandoned children in the reformatories. I built my script with the help of situations told to me by these children. Once the script was written I began working with the child-actors without using the script. The children never read the screenplay. Each day we had a workshop with the



Parlons grand-mère

idea of developing a new sequence in the script, but each day was as if it were a new film. We discussed what can happen in the given situation where you are sitting, why? What the reactions can be? And then we did an improvisation based on that situation. At the beginning there were 800 children every day. This went on until I decided who would be Pixote, Lilica, Dito and the others. The seven children who did the film were prepared for four months. These children didn't know about anything: not about evil, about responsibility, about memory. They are very tough and tense. [...] The film isn't only about relationships and conditions in a reformatory. It's about discovering how children begin relationships, and how the family is the most important nucleus. When the children escape the reformatory and four or five of them are alone in the street they unconsciously become a family. The group is created for instinctive reasons, not out of a desire to live together and work together. It's out of need, real need. [...] Another thing is that reality is twice as strong as what you see in the film. My film is a Cinderella tale in comparison with the reality.

Interview with Héctor Babenco by George Csicsery, "Film Quarterly", n.1, Autumn 1982

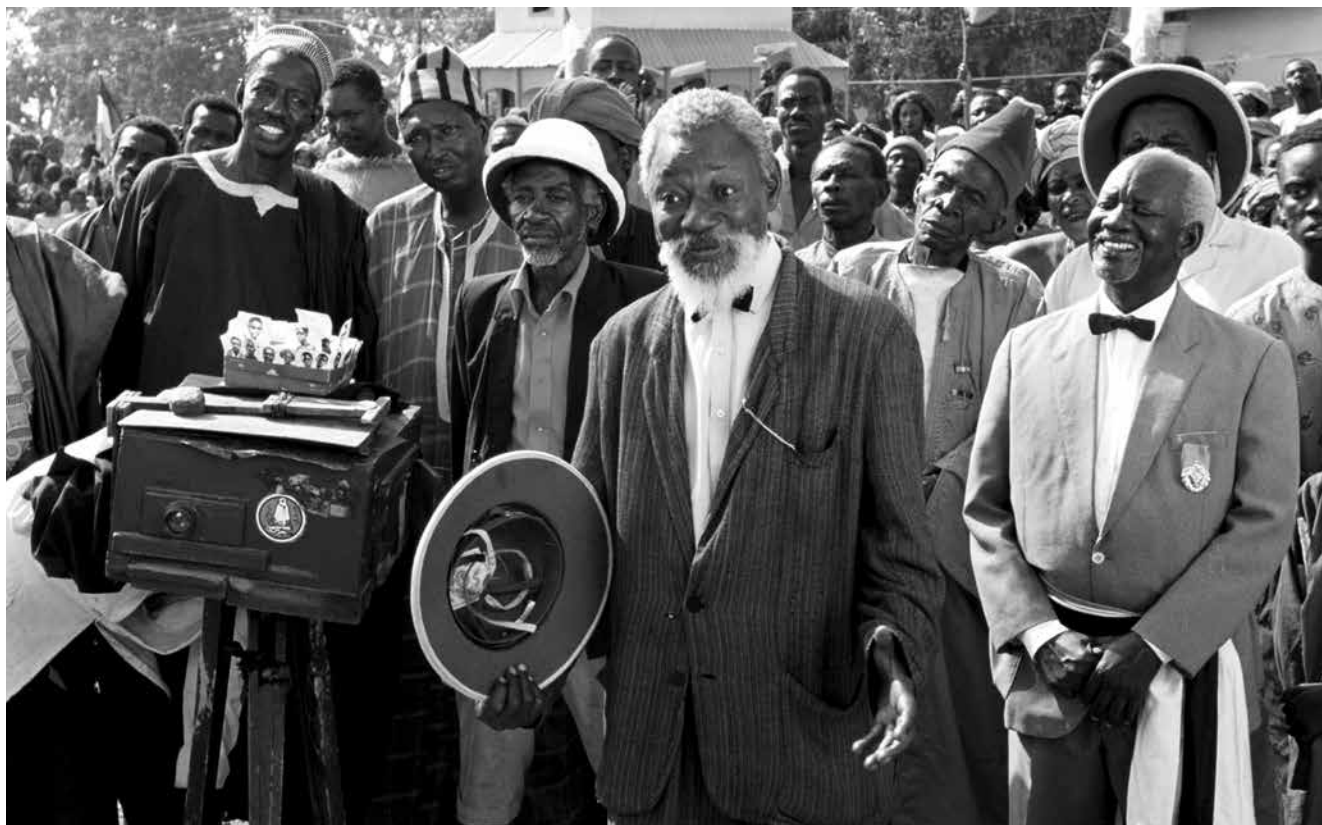
PARLONS GRAND-MÈRE

Senegal-Burkina Faso, 1989

Regia: Djibril Diop Mambety

■ T. int.: *Let's Talk Grandmother*. Scen., F., M.: Djibril Diop Mambety. Int.: Idrissa Ouédraogo. Prod.: Djibril Diop Mambety
 ■ DCP. D.: 34'. Col. Versione Wolof con sottotitoli inglesi / *Wolof version with English subtitles* ■ Da: Thelma Film AG

Quindici anni dopo *Touki Bouki*, Djibril Diop Mambety ritorna dietro la macchina da presa per filmare due cose che gli stanno a cuore: il cinema e i bambini. Il cinema, al quale rende qui un delicato omaggio, è quello del suo giovane amico Idrissa Ouédraogo, che sta girando *Yaaba*, il suo secondo lungometraggio. Il cinema è anche il Burkina Faso, l'unico paese dell'Africa Occidentale che ha sviluppato una vera e propria 'industria' cinematografica – grazie all'impulso di Thomas



Hyènes

Sankara – con strutture di produzione, di sostegno, di realizzazione e diffusione delle opere. Evocando così le riprese burkinabé di questo film su una nonna e due bambini, Djibril Diop Mambety mette in scena il rapporto dell'Africa contemporanea con l'infanzia, la sua seconda passione. Infatti, il cineasta ha creato a Dakar la fondazione Yaadikone per l'infanzia e la natura, dal nome di un 'Robin Hood senegalese' che aveva reso la vita difficile ai coloni e lottato contro ogni sorta d'ingiustizia. Questa fondazione ha l'obiettivo di difendere i bambini e, mediante iniziative specifiche, consente loro di sfuggire all'abbandono e all'oblio. Con sobrietà, *Parlons grand-mère* è un film poetico, più che un documentario, un film-manifesto sul cinema, i bambini e l'Africa.

Vincent Adatte

Fifteen years after making Touki Bouki, Djibril Diop Mambety returned to depict the two things that mattered most to him: cinema and children. In this production, Idrissa Ouédraogo is recorded shooting his second feature, Yaaba. And beyond this sensitive tribute, we are also introduced to a nation, Burkina Faso, which remains the only country in West Africa to have developed a film industry of its own, under the aegis of Thomas Sankara, with indigenous production companies, financial support support for directing and distributing. Thus, Djibril Diop Mambety uses his depiction of Ouédraogo shooting a story about a grandmother and two kids to establish a visual connection between the Africa of his day and the theme of childhood, his other great passion. Mambety has set up a Dakar-based foundation named Yaadikone to support children and encourage nature conservation. The name

is a tribute to a 'Senegalese Robin Hood' who fought colonialism and injustice of all sorts. The foundation continues to defend children's rights and organize one-off events designed to promote children and place them in the public eye. To this extent, Parlons grand-mère is more of a cinematic poem than a documentary film. It is truly a manifesto for film-making, for children and for Africa.

Vincent Adatte

HYÈNES

Senegal, 1992

Regia: Djibril Diop Mambety

■ T. it.: Iene. T. int.: Hyenas. Sog.: dal dramma *La visita della vecchia signora* di Friedrich Dürrenmatt. Scen.: Djibril Diop Mambety. F.: Matthias Kälin. M.: Loredana Cristelli. Mus.: Wasis Diop. Int.: Ami

Diakhate (Linguère Ramatou), Djibril Diop Mambety, Mansour Diouf (Dramaan), Calgou Fall (il prete), Faly Gueye (Mme. Drameh), Mamadou Mahourédia Gueye (il sindaco), Issa Ramagelissa Samb (il professore), Abdoulaye Diop (il dottore)
 Prod.: Pierre-Alain Meier, Alain Rozanès per Thelma Film AG ■ DCP. D.: 110'. Col. Versione Wolof con sottotitoli inglesi / *Wolof version with English subtitles* ■ Da: Thelma Film AG ■ Restaurato nel 2018 da Thelma Film AG con il sostegno di Cinémathèque suisse presso il laboratorio Éclair Cinéma a partire dal negativo originale / *Restored in 2018 by Thelma Film AG with the support of Cinémathèque suisse, at Éclair Cinéma from the original negative*

Mambety fu per Cartagine '92 quello che John Ford e Orson Welles erano stati per Cannes.
 Manthia Diawara

Iniziai a lavorare a *Hyènes* quando mi resi conto che dovevo assolutamente ritrovare uno dei personaggi di *Touki Bouki*, girato vent'anni prima: Anta, la ragazza che aveva avuto il coraggio di lasciare l'Africa e di attraversare da sola l'Atlantico. Avevo l'impressione di cercare una figura che aveva fatto parte della mia infanzia. Mi dicevo di aver già incontrato questo personaggio in un film, e alla fine lo ritrovai in un dramma di Friedrich Dürrenmatt, *La visita della vecchia signora* (1956). Avevo la libertà e l'autostima sufficienti per coniugare il suo testo con il mio film e per fare mia la sua storia.

Mi interessano gli emarginati perché sono convinto che essi siano più importanti per l'evoluzione di una comunità rispetto ai conformisti. Gli emarginati mettono la comunità in contatto con un mondo più ampio. [...] Il film illustra un dramma umano. Il mio compito è identificare il nemico dell'umanità: il denaro, il Fondo monetario internazionale, la Banca mondiale. Penso che il mio scopo sia chiaro. *Hyènes* racconta al mondo una

storia umana, ma con questo film volevo anche rendere omaggio alla bellezza dell'Africa. Per me fa parte di quella bellezza anche il fatto che in Africa non è molto difficile fare un film. I sacchi di riso abbandonati che la gente di Colobane indossa alla fine del film non costarono molto. Erano solo le attrezzature per la produzione a essere un po' costose. Ho un grande desiderio di demistificare il cinema, soprattutto il suo lato finanziario. L'Africa è piena di cinema, di immagini. Hollywood non avrebbe potuto fare questo film, a prescindere dai soldi investiti. Il futuro appartiene alle immagini. [...] L'esistenza dell'Africa è un bene per il futuro del cinema, perché è l'immagine stessa a essere nata in Africa. Gli strumenti, sì, sono europei, ma la necessità e la logica creativa risiedono nella nostra tradizione orale. Come dico ai bambini, per fare un film basta chiudere gli occhi e vedere le immagini. Aprite gli occhi, ed ecco il film. La tradizione orale è fatta di immagini. La fantasia crea le immagini e le immagini creano il cinema, dunque noi siamo gli eredi diretti dei padri del cinema.

N. Frank Ukadike, *The Hyena's Last Laugh: A Conversation with Djibril Diop Mambety*, "Transition 78", n. 2, W.E.B. Dubois Institute and Indiana University Press, 1999

Mambety was to Carthage '92 what John Ford and Orson Welles had been to Cannes.

Manthia Diawara

I began to make Hyènes when I realized I absolutely had to find one of the characters in Touki Bouki, which I had made twenty years before. This is Anta, the girl who had the courage to leave Africa and cross the Atlantic alone. When I set out to find her again, I had the conviction that I was looking for a character from somewhere in my childhood. I had a vision that I already had encountered this character in a film. Ultimately, I found her in a play called The Visit (1956) by Friedrich Dürrenmatt. I had the freedom

and confidence to marry his text with my film and make his story my own.

I am interested in marginalized people, because I believe that they do more for the evolution of a community than the conformists. Marginalized people bring a community into contact with a wider world. [...] The film depicts a human drama. My task is to identify the enemy of humankind: money, the International Monetary Fund and the World Bank. I think my target is clear. While Hyènes tells a human story to the whole world, I also wanted to pay homage to the beauty of Africa when I made the film. For me, part of that beauty is the fact that it is not very difficult to make a film in Africa. The abandoned bags of rice that the people of Colobane wear at the end of the film did not cost much. It was only the equipment for the production that was a little expensive. I have a great desire to demystify cinema – especially the financial aspect of cinema. Africa is rich in cinema, in images. Hollywood could not have made this film, no matter how much money they spent. The future belong to images. [...] It is good for the future of cinema that Africa exists. Cinema was born in Africa, because the image itself was born in Africa. The instruments, yes, are European, but the creative necessity and rational exist in our oral tradition. As I say to children, in order to make a film you must only close your eyes and see the image. Open your eyes, and the film is there. Oral tradition is a tradition of images. Imagination creates the images and the images creates cinema, so we are in direct lineage as cinema's parents.

N. Frank Ukadike, *The Hyena's Last Laugh: A Conversation with Djibril Diop Mambety*, "Transition 78", n. 2, W.E.B. Dubois Institute and Indiana University Press, 1999

CENTRAL DO BRASIL

Brasile-Francia, 1998

Regia: Walter Salles

Vedi pag. / See p. 273



LA RINASCITA DEL CINEMA CINESE (1941-1951)

The Rebirth of Chinese Cinema (1941-1951)

Programma a cura di / *Programme curated by* **Marie Claire Kuo** in collaborazione con / *in collaboration with*
Tony Rayns e con il sostegno di / *and with the support of* **Istituto Confucio di Bologna**
Note di / *Notes by* **Kuo Kwan Leung, Marie Claire Kuo e Tony Rayns**

I vecchi film cinesi sono raramente proiettati e scarsamente conosciuti al di fuori della Cina, e dobbiamo ringraziare la Cineteca di Bologna per questa iniziativa. La selezione è stata difficile. Alla fine si è deciso di scegliere otto film girati tra il 1941 e il 1951. Furono, questi, anni difficili della storia cinese: a un decennio di occupazione giapponese seguirono quattro anni di guerra civile. Quasi tutti i film sono contemporanei di *Jiafeng Xuhuang* (False fenici, 1947), del quale esiste un'unica copia restaurata di recente a Bologna. Il periodo compreso tra il 1945 e il 1951 coincise con la rinascita del cinema cinese, poiché durante l'invasione giapponese la produzione cinematografica si era quasi completamente arrestata. Dopo la guerra Shanghai riacquistò un ruolo di primo piano nella produzione cinematografica. Malgrado le difficoltà materiali e l'instabilità politica, gran parte degli studios fu in grado di riaprire i battenti e il cinema cinese entrò in una fase di rinascita vivendo una vera e propria esplosione di creatività. Furono realizzati molti dei cosiddetti film progressisti, che descrivevano le sofferenze della guerra e i problemi della vita quotidiana dopo la resa dei giapponesi con un tocco di neorealismo, come il cinema italiano del dopoguerra. La scelta di *Tieshan Gongzhu* (La principessa dal ventaglio di ferro) e di *Wu Jiaqi* (Matrimonio rimandato) può sembrare strana ma è ben motivata: si tratta rispettivamente del primo lungometraggio d'animazione cinese e di un film realizzato a Hong Kong da cineasti di Shanghai che segna la transizione tra due epoche annunciando i futuri sviluppi dell'industria cinematografica di Hong Kong.

I film proiettati in questa rassegna provengono principalmente dalla collezione del Centre de documentation et de recherche sur le cinéma chinois (CDCC) di Parigi. Intorno al 1949 vari registi e produttori di Shanghai, delusi dai nazionalisti e cauti nei confronti dei comunisti che stavano vincendo la guerra civile, si trasferirono come molti altri intellettuali a Hong Kong, dove crearono nuove compagnie cinematografiche. Vent'anni dopo, per la mancanza di fondi molti vecchi film furono immagazzinati in semplici baracche e si deteriorarono rapidamente a causa del clima caldo e umido. Marie Claire Kuo e altri membri di un gruppo di ricerca legato al Dipartimento di Cinese dell'Université Paris-VII iniziarono a raccogliere e a salvare queste vecchie copie. Wu Xingzai e Tong Yuejuan, due importanti produttori di Shanghai, donarono i primi film della collezione. Nel 1979 il CDCC venne riorganizzato e trasformato in un'associazione culturale senza fini di lucro. Con pochi mezzi a disposizione, in tutti questi anni l'istituzione è diventata essenzialmente la creatura di Marie Claire, che con il suo impegno instancabile ha messo insieme un cospicuo numero di film. Nel 2016 il dipartimento culturale dell'Ambasciata cinese a Parigi ha donato la sua collezione di film al CDCC, che con i suoi oltre 1200 titoli possiede oggi una delle più importanti collezioni europee di film cinesi.

Kuo Kwan Leung

Old Chinese films are seldom shown and little known outside China. We must thank Cineteca di Bologna for this initiative. The choice of films was difficult. Finally it was decided to include eight films made between 1941 and 1951. It was a difficult period in Chinese history. Ten years of Japanese Occupation was followed by four years of civil war. Almost all the films in our series are contemporaries of Jiafeng Xuhuang (Phoney Phoenixes, 1947): the only existent copy was recently restored in Bologna. The period from 1945 to 1951 saw the rebirth of Chinese Cinema, because film production in China came to an almost complete stop during the Japanese Occupation. After the war, Shanghai regained its importance in cinema production. Despite material difficulties and unstable political conditions, most of the studios were able to reopen, and Chinese cinema entered a period of renaissance. There was a burst of creativity. Many of the so-called progressive films were made, which depicted the sufferings of the war and difficulties of everyday life after the Japanese surrender, with a touch of neo-realism, like Italian cinema after the war. The choice of Tieshan Gongzhu (Princess Iron Fan) and Wu Jiaqi (Spoiling the Wedding Day) may seem strange. The former is due to its special status as the first feature length animation film in China. The second film, made in Hong Kong by cineastes from Shanghai, marks the transition from one epoch to another and heralds the future development of the Hong Kong film industry.

The films shown in this section are mostly from the collection of the Centre de documentation et de recherche sur le cinéma chinois (CDCC) in Paris. Around 1949, many intellectuals, including film directors and producers, disappointed by the Nationalists and cautious about the Communists who were winning the civil war, moved from Shanghai to Hong Kong. They brought along their savoir faire and established new film companies. Twenty years later, for lack of money, many old films were stashed in simple sheds and quickly deteriorated in the hot, humid climate. Marie Claire Kuo and some other members of a research unit linked to the Chinese Department of the University Paris – VII, realizing the importance of saving these old prints, started to collect them. Mr. Wu Xingzai and Mrs. Tong Yuejuan, two prominent Shanghai producers, donated the first films for this collection. Later in 1979 CDCC was reorganized into a non-profit cultural association. With little means, it became essentially Marie-Claire's one-person show. After many years of constant effort, she has built up a considerable stock of films. In 2016 the cultural unit of the Chinese Embassy in Paris donated its collection of films to the CDCC. Now with more than 1200 titles, it has become one of the most important collections of Chinese films in Europe.

Kuo Kwan Leung

TIESHAN GONGZHU

Cina, 1941 Regia: Wan Laiming,
Wan Guchan

■ T. it.: *La principessa dal ventaglio di ferro*. T. int.: *Princess Iron Fan*. Sog.: da un episodio del romanzo *Il viaggio in Occidente* (*Xi You Ji*) di Wu Cheng'en. Scen.: Wang Qianbai. F.: Liu Qingxing, Chen Zhenye. M.: Wang Jinyi. Mus.: Lu Zhongren. Prod.: Zhang Shankun per United China (Xinhua-Lianhe) ■ DCP. D.: 71'. Bn. Versione cinese con sottotitoli francesi / *Chinese version with French subtitles* ■ Da: Centre de documentation et de recherche sur le cinéma chinois de Paris ■ Restaurato da CNC - Archives françaises du film in occasione di JICA-Diffusion (Annecy Film Festival) a partire da un controtipo 35mm appartenente a Tong Yuejuan / *Restored by CNC - Archives françaises du film in the occasion of JICA-Diffusion (Annecy Film Festival) from a 35mm dupe negative belonging to Tong Yuejuan*

Dopo l'enorme successo di *Biancaneve* a Shanghai all'inizio del 1938, i gemelli Wan riuscirono a trovare un produttore per *Tieshan Gongzhu*, il primo lungometraggio d'animazione della Cina e di tutta l'Asia.

Tieshan Gongzhu fu realizzato in sedici mesi di duro lavoro e di grandi difficoltà tecniche e finanziarie. Nonostante le preoccupazioni derivanti dalla guerra, i brillanti gemelli Wan riuscirono a tenere alto il morale e a conservare la loro straordinaria creatività. Se alcuni personaggi erano ancora formalmente influenzati dai fratelli Fleischer, altri avevano già un aspetto asiatico autentico. Fare un film a colori non era possibile, ma per perfezionare le sfumature della fotografia in bianco e nero vennero colorati tutti i disegni originali. Poiché gli animatori mancavano di esperienza e non era disponibile un rotoscopio, alcune scene vennero filmate con autori in carne e ossa e i fotogrammi furono affissi alle pareti per fare da modello. Quando i giapponesi occuparono l'intera Shan-



Tieshan Gongzhu

ghai, nel dicembre del 1941, la popolare canzone patriottica alla fine del film dovette essere accorciata. Il film ebbe un enorme successo. Per un breve periodo fu proiettato perfino in Giappone, e il giovane Tezuka Osamu ne fu così colpito che decise di diventare animatore...

Marie Claire Kuo e Kuo Kwan Leung

Pionieri dell'animazione cinese, negli anni Trenta i fratelli Wan avevano lavorato nell'industria cinematografica di Shanghai girando cortometraggi, inserti animati per film con attori in carne e ossa e perfino un cartone per un film a episodi, per poi unirsi all'esodo da Shanghai quando le zone cinesi della città erano cadute in mani giapponesi nel 1937. A Wuhan e in altre basi lungo il Fiume Azzurro crearono cortometraggi animati per sostenere l'impegno bellico contro i giapponesi. Nel 1939, sapendo che nelle concessioni internazionali di Shanghai la resistenza era ancora attiva (era l'epoca dell'«Isola solitaria»), fecero ritorno nella città per girare *Tieshan Gongzhu*.

Per la storia scelsero un episodio comico del classico del periodo Ming *Il viaggio in Occidente* (*Xi You Ji*, di Wu Cheng'en): il monaco Tripitaka (Xuanzang) e i suoi compagni – il re delle scimmie, un maiale e un sacerdote – devono attraversare la Montagna di Fuoco per andare in India a procurarsi i testi sacri del buddhismo, e hanno bisogno di un ventaglio di ferro magico per domare le fiamme. La loro battaglia contro i demoni della Montagna di Fuoco è, naturalmente, un incoraggiamento cifrato alla resistenza anti-giapponese. Come osservò lo storico e archivist Jay Leyda, il film si fa interessante soprattutto quando si lascia alle spalle le influenze disneyane e tenta uno stile e un tono nettamente cinesi.

Tony Rayns

After the huge success of Princess Snow-White in Shanghai in early 1938, the Wan twins found a producer for Tieshan Gongzhu, which turned out to be the first full-length animation film in China, and in Asia.

Tieshan Gongzhu was completed after sixteen months of hard work, under very difficult technical and financial conditions. Although haunted by war, the talented Wan twins kept their spirits and amazing capacity of invention. If the modeling of some characters was still influenced by the Fleischer Brothers, others had an authentic Asian look. Making a colour film was out of the question but to improve the shading of black and white photography, all of the original drawings were coloured. As the animators lacked experience and no rotoscope was available, some scenes were first filmed with actors. Then frames from the film were pinned on the walls as models. When the Japanese occupied all of Shanghai, in December 1941, the popular patriotic song at the end of the film had to be shortened. The film was a huge success. It was even screened in Japan for a short time and when the young Tezuka Osamu saw it, he was so impressed that he decided to become an animator himself...

Marie Claire Kuo and Kuo Kwan Leung

The Wan brothers, China's animation pioneers, had been active in the Shanghai film industry in the 1930s, making shorts, animated inserts for live-action features and even an animated episode for a portmanteau film, and they had joined the exodus from Shanghai when the Chinese part of the city fell to the Japanese in 1937. In Wuhan and other bases up the Yangtze River they made short animations for the anti-Japanese war effort. But in 1939, knowing that the resistance was still working in the city's international concessions (so-called 'Orphan Island Shanghai'), they returned to Shanghai to make Tieshan Gongzhu.

They chose a comic episode from the Ming Dynasty novel Journey to the West (Xi You Ji, by Wu Cheng'en) for their storyline: the monk Tripitaka (Xuanzang) and his companions Monkey, Piggy and Sandy must get past Fire Mountain on their way to India to gather Buddhist sutras, and they need a mag-

ical iron fan to subdue the flames. Their battle against the demons of Fire Mountain is, of course, a morale-boosting cypher for the anti-Japanese resistance. As the archivist-historian Jay Leyda noted, the film is most interesting when it leaves Disney influences behind and tries for a purely Chinese tone and style.

Tony Rayns

WANJIA DENGHUO

Cina, 1948 Regia: Shen Fu

[Luci di diecimila case] ■ T. int.: *Lights of Ten Thousand Homes*. Scen.: Yang Hansheng, Shen Fu. F.: Zhu Jinming. M.: Wu Tingfang, Fu Zhengyi. Mus.: Wang Yunjie. Int.: Shangguan Yunzhu (Lan Youlan), Lan Ma (Hu Zhiqing), Wu Ying (la madre di Hu). Qi Heng (Qian Jianzhu), Gao Zheng (Xiao Zhao), Li Huanqing (Ah Zhen). Prod.: Kunlun ■ DCP. D.: 115'. Bn. Versione cinese con sottotitoli francesi / Chinese version with French subtitles ■ Da: Centre de documentation et de recherche sur le cinéma chinois de Paris. Copia proveniente dalla collezione dell'Ambasciata cinese / Copy from the Collection Films from The Chinese Embassy

Wanjia Denghuo fu prodotto dalla Kunlun, fondata a Shanghai da Xia Yunhu e dai suoi amici comunisti, che resuscitarono così la Lianhua in cui avevano lavorato negli anni Trenta. La sceneggiatura, scritta da Yang Hansheng e da Shen Fu, mette in luce la situazione disperata di molti abitanti di Shanghai negli ultimi anni della guerra civile, incentrandosi su una tipica famiglia che stenta a vivere dignitosamente in una società corrotta che lascia ben poche speranze a chi lavora duramente. Il film subì vari ritardi a causa della censura del Kuomintang. Shen Fu (1905-1994) aveva lavorato alla Lianhua come regista e sceneggiatore di film come *Langshan dixue ji* (*Gocce di sangue sul monte del lupo*, Fei Mu, 1936), interpretato da Lan Ping prima di sposare Mao e motivo di future

persecuzioni da parte dell'ex attrice. Dopo la guerra Shen Fu andò a lavorare alla Kunlun e diresse *Wanjia Denghuo* e *Xiwang zai renjian* (Speranza nel mondo), entrambi con Shangguan Yunzhu e Lan Ma.

Shangguan Yunzhu (1920-1968) non aveva mai studiato recitazione, ma il suo talento le permetteva di interpretare con successo qualsiasi tipo di personaggio: la dama dell'alta società in *Yijiang chunshui xiang dong liu* (Il fiume di primavera scorre a est, Cai Chu-sheng, Zheng Junli, 1947), la donna di facili costumi in *Taitai wansui* (Viva la signora!, Sang Hu, 1947), la moglie borghese in *Wanjia Denghuo*, la vecchia attrice in *Wutai Jiemei* (Due sorelle, Xie Jin, 1965) e la contadina in *Kumu feng chun* (L'albero sfiorito riprende vita, Zheng Junli, 1961). Perseguitata durante la Rivoluzione Culturale, si suicidò nel 1968.

Marie Claire Kuo e Kuo Kwan Leung

Insieme alla Wenhua, la Peak Film Industries Corp (alias Kunlun) diede impulso alla cultura cinematografica di Shanghai tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta con una serie di melodrammi improntati al realismo sociale che coniugavano le tribolazioni romantiche alla Borzage all'attivismo politico clandestino. I censori del Kuomintang avevano bloccato vari progetti della Peak quando lo sceneggiatore capo degli studios Yang Hansheng e l'autore-regista Shen Fu, entrambi veterani di sinistra del cinema degli anni Trenta, idearono *Wanjia Denghuo*. Girato in teatro di posa ma con vivaci inserti documentaristici filmati nelle vie di Shanghai, il film si concentra sulle difficili condizioni della classe media emergente. Come suggerisce il titolo, la famiglia Hu viene vista come rappresentativa di migliaia di altre.

Il film si apre con immagini positive – serenità domestica, una ditta ben gestita, donnine allegre e ambiziose – ma presto suggerisce un risvolto più cupo: l'iperinflazione mette a dura prova il



Wanjia Denghuo

bilancio familiare, la stampa riferisce voci di imbrogli affaristici e una lettera porta con sé la notizia della fame che affligge le campagne. Quando una folla di parenti lascia il villaggio natale per trasferirsi a casa degli Hu, già a corto di soldi, si abbatte un'ondata di disastri familiari e finanziari: disoccupazione, inganni, rabbia e insuccesso assalgono Hu Zhiqing (Lan Ma, eccellente) e coloro che lo circondano. Il finale mette in luce una soluzione politico-morale (la risposta a tutto è la solidarietà!), ma la vivace *mise en scène* conserva una certa tensione drammatica e nell'ultimo rullo produce un bel montaggio di situazioni deliranti.

Tony Rayns

Wanjia Denghuo was produced by Kunlun, established in Shanghai by Xia Yunhu and his communist friends after they reopened the second studio of Lianhua where they had worked in the 1930s. The scenario, written by Yang Hansheng and Shen Fu, highlights the

desperate situation of many Shanghai people during the last years of the civil war, by choosing one average family, among many others, who could not live decently in a society rotten with corruption, and where little hope was left to those who worked hard without being rewarded. The film was delayed several times by the Kuomintang censorship.

Shen Fu (1905-1994) had worked at Lianhua as director and scenarist on famous films like Langshan dixue ji (Blood on Wolf-Mountain, Fei Mu, 1936), starring Lan Ping before she married Mao, and for that, he was later prosecuted by her. After the war, he joined Kunlun and directed Wanjia Denghuo and Xiwang zai renjian (Hope in the World), both interpreted by Shangguan Yunzhu and Lan Ma.

Shangguan Yunzhu (1920-1968) had never studied acting but she was so talented that she could play any type of character with equal success: the high society lady in Yijiang chunshui xiang dong liu (Spring River Flows East,

Cai Chusheng, Zheng Junli, 1947); the demi-mondaine in Taitai wansui (Long Live the Wife, Sang Hu, 1947); the middle-class wife in Wanjia Denghuo; the old actress in Wutai Jiemei (Stage Sisters, Xie Jin, 1965) or the peasant in Kumu feng chun (Spring Comes to the Withered Tree, Zheng Junli 1961). Persecuted during the Cultural Revolution, she committed suicide in 1968.

Marie Claire Kuo and Kuo Kwan Leung

Alongside Wenhua, The Peak Film Industries Corp (aka Kunlun) energised Shanghai film culture in the late 40s/early 50s with a string of social-realist melodramas which combined Borzage-like pictures of romantic tribulations with covert political activism. Several Peak projects had been vetoed by Kuomintang censors when the company's head writer Yang Hansheng and writer-director Shen Fu, both leftist veterans of 30s cinema, came up with Wanjia Denghuo. Shot in the studio but with vivid documentary inserts of life on Shanghai's streets, the film focuses on the plight of the emerging middle class. As the title suggests, the Hu family is seen as representative of thousands of others.

It starts with positive images – domestic bliss, a well-run company, happy good-time girls on the make – but soon hints at dark shadows: hyper-inflation strains the household budget, the press reports rumours of business chicanery, and a letter brings news of starvation in the countryside. By the time that a large crowd of relatives from the home village arrives to stay in the cash-strapped Hu household, a tide of familial and financial disasters is let loose: unemployment, duplicity, rage and miscarriage beset Hu Zhiqing (Lan Ma, excellent) and those around him. The ending points up an obvious political moral (solidarity is the answer!), but the lively *mise en scène* maintains a certain dramatic tension – and delivers a rather fine montage of delirium in the closing reel.

Tony Rayns

SAN MAO LIULANG JI

China 1949 Regia: Zhao Ming,
Yan Gong

■ T. it.: *Un orfano chiamato San Mao*. T. int.: *The Winter of Three Hairs*. Sog.: dal fumetto *San Mao* di Zhang Leping. Scen.: Yang Hansheng, Cheng Baishen. F.: Zhu Jinming, Han Zhongliang. M.: Fu Zhenyi. Scgf.: Zhang Hancheng. Mus.: Wan Yunjie. Int.: Wang Longji (San Mao), Lin Zhen (la ricca signora), Guan Hongda (il boss), Huang Chen (la moglie del ladro), Mo Chou (la signora Wu), Cheng Mo (lo spazzino). Prod.: Kunlun ■ 35mm. D.: 90'. Bn. Versione cinese con sottotitoli francesi / *Chinese version with French subtitles* ■ Da: Centre de documentation et de recherche sur le cinéma chinois de Paris. Copia depositata presso / *Copy deposited at* CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée

San Mao, il buffo ragazzino con tre capelli in testa che dà il titolo al film, aveva fatto la sua comparsa attorno al 1935 nelle strisce comiche di Zhang Leping. Tornato a Shanghai dopo la guerra, il disegnatore trovò lavoro al quotidiano "Da Gong Bao" e decise che il suo San Mao sarebbe stato un ragazzino di strada come i tanti orfani che aveva conosciuto. L'inverno del 1946 era stato gelido, e Zhang non avrebbe mai dimenticato i cadaveri di bambini abbandonati sulle strade di primo mattino. Il nuovo San Mao apparve su "Da Gong Bao" nel luglio del 1947. Ebbe un così grande successo che agli inizi del 1948 Yang Hansheng e Cheng Baishen proposero alla Kunlun di trarne un film. Nella loro sceneggiatura San Mao è un orfano come tanti: soffre il freddo e la fame nelle strade di Shanghai, tenta di guadagnare qualcosa raccogliendo mozziconi di sigarette, vendendo giornali e spingendo carri, ma tutti i suoi sforzi si rivelano vani. Una coppia di borseggiatori gli insegna con successo a rubare, ma la vita del ladro non gli piace e dopo un po' se la dà gambe. Un giorno, stanco della povertà, decide di mettersi in vendita. Una ricca signora

decide di adottarlo. Lui fa il possibile per compiacerla ma dopo un po' si stufa e decide di tornare alla vita di strada con i suoi vecchi amici.

Marie Claire Kuo e Kuo Kwan Leung

L'adattamento cinematografico del fumetto di Zhang Leping con protagonista Tre capelli (San Mao) – le cui strisce circolano ancora oggi in forma di libro – conserva i personaggi stilizzati e la satira sociale dell'originale ma usa il più possibile le riprese in esterni nella vera Shanghai. C'è anche una bella allusione autoreferenziale: a un certo punto Tre Capelli vende per strada una copia di "Da Gong Bao".

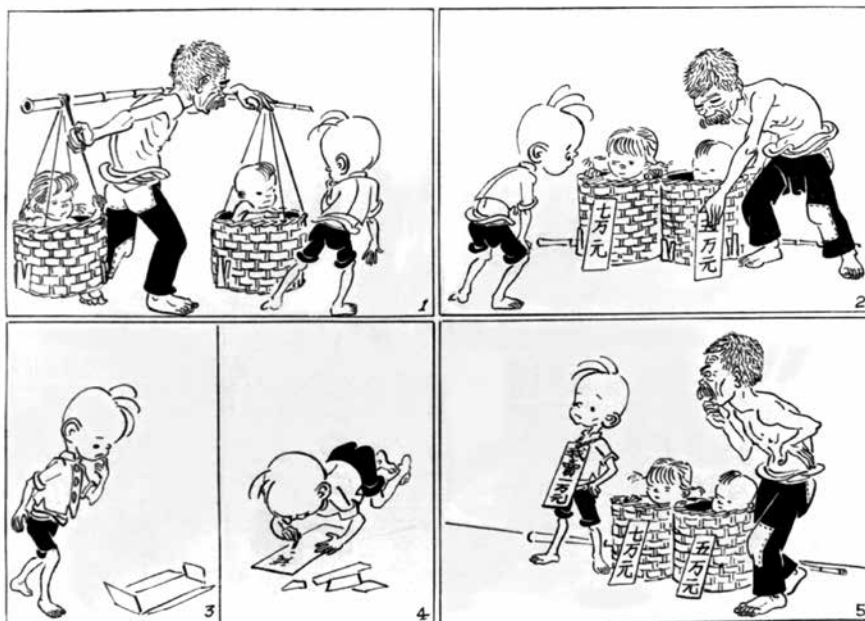
Gli inizi di Tre Capelli sono i più umili che si possano immaginare: dorme in un carro per raccogliere i liquami, si trasforma in un personaggio alla Oliver Twist, patisce la fame ed è costretto a praticare il borseggio, viene accolto e 'rieducato' come una sorta di Boudou da una famiglia borghese per poi ribellarsi e tornare alla vita di strada. L'umorismo slapstick e caricaturale domina l'azione, fedele allo spirito di Zhang Leping. Il livello d'invenzione visiva è

alto: per portare in vita le fantasie del ragazzino vengono utilizzate brevi animazioni e altri effetti speciali, e agli inserti girati in teatro di posa viene dato un taglio espressionista. Il film fu completato nell'agosto del 1949, alla vigilia della vittoria comunista, e fu subito messo al bando dalla censura Kuomintang. Uscì alla fine di quell'anno con un altro finale, nel quale vediamo Tre Capelli e i suoi amici danzare nelle strade durante la parata della vittoria.

Tony Rayns

San Mao, the funny little boy with only three hairs on his head, first appeared around 1935 in Zhang Leping's comic-strips. Back in Shanghai after the war, Zhang got a job in the "Da Gong Bao" newspaper and he decided that his San Mao would be a street orphan. The winter of 1946 was harsh and he would never forget the dead bodies of children he had seen in the streets in the early morning. He met many orphans to find out more about them. The new San Mao appeared in the "Da Gong Bao" in July 1947. It was very successful and in early 1948, Yang Hansheng and Cheng Baish-

减价竞卖





San Mao Liulang Ji

en proposed to Kunlun to shoot a film. In their scenario San Mao, an orphan among many others suffered from cold and hunger in the streets of Shanghai. He tried to earn some money by collecting cigarettes butts, selling newspapers, pushing carts, but all his efforts remained vain. A couple of pickpockets taught him how to steal and he was good at that, but he did not like it and he escaped. One day, tired of being poor, he decided to sell himself. A rich lady took him home to adopt him as her son. He did his best to please her but after a while he got tired of her and he went back to his early life in the street with his former friends. Marie Claire Kuo and Kuo Kwan Leung

This movie adaptation of Zhang Leping's comic-strip featuring Three-Hairs (San Mao) – still in print in book form today – preserves the stylised character-design and social satire of the original but uses real Shanghai location filming as much as possible. There's a neat self-referential touch: Three-Hairs at one point sells a copy of "Da Gong Bao" on the street. Three-Hairs starts out as the lowest of the low, sleeping in a night-soil cart, turns into an Oliver Twist character, desperately hungry and pressed into service as a pickpocket, and finally becomes a Boudou-like figure, taken in and 'civilised' by a bourgeois family – until he rebels and ends up back on the streets. Slapstick

humour and class-caricatures dominate the action, all very faithful to Zhang Leping's conception. The level of visual invention is high throughout: a flash of animation and other special effects are used to bring the boy's fantasies to life, and studio-shot inserts are given an expressionist edge. The film was completed in August 1949, on the eve of the communist victory, and was immediately banned by Kuomintang censors. It was released at the end of that year with a newly added ending showing Three-Hairs and his friends dancing with the victory parade in the streets.

Tony Rayns

OMAGGIO A WU XINGZAI (SINZE WU) A TRIBUTE TO WU XINGZAI (SINZE WU)

Nato nei sobborghi di Shanghai nel 1904, Wu Xingzai alias Sinze Wu (吳裁性) produsse oltre centoventi film tramite varie compagnie tra il 1925 e la metà degli anni Cinquanta.

I titoli di quei film sono ben noti nella storia del cinema cinese. Gli attori, gli sceneggiatori, i registi e i divi dell'opera erano tutti nomi celebri: Li Lihua, Sang Hu, Fei Mu, Huang Zhuoling, Cao Yu, Qilin Tong (Zhou Xinfang), Mei Lanfang, Zhang Ailing e molti altri.

Wu aveva sviluppato e nutrito il proprio talento ma non amava stare sotto i riflettori. I film gli permisero di coltivare la sua passione per l'arte e la politica, ma restò sempre una persona molto riservata che si sentiva più a suo agio dietro le quinte. C'era un altro buon motivo per mantenere la discrezione: in Cina era pericoloso parlare pubblicamente di politica. Il mezzo espressivo di Wu divenne pertanto il cinema.

È indiscutibile che le idee del Movimento del 4 Maggio 1919 sull'introduzione in Cina di valori democratici e sulla modernizzazione di una nazione feudale e arretrata lasciarono una forte impronta su Wu, che all'epoca non aveva ancora quindici anni. La rivolta studentesca coincise con un'ondata di nazionalismo in reazione ai termini svantaggiosi del Trattato di Versailles che imponevano la cessione al Giappone dei territori del Nord-Est della Cina. Wu era un patriota e si oppose con forza all'occupazione giapponese. Questo orgoglio nazionale si riflette nella descrizione degli eventi del 1931 in *Songhuajiang Shang* (Lungo il fiume Sungari).

Wu era nato in una famiglia di origini contadine che all'inizio del Novecento era entrata a far parte della borghesia di Shanghai, ma la sua istruzione fu poco convenzionale. Sua madre era

morta quando era ragazzino e suo padre si era risposato con una donna più anziana che un giorno si era perfino travestita da uomo per mettere in fuga dei banditi e proteggere la propria famiglia. Wu adorava la sua matrigna così moderna, una figura che probabilmente influenzò la creazione di personaggi femminili complessi nei suoi film.

Il padre di Xingzai, Wu Shanqing, aveva fondato una società commerciale e stretto accordi con le aziende chimiche tedesche precorritrici della IG Farben, la quale in seguito si divise in Bayer, BASF e Agfa. Se non fosse scoppiata la Prima guerra mondiale Xingzai sarebbe stato probabilmente mandato in Germania, ma imparò a parlare un tedesco eccellente a Shanghai. Più in là nella vita imparò l'inglese, che parlava con un forte accento tedesco.

Quando Xingzai aveva diciott'anni le condizioni di salute di suo padre si aggravarono. Shanqing sapeva che il suo unico figlio avrebbe voluto impegnarsi per una Cina migliore, e temendo per la sua sicurezza gli fece promettere di non entrare mai in politica. Alla sua morte Xingzai gli subentrò nella gestione dell'attività di famiglia, cioè l'importazione dalla Germania della tintura indaco, ed esaudì l'altro desiderio del padre: un matrimonio combinato come imponeva la tradizione. L'unione fu infelice, ma gli enormi profitti della compagnia permisero a Xingzai di dedicarsi a quella che doveva diventare la passione della sua vita: il cinema.

Nel 1924, all'età di vent'anni, fondò due società cinematografiche, la Dazhonghua (Grande Cina) e la Bai he (Giglio): che l'anno dopo si fusero in un'unica compagnia che accolse registi di talento quali Zhu Shouju, Wang Yuanlong e Shi Dongshan. Nel 1930 la Dazhonghua-Baihe si fuse con



Songhuajiang Shang (coll. China Film Archive)

la Lianhua (Servizio cinematografico unito), che riuniva la Huabei di Luo Mingyou e la Minxin di Li Mingwei. L'obiettivo della Lianhua era produrre film artistici basati su buone sceneggiature ispirate a importanti tematiche legate alla vita moderna e alle questioni sociali. Le sue opere erano diverse dai film dell'orrore pensati per l'intrattenimento di massa, ma registravano comunque il tutto esaurito.

La Lianhua produsse molti grandi film dal 1930 fino alla vigilia dell'invasione giapponese nel 1937. Nel 1936, quando la Lianhua attraversò un periodo di difficoltà finanziarie, il controllo della società fu assunto dall'istituto finanziario Hua An di Wu Xingzai. All'inizio del 1937 Wu produsse poi un successo strepitoso di Fei Mu, il classico dell'opera cinese *Zhan Jintang* (*Assassinio nella cappella*, anche noto con il titolo di *Wu Han shaji*). Mesi dopo l'uscita del film il Giappone dichiarò guerra alla Cina e la Lianhua fu sciolta, ma Wu continuò a fare il produt-



Wo zhe Yibeizi (coll. China Film Archive)

tore approfittando della libertà offerta dalle concessioni straniere durante il periodo dell'‘Isola solitaria’. Dopo il dicembre del 1941 Wu rifiutò di collaborare con le autorità giapponesi e fu costretto a fuggire con moglie e cinque figli a Pechino, dove poteva conservare l'anonimato.

La famiglia Wu fece ritorno a Shanghai alla fine della guerra, conclusasi con la sconfitta del Giappone nel

1945, e Xingzai fondò nel quartiere di Xujiahui a Shanghai una nuova società cinematografica, la Wenhua. Dal 1947 al 1949 la Wenhua produsse dodici film, compreso il grande classico di Fei Mu *Xiao Cheng zhi Chun* (*Primavera in una piccola città*), con Wei Wei: l'attrice, che fino a quel momento aveva interpretato soprattutto ruoli secondari da caratterista, fu osannata nel ruolo della protagonista. Tra gli altri film

c'erano *Ye dian* (Alloggio notturno), *Taitai wansui* (Viva la signora!), *Aile Zhongnian* (Gioie e dolori della mezza età) e *Jiafeng Xuhuang* (False fenici).

Con la Wenhua, Wu continuò a produrre adattamenti letterari e film d'autore affidandosi allo straordinario talento di registi come Huang Zuolin, che durante la guerra aveva impiegato molti membri della sua troupe teatrale, il più famoso dei quali era Shi Hui. Wu collaborò anche con il grande drammaturgo Cao Yu, con lo sceneggiatore/regista Sang Hu e con il regista Fei Mu, suo grande amico.

Fu la collaborazione con Fei Mu a produrre alcuni dei film più famosi e indimenticabili di Wu. Nell'anno in cui uscì *Primavera in una piccola città* Wu fondò un'altra compagnia, la Yihua, che produsse il primo film a colori in 16mm mai realizzato in Cina, *Shengsi hen* (*Odio in vita e in morte*), diretto anch'esso da Fei Mu. L'attore principale/cantante d'opera Mei Lanfang è stato forse il più grande attore teatrale cinese di tutti i tempi.

Alla fine degli anni Quaranta era chiaro che il Partito comunista avrebbe sconfitto il governo nazionalista guidato dal Kuomintang nella lotta per il controllo della Cina continentale. Wu aveva promesso a suo padre di non entrare mai in politica, ma a causa della sua carriera di produttore era malvisto tanto dai comunisti quanto dai nazionalisti. Facoltoso industriale di Shanghai e magnate cinematografico che coltivava la libertà artistica, Wu era troppo borghese, capitalista e indipendente per i comunisti. Peggio ancora, aveva prodotto film interpretati da colei che sarebbe diventata la signora Mao, e questo lo fece cadere in disgrazia. Ritirarsi con i nazionalisti a Taiwan era escluso, poiché Wu aveva prodotto film contrari anche al Kuomintang.

Verso la fine del 1948 Wu e Fei fuggirono con le loro famiglie a Hong Kong, dove proseguirono la loro collaborazione e nel 1950 fondarono la Loon-ma (alias Longma, dragone-ca-

vallo), per la quale lavorarono anche il regista Zhu Shilin e attori della Cina continentale quali Chen Yuanyuan, Han Fei, Jiang Ming, Hu Xiaofeng, Wei Wei e Li Lihua.

Wu smise di produrre film alla metà degli anni Cinquanta. Pur occupandosi di un'azienda di celle frigorifere a North Point, continuò a dedicarsi alla cultura scrivendo articoli e un libro sull'opera cinese. Morì a Hong Kong nel 1979. Erano gli anni in cui la Cina, uscita dalla tirannia e dalla repressione della Rivoluzione Culturale, si stava aprendo al mondo.

Marie Claire Kuo e Diana Fong

Born on the outskirts of Shanghai in 1904, Wu Xingzai aka Sinze Wu (吳裁性) produced over 120 films through various companies between 1925 to the mid-1950s.

The names of Wu's films are well known in Chinese cinematic history. The actors, screenwriters, directors and opera stars were household names: Li Lihua, Sang Hu, Fei Mu, Huang Zhuoling, Cao Yu, Qilin Tong (Zhou Xinfang), Mei Lanfang, Zhang Ailing and many more.

Wu had developed and nourished talent, but shied away from the limelight himself. Making movies enabled him to combine his passionate interests in the arts and politics. However he was an intensely private person who felt more comfortable behind the scenes. There was one other compelling reason for keeping such a low profile. It was dangerous to speak out about politics in China. Instead Wu found expression in the medium of film.

There is no question that the ideas of the May Fourth Movement in 1919 to introduce democratic values to China and bring a backward, feudal nation into the modern age, left a strong imprint on Wu, who was not even fifteen at the time. The student revolt led to an upsurge of nationalism in response to the unfavorable terms of the Versailles Treaty that ceded China's northeastern territories to Japan. Wu was a patriot, who was vehemently opposed to the Japanese occupation.

This sense of national pride is reflected in 1931's story of Songhuajiang Shang (Along the Sungari River).

Wu was born into a family that had made it from the peasant class into the Shanghai bourgeoisie at the turn of the 20th century, but he had little formal education. His mother had died when he was a young boy and his father had re-married an older, unconventional woman who had once masqueraded as a man to ward off country bandits and protect her family. Wu adored his modern stepmother, who likely influenced the development of interesting female characters in his films.

Xingzai's father Wu Shanqing had built a trading company and established partnerships with German industrial and chemical companies that became the precursor to IG Farben, which had later split up to become Bayer, BASF and Agfa Films. Had the First World War not intervened, Xingzai would have probably been sent to Germany, but he learned to speak excellent German in Shanghai. Later in life, he had learned English, which he spoke with a strong German accent.

When Xingzai was 18, his father's health was failing. Before his death, Shanqing, who knew his only son wanted to become actively involved in building a new China and feared for his safety, made Xingzai promise never to enter politics. Xingzai took over the family business of importing indigo dyes from Germany and fulfilled his father's other wish: to enter into an arranged marriage as was the custom at the time. The marriage was unhappy, but huge profits from the dye business then enabled him to pursue what was to become a passion: making movies.

In 1924 at age twenty, he founded two film companies Dazhonghua (Great China) and Bai he (Lilyum) that merged into one entity the following year and worked with skilled film directors such as Zhu Shouju, Wang Yuanlong and Shi Dongshan. In 1930, Dazhonghua-Baihe merged with Lianhua (United Photoplay Service), which was an amalgam



Xiao Cheng zhi Chun (coll. China Film Archive)

of Luo Mingyou's Huabei and Li Mingwei's Minxin companies.

Lianhua's objective was to produce art house films with well-crafted scripts based on themes relevant to modern life and social issues. Lianhua films were different from mass entertainment horror movies, but still attracted large, sold-out audiences.

Lianhua produced many great films from 1930 until the eve of the Japanese invasion in 1937. In 1936 when Lianhua experienced financial difficulties, Wu Xingzai's Hua An Bank took full control of the company. Then in early 1937, Wu produced Fei Mu's classic opera hit Zhan Jintang (Murder in the Hall of Classics, aka Wu Han shaji). Months after the film was released, Japan declared war on China and Lianhua was dissolved but Wu continued to make films in the haven of the foreign concessions during the 'Orphan Island' period. After December 1941, Wu refused to collaborate with the local Japanese authorities and was forced to flee with his wife and five children to Peking, where he could maintain anonymity.

The Wu family returned to Shanghai after the war that ended in Japan's defeat in 1945 and Xingzai established

a new film company called Wenhua in the Shanghai suburb of Xujiahui. From 1947 to 1949, Wenhua produced twelve films. Among them is the all time Fei Mu classic *Xiao Cheng zhi Chun* (Spring in a Small Town), made with a little known character actress named Wei Wei who won acclaim for the lead role. Other films included *Ye dian* (Night Inn), *Taitai wansui* (Long Live the Wife), *Aile Zhongnian* (Sorrows and Joy in Middle Age) and *Jiafeng Xuhuang* (Phoney Phoenixes).

Wu's aims for Wenhua were to continue making literary or auteur films that relied on the extraordinary creative talents of directors such as Huang Zuolin, during the war had a famous theatre troupe with talented actors, like the famous Shi Hui. Wu had also collaborated with literary giant Cao Yu, screenwriter/director Sang Hu and his close friend, director Fei Mu.

It was the collaboration with Fei Mu however that would produce some of Wu's most famous and enduring films. Besides *Spring in a Small Town*, Wu had established another company Yihua, which produced the first 16mm colour film ever in China. *Wedding in a Dream* (aka *Remorse at Death, Happiness Neither in Life nor in Death*) was also directed by Fei Mu and its lead actor/opera singer was perhaps China's greatest performing artist of all-time, Mei Lanfang.

In the late 1940s it was clear that the Communist party would defeat the Kuomintang-led Nationalist government for control of mainland China. Wu had promised his father to never get involved in politics, but he had detractors among both the Communists and Nationalists due to his film career. Being a wealthy Shanghai industrialist and movie mogul who cherished artistic freedom, he was too bourgeois-capitalist and independent-minded for the Communists. Even worse, Wu had produced films that featured one-time actress Madame Mao and fell into her disfavor. Yet retreating with the Nationalists to Taiwan was not an option either, since Wu had made films that had antagonized the Kuomintang as well.

Towards the end of 1948, Wu and Fei fled with their families to British Hong Kong, where they continued their collaboration and founded Loon-ma (aka Longma, Dragon-Horse) film company in 1950. Film director Zhu Shilin joined them and mainland Chinese actors such as Chen Yuanyuan, Han Fei, Jiang Ming, Hu Xiaofeng, Wei Wei and Li Lihua had lead roles in Loon-ma films.

Wu stopped producing films in the mid-1950s. He ran a cold storage business in North Point, but pursued cultural interests on the side, writing articles and a book on Chinese opera. Wu died in Hong Kong in 1979 at a time that China had recovered from the tyranny and repression of the Cultural Revolution and was opening up to the world.

Marie Claire Kuo and Diana Fong

JIAFENG XUHUANG

Cina, 1947 Regia: Zuolin (Huang Zuolin)

[False fenici] ■ T. int.: *Phoney Phoenixes*. Scen.: Sang Hu. F.: Huang Shaofen, Xu Qi. M.: Fu Jiqui. Scgf.: Wang Yuebai. Mus.: Zhang Zhengfan. Int.: Li Lihua (la ragazza), Shi Hui (Yang), Lu Shan (l'amica), Ye Ming (barbiere n. 7). Prod.: Wenhua ■ DCP. D.: 92'. Versione cinese con sottotitoli inglesi / Chinese version with English subtitles ■ Da: Centre de documentation et de recherche sur le cinéma chinois de Paris ■ Restaurato da Angelina Fong presso L'Image Retrouvée, Parigi a partire da una copia 16mm proveniente da CDCC / Restored by Angelina Fong at L'Image Retrouvée laboratory, Paris from a 16mm copy from CDCC

Nel clima politico e finanziario del dopoguerra, Shanghai dava l'illusione di essere una città piena di opportunità in cui rincorrere facili guadagni. Li Lihua, una donna priva di mezzi, e il barbiere Shi Hui mentono sulla propria identità e tentano di convincersi reciprocamente di essere un buon partito. Il film tratteggia il quadro fe-

roce di una società che offre ben poche opportunità alle persone comuni. Lo sceneggiatore Sang Hu scrisse alcune delle migliori commedie del cinema cinese, e questa satira frizzante e ben interpretata è ancor oggi incredibilmente moderna e divertente.

L'11 luglio del 1947, circa ottocento barbieri si raccolsero davanti al principale cinema di Shanghai, Da Guangming, dove si svolgeva la prima del film, per protestare contro il modo in cui veniva rappresentata la loro professione. Per placarli furono apportate alcune modifiche. In compenso l'incidente permise al film di realizzare il numero più alto di ingressi tra tutti i titoli della Wenhua. Un giornalista della rivista "Life" che si trovava a Shanghai fece un reportage fotografico sui due attori principali. Una volta pubblicato, l'articolo suscitò la curiosità degli americani nei confronti del film. Questo spinse Huang Zuolin, che parlava un buon inglese, a supervisionare qualche mese dopo una versione doppiata, che con il titolo *The Barber Takes a Wife* ebbe un notevole successo negli Stati Uniti. Molti furono colpiti dalla bellezza elegante di Li Lihua, che in seguito interpretò il ruolo della protagonista in un film di Hollywood, *I bucanieri* (1958) con Yul Brynner.

Marie Claire Kuo e Kuo Kwan Leung

La Wenhua era la più sofisticata delle due case cinematografiche di sinistra attive a Shanghai nel clima di guerra civile di fine anni Quaranta, probabilmente perché molti dei suoi registi, autori e attori avevano una formazione teatrale. Non tutti, però: lo sceneggiatore Sang Hu (che quello stesso anno passò alla regia) era stato un critico teatrale, ma era entrato nell'industria cinematografica durante la guerra come sceneggiatore per Zhu Shilin e aveva una sensibilità da cinefilo. Sang infuse in questa commedia romantica alla Lubitsch le lezioni apprese dalla Hollywood degli anni Trenta. La sua satira dei costumi borghesi e dell'arrivismo

fu applaudita dai critici filocomunisti, ma Sang si rivelò più un uomo di cinema che un animale politico.

Lo splendido Shi Hui è Yang, barbiere provetto che risponde a un annuncio per cuori solitari fingendosi un uomo d'affari e senza sospettare che l'inserzionista 'Miss Fan' non è una ricca cinese d'oltremare ma una giovane vedova squattrinata. Dato che la donna è interpretata dall'altrettanto avvenente Li Lihua (che apparirà in film diretti da Frank Borzage, Li Hanxiang e King Hu), il film vanta due interpretazioni brillanti e offre alle sue star le situazioni farsesche e i dialoghi frizzanti che permettono loro di eccellere. Anche il futuro regista Ye Ming è memorabile nei panni del complice di Yang, il barbiere numero 7. Il regista Huang Zuolin (qui accreditato semplicemente come Zuo-lin) non si spinge oltre il teatro filmato, ma la sceneggiatura e il cast trionfano.

Tony Rayns



Jiafeng Xuhuang

In the political and financial aftermath of the war, Shanghai gave the illusion that it was a city full of opportunities and everyone was running after easy money. Li Lihua, a lady without means, and Shi Hui, the hairdresser, faked their identity, trying to convince each other that he/she was a good party for marriage. The film painted a ferocious picture of a society which gave few possibilities to ordinary people. Scenarist Sang Hu has written some of the best comedies of Chinese cinema and this sparkling and well-interpreted satire is still incredibly modern and funny.

On July 11, 1947, about 800 hairdressers gathered in front of Shanghai's biggest movie theatre, the Da Guangming, where Jiafeng Xuhuang had its first projection, to protest against the way their profession was represented in the film. The management finally agreed to make some changes to calm them down. This incident helped the film obtain the highest number of ticket sales of all those produced by Wenhua. A journalist from "Life" magazine, then in Shanghai, made a photo-reportage on the two main

actors. It was published and excited the curiosity of Americans about the film. Some months later, it pushed Huang Zuolin, himself fluent in English, to supervise a version of the film dubbed in English. Renamed The Barber takes a wife, it had quite a success in the U.S. Many were touched by the elegant beauty of Li Lihua and later she played the leading role in a Hollywood film, The Buccaneer (1958), with Yul Brynner. Marie Claire Kuo and Kuo Kwan Leung

Wenhua was the more sophisticated of the two leftist film companies operating in Shanghai during the civil war period of the late 1940s, probably because many of its directors, writers and actors came from theatre backgrounds. Not all, though: scriptwriter Sang Hu (who turned director himself the same year) had once been a theatre critic but came into the film industry during the war as a scriptwriter for Zhu Shilin and had a cinéophile sensibility. He infused this Lubitsch-like rom-com with lessons he'd

learnt from Hollywood comedies of the 1930s. His satires of bourgeois manners and social climbing were loudly approved by pro-communist critics, but Sang turned out to be more an entertainer than a political animal.

The wonderful Shi Hui plays Yang, star clipper in the Time Barber Shop, who poses as a business executive when he replies to a Lonely Hearts ad in a newspaper – little suspecting that the advertiser 'Miss Fan' is not a wealthy overseas-Chinese but a penniless young widow. Since the woman is played by the equally striking Li Lihua (who went on to star in movies by Frank Borzage, Li Hanxiang and King Hu), the film boasts two luminous performances and gives both stars the farcical situations and repartee which allow them to shine. Future director Ye Ming is also memorable as Yang's co-conspirator, barber n.7. Director Huang Zuolin (here billed simply as Zuo Lin) doesn't aim much higher than filmed theatre, but the script and cast carry the day.

Tony Rayns

SONGHUAJIANG SHANG

Cina, 1947 Regia: Jin Shan

[Lungo il fiume Sungari] ■ T. int.: *Along the Sungari River*. Scen.: Jin Shan. F.: Yang Jiming, Chen Minhun. M.: Shen Jialun, Guan Zhibin. Scgf.: Gao Min. Mus.: Li Weicai. Int.: Zhang Ruifang (la ragazza), Wang Renlu (il ragazzo), Zhou Diao (il guerrigliero), Pu Ke (il nonno), Zhu Wenshun (il padre), Fang Hua (la madre). Prod.: Changchun Films Productions ■ DCP. D.: 119'. Versione cinese con sottotitoli francesi / *Chinese version with French subtitles* ■ Da: Centre de documentation et de recherche sur le cinéma chinois de Paris. Copia messa a disposizione da / *Copy provided by Wu Xingzai*

Dopo la liberazione di Changchun da parte dell'esercito sovietico, i ben attrezzati Manying Film Studios furono rilevati dai comunisti cinesi di Yanan che li ribattezzarono The North-East Film Studio (Studi cinematografici del Nord-Est). Nell'estate del 1946 i nazionalisti lanciarono una grande offensiva nella regione e assunsero il controllo della città, dove presto fondarono la Changchun Film Productions e affidarono la regia del primo film, *Songhuajiang Shang*, al celebre attore Jin Shan (1911-1982). Dato che Shan era noto per le sue attività anti-giapponesi, pochi erano inclini a rivelare che era stato un membro clandestino del Partito comunista fin dagli anni Trenta. L'interprete principale, Zhang Ruifang (1918-2012), con la sua aria giovane e innocente era in realtà un'attrice teatrale navigata. Completato nell'autunno del 1947 e proiettato a novembre a Shanghai, il film fu un grande successo e ricevette buone recensioni.

La storia prende avvio alla vigilia del 18 settembre 1931, il giorno dell'invasione giapponese della Manciuria, e contrappone la vita quotidiana della gente comune alle attività della resistenza. I primi venti minuti, ambientati alla fine dell'estate in un villaggio sul fiume Sungari, sono una parentesi di pura felicità, mentre la seconda



Songhuajiang Shang

parte mette in luce le sofferenze degli abitanti sotto l'occupazione giapponese fino alla liberazione da parte di un gruppo di guerriglieri indomiti. Le lunghe sequenze girate in esterni in cui protagonisti sono ripresi molto da lontano sono insolite per la cinematografia cinese dell'epoca.

Marie Claire Kuo e Kuo Kwan Leung

La Manciuria fu la prima area a essere liberata dall'occupazione giapponese, e questo fu il primo di tre film prodotti da una nuova compagnia in uno studio allestito per girare film di propaganda giapponesi. Il regista/sceneggiatore/montatore Jin Shan era celebre soprattutto per aver interpretato il fantasma nel film di MaXu Weibang *Yeban Gesheng* (Il canto di mezzanotte), 1937, una versione del *Fantasma dell'opera*, ma il lirismo delle scene iniziali di questo film rivela un regista con una speciale attitudine, 'alla Dovženko', per il realismo poetico. Il prosieguo del film mette in luce una padronanza delle ellissi narrative e degli spazi fuori campo, mentre le scene finali che ritraggono una rivolta anti-giapponese in una miniera di car-

bone sono destinate a fare da modello alle tante future descrizioni di lotte di massa nel cinema cinese.

La storia abbraccia il periodo compreso tra il 1931, segnato dall'arrivo dell'esercito giapponese, e i primi anni Quaranta, quando la resistenza cinese inizia a guadagnare terreno in maniera significativa. Narrazioni di carattere storico cronologicamente scandite come questa erano già un caposaldo del cinema cinese di sinistra, e Jin segue le convenzioni ancorando la storia a pochi personaggi centrali: una famiglia, due giovani innamorati, un combattente della resistenza. L'enfasi posta sulle tragedie e gli ostacoli è piuttosto inesorabile, ma Jin riesce a compensarla rispettando l'umanità della giovane coppia, e dalla sua regia traspare un calore palpabile. Dopo le riprese il regista e l'attrice principale Zhang Ruifang intrecciarono una breve relazione, ma le loro carriere presero presto strade diverse. Lei divenne una *grande dame* del cinema comunista; lui tornò a dedicarsi al teatro e fino al 1956 non gli fu consentito di dirigere altri film.

Tony Rayns

After the Soviet army liberated Changchun, the well-equipped Manying Film Studios were handed over to Chinese communists from Yanan, who renamed them The North-East Film Studio. In summer 1946, the Nationalists launched a big offensive in the region and took control of the city. They soon established Changchun Film Productions and entrusted the direction of its first film, Songhuajiang Shang, to Jin Shan (1911-1982), a famous actor. As he was well known for his anti-Japanese activities, few people were willing to mention that he had been a clandestine member of the Communist party since the 1930s. The main actress, Zhang Ruifang (1918-2012), who looks young and innocent, was a well trained theater actress. Completed in autumn 1947 and screened in November in Shanghai, the film was a big success and received good reviews. The story begins on the eve of September 18, 1931, the day the Japanese invaded Manchuria. The film contrasts the everyday life of ordinary people and the activities of those resisting against the invaders. The first twenty minutes, set at the end of summer in a small village on the banks of the Sungari River, are a pure moment of happiness, while the second part highlights the long sufferings of local people under the Japanese Occupation until they are liberated by the invincible spirit of a guerilla unit. The long sequences shot outdoors with a powerful camera, following the protagonists in the landscape from very far away, were unusual in Chinese filming at the time. Marie Claire Kuo and Kuo Kwan Leung

Manchuria was the first area liberated from the Japanese army, and this was the first of three movies made by a new company in a studio built for Japanese propaganda vehicles. Director/writer/editor Jin Shan was most famous for having played the phantom in MaXu Weibang's Yeban Gesheng (Song at Midnight, 1937, a version of Phantom of the Opera) but his lyrical opening scenes here reveal Dovzhenko-like skills as a director with a flair for poetic realism. Later scenes show

a mastery of narrative ellipsis and off-screen space, and the closing scenes of an anti-Japanese uprising at a coal mine set the template for many subsequent depictions of mass struggle in Chinese movies. The story spans the years from 1931, when the Japanese army arrived, to sometime in the early 1940s, when the Chinese resistance began to make significant gains. Chronicle narratives like this were already a staple in China's leftist cinema, and Jin follows convention in anchoring the story in a few central characters: a family, young lovers and a guerrilla fighter in the resistance. The emphasis on tragedies and setbacks is fairly unrelenting, but Jin manages to offset it by respecting the young couple's humanity; there's a palpable warmth in his direction. He and his lead actress Zhang Ruifang became short-term lovers after the shoot but their careers soon diverged. She became a grande dame of communist cinema; he returned to theatre and wasn't allowed to direct another film until 1956.

Tony Rayns

XIAO CHENG ZHI CHUN

Cina, 1948 Regia: Fei Mu

■ T. it.: *Primavera in una piccola città*. T. int.: *Spring in a Small Town*. Sog.: LiTianji. Scen.: Li Tianji, Fei Mu. F.: Li Shengwei. M.: Xu Ming, Wei Shunbao. Scgf.: Zhu Dexiong, Chi Ning. Mus.: Huang Yijun. Int.: Wei Wei (Zhou Yuwen, la moglie), Shi Yu (Dai Liyan, il marito), Zhang Hongmei (Dai Xiu, la sorella di Liyan), Cui Chaoming (il vecchio domestico), Li Wei (Zhang Zhichen, l'amico). Prod.: Wenhua ■ DCP. D.: 93'. Versione cinese con sottotitoli inglesi / *Chinese version with English subtitles* ■ Da: BFI - National Film Archive per concessione di China Film Archive ■ Restaurato in 2K da China Film Archive a partire dal negativo nitrato originale 35mm. L'audio è stato trasferito digitalmente a partire dall'elemento ottico del positivo 35mm originale / *Restored in 2K by China Film Archive from the original*

35mm negative nitrate. The audio has been digitally transferred from an original 35mm positive optical element

Ambientato in un mondo completamente chiuso in se stesso, *Xiao Cheng zhi Chun* fu girato nella città fortificata di Songjiang (nei pressi di Suzhou), in ciò che restava di un'antica residenza semidistrutta dai bombardamenti giapponesi. L'epoca non è specificata, e i personaggi sono solo cinque: la moglie, il marito, la giovane sorella di lui, il vecchio domestico e l'ex amante della moglie. Per descrivere l'atmosfera particolare della storia Fei Mu impiega un linguaggio cinematografico assolutamente originale. Lo scorrere lento di immagini semplici e belle accompagna il lungo monologo interiore della moglie, che racconta la solitudine e la tristezza della propria vita mentre il marito, chiuso nella sua depressione, sembra ignorarla completamente. In questo stato di disperazione la donna sente bussare alla porta, e l'arrivo del suo ex amante la spinge a vivere emozioni inattese. Vengono scambiate poche parole; i sentimenti sono espressi con grande spontaneità attraverso i gesti e le espressioni mutevoli dell'attrice. Wei Wei era perfetta per questo ruolo: veniva dal teatro e durante la guerra aveva recitato nella troupe Kugan di Zaolin prima che gran parte di essa si trasferisse alla Wenhua nel 1946. *Xiao Cheng zhi Chun* fu certamente la sua migliore interpretazione, anche se apparve in altri importanti film prodotti da Wu Xingzai come *Da tuanyuan* (Il grande incontro, 1948) e *Jianghua ernü* (Lo spettacolo deve andare avanti, 1951).

Marie Claire Kuo e Kuo Kwan Leung Riscoperto e restaurato solo nel 1981, il film più importante di Fei Mu, oggi generalmente considerato uno dei pilastri del cinema cinese, è un *kammer-spiel* che prefigura gran parte del cinema 'modernista' degli anni Cinquanta, da Antonioni in poi. Messo insieme in breve tempo per riempire un buco nel programma di produzione della Wenhua, coglie alla perfezione lo stato



Xiao Cheng zhi Chun

di frustrazione e di anomia che seguì la sconfitta del Giappone nel 1945. Non è ambientato nel villaggio cui fa riferimento il titolo ma in una sonnolenta residenza di campagna i cui muri fatiscenti simboleggiano la situazione della Cina del dopoguerra. Mettendo in scena solo cinque personaggi, il film diagnostica una malattia spirituale e propone una possibile via d'uscita. C'è una brillante innovazione nel linguaggio del film (le dissolvenze 'all'interno' delle scene), ma la sua maggiore forza è il lavoro d'insieme: la sensazione che tutte le persone coinvolte stiano lavorando per lo stesso obiettivo. Un aspetto ineguagliabile come indicatore del clima artistico-intellettuale di Shanghai nel 1948. Gli attori sono tutti eccellenti, soprattutto l'esordiente Li Wei che impersona l'ospite, ma

Wei Wei interpreta qui un ruolo indelebile che vale tutta una carriera, quello della moglie insoddisfatta. La versione integrale del documentario di Jia Zhangke *I Wish I Knew* contiene uno splendido omaggio al film, compresa un'accurata intervista con Wei Wei e le rivelazioni della figlia di Fei Mu, Barbara Fei, sul rovinoso coinvolgimento del padre nella lotta politica intestina.

Tony Rayns

Set in a world totally closed in on itself, Xiao Cheng zhi Chun was shot in the ancient walled city of Songjiang (near Suzhou) in what was left of an old residence half destroyed by Japanese bombing. The time was not specified and there were only five characters: the wife, the husband and his young sister,

the old servant and the wife's former love. To describe the special atmosphere of the story, Fei Mu used a totally original cinematographic language. A succession of simple and beautiful images slowly flowed with the wife's long interior monologue, in which she describes her loneliness and the sadness of her life because her husband, closed off in depression, seemed to ignore her completely. She was desperate when a knock on the door and the arrival of her former love led her to many unexpected emotions. Few words were exchanged; the feelings were expressed with great sincerity through the actress's gestures and changing expressions. Wei Wei was perfect in her role. She came from the theatre and had acted during wartime in Zuolin's Kugan troupe before most of the troupe were brought into Wenhua in 1946.

Xiao Cheng zhi Chun *was certainly her best performance, although she played in other important films produced by Wu Xingzai such as: Da tuanyuan (The Great Reunion, 1948) or Jianghua ernü (The Show Must Go On, 1951).* Marie Claire Kuo and Kuo Kwan Leung

Rediscovered and restored only in 1981, Fei Mu's most resonant film is now widely recognised as a pinnacle of Chinese cinema: this is a chamber-film which prefigures much of the 'modernist' cinema of the 1950s, from Antonioni onwards. Put together at short notice to fill a gap in Wenhua's production schedule, it nails the sense of frustration and anomie which followed the defeat of Japan in 1945. It's set not in the 'small town' of the title but in a somnolent country estate where the crumbling walls symbolise the state of China after the war. Using just five characters the film diagnoses a spiritual malady and proposes a way forward. There's one brilliant innovation in film grammar (dissolves 'within' scenes), but the film's greatest strength is the ensemble work: the sense that everyone involved is working for the same goal. As a measure of the mood in Shanghai's artistic-intellectual circle in 1948, this is matchless. The actors are all excellent, especially first-timer Li Wei as the visitor, but Wei Wei has the indelible role of a lifetime as the frustrated wife. The uncut version of Jia Zhangke's documentary I Wish I Knew contains a wonderful tribute to the film, including a candid interview with Wei Wei and revelations from Fei Mu's daughter Barbara Fei about her father's ruinous entrapment in political infighting.

Tony Rayns

WO ZHE YIBEIZI

Cina, 1950 Regia: Shi Hui

[Era la mia vita] ■ T. int.: *This Whole Life of Mine*. Sog.: dal racconto *The Life of a Peking Policeman* di Lao She. Scen.: Yang Liuqing. F.: G Weiqing. M.: Fu Jiqui. Mus.:

Huang Yijun. Int.: Shi Hui (il poliziotto), Wang Min (sua moglie), Li Wei (suo figlio), Wei Heling (Zhao), Cui Chaoming (Sun), Shen Yang (Sun Yuan), Cheng Zhi (Huli), Lin Zhen (signora Qin). Prod.: Wenhua ■ 35mm. D.: 109'. Bn. Versione cinese con sottotitoli francesi / *Chinese version with French subtitles* ■ Da: Centre de documentation et de recherche sur le cinéma chinois de Paris. Copia messa a disposizione da Wu Xingzai e depositata presso CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée / *Copy provided by Wu Xingzai and deposited at CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée*

Attivo nel teatro fin dall'adolescenza, Shi Hui iniziò a dare il meglio di sé come attore cinematografico quando entrò alla Wenhua nel 1946. Dopo una serie di ruoli comici e drammatici in cui spesso interpretava personaggi molto più vecchi, diresse il suo primo film nel 1949. *Wo zhe Yibeizi*, suo secondo film come regista e attore principale, era tratto da un racconto del romanziere pechinese Lao She, che era stato tradotto con il titolo *The Life of a Peking Policeman*. Come il racconto, il film è narrato in prima persona: il protagonista senza nome ripercorre la propria vita attraverso una serie di flashback mentre giace, povero e morente, nel gelo invernale delle strade di Pechino alla fine degli anni Quaranta. Il resoconto di quarant'anni turbolenti della storia della città si prende qualche libertà con i fatti storici per amore dell'effetto drammatico, ma il film è scrupolosamente fedele alle immagini e ai suoni della vita nelle strade di Pechino lungo i decenni.

È una cronaca di sconfitte, la storia di un 'piccolo uomo' bistrattato da una serie di capi inumani e autoritari, di un poliziotto che cerca la 'giustizia naturale' senza mai trovarla. Il tono è spesso molto cupo. All'epoca la società di produzione era ancora in mani private, ma le autorità di Shanghai imposero una conclusione più ottimista: di qui il finale chiaramente appiccicato nel quale il figlio del poliziotto (il Li

Wei di *Xiao Cheng zhi Chun*) contribuisce alla vittoria comunista. Grande successo di pubblico in Cina, il film fu invitato al festival di Karlovy Vary. Tony Rayns

Il film descrive la prima turbolenta metà del XX secolo, dalla fine della dinastia Manciù all'instaurazione del regime comunista, soffermandosi sulle sofferenze della gente comune sullo sfondo di grandi eventi incontrollabili e permettendo agli spettatori, sia cinesi che stranieri, di comprendere meglio la nascita della Cina moderna. A Pechino, in una notte d'inverno, un vecchio mendicante giace agonizzante sul marciapiede mentre tutta la sua vita gli scorre davanti. In un flashback si rivede giovane poliziotto e ricorda tutti gli eventi straordinari cui ha assistito: la caduta della dinastia Manciù e la fondazione della Repubblica; i conflitti tra i signori della guerra; le proteste degli studenti contro le 'Ventuno richieste' del Giappone nel 1915; la riunificazione della Cina per opera di Chang Kai-Shek nel 1927 e il trasferimento della capitale a Nanchino; l'invasione giapponese della Manciuria nel 1931 e la dichiarazione di guerra del 1937 dopo l'incidente del ponte di Marco Polo; la resa del Giappone nel 1945 e la guerra civile dal 1946 al 1949.

Shi Hui interpreta il protagonista di questo racconto in prima persona e narra con straordinario realismo la storia di una vita, dalla giovinezza all'estrema vecchiaia. Attore di grande talento, fu anche un importante regista. Nel 1957 la sua vita e la sua promettente carriera giunsero a una triste conclusione durante la Campagna Anti-Destra.

Marie Claire Kuo e Kuo Kwan Leung

Trained in theatre from his teens, Shi Hui hit his stride as a film actor when he joined Wenhua in 1946. After taking both comic and serious roles in a string of movies, often playing characters significantly older than he actually was, he



Wo zhe Yibeizi

directed his first film in 1949. *Wo zhe Yibeizi* was his second film as director/star, adapted from a short story by the Peking novelist Lao She which has been translated as *The Life of a Peking Policeman*. Like the story, the film is narrated in the first person: the unnamed protagonist traces his life in flashbacks as he lies, destitute and dying, on the winter streets of Peking in the late 1940s. The account of forty turbulent years in the city's early-20th-century history plays fast and loose with some of the facts for dramatic effect, but the film's fidelity to the sights and sounds of Peking's street-life through the decades is scrupulous.

It's a chronicle of defeats, the 'little man' buffeted by a succession of inhumane, authoritarian bosses, a policeman who looks for 'natural justice' but never finds it. The tone is often seriously gloomy. The production company Wenhua was still in private hands at the time, but the Shanghai authorities requested a more upbeat ending: hence the rather obviously tacked-on closing images of the policeman's son (Li Wei, from *Xiao Cheng zhi Chun*) contributing to the communist

victory. A big popular success in China, the film was invited to the Karlovy Vary Film Festival.

Tony Rayns

Based on a story by Lao She, the film described the turbulent period of the first half of the 20th century, from the end of the Manchu dynasty until the establishment of the communist regime. Against the background of a series of major events over which they had no control, it depicted the suffering of ordinary people, and helped the spectators, Chinese or foreigners, have a better understanding of the birth of modern China.

On one wintry night in Peking, an old beggar on the point of dying fell down on the pavement and his whole life came back to him. In a flashback he saw himself as a young policeman and he remembered all the extraordinary events that took place during his life: the fall of the Manchu dynasty and the foundation of the Republic; the conflicts between the war-lords; the students' demonstrations against Japan's '21 Demands' in 1915; the reunification of China by Chang

Kai-Shek in 1927 and the moving the capital to Nanking; the Japanese invasion of Manchuria in 1931, and the declaration of war in 1937 after the Marco Polo bridge incident; the surrender of Japan in 1945, and the civil war from 1946 to 1949.

Shi Hui played the main role in this first person story, moving from a fresh young man to a dying old man with an extraordinary veracity. His great talent as actor is demonstrated in all the films he has interpreted. We should not ignore that he was also an important director who continued to make films till 1957, but his promising career and life came to a sad end during the Anti-Rightist Campaign. Marie Claire Kuo and Kuo Kwan Leung

WU JIAQI

Hong Kong, 1951

Regia: Zhu Shilin, Bai Chen

[Matrimonio rimandato] ■ T. int.: *Spoiling the Wedding Day*. Scen.: Lu Jue. F.: Cao Jinyun. M.: Wang Chaoyi. Scgf.: Bao Tianming. Mus.: Li Houxiang, Chun Zhi. Int.: Han Fei (Xiao Laba), Li Lihua (Ah Cui), Li Ciyu (Wang Dagū), Lan Qing (la madre), Liu Lian (Wang Dasao), Jiang Ming (il padre), Ren Yizhi (A Ying). Prod.: Longma yingpian gongsi ■ DCP. D.: 110'. Bn. Versione cinese con sottotitoli francesi / Chinese version with French subtitles ■ Da: Centre de documentation et de recherche sur le cinéma chinois de Paris. Copia messa a disposizione da Wu Xingzai e depositata presso CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée / Copy provided by Wu Xingzai and deposited at CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée

Dalla Shanghai del dopoguerra, dove si trovò professionalmente e politicamente sotto attacco, il regista Zhu Shilin si trasferì a Hong Kong – dove fu presto raggiunto dall'amico e collaboratore Fei Mu. La sua produzione nella nascente industria cinematografica in cinese mandarino di Hong Kong (soprattutto per compagnie di sinistra)

spaziava dai drammi storici e dai fedeli adattamenti di opere letterarie alle commedie brillanti. Queste ultime riflettevano il suo storico entusiasmo per i film di Lubitsch. Ne è un tipico esempio *Wu Jiaqi*, che unisce la trasparenza del classico prebellico di Shanghai *Malu Tianshi* (*Angeli della strada*, Yuan Muzhi, 1937, a sua volta influenzato dai film di Borzage) ad abili e inventivi colpi di scena che devono chiaramente molto a Lubitsch. Bai Chen è accreditato come coregista, ma nessuno dubita che l'autore nel senso più completo del termine fosse Zhu.

Entrambi esuli dall'industria cinematografica continentale, Li Lihua e Han Fei interpretano rispettivamente un'operaia tenace e un ingenuo trombettista. Amici d'infanzia, da adulti si rivedono e decidono di sposarsi per poi dover affrontare ostacoli e imprevisti ogni volta che fissano la data. I riferimenti alla Hong Kong del 1951 sono pochissimi o quasi nulli (a Hong Kong si parla prevalentemente cantonese!), a riprova del fatto che il film è legato alla sensibilità di Shanghai. Infatti, mentre il nuovo governo continentale si apprestava a portare la produzione cinematografica sotto il completo controllo dello stato all'inizio degli anni Cinquanta, film come questo rappresentavano un diretto proseguimento delle tradizioni di Shanghai che la Cina stava soppiantando.

Tony Rayns

Wu Jiaqi, diretto da Zhu Shilin e Bai Chen, è ambientato a Hong Kong subito dopo la guerra. I protagonisti sono due giovani innamorati interpretati da Li Lihua e Han Fei. La ragazza si chiama Ah Cui e il suo fidanzato è soprannominato 'Trombetta' (Xiao Laba) perché suona la tromba: è una strizzata d'occhio al personaggio interpretato da Zhao Dan nel celebre *Malu Tianshi*. I due giovani proletari sono molto poveri, come i tanti che si erano rifugiati a Hong Kong, e il loro matrimonio viene costantemente rimandato a causa di contrattempi di natura materiale.

Quando vide il film, Georges Sadoul disse che gli ricordava *Il tetto* (1956) di Vittorio De Sica. Ed è vero che il film ha un sapore neorealista, benché all'epoca i registi cinesi di Hong Kong e Shanghai conoscessero molto poco il cinema italiano. *Wu Jiaqi* è un'incantevole commedia dai toni lubitschiani, piena di buonumore e di allegria, anche se – come in un film di De Sica – l'ottimismo dei protagonisti è talvolta venato d'amarezza. È uno dei film migliori realizzati a Hong Kong da Zhu Shilin (1899-1967). Famoso come sceneggiatore e regista a Shanghai negli anni Trenta e nei primi anni Quaranta, nel 1946 Zhu Shilin andò a Hong Kong e lavorò prima alla Dazhonghua e poi alla Yonghua, dove girò *Qing Gong Mishi* (La storia segreta della corte dei Qing) nel 1948. In seguito passò alla Longma e alla Fenghuang, per la quale diresse alcune delle sue opere più importanti.

Marie Claire Kuo e Kuo Kwan Leung

Director Zhu Shilin came under professional and political attack in Shanghai after the war and moved to Hong Kong – soon followed by his friend and collaborator Fei Mu. His work in Hong Kong's nascent Mandarin-language film industry (most of it for leftist companies) ranged from historical dramas and earnest literary adaptations to sprightly comedies, the latter reflecting his long-time enthusiasm for Lubitsch movies. Case in point: Wu Jiaqi, which combines the 'shining through' qualities of the pre-war Shanghai classic Malu Tianshi (Street Angel, Yuan Muzhi, 1937, itself influenced by Borzage movies) with some smart, inventive plot twists and turns that are clearly indebted to Lubitsch. The direction is co-credited to Bai Chen, but no-one doubts that Zhu was the auteur.

Fellow refugees from the mainland film industry Li Lihua and Han Fei star as tough-minded factory girl Cui and a naive young trumpet-player respectively. Friends in childhood, they meet again as adults and decide to marry – only to

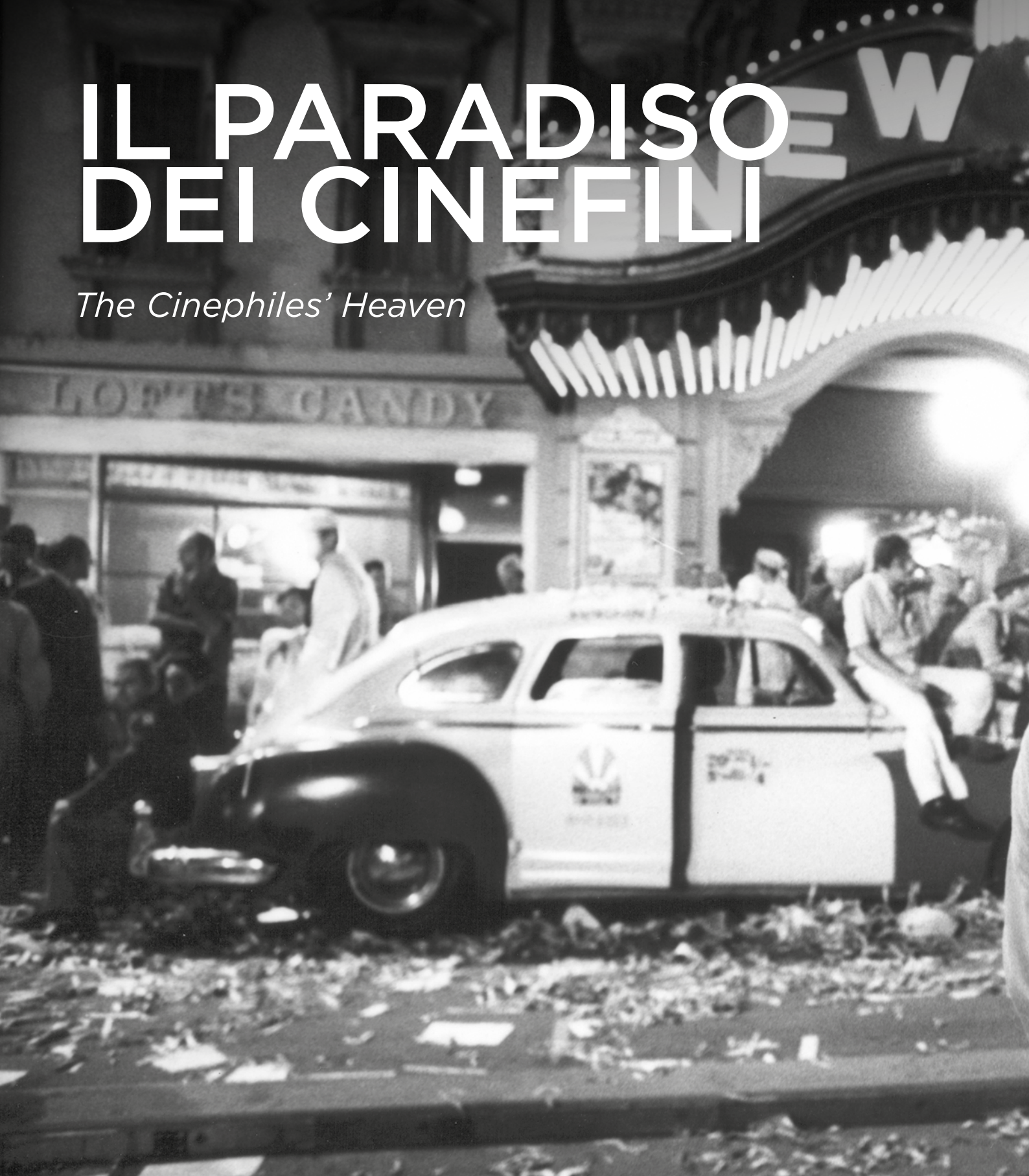
face unforeseen obstacles every time they name the day. There is little or no reference to the realities of Hong Kong life in 1951 (in Hong Kong almost everyone speaks Cantonese!), which confirms that the story remains rooted in a Shanghai sensibility. In fact, as the mainland's new government moved to bring film production under complete state control in the early 1950s, films like this represented a direct continuation of the Shanghai traditions that were being superseded in China.

Tony Rayns

Wu Jiaqi was directed by Zhu Shilin and Bai Chen. It was set in Hong Kong just after the War. The main protagonists were two young lovers, interpreted by Li Lihua and Han Fei. The girl was called Ah Cui and her fiancé held the nickname of 'Little Trumpet' (Xiao Laba), because he plays the trumpet. It is a clin d'oeil to the character played by Zhao Dan in the famous Street Angel. Both of them were workers and because they were very poor, which was the situation of many refugees at that time in Hong Kong, their marriage was always postponed by some material difficulties. When he saw the film, Georges Sadoul said it reminded him of Il tetto by Vittorio De Sica (1956). It is true that the film has a flavor of neo-realism, although at that time, in Shanghai as in Hong Kong, Chinese directors knew very little of Italian cinema. Wu Jiaqi is a charming comedy in which the influence of Lubitsch can also be felt, full of good spirit and very merry, even if, as in a De Sica film, the optimism of the protagonists is sometimes mixed with bitterness. It is one of the best films Zhu Shilin (1899-1967) made in Hong Kong. He was a famous writer and director in Shanghai in the 1930s and early 1940s. He went to Hong Kong in 1946 and worked for several movie companies, first at Dazhonghua, then at Yonghua where he made Qing Gong Mishi (Secret History of the Qing Court) in 1948. Later he joined Longma and Fenghuang where he directed some of his most significant films. Marie Claire Kuo and Kuo Kwan Leung

IL PARADISO DEI CINEFILI

The Cinephiles' Heaven





NEW YORK

TRAVEL AGENCY

RITROVATI E RESTAURATI

Recovered and Restored

Programma a cura di / Programme curated by **Gian Luca Farinelli**

Segundo de Chomón alla Pathé *Segundo de Chomón at the Pathé*

Alcuni di questi titoli furono presentati nel 1906, quando Segundo de Chomón fu assunto dalla Pathé per lavorare in Francia durante l'estate dopo aver collaborato dal mese di marzo con la filiale di Barcellona. Nello stesso anno la Pathé allestì il suo laboratorio di colorazione e tentò di rimpiazzare Gaston Velle, che era passato alla Cines, per arricchire il catalogo di *féerie* e film a trucchi. A causa della scarsità di documenti, dobbiamo procedere cautamente con le attribuzioni. Tuttavia, *L'Obsession de l'or* ruota attorno al denaro, tema trattato anche in altri film assegnati a Chomón come *Le Roi des dollars* e *Au pays de l'or*. In *Hallucination musicale* troviamo molti effetti speciali impiegati dal maestro spagnolo (effetti di scala, mascherini...). *Métempsyose* (una donna dalle ali cangianti) era tratto da uno spettacolo da baraccone. Rollini nel 1921 lo attribuì a Chomón, ma nel 1946 Zecca ne rivendicò la paternità. Lo stravagante *Voyage original* fu girato negli studi della Pathé a Montreuil ed è interpretato da Julien Mathieu e Christian e Amédée Rastrelli, tre attori spesso presenti nei film di Chomón. Lo stesso cast, con Alberty, si esibisce nelle vie di Vincennes nel meno noto *L'Invention du professeur Brick à Brack*.

Tutti i film sono stati restaurati nel 2017 in 4K presso il laboratorio L'Imagine Ritrovata (con l'eccezione di *L'Invention du professeur Brick à Brack*, copia conservata dalla Cinémathèque française). L'intervento digitale è consistito in una lieve riduzione dello

sfarfallio e nella stabilizzazione, basandosi sulle perforazioni fotografate dal negativo. Sono stati trattati solo pochi danni meccanici. Le copie sono quasi complete (tranne *Voyage original*), ma pare che alcune siano state stampate qualche tempo dopo l'uscita, quando i negativi avevano già risentito dell'uso. Si è ritenuto che tali caratteristiche facessero parte della storia degli elementi. Non si è intervenuti sull'immagine e sui graffi (alcuni dei quali copiati dal negativo).

Per il *grading* si sono utilizzate come riferimento le copie nitrato. I titoli di testa mancanti di *Métempsyose* e *Voyage original* sono stati ricostruiti con i caratteri e lo stile del periodo.

Stéphanie Salmon
e Camille Blot-Wellens

Some of these titles were released in 1906, when Segundo de Chomón was hired by Pathé to work in France during the summer after having been involved with the Pathé branch in Barcelona since March. In the same year, Pathé set up its coloring lab and tried to replace Gaston Velle, who had left for Cines, to enrich the catalogue with tricks and féeries. In 1921 Rollini attributed the film to Chomón but in 1946 Zecca claimed to have directed it. Because of the scarcity of documents, we must be careful with the attributions. However, L'Obsession de l'or deals with money, a theme depicted in other films assigned to Chomón, such as Le Roi des dollars and Au pays de l'or. In Hallucination musicale the Spanish master used many special effects such as the play with dimensions and masks. Métempsyose (a woman with changing wings) was adapted from a fairground act. The whimsical Voyage original was directed in Pathé's studio in Montreuil and stars Julien Mathieu, Christian and Amédée Rastrelli, three actors often present in Chomón's films.

The same cast, with Alberty, performs in the streets of Vincennes in the lesser known L'Invention du professeur Brick à Brack.

All the films have been restored in 2017 in 4K at the laboratory L'Imagine Ritrovata (with the exception of L'Invention du professeur Brick à Brack, preserved by the Cinémathèque française). The digital intervention consisted of stabilization and a slight reduction of flickering (based on the perforations photographed from the negative). Only a few instances of mechanical damage have been treated. The prints are almost complete (except Voyage original) but some of them seem to have been struck some time after the release when the negatives had already been affected. We consider that these characteristics are part of the history of the elements. Therefore the image part and the scratches (some of them copied from the negative) have not been tampered with.

The grading was made using the nitrate prints as reference. The missing credit titles of Métempsyose and Voyage original have been reconstructed with the fonts and design of the period.

Stéphanie Salmon
and Camille Blot-Wellens

HALLUCINATION MUSICALE

Francia, 1906

Regia: Segundo de Chomón

- Int.: Max Linder (?). Prod.: Pathé Frères
- 35mm D.: 5'. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Fondation Jérôme Seydoux-Pathé (Fondo Morieux)
- Restaurato nel 2017 in 4K presso il laboratorio L'Imagine Ritrovata a partire da un positivo nitrato / Restored in 4K in 2017 at L'Imagine Ritrovata laboratory from a positive nitrate print



Hallucination musicale

L'OBSSESSION DE L'OR

Francia, 1906 Regia: Segundo de Chomón (?), Ferdinand Zecca (?)

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm D.: 7'. Bn e pochoir. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: Fondation Jérôme Seydoux-Pathé ■ Restaurato in 4K nel 2017 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un positivo nitrato leggermente incompleto proveniente dal fondo Morieux. I colori non sembrano originali: sono stati probabilmente introdotti in seguito da Léon Van de Voorde / *Restored in 2017 in 4K at L'Immagine Ritrovata laboratory from a slightly incomplete nitrate print from the Morieux Collection. The colors don't seem to be original: they may have been added later, probably by Léon Van de Voorde*

MÉTÉMSCYCOSE

Francia, 1907 Regia: Segundo de Chomón (?), Ferdinand Zecca (?)

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm D.: 4'. Col. Didascalie francesi / *French intertitles* ■

Da: Fondation Jérôme Seydoux-Pathé

■ Restaurato in 4K nel 2017 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire un positivo nitrato incompleto / *Restored in 2017 in 4K at L'Immagine Ritrovata from an incomplete positive nitrate print*

VOYAGE ORIGINAL

Francia, 1908

Regia: Segundo de Chomón

■ Int.: Christian, Julianne Mathieu, Amédée Rastrelli. Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. D.: 5. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: Fondation Jérôme Seydoux-Pathé ■ Restaurato nel 2017 in 4K presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata da un positivo nitrato con colorazione pochoir e parzialmente imbibito, incompleto e danneggiato, depositato dalla Pathé alla Cinémathèque française nel 1951 / *Restored in 2017 in 4K at L'Immagine Ritrovata from a stencil-colored and partly tinted nitrate print, incomplete and damaged, deposited by Pathé at the Cinémathèque française in 1951*

L'INVENTION DU PROFESSEUR BRICK À BRACK

Francia, 1908

Regia: Segundo de Chomón (?)

■ Int.: Christian, Julianne Mathieu, Amédée Rastrelli, Alberty. Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 129 m. D.: 7' a 16 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: Cinémathèque française ■ Copia di conservazione a partire dal negativo nitrato originale depositato da Pathé nel 1951 / *Preservation print from the original negative nitrate deposited by Pathé in 1951*

Primi film d'animazione britannici dal BFI - National Archive *Early British Animation from the BFI - National Archive*

Rivisitando la storia dell'animazione britannica, il BFI ha passato in rassegna i primi anni scoprendo un tesoro di piaceri e di sorprese. Tra i pionieri, Walter Booth è noto grazie agli effetti speciali per R.W. Paul, ma l'aggiunta della tecnica della stop-motion al suo bagaglio di trucchi produsse le transizioni di *Sorcerer's Scissors* (1907). *The Jealous Doll, or, The Frustrated Elopement* (1909) è un'appassionante e precoce dimostrazione della dimensione ulteriore che l'animazione può conferire a una storia quanto a effetti speciali. La risposta degli animatori britannici al successo di Felix the Cat fu una serie di cartoni animati con protagonisti dei cani. Bonzo era già un fenomeno della cultura popolare degli anni Venti grazie alle illustrazioni di George Studdy, e il passaggio al cinema lo rese una star. La tipica scorribanda *Booster Bonzo; or, Bonzo in Gay Paree* (1925) è tratta da una sceneggiatura dell'autore e regista emergente Adrian Brunel. Sausage era l'amico a quattro zampe di Sammy in un'altra serie di disegni animati inserita all'interno di un ci-



Shadows!

negiornale Pathé. I due personaggi si spartivano lo schermo con il loro creatore Joe Noble, che grazie alla sua brillante inventiva e alle sue capacità tecniche riuscì a creare cortometraggi come *Shadows!* (1928) rispettando la folle cadenza bimensile della programmazione.

I film sono stati rimasterizzati dal laboratorio Dragon Digital a partire da copie superstiti conservate dal BFI.

Jez Stewart

As part of a new history of British animation, the BFI has been taking another look at its early years finding a wealth of pleasures and surprises. Amongst the pioneer figures Walter Booth is known for his effects work for R.W. Paul, but adding stop-motion to his box of tricks resulted in the 'cut-and-paste' scene transitions of Sorcerer's Scissors (1907). The Jealous Doll, or, The Frustrated Elopement (1909) is an engaging early demonstration of the extra dimension that animation brings to a story as a special effect.

British animators' response to the success of Felix the Cat was a pack of cartoon

canines. Bonzo was already a pop culture phenomenon of the 1920s through George Studdy's magazine drawings, making him top dog when he transferred to the cinema. Booster Bonzo; Or, Bonzo in Gay Paree (1925) is a typical escapade, based on a script from the emerging live-action writer and director Adrian Brunel. Sausage was the pet of Sammy in another cartoon series that appeared within a Pathé cinemagazine. They shared the screen with their creator Joe Noble, whose inventive wit married with his technical mind enabled him to create winning shorts like Shadows! (1928) to meet a breakneck two week schedule.

The films have been remastered by Dragon Digital laboratory from surviving prints preserved by BFI.

Jez Stewart

THE SORCERER'S SCISSORS

Gran Bretagna, 1907

Regia: Walter R. Booth

■ Prod.: Charles Urban Trading Company ■ DCP, D.: 3' ■ Da: BFI - National Film Archive

THE JEALOUS DOLL, OR, THE FRUSTRATED ELOPEMENT

Gran Bretagna, 1909

Regia: Percy Stow

■ Prod.: Clarendon Film Company ■ DCP, D.: 6' ■ Da: BFI - National Film Archive

EVER BEEN HAD

Gran Bretagna, 1917

Regia: Dudley Buxton

■ Prod.: Kine Comedy Kartoons ■ DCP, D.: 9'. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: BFI - National Film Archive

BOOSTER BONZO; OR, BONZO IN GAY PAREE

Gran Bretagna, 1925

■ Anim.: G.E. Studdy. Prod.: W.A. Ward ■ DCP, D.: 6'. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: BFI - National Film Archive

SHADOWS!

Gran Bretagna, 1928 Regia: Joe Noble

■ Anim.: Joe Noble, Mr. Fisher. Prod.: Pathé Frères ■ DCP, D.: 5'. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: BFI - National Film Archive

Émile Cohl, opera omnia restaurata - parte II *Émile Cohl, the Restored Opera Omnia - Part II*

La Gaumont prosegue la grande impresa di restauro digitale dei quarantatré film di Émile Cohl a oggi noti. Il programma presenta una piccola selezione di film tratti dall'opera dell'importante animatore francese e risalenti agli anni più produttivi (1908-1910),

a riprova della straordinaria varietà delle sue tecniche di animazione.

Gaumont is in the process of restoring all forty-three films by Émile Cohl, produced by Gaumont, known to exist to-day. This programme presents a selection from this French animation artist's most productive years (1908-1910), showing the extraordinary variety of his animation techniques.

MONSIEUR CLOWN CHEZ LES LILLIPUTIENS

Francia, 1909 Regia: Émile Cohl

■ Prod.: S.E.G. - Société des Établissements L. Gaumont ■ DCP. D.: 4'. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Gaumont

L'ÉVENTAIL ANIMÉ

Francia, 1909 Regia: Émile Cohl

■ Prod.: S.E.G. - Société des Établissements L. Gaumont ■ DCP. D.: 5'. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Gaumont

LES GÉNÉRATIONS COMIQUES (GÉNÉRATIONS SPONTANÉES)

Francia, 1909 Regia: Émile Cohl

■ Prod.: S.E.G. - Société des Établissements L. Gaumont ■ DCP. D.: 4'. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Gaumont

LE CHAMPION DU JEU À LA MODE

Francia, 1910 Regia: Émile Cohl

■ Prod.: S.E.G. - Société des Établissements L. Gaumont ■ DCP. D.: 4'. Bn. ■ Da: Gaumont

LE PETIT CHANTECLER

Francia, 1910 Regia: Émile Cohl

■ Prod.: S.E.G. - Société des Établissements L. Gaumont ■ DCP. D.: 8'. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Gaumont

Restaurati in 4K nel 2018 da Gaumont presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / Restored in 4K in 2018 by Gaumont at L'Immagine Ritrovata laboratory



Le petit chantecler

Due primi Disney dalla Norvegia *Two Early Disney from Norway*

Nel 2014 Kjetil Sørenssen e David Gerstein hanno scoperto nelle collezioni della Biblioteca nazionale norvegese una copia di *Empty Socks*. La versione è incompleta, poiché mancano circa trenta secondi di film. Nel 2007 David Gerstein e Gunnar Strøm avevano scoperto presso il Norsk Filminstitut una copia completa di *Tall Timber*. Entrambi i film erano considerati perduti. I due titoli facevano parte dei primissimi cartoni realizzati da Walt Disney per la Universal Studios con protagonista Oswald il coniglio fortunato. Anche se il personaggio era stato creato da Disney, era la Universal a detenerne in diritti; così, quando decise di lasciare la Universal, Disney dovette inventarsi una nuova star: Topolino. In *Empty Socks*, primo cartone natalizio di Walt Disney, Oswald interpreta

Babbo Natale in un orfanotrofo pieno di gattini monelli. *Tall Timber* vede invece Oswald in gita nei boschi: i suoi incontri con la fauna locale hanno esiti esilaranti.

Le due copie, recentemente restaurate, vengono per la prima volta proiettate in pubblico al di fuori della Norvegia.

In 2014 a copy of Empty Socks was discovered at the National Library of Norway by Kjetil Sørenssen and David Gerstein. The newly found version is incomplete, lacking around 30 seconds of footage. In 2007 a complete copy of Tall Timber was discovered at the Norsk Filminstitut by David Gerstein and Gunnar Strøm. Both films were considered lost to history. Both of these films were early Walt Disney productions, made for Universal Studios, starring Oswald the Lucky Rabbit. Although Disney had created the character, Universal owned the rights to it, so when Disney decided to leave Universal he had to create a new star: Mickey Mouse. Empty Socks was Walt Disney's first Christmas cartoon, and tells the story of Oswald

playing Santa Claus at an orphanage full of mischievous kittens. Tall Timber sees Oswald out on a trip in the woods, having hilarious encounters with the local wildlife.

These newly restored prints have not been shown in any public screenings outside Norway until now.

EMPTY SOCKS

USA, 1927 Regia: Walt Disney

■ Anim.: Hugh Harman, Rollin Hamiltwolvon. Prod.: Margaret Winkler, Charles Mintz per Robert Winkler Productions, Walt Disney Productions ■ DCP. D.: 5'. Bn ■ Da: Nasjonalbiblioteket - National Library of Norway ■ Restaurato nel 2018 da Nasjonalbiblioteket - National Library of Norway a partire da una copia nitrato da proiezione / *Restored in 2018 by Nasjonalbiblioteket - National Library of Norway from a nitrate projection print*

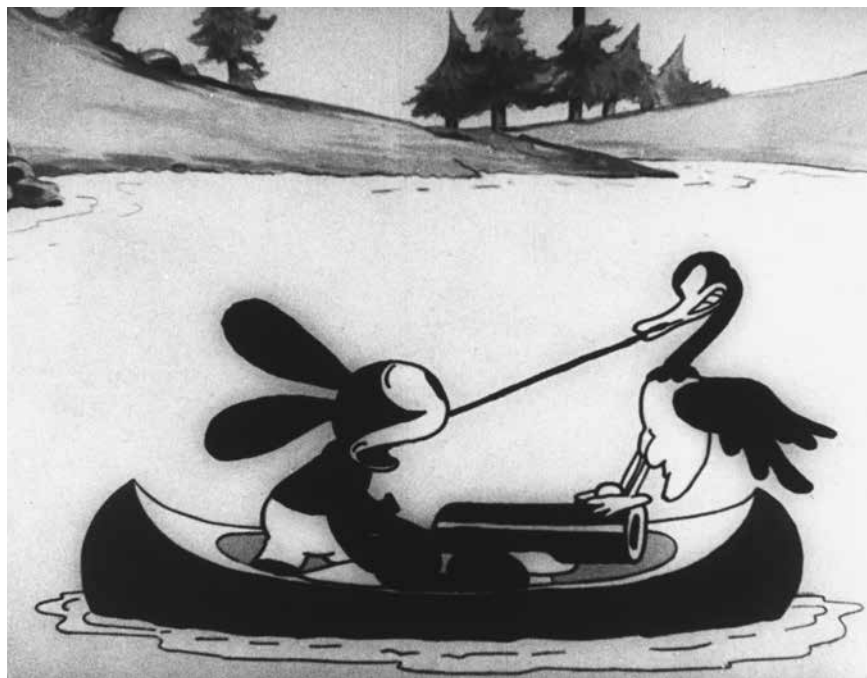
TALL TIMBER

USA, 1928 Regia: Walt Disney

■ Anim.: Ub Iwerks, Hugh Harman. Prod.: George Winkler per Winkler Productions, Walt Disney Production ■ DCP. D.: 6'. Bn ■ Da: Nasjonalbiblioteket - National Library of Norway ■ Restaurato nel 2018 da Nasjonalbiblioteket a partire da un duplicato safety positivo / *Restored in 2018 by Nasjonalbiblioteket - National Library of Norway from an acetate duplicate positive print*

Marey, Painlevé, Mol tra scienza e avanguardia Marey, Painlevé, Mol between Science and Avant-garde

Nel 1930 Painlevé fondò la casa di produzione La Cinégraphie Documentaire, che fu poi ribattezzata Les



Tall Timber

Documents cinématographiques e si trasformò in un centro di studio e distribuzione basato sulla vasta collezione di documentari e film scientifici di Jean Painlevé. Le immagini più antiche in essa conservate sono cronofotografie su 'pellicola mobile', anziché su lastre di vetro, di Étienne-Jules Marey. La cosiddetta 'pellicola mobile' è una pellicola negativa prodotta su ordinazione, priva di perforazioni e lunga da un metro a un metro e mezzo.

Le tre cronofotografie che aprono il programma sono presentate sotto forma di un'animazione realizzata dallo stesso Painlevé; ciascun fotogramma è stato moltiplicato per permettere una proiezione fluida e consentire la persistenza della visione. Ciò non era nelle intenzioni di Marey, che aveva come scopo l'analisi del movimento.

In 1930 Painlevé started his own production company, La Cinégraphie Documentaire. It was later renamed Les Documents cinématographiques and evolved from producing films into a center for study and distribution. At its

core was Jean Painlevé's vast collection of scientific and documentary films. The earliest images it contains are chronotographs on 'mobile film', as opposed to glass plates, by Étienne-Jules Marey. The so-called 'mobile film' is in fact a negative film, made to order, with no sprocket holes, from 1 to 1.5 meters long.

The three chronophotographs opening the programme are presented through an animation by Painlevé himself; each frame has been multiplied a few times to enable smooth screening by accommodating the phenomenon of persistence of vision. This is contrary to Marey's intention, which was limited to analysing movement.

LA BAIE DE NAPLES

Francia, 1891 Cronofotografia di Étienne-Jules Marey

■ T. int.: *The Bay of Naples* ■ DVD. D.: 12" ■ Da: Les Documents Cinématographiques - Archives Jean Painlevé

ANGUILLE

Francia, 1888 Cronofotografia di
Étienne-Jules Marey

■ T. int.: *Locomotion in the Water: Eel*
■ DVD. D.: 10" ■ Da: Les Documents
Cinématographiques - Archives Jean
Painlevé

OPHIURE

Francia, 1891 Cronofotografia di
Étienne-Jules Marey

■ T. int.: *Locomotion in the Water: Feather
Star* ■ DVD. D.: 5" ■ Da: Les Documents
Cinématographiques - Archives Jean
Painlevé

L'HIPPOCAMPE

Francia, 1931-1934 Regia: Jean Painlevé

■ T. int.: *The Seahorse*. F.: André Raymond.
M.: Jean Painlevé. Prod.: Jean Painlevé
per I.C.S. - Institut de Cinématographie
Scientifique ■ DCP. D.: 13'. Didascalie
francesi con sottotitoli inglesi / *French
intertitles with English subtitles* ■ Da:
Les Documents Cinématographiques
- Archives Jean Painlevé ■ Restaurato
in 2K nel 2018 da Les Documents
Cinématographiques - Archives Jean
Painlevé presso il laboratorio Hiventy /
*Restored in 2K in 2018 by Les Documents
Cinématographiques - Archives Jean
Painlevé at Hiventy laboratory*

L'Hippocampe è uno dei primi film con riprese effettuate sott'acqua ed è anche il primo su questo animale. Per girare sott'acqua Painlevé usò il primo apparato autonomo per la respirazione subacquea inventato da Yves Le Prieur, una custodia impermeabile che gli permetteva di manipolare la macchina da presa 35mm e un paio di pinne inventate da Louis de Corlieu. Era l'attrezzatura più avanzata dell'epoca, anche se gli permetteva di girare sott'acqua solo per pochi secondi. Il film presenta

il cavalluccio marino nel suo ambiente naturale e in un ambiente artificiale insieme alla sue particolarità: la posizione verticale, caratteristica unica tra i pesci, e il suo originale sistema di riproduzione che sovverte i ruoli convenzionali. È infatti il maschio a ricevere le uova dalla femmina, a fecondarle, a portarle in grembo e a nutrirle. Dopo trenta giorni, l'ippocampo maschio partorisce i suoi piccoli in modo assai drammatico.

L'Hippocampe was one of the first films containing footage shot underwater and is also the first about this animal. Painlevé used the first autonomous underwater breathing apparatus invented by Yves Le Prieur, a waterproof case that allowed him to manipulate his 35mm camera and a pair of fins invented by Louis de Corlieu to carry out the underwater shots. This underwater equipment was the most revolutionary of the moment, even though it allowed him to shoot only a few seconds underwater. The film presents the seahorse in its natural and artificial environment, as well as the peculiarities of this animal: its vertical position, unique among the fish, and its reproduction process that defies conventional roles. It is the male who receives the eggs from the female, fertilizes them, carries them in his womb and feeds them. After thirty days, the male seahorse gives birth in a very dramatic way.

LES AMOURS DE LA PIEUVRE

Francia, 1965 Regia: Jean Painlevé

■ T. int.: *The Lovelife of the Octopus*. M.: Jean Painlevé, Geneviève Hamon ■ DCP. D.: 13'. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ■ Da: Les Documents Cinématographiques - Archives Jean Painlevé ■ Restaurato in 2K nel 2018 da Les Documents Cinématographiques - Archives Jean Painlevé presso il laboratorio Hiventy / *Restored in 2K in 2018 by Les Documents Cinématographiques - Archives Jean Painlevé at Hiventy laboratory*

Dopo *La Pieuvre* del 1928, nel 1957 Jean Painlevé iniziò a girare un secondo film sul mollusco, stavolta a colori, presso il Laboratoire Arago di Banyuls nei Pirenei orientali e a Roscoff in Bretagna. Le riprese di *Les Amours de la pieuvre* durarono dieci anni, poiché la posa e lo sviluppo delle uova dell'*Octopus vulgaris* possono essere osservate solo nel mese di agosto. Mentre nel muto *La Pieuvre* Jean Painlevé insisteva sugli aspetti plastici e statici dell'animale, qui ne evidenzia il dinamismo. Il film mostra i movimenti della piovra fuori dall'acqua, con la bassa marea e infine sott'acqua. Studia l'uso dell'apparato respiratorio come timone, il comportamento durante l'accoppiamento, la posa delle uova e infine lo sviluppo dell'embrione e la schiusa.

Per questo film Jean Painlevé chiese a Pierre Henry, pioniere della musica concreta, di comporre una partitura originale che, abbinata alla strana voce del narratore e al testo di Painlevé, risulta particolare effetto. Il commento rivela inoltre una brillante associazione di frasi letterarie e umoristiche.

After The Octopus from 1928, Jean Painlevé starts filming a second film on this mollusc around 1957, this time in colours, at the Laboratoire Arago of Banyuls, in the Eastern Pyrenees, and in Roscoff, in Brittany. The filming of Les Amours de la pieuvre lasted ten years, the month of August being the only month in the year to observe the egg laying and the evolution of the eggs of the Octopus vulgaris. Whereas in the silent film La Pieuvre, Jean Painlevé insisted on the plastic and static aspects of the animal, he evidences here the dynamism of the octopus' movements. The film shows the motion of the octopus, out of water, at low tide, and then under water. It studies the use of the respiratory system as a rudder, the behaviour during mating and egg-laying, and finally, the development of the embryo and the hatching of the eggs. For this film, Jean Painlevé asked Pierre Henry, pioneer of concrete music, to

compose an original music that, when associated with the strange voice of the narrator and to Jean Painlevé's text, produces a remarkable effect. The commentary, furthermore, is a brilliant combination of literary and humourous style.

KRISTALLEN IN KLEUR

Paesi Bassi, 1930-1935 Regia: J.C. Mol

■ T. alt.: *Uit het rijk der kristallen*. T. int.: *From the Realms of the Crystals*. Prod.: J.C. Mol per Bureau voor Wetenschappelijke Cinematografie ■ 35mm. L.: 196 m. D.: 9' a 18 f/s. Col ■ Da: EYE Filmmuseum ■ Restaurato nel 2010 / Restored in 2010

Jan Cornelis Mol si specializzò nella tecnica di ripresa *time-lapse*: a intervalli di quindici o più minuti filmava la crescita di piante e fiori che sembravano così sbocciare nel giro di pochi secondi. Mol fece anche esperimenti con il suono e con i procedimenti a colori e fu uno dei primi a introdurre il sonoro ottico sulla pellicola di formato amatoriale 16mm. *Uit het rijk der kristallen* è uno dei più riusciti e affascinanti film scientifici realizzati da Mol. I processi di cristallizzazione di varie sostanze chimiche visibili solo al microscopio vengono mostrati usando a tratti l'accelerazione *time-lapse*. Mol lavorò per vari anni a questo film, producendo versioni diverse: all'originale muto in bianco e nero aggiunse negli anni Trenta una colonna sonora e creò anche una versione a colori, *Kristallen in kleur*, che faceva parzialmente uso del sistema Dufaycolor. Il film non fu solo proiettato in contesti scientifici e didattici ma circolò anche negli ambienti dell'avanguardia. La Filmliiga lo considerava un buon esempio di 'film assoluto' in virtù di quella passione per l'astrazione che costituiva uno dei tratti distintivi di Mol. Il film fu mostrato nelle sedi di Harlem e di Amsterdam della Filmliiga. Nel 1928, durante una presentazione allo Studio 28 di Parigi, venne proiettato in forma di 'trittico', con tre proiettori affiancati.



Jean Painlevé (© Les Documents Cinématographiques / Archives Jean Painlevé)

La nostra copia nitrato di *Kristallen in kleur* era stata restaurata nel 1996, ma data la centralità del colore, si è deciso di tentare un nuovo restauro digitale per avvicinarsi maggiormente alle tonalità della copia nitrato. La copia è stata scansionata a 2K con uno scanner Oxberry. Dopo il *grading* sono stati prodotti un nuovo internegativo e un nuovo positivo.

Simona Monizza

Jan Cornelis Mol specialized in shooting footage using the time-lapse technique: at intervals of fifteen minutes or more, he filmed budding plants or flowers so that the flowers seemed to bloom within a few seconds. Mol also experimented with sound and color systems and was one of the first to introduce optical sound on the amateur film format 16mm.

Uit het rijk der kristallen is one of the most successful and fascinating scientific films made by Mol. The crystallization processes of various chemicals which are visible only through the microscope are shown using time-lapse acceleration at

times. Mol worked several years on this film, producing different versions. The original black and white silent film was given a soundtrack in the 1930s, and he also produced a color version of the film, Kristallen in kleur. It partly made use of the Dufaycolor system. The film was not only screened at educational and scientific presentations, but also circulated in avant-garde circles. Filmliiga considered it a good example of the 'absolute film' as it contains one of Mol's trademarks, a fascination for abstraction. The work was screened at the Harlem branch of the Filmliiga and also at Amsterdam's Filmliiga. In 1928 at a presentation at Studio 28 in Paris, the film was screened as a 'triptique', with three projectors side by side. Our nitrate print of Kristallen in kleur had been preserved in 1996, but because colors played an important role, it was decided to try a new digital restoration to come closer to the hues of the nitrate print. That print was scanned with an Oxberry scanner at 2K. After grading, a new internegative and print were made.

Simona Monizza

VITA A VENEZIA 1898-1962: ARTISTI, TURISTI E HOME MOVIES LIFE IN VENICE 1898-1962: ARTISTS, TOURISTS AND HOME MOVIES

W.L.K. DICKSON, 1898, 68MM

Vedi pag. / See p. 28

[VENETIË-HAVENGESICHT MET GONDELS] / [VENICE, HARBOUR SCENE WITH GONDOLAS]

British Mutoscope and Biograph
Syndicate, Gran Bretagna, 1898

PANORAMA OF THE GRAND CANAL, VENICE; PASSING THE VEGETABLE MARKET

British Mutoscope and Biograph
Syndicate, Gran Bretagna, 1898

THE GRAND CANAL, VENICE

British Mutoscope and Biograph
Syndicate, Gran Bretagna, 1898

BOYS BATHING - VENICE

British Mutoscope and Biograph
Syndicate, Gran Bretagna, 1898

VENICE, FEEDING THE PIGEONS IN ST. MARK'S SQUARE

British Mutoscope and Biograph
Syndicate, Gran Bretagna, 1898

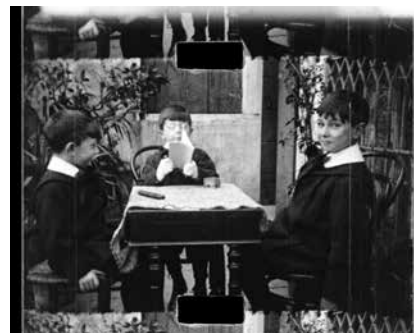
Giancarlo Stucky, 1900, 15mm

Giancarlo Stucky (1881-1941) era il figlio dell'uomo più ricco di Venezia, Giovanni Stucky, il re dei mulini (alla romanzesca saga familiare degli Stucky, 'gli ultimi dogi di Venezia', è dedicato il recente documentario di Emiland Guillerme e François Rabaté, che presentiamo nella sezione *Documenti e documentari*), nonché carissimo amico del suo vicino Mariano

Fortuny. Nel 1900 Giancarlo si reca all'Esposizione Universale di Parigi dove acquista il primo cinematografo amatoriale: il Chrono de poche Gaumont-Demeny che usa un formato 15mm con perforazione centrale. Con questo apparecchio il ragazzo ventenne filma la sua famiglia, i suoi cugini, i giochi che fanno assieme, e il mondo circostante, che nella fattispecie è Venezia: la festa del Redentore, le barche dei pescatori, il mercato di Rialto, i bambini che lavano i panni per le calli, la gente all'uscita dalla messa in Piazza San Marco, i ragazzi che si tuffano nel canale, le passeggiate sulla spiaggia del Lido. L'occhio curioso di Giancarlo si posa su tutto quello che vede, e racconta – battendo sul tempo il cinema professionale – la vita brulicante di Venezia, le classi agiate e il popolo. I film di Giancarlo Stucky appartengono ancora alla sua famiglia (eredi di Alvise Chiggiato) e sono i suoi discendenti ad aver voluto e dato il via al progetto di restauro. Il complicato transfer dal rarissimo formato Chrono de poche Gaumont è stato realizzato nel 2018 dal laboratorio L'Immagine Ritrovata. Il fondo si compone di 73 elementi senza titolo di 5 metri e 500 fotogrammi ciascuno. Nel nostro programma ne presentiamo dieci dei ventitre finora restaurati.

Antonio Bigini

Giancarlo Stucky (1881-1941) was the son of the richest man in Venice, Giovanni Stucky, the 'mill king' (the extraordinary saga of the Stucky family, 'the last doges of Venice', is the subject of a recent documentary by Emiland Guillerme and François Rabaté, which we are presenting in the Documents and Documentaries section), and close friend of his neighbour Mariano Fortuny. In 1900, Giancarlo visited the Universal Exhibition in Paris where he purchased the first amateur film camera: the Chrono de poche



Gaumont-Demenj which uses a 15mm format with central perforations. With this device the twenty-year-old Stucky filmed his family, his cousins, the games they played together, and the world surrounding them. In Venice he filmed the Festival of the Redeemer, fishing boats, the Rialto market, children washing clothes in alleyways, people coming out of Mass in St Mark's Square, youngsters diving into the canals, and walks along the beach of the Lido. Giancarlo's curious gaze took in everything he saw and narrated – before professional cinema – the teeming life of Venice, including both the leisure class and the working people.

Giancarlo Stucky's home movies still belong to his family (Alvise Chiggiato's estate) and it was his descendants who wanted and initiated the restoration process. The complicated transfer from the rare Chrono de poche Gaumont format – in 15mm with central perforations, patented in 1900 – took place in 2017 at the Immagine Ritrovata laboratories. The collection contains 73 untitled element, each 5 meters long (500 images). 23 have been restored so far and we present 10 of these in our programme.

Antonio Bigini

Hedda Vernon e Amici, 1928, 35mm **Hedda Vernon and Friends, 1928, 35mm**

■ DCP. D.: 7'. Bn ■ Da: Cinémathèque Suisse
■ Digitalizzato nel 2018 da Cinémathèque Suisse con il sostegno di Memoriav presso il laboratorio Omnimago GmbH a partire dal negativo nitrato originale / Digitized in 2018 by Cinémathèque Suisse with the support of Memoriav at Omnimago GmbH laboratory from the original nitrate negative

Questo home movie girato in 35mm, che contiene rare immagini dell'attrice Hedda Vernon, è stato digitalizzato dal negativo originale nitrato, il solo elemento attualmente esistente. Il film

è stato donato da un collezionista agli archivi della Cinémathèque Suisse nel 1996 insieme ad alcuni altri home movie. Il codice di fabbricazione ha permesso una datazione della pellicola, prodotta nel 1928. Hedda Vernon si era ritirata dagli schermi nel 1925 e della sua vita successiva non si sapeva nulla; ora abbiamo la prova che trascorse sette magnifici minuti nel 1928 o 1929, dando da mangiare ai piccioni in Piazza San Marco e al mare con gli amici, nuotando, tuffandosi, e ridendo a favore della cinepresa.

Caroline Fournier e Mariann Lewinsky

This home movie in 35mm contains rare images of actress Hedda Vernon. It was digitized from the original nitrate negative, the only element known to exist. The film was donated to the archives of the Cinémathèque Suisse in 1996 by a collector along with a few other home movies. The date of the film stock can be seen from the edge code: it was produced in 1928. Hedda Vernon had retired from the screen in 1925 and nothing was known of her later life, but now we have proof that she had a wonderful time for seven minutes in 1928 or 1929 feeding the pigeons on San Marco Square, swimming and diving near the beach with her friends, and laughing into the camera.

Caroline Fournier and Mariann Lewinsky

Mariano Fortuny, 9.5mm e 35mm, intorno al 1929 **Mariano Fortuny, 9.5mm and 35mm, around 1929**

Una parte cospicua del patrimonio Fortuny era già andata perduta quando Palazzo Pesaro degli Orfei, atelier, casa e archivio di Mariano Fortuny e di sua moglie Henriette Nigrine, passò infine sotto l'amministrazione della città di Venezia e divenne una casa-museo. Nonostante le pesanti perdite, la collezione rimane un'immensa testimonianza dell'illimitata creatività

di Fortuny, inventore della moderna luministica scenica, pittore, scenografo, designer e produttore di oggetti e tessuti di squisita fattura.

Alcuni dei sessanta rulli 9.5mm presenti nella collezione Fortuny erano stati acquistati dall'artista dal catalogo Pathé Baby come materiale per le sue ricerche: danze cambogiane, anemoni di mare, beduini del deserto. Lo stesso Fortuny girò molti film, in Marocco nel 1929 e anche a Venezia, in Spagna, sulle Dolomiti. Mariano (e occasionalmente Henriette, quando posavano l'uno per l'altra) usava la macchina da presa sia per fotografare sia per filmare, come si usa oggi un cellulare. Queste immagini, inframmezzate con fuggevoli visioni della famiglia, degli amici e di se stesso, dovrebbero essere guardate come appunti visivi, non come opere di Mariano Fortuny.

Cristina Da Roit e Mariann Lewinsky

An important part of the heritage of Fortuny went missing before Palazzo Pesaro degli Orfei, atelier, home and archive of Mariano and his wife Henriette Nigrine, eventually passed into the administration of the Town of Venice and was transformed into a museum. Heavy losses notwithstanding, the archival collection is an immense testimony to the limitless creativity of Fortuny, inventor of modern stage lighting, painter, art director, designer and producer of exquisitely crafted objects and fabrics.

A few of the sixty 9.5mm reels in the Fortuny archive were acquired by the artist from the Pathé Baby catalogue as research material, among them Cambodian dancers, sea anemones and Maghrebine horsemen. Fortuny himself filmed extensively in Morocco in 1929, and also in Venice, Spain, the Dolomites. He (and occasionally Henriette when they posed for each other) used the film camera both for photographing and for filming. The resulting images, interspersed with glimpses of family, friends and himself, should be viewed as visual notes, not works by Mariano Fortuny.

Cristina Da Roit and Mariann Lewinsky



[INEDITO AMATORIALE]

Italia, ca. 1930

■ F.: Mariano Fortuny ■ DCP. D.: 2' ■ Da: Archivio Museo Fortuny, Venezia ■ Digitalizzato nel 2014 da Archivio Museo Fortuny a partire da una copia nitrato 35mm presso ANCI - Archivio Nazionale Cinema Impresa, Ivrea / *Digitally transferred in 2014 by Archivio Museo Fortuny from a 35mm nitrate print at ANCI - Archivio Nazionale Cinema Impresa, Ivrea*

REGATES

Italia, 1929

■ F.: Mariano Fortuny ■ DCP. D.: 1' ■ Da: Archivio Museo Fortuny, Venezia ■ Digitalizzato nel 2014-2015 da Archivio Museo Fortuny a partire da una copia 9.5mm Pathé Baby presso i laboratori La Camera Ottica e CREA - Centro ricerche ed elaborazioni audiovisive dell'Università di Udine / *Digitally transferred in 2014-2015 by Archivio Museo Fortuny from a 9,5mm Pathé Baby print at La Camera Ottica and CREA - Centro ricerche ed elaborazioni audiovisive, University of Udine*



[36 FOTOGRAMMI DA UN INEDITO AMATORIALE]

Italia, ca 1930

■ F.: Mariano Fortuny, Henriette Nigrine ■ DCP ■ Da: Archivio Museo Fortuny, Venezia ■ Digitalizzato nel 2014 da Archivio Museo Fortuny a partire da una copia nitrato 35mm presso ANCI - Archivio Nazionale Cinema Impresa, Ivrea / *Digitally transferred in 2014 by Archivio Museo Fortuny from a 35mm nitrate print at ANCI - Archivio Nazionale Cinema Impresa, Ivrea*



FEZ - BEAU - PASSANT PRIS DE LA MOSQUÉE BONON AMIE

Italia, 1929

■ F.: Mariano Fortuny ■ DCP. D.: 3' ■ Da: Archivio Museo Fortuny, Venezia ■ Digitalizzato nel 2014-2015 da Archivio Museo Fortuny a partire da una copia 9.5mm Pathé Baby presso i laboratori La Camera Ottica e CREA - Centro ricerche ed elaborazioni audiovisive dell'Università di Udine / *Digitally transferred in 2014-2015 by Archivio Museo Fortuny from a 9,5mm Pathé Baby print at La Camera Ottica and CREA - Centro ricerche ed elaborazioni audiovisive, University of Udine*

MARRAKECH - SOUKS - TEINTURIERS - BON

Italia, 1929

■ F.: Mariano Fortuny ■ DCP. D.: 3' ■ Da: Archivio Museo Fortuny, Venezia ■ Digitalizzato nel 2014-2015 da Archivio Museo Fortuny a partire da una copia 9.5mm Pathé Baby presso i laboratori La Camera Ottica e CREA - Centro ricerche ed elaborazioni audiovisive dell'Università di Udine / *Digitally transferred in 2014-2015 by Archivio Museo Fortuny from a 9,5mm Pathé Baby print at La Camera Ottica and CREA - Centro ricerche ed elaborazioni audiovisive, University of Udine*

UNE FÊTE AU DÉSERT ALGÉRIEN

Francia, 1921

■ Riedizione Pathé Baby 9.5mm. D.: 2' ■ Da: Archivio Museo Fortuny, Venezia ■ Digitalizzato nel 2014-2015 da Archivio Museo Fortuny a partire da una copia 9.5mm Pathé Baby presso i laboratori La Camera Ottica e CREA - Centro ricerche ed elaborazioni audiovisive dell'Università di Udine / *Digitally transferred in 2014-2015 by Archivio Museo Fortuny from a 9,5mm Pathé Baby print at La Camera Ottica and CREA - Centro ricerche ed elaborazioni audiovisive, University of Udine*

ANÉMONES DE MER

Francia, 1911

■ Riedizione Pathé Baby 9.5mm. D.: 2' ■
Da: Archivio Museo Fortuny, Venezia ■
Digitalizzato nel 2014-2015 da Archivio
Museo Fortuny a partire da una copia
9.5mm Pathé Baby presso i laboratori La
Camera Ottica e CREA - Centro ricerche
ed elaborazioni audiovisive dell'Università
di Udine / Digitally transferred in 2014-2015
by Archivio Museo Fortuny from a 9.5mm
Pathé Baby print at La Camera Ottica and
CREA - Centro ricerche ed elaborazioni
audiovisive, University of Udine

Kurt Steinwendner, 1962, CinemaScope

VENEDIG

Austria, 1962 Regia: Kurt Steinwendner

■ Scen.: Kurt Steinwendner. Prod.: Wien-
Film ■ 35mm. L.: 307. D.: 11' a 24 f/s. Col ■
Da: Filmmarchiv Austria

Venedig (Venezia) è un ipnotico film
sperimentale girato in CinemaScope

nel quale la città di Venezia è ripresa esclusivamente attraverso i suoi riflessi sull'acqua, con le calde tonalità dell'Agfacolor. Gli spettatori che conoscono Venezia si chiederanno perché non abbiano mai visto immagini così incantevoli nei putridi canali della Serenissima. Kurt Steinwendner si è forse avvalso di trucchi cinematografici? Ammirate, meditate e godetevi la straordinaria esperienza di uno 'schermo liquido'.

Steinwendner fu uno dei principali registi austriaci degli anni Cinquanta e Sessanta. Il suo primo cortometraggio *Der Rabe* (Il corvo), realizzato insieme a Wolfgang Kudrnovsky nel 1951, è considerato il primo film sperimentale austriaco. Nel 1952 uscì il lungometraggio *Wienerinnen* (Ragazze viennesi), influenzato dal neorealismo italiano. Con *Venedig* Steinwendner vinse l'Orso d'argento alla Berlinale del 1962. Con lo pseudonimo Curt Stenvert lavorò anche come pittore e artista di installazioni e fu invitato alla Biennale di Venezia del 1966. Steinwendner/Stenvert è dunque una figura da riscoprire a livello internazionale, sia in ambito cinematografico che in ambito artistico.

Karl Wratschko

Venedig is a hypnotic experimental film shot in CinemaScope. It captures the city of Venice exclusively through images of reflections on water, with the warm hues of Agfacolor. Spectators who know Venice might wonder why they have never seen such wonderful reflections in the dirty canals of the Serenissima. Maybe Kurt Steinwendner used cinematic tricks? Watch, ponder and enjoy the unique experience of a 'liquid screen'.

*Steinwendner was one of the leading Austrian filmmakers in the 1950s and 1960s. His first short work *Der Rabe* (The Raven), made together with Wolfgang Kudrnovsky in 1951, is considered to be the first Austrian experimental film. In 1952 he released the feature film *Wienerinnen* (Women from Vienna) which was influenced by Italian Neorealism. With *Venedig* he won the Silberne Bär at the Berlinale in 1962.*

Under the name Curt Stenvert, he also worked as a painter and installation artist and was invited to participate in the Art Biennale in Venice in 1966. Steinwendner/Stenvert is somebody to be rediscovered internationally for both the film and the art worlds.

Karl Wratschko



Venedig

[DAS UNBEZWINGLICHE]

Italia, 1915?

■ Int.: Pina Menichelli (Pina), Augusto Poggioli (Mirko), Ruggero Barni (Vilna)
■ DCP. D.: 11' (incompleto). Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Danske Filminstitut

Lei finirà anche sola al mondo, ma a testa alta e passo sicuro. Perché in fin dei conti non c'è solitudine, se il proprio posto è ovunque si possa calpestare la terra a piedi nudi, ovunque si possa godere di una pioggia di foglie di fico che ti cadono in testa. "Questo è il mio posto", la minaccia una donnaccia. Vana pretesa: non esiste un posto che si possa dire solo "mio". Di conseguenza, lei non può essere di nessuno, se non del mondo. I melodrammi con le dive, sempre attratti dal gorgo fascinatore che ti inghiotte. Lei qui si fa inghiottire da un cumulo di fieno. Inghiotte i fiori perché è il modo più naturale per onorarli. Per mangiare una mela, se la strofina sulle guance, come la carezza di un amante rispettato. A voi, meschini, la favoletta del peccato originale e i padri della psicoanalisi. Per inciso, uno dei rari film italiani dove si vede lavorare la campagna. La Menichelli nel 1915 gira con Arturo Poggioli e Ruggero Barni un altro paio di film Cines. Siamo da quelle parti lì. Il film non c'è nella filmografia del muto italiano di Bernardini-Martinelli.

Andrea Meneghelli

She will end up all alone in the world, but with her head high and surefooted. Because, in the end, solitude does not really exist, if your place is anywhere you can walk on the ground barefoot or anywhere fig tree leaves fall on you like rain. "This is my place", threatens a malicious woman. A groundless claim: no place can be only "mine". It follows that she does not belong to anyone, if not the world. Melodramas with divas, always allured by an enthralling vortex that swallows you. Here she is swallowed by a pile of hay. She swallows flowers because

it is the most natural way to celebrate them. When eating an apple, she rubs it against her cheek like the caress of a lover. For you, the petty-minded, the fairy tale of original sin and the fathers of psychoanalysis. As an aside, this is one of the few Italian films showing people working the land. In 1915, Menichelli shot several Cines films with Arturo Poggioli and Ruggero Barni. We are in that area. The movie is not mentioned in Bernardini-Martinelli's filmography.

Andrea Meneghelli

SHOULDER ARMS

USA, 1918 Regia: Charles Chaplin

Vedi pag. / See p. 43

ÂMES DE FOUS

Francia, 1918 Regia: Germaine Dulac

Vedi pag. / See p. 57

DER FALL ROSENTOPF

Germania, 1918 Regia: Ernst Lubitsch

■ T. it.: *Il caso Rosentopf*. T. int.: *The Rosentopf Case*. Scen.: Ernst Lubitsch, Hanns Kräly. F.: Alfred Hansen. Scgf.: Kurt Richter. Int.: Ferry Sikla (Rentier Klingelmann), Margarete Kupfer (Rosa), Ernst Lubitsch (Sally), Trude Hesterberg (Bella Spaketti). Prod.: Paul Davidson per Projektions-AG "Union" (PAGU) ■ DCP. D.: 19'. Col. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Bundesarchiv per concessione di Murnau - Stiftung
■ Restaurato nel 2017 da Bundesarchiv presso il laboratorio Hoppegarten a partire da un frammento imbibito di una copia nitrato 35mm. Le didascalie mancanti sono state ricostruite sulla base del visto di censura del 1921. La digitalizzazione è stata realizzata presso il laboratorio Omnimago / Restored in 2017 by the Bundesarchiv at Hoppegarten laboratory

from a fragment of a tinted 35mm nitrate print. Missing intertitles were recreated using the censorship card from 1921. Digitalization carried out by Omnimago laboratory

Quando *Der Fall Rosentopf* fu girato l'impero tedesco era sul punto di crollare. Guardando il frammento riscoperto di questo film a lungo considerato perduto, sorge immediata una riflessione: questa *crime comedy* è così disinvolta e spensierata da far pensare che la sconfitta nella Grande guerra e il trauma tedesco che ne derivò non siano mai esistiti. Ancora una volta Ernst Lubitsch interpreta un ebreo berlinese di nome Sally, già impersonato in *Schuhpalast Pinkus* (*Pinkus l'emporio della scarpa*, 1916) e in *Meyer aus Berlin* (*Meyer il berlinese*, 1918). Stavolta Sally è l'aiutante del detective Ceeps, e il suo compito è risolvere il caso Rosentopf. Dall'interpretazione di Lubitsch traspare un contagiosissimo piacere di recitare che ci fa desiderare di poter vedere un giorno anche la parte restante del film. Le didascalie sono arricchite da un'ampia gamma di sottintesi e offrono un primo assaggio dello stile che sarà chiamato 'Lubitsch touch'. La copia nitrato del frammento di *Der Fall Rosentopf* contenente scene del primo e del secondo atto fu consegnata nel 1987 all'ex Archivio cinematografico della DDR (SFA) da un collezionista privato e fu successivamente acquisita dal Bundesarchiv Filmarchiv. A causa dell'assenza del titolo, l'identificazione è avvenuta solo molti anni dopo.

Dirk Förstner

The German Empire was about to collapse when Der Fall Rosentopf was shot. Watching the rediscovered fragment of this long-lost film, one thing immediately comes to mind: the loss of the Great War and the associated German trauma never seem to have existed, so easygoing and laid-back is this crime comedy. Ernst Lubitsch once again assumes the role of the jewish berlinese named Sally, whom he has already played in Schuh-



former State Film Archive of the GDR (SFA) by a private collector and was later acquired by the Bundesarchiv Filmarchiv. Because the lead titles were missing, the film was not identified until many years later.

Dirk Förstner

GRÄFIN KÜCHENFEE

Germania, 1918 Regia: Rudolf Biebrach



■ Scen.: Robert Wiene. F.: Karl Freund. Scgf.: Ludwig Kainer. Int.: Henny Porten (contessa Gyllenhand/Karoline Blume), Heinrich Schroth (il principe), Paul Biensfeldt (il principe), Ernst Hofmann, Reinhold Schünzel, Martin Lübbert. Prod.: Oskar Messter per Messter-Film GmbH ■ 35mm. L.: 950 m. D.: 46' a 18 f/s. Col. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles* ■ Da: EYE Filmmuseum ■ Copia di conservazione realizzata nel 2018 da EYE presso il laboratorio Haghefilm a partire da un positivo nitrato imbibito con didascalie olandesi conservato presso EYE / Preserved in 2018 by EYE at Haghefilm laboratory from a vintage tinted nitrate with Dutch intertitles preserved at EYE



Der Fall Rosentopf

palast Pinkus (Shoe Palace Pinkus, 1916) and Meyer aus Berlin (Meyer in Berlin, 1918). *This time, Sally is the assistant to detective Ceeps. Sally's mission is to crack the Rosentopf case. Lubitsch embodies his part with a highly contagious joy for acting. Watching Lubitsch one really wants the rest of the film to be found one day. The intertitles are enriched with a wide array of overtones and give a foretaste of Lubitsch's readily identifiable style that later will become known as 'The Lubitsch Touch'. In 1987 the nitrate print of the fragment of Der Fall Rosentopf, with scenes from the first and second acts, was given to the*

Henny Porten interpreta il doppio ruolo di una contessa libertina e della sua cuoca Karoline Blum, attrice dilettante. Mentre il conte è all'estero, la contessa resta a casa attorniata dai suoi tre corteggiatori. La nobildonna dovrebbe ricevere un dignitario incaricato di indagare sulle sue buone maniere: da ciò dipende la promozione del conte. Invece anche la contessa se ne va. Il personale decide di prendersi una vacanza, con l'eccezione di Karoline che, cogliendo l'occasione al balzo, si traveste da contessa per ripassare la sua parte in uno spettacolo. Il dignitario la trova a casa tutta sola, la scambia per la contessa e le suggerisce di organizzare una grande festa per il giorno successivo. Karoline recluta allora i membri del personale spacciandoli per ospiti aristocratici. Riesce così

a ottenere la promozione del conte. Nel frattempo la vera contessa è stata arrestata per ubriachezza in luogo pubblico e deve comparire in tribunale. Per evitare lo scandalo, si fa passare per Karoline e manda quest'ultima a dichiararsi colpevole.

Il doppio ruolo mette in risalto le doti comiche della Porten, soprattutto nelle scene in cui, nei panni di Karoline, imita se stessa nei panni della contessa. Ciò raddoppia il livello di esuberanza: la sgattera si diverte imitando i modi già isterici della padrona. E Porten sembra divertirsi infinitamente a interpretare i due personaggi. Il doppio ruolo, unito all'espedito dello scambio di identità e ai dialoghi arguti, produce una commedia veloce e divertente che ricorda i film scritti dalla sorella di Henny, Rosa.

Elif Rongen

Henny Porten plays the dual role of a rather indecorous Countess and her kitchen maid Karoline Blum, an amateur actress. While the Count is abroad, the Countess is left behind in the company of her three suitors. She is supposed to receive a courtly visitor, who is coming to inspect her manners. The promotion of the Count depends on this. Instead the Countess also leaves the house. The entire staff decide to give themselves a holiday, except Karoline who seizes the opportunity to dress up and act like the Countess to rehearse her role in the theatre. The courtly visitor finds her alone at home, mistakes her for the countess and suggests that she organize a big party in her house the next day. Karoline recruits the members of the staff to pretend they are aristocratic guests and manages to get the Count his promotion. In the meantime, the real Countess has been arrested for public drunkenness and summoned to court. However she gives her name as Karoline to avoid a scandal and sends her to plead guilty.

The dual role enables Porten to display her comic talent, particularly in the scenes where she is Karoline, imitating her other self, the Countess. This allows



Gräfin Küchenfee

for a double layer of exaggeration; the kitchen maid has a lot of fun imitating the hysterical mannerisms of her mistress. And Porten seems to be endlessly enjoying playing these different characters. The double role playing, mixed with the mistaken identity plot and fast, witty dialogue, provide for a quick and entertaining comedy, similar in style to the films written and acted by Henny's sister Rosa.

Elif Rongen

CHRISTIAN WAHNSCHAFTE, TEIL 1: WELTBRAND

Germania, 1920 Regia: Urban Gad

■ T. int.: *Christian Wahnschaffe, Part 1: World Afire*. Sog.: dal romanzo *Christian Wahnschaffe* di Jakob Wassermann. Scen.: Bobby E. Luthge, Hans Behrendt, Paul Georg, Robert Michel. F.: Max Lutze. Scgf.: Robert A. Dietrich. Int.: Conrad Veidt (Christian Wahnschaffe), Lillebil Christensen (Eva Sorel), Theodor Loos (Amadeus Voß), Fritz Kortner (Iwan Becker), Hermann Vallentin (Cardillac), Helga Molander (Laetitia). Prod.: Terra

Film AG ■ DCP. D.: 79'. Didascalia tedesche con sottotitoli inglesi / *German intertitles with English subtitles* ■ Da: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung

CHRISTIAN WAHNSCHAFTE, TEIL 2: DIE FLUCHT AUS DEM GOLDENEN KERKER

Germania, 1921 Regia: Urban Gad

■ T. int.: *Christian Wahnschaffe, Part 2: The Escape from the Golden Prison*. Sog.: dal romanzo *Christian Wahnschaffe* di Jakob Wassermann. Scen.: Bobby E. Luthge, Hans Behrendt. F.: Willy Hameister. Scgf.: Robert A. Dietrich. Int.: Conrad Veidt (Christian Wahnschaffe), Rose Müller (Ruth Hofmann), Werner Krauß (Niels Heinrich), Ernst Röckl (Amadeus Voß), Esther Hagan (Dirne Karen Engelschall). Prod.: Terra Film AG ■ DCP. D.: 84'. Didascalia tedesche con sottotitoli inglesi / *German intertitles with English subtitles* ■ Da: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung

Restaurati nel 2018 da Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung con il contributo di Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien / Förderverein, Freunde und Förderer

des deutschen Filmerbes e.V. presso il laboratorio L'Image Retrouvée. La ricostruzione si è basata su una copia colorata con didascalie tedesche in uno stato di estrema degradazione chimica e su una copia bianco e nero duplicata da una copia esportata. Le due copie sono state combinate per creare una versione più completa. I materiali originali provengono da Michael Seeber, Klaus Pertl, Klagenfurter Kinomuseum, Bundesarchiv-Filmarchiv

Oggi dimenticato, *Christian Wahnschaffe* fu prodotto tra il 1920 e il 1921 da Terra Film AG e diretto da Urban Gad come monumentale film d'arte in due parti tratto dal romanzo di Jakob Wassermann. Scritto durante gli ultimi anni della Prima guerra mondiale e pubblicato nel 1919, il romanzo narra, anch'esso in due parti, il coinvolgimento del viziato rampollo di un industriale, Christian Wahnschaffe, nella rivoluzione russa del 1905.

La struttura bipartita del romanzo è scandita dalle due eroine, Eva (prima parte) e Ruth (seconda parte). L'adattamento cinematografico alterò la struttura creando con *Weltbrand* e *Die Flucht aus dem goldenen Kerker* due interpretazioni indipendenti del romanzo per opera di sceneggiatori e direttori della fotografia diversi, tanto che possono essere considerate e viste come due film distinti.

In *Weltbrand* Christian Wahnschaffe conosce tramite la sua amante, la ballerina parigina Eva Sorel, il leader del movimento nichilista russo Iwan Becker. Colpito dall'interesse di Becker per i poveri e i deboli, Christian matura simpatie per gli ideali del movimento. Eva, allacciando una relazione con un potente principe russo, rappresenta ora un pericolo per Becker, che le ha affidato i suoi piani rivoluzionari perché li conservasse in un luogo sicuro.

In *Die Flucht aus dem goldenen Kerker*, mentre attraversa un quartiere povero, Christian Wahnschaffe salva una prostituta dalle botte del fratello pappone.



Christian Wahnschaffe, Teil 1: Weltbrand

A casa loro incontra Ruth, che si prende cura dei diseredati. Wahnschaffe decide di ispirarsi agli atti caritatevoli di Ruth, brucia tutti i suoi soldi e va a vivere tra i poveri.

Mentre la prima parte è un ampio panorama della società che si snoda lungo varie trame parallele su uno sfondo di lusso e di miseria, la seconda esplora il divario tra bontà e avidità e la ricerca della salvezza da parte del protagonista.

Anke Wilkening

Restored in 2018 by Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung with the support of Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien / Förderverein Freunde und Förderer des deutschen Filmerbes e.V. at L'Immagine Ritrovata laboratory. The reconstruction is based on a colorized release print with German intertitles that is in a state of extreme chemical degradation, and a black-and-white duplicate of an export copy. They were combined to create a largely complete version. Original material from Michael Seeber, Klaus Pertl, Klagenfurter Kinomuseum, Bundesarchiv-Filmarchiv

Today forgotten, Christian Wahnschaffe was produced in 1920-21 by Terra Film AG and directed by Urban Gad as a monumental art film in two parts, based on the novel by Jakob Wassermann. Written during the last years of World War I and published in 1919, the novel unfolds in two parts: the entanglements of the spoiled industrialist's son Christian Wahnschaffe, mixed with the 1905 Russian Revolution.

The two-part structure of the novel is marked by two female heroines, Eva (part 1) and Ruth (part 2). The film adaptation altered the structure and created with Weltbrand and Die Flucht aus dem goldenen Kerker two independent interpretations of the book by different scriptwriters and cinematographers. They can, as well, be considered and viewed as two different films.

In Weltbrand Christian Wahnschaffe meets Iwan Becker, a leader in the Russian Nihilist movement, through his lover, the Paris dancer Eva Sorel. Impressed by Becker's concern for society's weak and poor, Christian develops sympathies for the movement's ideals. When Eva begins a relationship with a powerful Russian prince, she poses a danger to Becker, who

has entrusted her with his secret plans for a revolution for safekeeping.

In Die Flucht aus dem goldenen Kerker, Christian Wahnschaffe rescues a prostitute from the brutality of her pimp brother while roaming around a poor neighbourhood. At the home of the siblings, he meets Ruth, a caretaker for the poor. Wahnschaffe takes Ruth's charitable deeds as a model for himself. He burns his money and moves in among the poor.

While the first part shows a wide-ranging panorama of society, unfolding along several parallel plot lines against a backdrop of luxury and misery, the second explores the gap between goodness and greed and Wahnschaffe's quest for salvation.

Anke Wilkening

ROSITA

USA, 1923 Regia: Ernst Lubitsch

■ Sog.: Norbert Falk e Hanns Kräly dall'opera *Don César de Bazan* di Adolphe Philippe d'Ennery e Philippe-François Pinel. Scen.: Edward Knobloch. F.: Charles Rosher. Scgf.: William Cameron Menzies. Int.: Mary Pickford (Rosita), Holbrook Blinn (il re), Irene Rich (la regina), George Walsh (Don Diego), Charles Belcher (il primo ministro), Frank Leigh (il comandante della prigione), Mathilde Comont (la madre di Rosita), George Periolat (il padre di Rosita), Mme De Bodamere (cameriera). Prod.: Mary Pickford per Mary Pickford Company

■ DCP. D.: 95'. Didascalie inglesi con sottotitoli italiani / *English intertitles with Italian subtitles* ■ Da: MoMA - The Museum of Modern Art, New York ■ Restaurato nel 2017 da MoMA con il sostegno di The Louis B. Mayer Foundation, RT Features, The Film Foundation e Celeste Bartos Preservation Fund, a partire da un negativo di conservazione creato da un positivo nitrato con didascalie russe. Un ringraziamento speciale alla Mary Pickford Foundation e al Filmmuseum München / *Restored in 2017 by MoMA with the support of The Louis B. Mayer Foundation, RT Features, The Film Foundation and*



Sul set di *Rosita*

the Celeste Bartos Preservation Fund, from a safety preservation negative created from nitrate print with Russian intertitles. Special thanks to the Mary Pickford Foundation and Filmmuseum München ■ Partitura originale ricostruita da Gillian Anderson a partire dagli spartiti originali conservati presso la Library of Congress di Washington / Original score reconstructed by Gillian Anderson from music sheets preserved at Library of Congress in Washington

Nel 1922 Mary Pickford, l'attrice più popolare d'America, invitò Ernst Lubitsch, il regista più celebrato d'Europa, a girare il suo primo film hollywoodiano. Il risultato fu *Rosita*, uscito nel 1923. Pickford vi interpreta la protagonista, una cantante di strada di Siviglia che con le

sue battute caustiche suscita – come da tradizione – dapprima le ire e poi gli ardori del re di Spagna (Holbrook Blinn). Mentre il re la corteggia sotto gli occhi divertiti e blandamente costernati della regina (Irene Rich), Rosita s'innamora dell'affascinante ma decaduto aristocratico (George Walsh, fratello minore del regista Raoul) che l'ha salvata dalle grinfie delle guardie reali.

Fotografato da Charles Rosher (*Aurora*) in ampie scenografie disegnate da William Cameron Menzies (*Via col vento*), *Rosita* rimane, per citare il biografo di Lubitsch, Scott Eyman, “uno dei film muti fisicamente più belli”. E anche uno dei più innovativi nel sostituire il linguaggio del cinema alla parola scritta. È in *Rosita* che si sente nettamente per la prima volta l'affiora-

re di quello che sarà noto come ‘Lubitsch touch’, il gesto conciso che riassume un personaggio, l'oggetto di scena che esime da pagine di spiegazioni, l'evocazione di atmosfere ed emozioni per mezzo di luci, composizione e montaggio.

Per Lubitsch *Rosita* fu un importante film di transizione, coronamento dei film storici girati in Europa (realizzato approfittando del generoso budget e dai sofisticati mezzi tecnici di Hollywood) e insieme presagio di una nuova direzione, più intima e filosofica. Nonostante l'affetto e la vivacità con cui Lubitsch ritrae la coppia di giovani innamorati, si ha la sensazione che la sua attenzione e le sue simpatie più profonde vadano alla coppia reale – il re sfortunato donnaiolo e

la sua saggia, risoluta ma indulgente consorte – la cui unione ha superato le intemperie della vita e ne è uscita rafforzata.

Dave Kehr

La musica di Rosita è stata ricostruita usando un *cue sheet* (una lista dei brani musicali con indicazione della scena nel film) del 1923. Il *cue sheet* si basava sulla partitura composta per il film da Louis F. Gottschalk, oggi perduta. I quarantacinque brani elencati nel *cue sheet* si trovavano in collezioni situate in varie parti del mondo. Sospetto che Lubitsch, che era un abile pianista, abbia messo mano alla partitura di Gottschalk e quindi al *cue sheet*. La musica si armonizza splendidamente con il film ed è un esempio del fatto che una buona scelta musicale può funzionare quanto una partitura originale.

Gillian Anderson

In 1922, the most popular actress in America, Mary Pickford, invited the most acclaimed director in Europe, Ernst Lubitsch, to make his first Hollywood film. The result was Rosita, released in 1923, in which Pickford plays the title character – a street singer of old Seville whose satirical barbs at the king of Spain (Holbrook Blinn) arouse, in time honored tradition, first his ire and then his ardor. As the king pursues her, to the amusement and mild consternation of his queen (Irene Rich), Rosita becomes enamored with the dashing but impoverished aristocrat (George Walsh, the younger brother of the director Raoul Walsh) who had rescued her from her initial encounter with the king's guards. As photographed by Charles Rosher (Sunrise) on expansive sets designed by William Cameron Menzies (Gone with the Wind), Rosita remains, in the words of the Lubitsch biographer Scott Eyman, "among the most physically beautiful of all silent films". It is also one of the most advanced in terms of substituting the language of cinema for the written word. It's in Rosita that one first strongly feels the emergence of what would come to be

known as 'the Lubitsch touch' – the concise gesture that summarizes a character, the placement of a prop that eliminates pages of exposition, the creation of mood and drama through lighting, composition and montage.

For Lubitsch, Rosita was an important transitional film, at once the culmination of the historical epics he had been making in Europe (now realized with the full advantage of Hollywood's generous budgets and technical sophistication) and the beginning of a new, more intimate and philosophical direction in his work. For all the affection and vivacity with which Lubitsch portrays the pair of young lovers, one feels that his deepest sympathies and attentions lie with the royal couple – the hapless, philandering king and his wise, firm but forgiving queen – whose relationship has weathered real world experience and come out the stronger for it.

Dave Kehr

The music for Rosita was reconstructed using a cue sheet from 1923 that was based on the now lost score for the film by Louis F. Gottschalk. The 45 pieces listed in the cue sheet were located in collections around the world. I suspect that Lubitsch, who was an accomplished pianist, had a hand in the Gottschalk score and hence in the cue sheet. The music fits the picture beautifully and is an example of the fact that well-chosen music can work just as well with a picture as an original score.

Gillian Anderson

ENTR'ACTE

Francia, 1924 Regia: René Clair

■ Scen.: Francis Picabia. F.: Jimmy Berliet. M.: René Clair. Int.: Man Ray, Marcel Duchamp, Inge Friss, Francis Picabia, Jean Börlin, Georges Auric, Georges Charensol, Marcel Achard, Erik Satie. Prod.: Rolf de Maré per Les Ballets Suédois ■ DCP. D.: 22'. Didascalie francesi con sottotitoli inglesi / French intertitles

with English subtitles ■ Da: Fondation Jérôme Seydoux-Pathé ■ Restaurato in 4K nel 2018 da Fondation Jérôme Seydoux-Pathé presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire dal negativo originale nitrato e da una copia depositata da René Clair presso Fondazione Cineteca Italiana, Milano / Restored in 4K in 2018 by Fondation Jérôme Seydoux-Pathé at L'Immagine Ritrovata laboratory from the original negative nitrate and from a copy deposited by René Clair at Fondazione Cineteca Italiana, Milano

Entr'acte fu commissionato da Rolf de Maré, direttore dei Ballets suédois, per il balletto *Relâche* di Francis Picabia, in scena al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi a partire dal 5 dicembre 1924. Il balletto inizia con la proiezione di un prologo filmato in cui Erik Satie – compositore delle musiche del balletto e del film – e Francis Picabia sono sul tetto del teatro. Il film vero e proprio viene proiettato durante l'intermezzo “per far uscire il pubblico dalla sala”, intenzione sovversiva di cui riferisce la stampa dell'epoca.

Se l'accoglienza del balletto di Picabia è contrastante, il film mette d'accordo tutti e lancia la carriera di René Clair. Questi riesce a distanziarsi dal soggetto iniziale di Picabia realizzando un film dadaista dal montaggio dinamico e inquietante, “che produce un'esasperazione dei sensi che faceva venire voglia di schiaffeggiare il vicino e di mordere la vicina” (R. de Givrey, “Bonsoir”, 1924). *Entr'acte* viene riproposto allo Studio des Ursulines nel gennaio 1926, con un adattamento per pianoforte di Darius Milhaud sulla base della partitura per orchestra di Satie (morto nel luglio 1925). Nel 1967 (anno in cui Elaine Sturtevant cerca di ricreare l'evento *Relâche*), René Clair ricongiunge il prologo al film ed elimina alcuni riferimenti al balletto, come la scimmia del ballerino Jean Börlin e lo schiaffo finale, definendo la versione più diffusa oggi. Il restauro restituisce la versione completa del film.

Lenny Borger



Entr'acte

Cinéma, Entr'acte symphonique pour le ballet 'Relâche', accompagnamento del film *Entr'acte* di René Clair, datato 1924, è l'ultima composizione di Erik Satie, ma è la prima, nella sua struttura basata su blocchi ripetuti con effetto ipnotico, a essere diventata di trentennio in trentennio un modello nella musica per film (Hermann-Hitchcock, Glass-Reggio, Nyman-Greenaway...).

L'idea iniziale di *Cinéma* nasce da una deformazione velocizzata della marcia funebre dalla *Sonata in si bemolle minore opera 35* di Fryderyk Chopin, brano abusato nei repertori di accompagnamento per il cinema muto, che si palesa parodisticamente nella scena del funerale.

Il lavoro di sincronizzazione per questo nuovo restauro di *Entr'acte* è avvenuto mettendo a confronto alcu-

ni appunti manoscritti di Satie e il manoscritto originale della partitura d'orchestra con le successive edizioni a stampa della Salabert, cercando di rimanere il più possibile fedele agli appuntamenti tra immagini e musiche specificati dall'autore: *Cheminées. Ballons qui explosent. Gants de boxe et allumettes. Prises d'air, jeux d'échecs et ballon sur le toits. La Danseuse et figures dans l'eau. Chasseur et début de l'enfermement. Marche funèbre. Cortège au valent. La Poursuite. Chute du cerceuil et sortie de Berlin. Eran crevé et fin.*

Esistono tre versioni per l'accompagnamento musicale dal vivo: la partitura orchestrale, una riduzione per pianoforte a quattro mani di Darius Milhaud e una per pianoforte solo, che è quella che illustrerà il film di Clair in questa versione.

Daniele Furlati

René Clair was originally commissioned to make Entr'acte by Rolf de Maré, manager of the Swedish Ballet, to accompany Francis Picabia's ballet, Relâche, performed from December 5th 1924 at Paris' Theatre des Champs-Élysées. The ballet opened with a prologue in which Erik Satie, composer of the score for both ballet and film, appears on the roof of the theatre together with Francis Picabia. The film itself was shown during the interval as a means of "getting the audience to leave their seats", a subversive purpose reported in the press of the day. Critical reception of Picabia's ballet was mixed, but the film received unanimous praise. It launched René Clair's career. René Clair manages to rise above Picabia's initial screenplay to produce a dynamically and disturbingly edited Dada piece. As R. de Givrey remarked in "Bonsoir" at the time, "by producing an

exasperating effect on the senses, it makes one want to slap the man sitting next to one and bite the woman on the other side". Entr'acte was rereleased at Paris' Studio des Ursulines cinema in January 1926, with a piano arrangement by Darius Milhaud, based on Satie's orchestral score. (Satie had died in July 1925). In 1967 (the year in which Elaine Sturtevant started work on recreating the Relâche event) René Clair combined prologue and film proper, removing certain references to the ballet performance, such as dancer Jean Börlin's monkey and the final slap in the face, to produce a version which remains the one generally shown today. The restoration resurrects a complete version of the work.

Lenny Borger

Cinéma, Entr'acte symphonique pour le ballet 'Relâche', the accompaniment to René Clair's 1924 film Entr'acte, was Erik Satie's final composition, but also the first, in terms of its structure based on blocks repeated to hypnotic effect, to become a model for film music reprised every thirty years (Hermann-Hitchcock, Glass-Reggio, Nyman-Greenaway...). The initial idea for Cinéma derived from a modified and accelerated version of the funeral march from Fryderyk Chopin's Sonata in C Flat Minor Opus 35, an overused piece in the silent film repertory, that is parodically unveiled in the scene of the funeral.

The synchronisation of this new restoration of Entr'acte was carried out by comparing some of Satie's handwritten notes, the original orchestral score, and later versions published by Salabert, in an attempt to remain as faithful as possible to the relation between image and music specified by the author: Cheminées. Ballons qui explosent. Gants de boxe et allumettes. Prises d'air, jeux d'échecs et ballon sur le toits. La Danseuse et figures dans l'eau. Chasseur et début de l'enterrement. Marche funèbre. Cortège au ralenti. La Poursuite. Chute du cerceuil et sortie de Borlin. Eran crevé et fin.

Three versions for live musical accompaniment exist: the orchestral score, a transposition by Darius Milhaud for piano duet, and one for solo piano, which is the one used for this version of Clair's film.

Daniele Furlati

LIGHTS OF OLD BROADWAY

USA, 1925 Regia: Monta Bell

■ Sog.: dalla pièce *Merry Wives of Gotham*; or, *Two and Sixpence* di Laurence Eyre. Scen.: Carey Wilson. F.: Ira H. Morgan. M.: Blanche Sewell. Scgf.: Ben Carré, Cedric Gibbons. Int.: Marion Davies (Fely/Anne), Conrad Nagel (Dirk De Rhondo), Frank Currier (Lambert De Rhondo), George K. Arthur (Andy), Charles McHugh (Shamus O'Tandy). Prod.: Cosmopolitan Productions per Metro-Goldwyn-Mayer ■ 35mm. D.: 72' Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Library of Congress ■ Restaurato nel 2018 da Library of Congress in collaborazione con UCLA Film & Television Archive grazie al contributo di California Department of Parks and Recreation, San Simeon e Academy of Motion Picture Arts and Science, Margaret Herrick Library presso il laboratorio YMC a partire dalle copie nitrato originali conservate presso Library of Congress e UCLA / *Restored in 2018 by Library of Congress in collaboration with UCLA Film & Television Archive with the support of California Department of Parks and Recreation, San Simeon and the Academy of Motion Picture Arts and Science, Margaret Herrick Library at YMC laboratory from the original nitrate prints preserved by Library of Congress and UCLA*

Quando Marion Davies interpretò questo film, il suo primo per la Metro-Goldwyn-Mayer, era ormai chiaro che in lei il talento per la commedia brillante superava le doti di attrice drammatica. *Lights of Old Broadway* giocava su questo punto forte offrendole la possibilità di interpretare il doppio ruolo di due gemelle separate alla nascita, l'una destinata a crescere

negli ambienti altolocati newyorkesi, l'altra in una baraccopoli irlandese. Si mette così in moto tutta una serie di conflitti – tra famiglie agiate e nuovi arrivati, ricchi e poveri, illuminazione a gas e luce elettrica, giudiziosi banchieri olandesi e meno giudiziosi irlandesi – prima che tutto converga nel finale che è precisamente quello che ci si aspetta. Ma la strada che conduce alla prevedibile conclusione è molto divertente.

Lights of Old Broadway fu diretto da Monta Bell, approdato alla regia cinematografica dopo aver fatto il giornalista e prima di diventare produttore agli studios Astoria della Paramount. Bell aveva fama di essere un regista d'attori, e la MGM (per non parlare di William Randolph Hearst) gli affidò volentieri la sua ultima star, insieme a un cospicuo budget da spendere in scenografie, costumi e due sequenze a colori. Le scenografie sono attribuite a Cedric Gibbons e Ben Carré, anche se probabilmente il parigino Carré fu soprattutto responsabile delle scene a colori, le poche d'ambientazione non domestica.

L'impiego del colore è coerente con la trama del film, sia in termini di puro spettacolo – un numero di varietà – sia quale espediente drammatico quando Charles Brush introduce l'elettricità a New York, nel dicembre del 1880. Quest'ultima scena è particolarmente degna di rilievo per l'uso efficace di tre diversi procedimenti a colori in una manciata di inquadrature: imbibizioni, Technicolor e procedimento Handschiegl, impiegato per dare l'impressione che una gigantesca bandiera americana uscisse dallo schermo. Il risultato complessivo, di grande effetto, è un precoce e calzante omaggio alla nascente era tecnologica.

Mike Mashon

By the time Marion Davies made this film, her first for Metro-Goldwyn-Mayer, it was clear her talents as a light comedienne outstripped her abilities as a dramatic actress. Lights of Old Broadway played to those strengths, offering



Lights of Old Broadway

her the chance to play the dual roles of twins separated at birth, one destined to be raised in the wealthier enclaves of old money New York, the other in an Irish shantytown. A variety of conflicts are set in motion – gentry versus newcomers, rich versus poor, gas lighting versus electric, sober minded Dutch bankers versus the less-than-sober-minded Irish – all before coming together in exactly the way one would expect this picture to end. But getting to that predictable finish is a good deal of fun.

Lights of Old Broadway was directed by Monta Bell, a solid journalist-turned-director who later became a producer at Paramount's Astoria studios. Bell had a reputation as an actor's director, and clearly MGM was comfortable turning over its newest star (not to mention William Randolph Hearst) to his care, along with a sizable budget for set design, costumes, and two color sequences. The set design is credited to Cedric Gibbons and Ben Carré, although it's likely the Paris-born Carré was primarily responsible for the film's color scenes, the few that take place somewhere other than a domestic setting.

That use of color makes sense within the narrative of the film, both in terms of sheer spectacle – a vaudeville performance – and as a dramatic device when Charles Brush introduces electricity to New York City in December 1880. The latter scene is of particular note for its effective use of three different color techniques within a handful of shots: tints, Technicolor, and the Handschiegl process, which was used specifically to make a giant American flag practically pop out of the screen. The overall effect is quite impressive and is a fitting early tribute to what genuinely was the dawning of a new technological age.

Mike Mashon

RUE DE LA PAIX

Francia, 1926

Regia: Henri Diamant-Berger

■ Sog.: dall'omonima pièce di Abel Hermant e Marc de Toledo. F.: René Guissard, Maurice Guillemin. Scgf.: Jacquélux. Int.: Andrée Lafayette (Thérèse), Suzy Pierson (Mady), Malcolm

Tod (Laurent Baudry), Flore Deschamps (il garzone), Léon Mathot (Ally), Armand Bernard (Abramson), Jules Moy (Robert), de Chavardez (Dufour). Prod.: Les Films Diamant, Natan Productions ■ DCP. D.: 83'. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: Gaumont Pathé Archives ■ Digitalizzato da Gaumont Pathé Archives a partire dalla copia nitrato 35mm imbibita conservata presso Cinémathèque française / *Digitally transferred by Gaumont Pathé Archives from a tinted nitrate 35mm print preserved by Cinémathèque française*

Lo stilista Laurent è innamorato di Thérèse, un'indossatrice. Mady è gelosa e tenta di separare i due amanti. Con l'aiuto del milionario Ally, anch'egli innamorato di lei, Thérèse crea una propria casa di moda. La sua inaugurazione sarà lo scenario di regolamenti di conti amorosi?

Compro i diritti di una pièce di Abel Hermant, *Rue de la Paix*, e per produrre il film mi metto in società con un uomo che va occupando un ruolo sempre più importante nel cinema, Bernard Natan. Ingaggio Andrée Lafayette, rientrata da un soggiorno piuttosto burrascoso negli Stati Uniti dove è entrata in contrasto con Mary Pickford per questioni di rivalità amorose. Due mesi dopo il mio ritorno dall'America inizio il film. Ho riunito una troupe importante con Léon Mathot, Armand Bernard e un vecchio chansonnier, Jules Moy. Piccolo, grasso, calvo, gli occhi sporgenti dietro occhiali dalla montatura d'acciaio piantati su un naso bulboso, con la sua lunga finanziaria ricorda un notaio di provincia; ha del resto prudentemente conservato un impiego alla Borsa per far fronte agli incerti della vita d'artista... L'ho assunto anche come gagman, consuetudine americana che introduco in Francia. Jules lo traduce con "Sono il gaga man di Henri Diamant-Berger!" [gaga in francese significa 'rimbambito', NdT]. Quando gli chiedo a quale indirizzo è possibile trovarlo in caso d'emergenza, mi ri-

sponde con l'abituale serietà: "Tutti i giorni dalle cinque alle sei davanti alla sinagoga di rue de la Victoire e dalle sei alle sette al bordello di rue Pasquier!!".

Dalle memorie di Henri Diamant-Berger

Laurent, a dress designer, is in love with a model named Thérèse. Mady is jealous. She wants to see them break up. Ally, a millionaire also in love with Thérèse, sets her up in her own couture house. But will the inauguration see romantic differences erupt into conflict?

I bought the rights to a play by Abel Hermant entitled Rue de la Paix and entered into partnership with a man who was becoming increasingly influential in cinema, Bernard Natan. I hired Andrée Lafayette, just back from the US where she had attracted too much attention by entering into competition with Mary Pickford for the attentions of a man. Thus it was that only two months after coming home from America myself, I started work on this movie. The cast was impressive, with Léon Mathot, Armand Bernard and an old chansonnier named Jules Moy, a small, fat, bald man with eyes protruding from behind steel-rimmed spectacles perched astride a bulbous nose. Jules looked like a provincial lawyer in his long jacket and indeed he had kept his day-job at the Stock Exchange to insure against the ups and downs of life in Bohemia. I further hired him as a gagman, an American job description thus introduced into France for the first time. "I'm Henri Diamant-Berger's man and I'm gaga", was how Jules put it. And when I asked him, "What's your address in case we need to get hold of you in a hurry?" he replied in his usual solemn tones, "From five to six every day outside the synagogue on the rue de la Victoire and from six to seven at the brothel on the rue Pasquier!".

Extract taken from Henri Diamant-Berger's Memoirs



Rue de la Paix

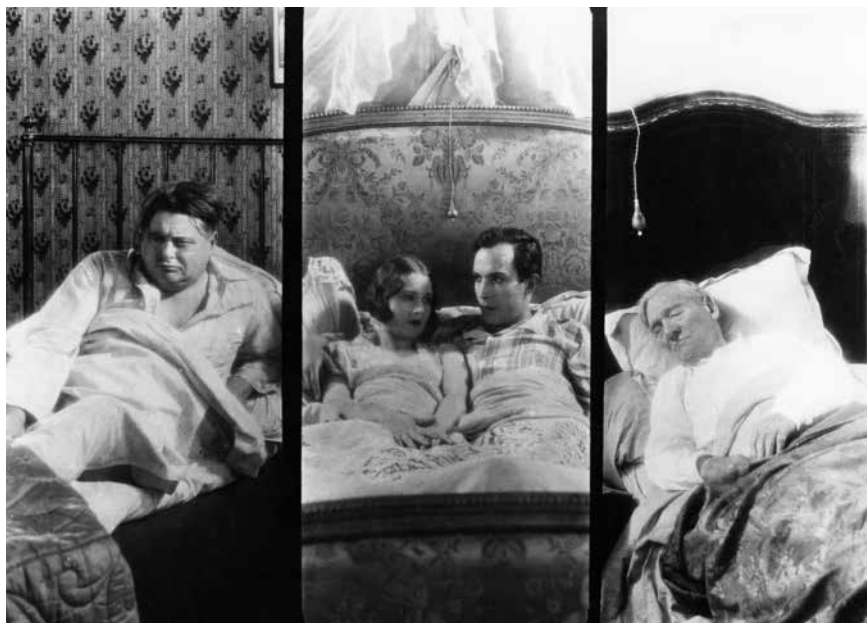
LES DEUX TIMIDES

Francia, 1928 Regia: René Clair

■ T. it.: *I due timidi*. T. int.: *Two Timid Souls*. Sog.: dall'omonima pièce di Eugène Labiche e Marc-Michel. Scen.: M.: René Clair. F.: Robert Batton, Nicolas Roudakoff. Scgf.: Lazare Meerson. Int.: Maurice de Féraudy (Thibaudier), Pierre Batcheff (Jules Frémisin), Véra Flory (Cécile), Jim Graëld (Anatole Garadoux), Françoise Rosay (la zia di Jules), Yvette Andréyor (Madame Garadoux), Louis Préfils (il cugino Garadoux), Anna Lefeuverier (la cugina Garadoux), Madeleine Guitty (Annette), Léon Larive (il cugino Thibautier), Odette Talazac (la cantante). Prod.: Alexandre Kamenka per Films Albatros, Sequana Films ■ DCP. D.: 77'. Imbibito e virato / *Tinted and toned*. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: Cinémathèque française ■ Restaurato in 4K nel 2016 da Cinémathèque française in collaborazione con San Francisco Silent Film Festival a partire negativo nitrato originale della versione francese conservato da Cinémathèque française / *Restored in 4K in 2016 by Cinémathèque*

française in collaboration with San Francisco Silent Film Festival from the original nitrate negative of the French version preserved at Cinémathèque française

Come sempre Pierre Batcheff è il più squisito (ma "Ciné pour tous" ci avvisa che non risponde mai alle lettere, e a nulla vale dichiarargli il nostro amore), poi ci sono corpulente signore che rimproverano mariti dai baffi arricciati perché si soffiano sonoramente il naso durante lo spettacolo, bambini che si divertono a far scoppiare petardi e un topolino getta nello scompiglio un'arringa un poco austera e sonnolenta. Non c'è niente da fare, le piacevoli baraeonde prodotte da Alexandre Kamenka e dalla società Albatros alla fine degli anni Venti hanno messo a punto tutta la grammatica del comico *à la française*, in vigore ancora oggi: adattamento allo schermo di classici della letteratura, prelievo sistematico degli equivoci e delle vite parallele del vaudeville, sfruttamento intensivo della gag e del dialogo fra sordi, bellimbusti



Les deux timides

impacciati e imbarazzati e bonarie caricature della vita quotidiana.

Les deux timides è il terzo e ultimo film di René Clair per la compagnia dei russi bianchi di Montreuil; Lazare Meerson lavora alla scenografia, Roudakoff alla fotografia, Batton firma gli effetti visivi e la banda Feyder (la moglie Françoise Rosay e Maurice 'Crainquebille' de Féraudy) brilla sullo schermo. La collaborazione Clair-Kamenka rimane un caso di scuola storico-sociologico delle relazioni atipiche tra un autore in piena emancipazione e un produttore in evoluzione commerciale. Con una consapevolezza quasi contemporanea, con una nostalgia forse sconcertante per la stampa dell'epoca, René Clair si prende gioco dei cliché visivi del cinema muto con fantasia e tenerezza, e realizza un film al tempo stesso parodico e leggero, insieme opera 'd'anteguerra' e manifesto d'avanguardia: comico di situazione, chanson de gestes, corse e inseguimenti, agguati e banditi mascherati, romanticismo introverso, miserie igieniste, interventi surrealisti (fermo immagine, flashback, sovrimpressioni, split-screen e l'inattesa strizzata d'oc-

chio a Gance, con il trittico domestico finale).

Soprattutto, nessuna didascalia superflua o verbosa, le immagini parlano da sole: meraviglioso ingegno e siderante modernità di scene che non possono esistere se non grazie al medium che è il cinema muto. Estrema audacia, il film esce in esclusiva al Vieux-Colombier nel marzo 1929.

Émilie Cauquy

Pierre Batcheff is the most exquisite of actors (but "Ciné pour tous" tells us he never answers his mail, so it's pointless to declare our love for him), matrons argue with their fidgety husbands who noisily blow their noses during the spectacle, kids light firecrackers, and a little mouse interrupts a rather austere, sleep-inducing defense speech. Quite simply, the benign confusions that Alexandre Kamenka and the Albatros company produced in the late 1920s established the entire grammar of comedy à la française that is still alive today: screen adaptations of classic literary texts, misunderstandings and parallel lives from vaudeville, the all-out exploitation of gags and dialogues of the deaf, young heroes who are always

in a bind, stuck for solutions, adrift in a world of cheery, everyday caricatures. Les deux timides is the third and final movie René Clair shot for the White Russian's company in Montreuil, with Lazare Meerson as art director, Roudakoff as cinematographer, and Batton for visual effects. The group around Jacques Feyder (his wife Françoise Rosay and Maurice 'Crainquebille' de Féraudy) are excellent on screen. The Clair-Kamenka collaboration remains a classic socio-historical case of the atypical relationship between an author who is emancipating himself and a producer on the road to commercial success. With a consciousness that was not yet totally contemporary and nostalgia probably disconcerting to the press of his day, René Clair mocks the visual clichés in vogue in silent films with fantasy and tenderness and crafts a film that is both a light-hearted parody, like a 'pre-war' film, and an avant-garde manifesto: situation comedy, medieval romance, chases, sudden assault, masked brigands, love between introverts, the misery of hygiene, surrealist effects (freeze-frames, reverse motion, superimposition, split-screen, and an unexpected nod to Gance in the final domestic triptych).

Above all, the marvelous ingenuity and astounding modernity of these scenes are only possible in the medium of silent cinema. The ultimate audacity: the film premiered at the Vieux-Colombier in March 1929.

Émilie Cauquy

SHIRAZ: A ROMANCE OF INDIA

Gran Bretagna-Germania-India, 1928

Regia: Franz Osten

■ Sog.: dalla pièce omonima di Niranjan Pal. Scen.: William Burton. F.: Henry Harris, Emil Schünemann. Int.: Himansu Rai (Shiraz), Enakshi Rama Rau (Selima / imperatrice Mumtaz Mahal), Charu Roy (principe Khurram / imperatore Shah Jahan), Seeta Devi (Dalia). Prod.: Himansu Rai per BIF,

Himansu Rai Film, UFA ■ DCP. D.: 105'.
 Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da:
 BFI - National Archive ■ Digitalizzato in 4K
 da BFI presso il laboratorio Dragon Digital
 a partire dal negativo camera originale e
 da un controtipo positivo di conservazione
 / *Scanned in 4K by BFI at Dragon Digital
 laboratory from the original camera
 negative and a preservation master fine-
 grain positive*

Shiraz: a Romance of India è un gioiello raro e insolito, un film muto realizzato interamente in India e sopravvissuto, il secondo di tre importanti titoli girati in esterni in India dall'attore principale e produttore Himansu Rai (gli altri sono *Light of Asia* e *A Throw of Dice*). I tre film erano coproduzioni indiano-britanniche-tedesche – strategia di finanziamento frequente alla fine degli anni Venti – e nelle intenzioni di Rai dovevano aprire la strada a una collaborazione tra Oriente e Occidente per portare titoli di qualità in India. I tre film, che si ispirano tutti a leggende classiche indiane, si avvalgono di un cast indiano e di esterni magnifici. Lo spettatore moderno è attratto dalla rarità di un sofisticato lungometraggio muto realizzato al di fuori dei paesi occidentali, dallo splendore di ambientazioni e costumi e dalla magnificenza dell'architettura moghul e del mitico Taj Mahal. Himansu Rai è un interprete carismatico nel ruolo dell'umile Shiraz e Seeta Devi (nata Renee Smith) è seducente nei panni di Dalia, la splendida ma letale cortigiana che si adopera per conquistare l'amore del principe.

Bryony Dixon

La nuova colonna sonora è stata commissionata dal BFI alla suonatrice di sitar e compositrice, Anoushka Shankar: "Potevo scegliere di essere fedele al periodo in cui si svolge, il Seicento; al periodo in cui fu girato, gli anni Venti; o al periodo in cui mi trovo a comporre, il presente. Alla fine è un insieme delle tre cose. Cerco di mantenere l'equilibrio. Ci sono momenti del



Shiraz: a Romance of India

film in cui sembra corretto conservare l'autenticità e permettere agli strumenti indiani di suonare in maniera tradizionale. Ma altrove voglio sottolineare l'esperienza cinematografica, così faccio in modo che la musica sia più coinvolgente per permettere agli spettatori di immergersi nel film. L'orchestra di Anoushka Shankar è una mescolanza di strumenti indiani e occidentali: il suo sitar, il bansuri (flauto di bambù) e le percussioni contribuiscono all'atmosfera indiana riservando il violino, il violoncello, il clarinetto e le tastiere ai momenti cinematografici di più ampio respiro.

Simon Broughton

Shiraz: a Romance of India is a rare and unusual jewel, a silent film filmed entirely in India that survives; the second of three remarkable silents made on location in India by star and producer Himansu Rai (the others are Light of Asia and A Throw of Dice). They were co-productions with major British and a German companies – a common funding strategy in the late 1920s – and were intended by Rai to be the vanguard of a west/east partnership to bring quality films to India. The three films all have some basis in Indian classical legend with Indian cast and stunning use of locations. For the modern viewer the appeal is the

rarity of a sophisticated silent feature film made outside the major producing nations of the West, the gorgeous settings and costumes and the glories of the Mughal palaces and the iconic Taj Mahal. Himansu Rai is a charismatic lead as the humble Shiraz and Seeta Devi (otherwise Renee Smith) smoulders as Dalia the beautiful but deadly courtesan and rival for the prince's affections.

Bryony Dixon

New score for Shiraz was commissioned by the BFI to sitar player and composer Anoushka Shankar: "I could try and be faithful to the period it's set in, the 17th century; the period it was made, the 1920s; or the period I'm writing in – today. In the end, it's a mixture of all those things. I try and keep a balance between moments in the film where it feels appropriate to stay quite authentic and allow the Indian instruments to play in a traditional way. But elsewhere I want it to be more a film experience and to make the music more immersive so people become more involved in the film. Shankar's orchestra is a mixture of Indian and western instruments: her own sitar, bansuri (bamboo flute) and percussion for the Indian colour, plus violin, cello, clarinet and keyboards for the more expansive filmic moments.

Simon Broughton

SÅNT HÄNDER INTE HÄR

Svezia, 1950 Regia: Ingmar Bergman

■ T. it.: *Ciò non accadrebbe qui*. T. int.: *This Can't Happen Here: High Tension*. Sog.: dal romanzo *I løpet av tolv timer* di Peter Valentin [Waldemar Brøgger]. Scen.: Herbert Grevenius. F.: Gunnar Fischer. M.: Lennart Wallén. Scgf.: Nils Svenwall. Mus.: Erik Nordgren. Int.: Signe Hasso (Vera Irmelin), Alf Kjellin (Björn Almkvist), Ulf Palme (Atkä Natas), Gösta Cederlund (il dottore), Yngve Nordwall (Lindell), Hannu Kompus (il sacerdote), Sylvia Tael (Vanja), Els Vaarman (la rifugiata), Edmar Kuus (Leino/Sander), Ragnar Klange (Filip Rundblom). Prod.: Helge Hagerman, AB Svensk Filmindustri ■ DCP. D.: 85'. Bn. Versione svedese con sottotitoli inglesi / *Swedish version with English subtitles* ■ Da: Svenska Filminstitutet ■ Digitalizzato nel 2017 da Svenska Filminstitutet. Come fonte per la scansione in 2K è stato usato un controtipo positivo 35mm bianco e nero, prodotto negli anni Sessanta a partire dai negativi nitrato originali, oggi perduti / *Digitalized in 2017 by Svenska Filminstitutet. A 35mm b&w fine grain duplicate positive was used as the source element for the 2K scan. The 35mm duplicate positive was made in the 1960's from the original nitrate negatives, now lost*

Sånt händer inte här, spy story di Ingmar Bergman ambientata ai tempi della guerra fredda, è un film praticamente sconosciuto poiché il regista stesso lo disconobbe e dopo l'uscita nelle sale fece di tutto per impedirne la proiezione.

Senza andare troppo per il sottile, il film narra di un agente dello stato di Liquidatzia che tenta di infiltrarsi in un gruppo di esuli a Stoccolma. L'agente ha un nome dal suono baltico, Atkä Natas, che letto al contrario diventa Äkta Satan ('Vero Satana'). Nel



Sånt händer inte här

suo libro di memorie *Immagini* Bergman racconta di essere entrato in crisi già quattro giorni dopo l'inizio delle riprese: "Conobbi gli attori baltici esuli che dovevano partecipare al film. Fu uno shock. All'improvviso capii che genere di film avremmo dovuto fare. Tra gli attori scoprii una tale ricchezza di storie ed esperienze di vita che l'intreccio malamente sviluppato di *Sånt händer inte här* mi sembrava quasi osceno".

È chiaro che il thriller non era un genere particolarmente caro a Bergman, e le scene che ritraggono valigette con documenti segreti che cambiano di mano sotto la minaccia delle armi sono effettivamente goffe. Ma Bergman e il direttore della fotografia Gunnar Fischer (che filmò nove dei dodici film realizzati dal regista negli anni Cinquanta) riescono comunque a creare un'atmosfera inquietante, e *Sånt*

händer inte här comprende alcune scene girate nel centro di Stoccolma che rappresentano una particolarità unica nell'opera di Bergman. A commento dell'ingenuità degli svedesi e della loro tendenza a ignorare il conflitto politico globale, il film è anche parzialmente girato nell'elegante periferia occidentale della città, dove durante e subito dopo la guerra visse Per Albin Hansson, a lungo primo ministro del paese.

In occasione del centenario della nascita del regista, la Svensk Filmindustri e la famiglia Bergman, detentori dei diritti, hanno acconsentito a un numero limitato di proiezioni di *Sånt händer inte här*. Siamo molto lieti di presentarlo al Cinema Ritrovato, com'era nei desideri del compianto direttore artistico del festival, Peter von Bagh.

Jon Wengström

Ingmar Bergman's Cold War spy thriller Sânt händer inte här remains mainly unseen, since the director himself disowned the film and went to great lengths to prevent screenings of it after the initial release.

In a not too subtle way, the film depicts how an agent from the state of Liquidatzia tries to infiltrate a ring of refugees in Stockholm. The agent has the Baltic-sounding name of Atkä Natas, which in reverse reads Äkta Satan ('True Satan'). In his recollections Images: My Life in Film Bergman mentions that already four days into shooting he got cold feet: "I met the exiled Baltic actors who were going to participate. The encounter was a shock. Suddenly I realized which film we ought to be making. Among these exiled actors I discovered such a richness of lives and experiences that the unevenly developed intrigue in Sânt händer inte här seemed almost obscene".

It is obvious that the thriller genre was not close to Bergman's heart, and scenes depicting briefcases with secret documents changing hands at gunpoint are awkward indeed, but Bergman creates a genuinely haunting atmosphere along with cinematographer Gunnar Fischer (who shot nine of Bergman's twelve features in the 1950's), and Sânt händer inte här includes evocative location footage from central Stockholm not found elsewhere in Bergman's productions. Part of the film is also shot on location in the fashionable western suburbs of Stockholm, where long-time Swedish prime minister Per Albin Hansson lived during and immediately after the war, as an additional comment on Sweden's naivety and tendency to turn a blind eye to global political conflict.

During the centenary of the director's birth, rights' holder Svensk Filmindustri and the Bergman family have granted permission for a limited number of screenings of Sânt händer inte här, and we are very happy to present it at Il Cinema Ritrovato, whose former artistic director Peter von Bagh had a long-standing wish to screen it at the festival.

Jon Wengström

Peter von Bagh su Sânt händer inte här Peter von Bagh about Sânt händer inte här

"Chi era?"

"Non lo so – Io ero solo sua moglie"

La giovinezza, i sogni e l'estate nordica dominano molti dei film girati da Bergman nei primi cinque anni della sua carriera (a partire dal 1945). Gli inferni matrimoniali sono ancora di là da venire. Le prime avvisaglie si svelano in un capolavoro intitolato *Törst* (Sete, 1949), ma le vere basi si trovano in un film che nella produzione del regista è probabilmente il meno visto. *Sânt händer inte här*, realizzato durante la guerra fredda e intriso della sua atmosfera, finirà poi vittima dell'auto-censura di Bergman che farà di tutto perché non venga proiettato. Il film non è quasi mai stato proiettato neppure nelle retrospettive più complete dedicate al regista.

Fin dall'inizio sono presenti elementi 'infausti'. Un aereo scompare tra le nuvole. Scene notturne di una Stoccolma estiva sono stranamente interrotte dalle immagini di Ulf Palme sul sedile posteriore di un'auto. Sappiamo che porta con sé un passaporto falso. L'atmosfera da film noir, perfetta nelle luci e nelle inquadrature, è caratterizzata da un'espressiva assenza di espressioni. Alla radio si sente suonare l'inno nazionale svedese. Lo spettatore capisce di essere immerso nella frenetica, insulsa e crudele realtà politica dei primi anni Cinquanta. La storia di una relazione evolve in un contesto politico perturbante. Ci troviamo davanti alla verità di un matrimonio che non è quel che sembra. Né lo è la Svezia. Il punto culminante del film è la scena in cui la moglie pugnala il marito conficcandogli un coltello nel collo, 'giustamente', dal punto di vista dello spettatore.

Il film, ricco di momenti estremamente densi, è espressione del noir nordico nella sua forma migliore: il cadavere

trasportato su un carretto (quasi come un bimbo in una carrozzina) durante le prove a teatro, Ulf Palme che muore cadendo dalla cima dell'ascensore Katarina, frequenti immagini legate alla colpa e all'incubo. Il tutto rientra alla perfezione nell'albero genealogico dello stile bergmaniano, caratterizzato da forti legami con la cupa tradizione del cinema francese degli anni Trenta (Julien Duvivier, Marcel Carné).

Il tono è simile a quello di molti thriller contemporanei come *La città assediata* di George Seaton e *Salto mortale* di Elia Kazan, ma la visione di Bergman è più interessante. Il film coevo che più che ci si avvicina potrebbe essere *The Secret People* di Thorold Dickinson, che tuttavia evita gli accenni alla guerra fredda per concentrarsi sul terrorismo. Tra i pezzi forti che ci si aspetta da film di questo tipo c'è spesso una scena in un cinema (si veda *Sabotaggio* di Alfred Hitchcock e *Agguato ai tropici* di John Huston). Anche Bergman ne inserisce una: in sala viene proiettato un cartone animato di Paperino e sul retro c'è un incontro tra esuli cui partecipa Signe Hasso, sospettata di essere un'informatrice.

Qual è dunque il paese dalle cui ombre emergono le forze del buio che operano nell'accogliente Stoccolma? Lo stato si chiama Liquidatzia, ma naturalmente si tratta dell'Unione Sovietica, in particolare di uno dei paesi baltici. Gli emigrati baltici vengono ritratti prima felici a un matrimonio e poi severi e giudicanti durante una riunione in cui uno di loro viene smascherato come traditore (e non è l'unico sospettato destinato a perdere la vita). Anche il nome di una nave vista nel film è un gioco di parole: letto al contrario è il titolo del giornale comunista "Ny Dag" [Nuovo Giorno] ("Nydag Kominform"...).

Vista attraverso il filtro della guerra fredda, la Svezia qui raccontata è pervasa da una certa frenesia primordiale. Il film funziona soprattutto come un muto. Dato che non c'è una lingua comune e che gran parte della comu-

nicazione è comunque illusoria, ancora una volta abbiamo di fronte una comunità bergmaniana tormentata, enigmatica e alienata che si fonde con una geografia sintetica, i suoi non-cittadini condannati a una solitudine incurabile proprio come in *Sete, Il silenzio* (1962) e *La vergogna* (1968).

La vita è assurda, ogni tentativo è privo di senso, e anche se la 'coppia principale' si ritrova in sintonia la severità del clima non si allenta mai. La coppia è composta da un poliziotto e da Signe Hasso, che la sera prima ha ucciso suo marito. Si può già intravedere la promessa dell'ideale armonia della 'casa del popolo' (*Folkhemmet*), ma l'anima è nerissima. La problematica della colpa può essere paragonata ai finali di alcuni film di Hitchcock (*Ricatto, Sabotaggio*) e perfino di opere successive come *Il sipario strappato* e *Topaz*, che trascendono la loro mediocre reputazione.

I personaggi sono per lo più sgradevoli. Oltre a emigranti cupi e apatici (molti dei quali parlano con accenti patetici) ci sono varie figure descritte in maniera beffarda o sarcastica: un dottore ubriaco, un poliziotto sleale che dà la caccia a Signe Hasso. Come se non bastasse, l'unico legame che sembrava armonioso – mostrato nello splendido folklore delle nozze – si rivela essere un grottesco bluff. La visione tuttavia non è semplicistica. L'uomo smascherato come informatore ha un messaggio importante: "questo è un gran momento per voi gente compiaciuta, quant'è facile per voi in un paese come questo... più facile di quanto sia per noi, che abbiamo vissuto le stanze di tortura".

Bergman evita le meccaniche visioni in bianco e nero del cinema americano sulla guerra fredda. Non posso dirmi d'accordo con l'ossessiva contrarietà del regista alla proiezione di questo film. Come *Uno, due, tre!* di Billy Wilder dieci anni dopo, è un'opera che sferra colpi in tutte le direzioni. Idealismo e purezza d'intenti sono esclusi, per tutti i personaggi. La conversazio-

ne tra il poliziotto e Palme va avanti a botte: con la perdita di conoscenza arriva l'inno che saluta l'arrivo dell'estate ("Den blomstertid nu kommer"). Il film è costantemente percorso da una vena umoristica. Può mancare di un fulcro e perfino d'intensità, soprattutto se il pensiero corre alla restante produzione di Bergman. I limiti imposti dal genere non sempre si addicono a un regista individualista.

Il personaggio interpretato da Ulf Palme è un antieroe bergmaniano nella morsa della guerra fredda, un uomo angustiato, tormentato, suicida. È diventato freddo e spietato un po' come i personaggi del miglior Clouzot. È stato 'buono', adesso è 'cattivo'. La sua cinica consapevolezza e il suo vissuto – è stato condannato a morte come Dostoevskij – sono all'origine di una fatale tracotanza: "So tutto dell'umanità". In ogni rivoluzione vince l'elemento nero: i poliziotti, gli assassini, i criminali... Naturalmente stiamo parlando di circostanze internazionali 'obiettivamente' infuocate, ma dal punto di vista di Bergman esse sono anche l'occasione per illustrare una situazione in cui l'omicidio a sangue freddo – la fine di un matrimonio – è uno sviluppo logico nel barometro delle relazioni.

Peter von Bagh, *Häiriötilanne kansankodissa* [Problema alla Casa del Popolo], in "Filmihullu", n. 2, 1996, traduzione di Antti Alanen

Folkhemmet ('la casa del popolo') indica il welfare State svedese sia in senso generale sia in senso più stretto, con riferimento al periodo 1932-1976 in cui il paese fu governato dal Partito Socialdemocratico.

"Who was he?"

"I don't know – I was only married to him"

Youth, dreams and the Nordic summer dominated many of the films of Ingmar Bergman's first half decade as a director (starting in 1945). Marriage bells were things still to come. They were glimpsed in a masterpiece called Törst (Thirst,

1949), but true ground was only found in a movie which is probably the least seen in the director's career. Sânt händer inte här was made during the Cold War and soaked in its atmosphere; later, it disappeared under Bergman's self-inflicted screening ban. The film has been consistently missing from the most complete Bergman retrospectives.

The very beginning contains elements of a 'black spell'. An airplane vanishes into the clouds. Images of Stockholm's summer nights are oddly twisted by views of Ulf Palme in the back seat of a car. We know that he is carrying a false passport. The film noir ambience is perfect in lighting, framing and an expressive expressionlessness. The Swedish national hymn is heard on the radio. The viewer realizes that he is being immersed in the frantic, vapid and cruel political reality of the early 1950s. A familiar account of a relationship evolves in an unfamiliar political context. We are facing a truth about a marriage that is not what it seems. Nor is Sweden. The film climaxes in a scene in which the wife stabs her husband with a stab in the neck, 'deservedly', from the viewer's standpoint.

The film is full of dense moments, Nordic noir at its best: transporting a corpse in a small cart (almost like a baby carriage) through a theatre rehearsal, Ulf Palme's life ending in his fall from the balcony of the roof of the Katarina Lift, general images of guilt and nightmares. It all fits easily into Bergman's stylistic family tree with its strong connections to the dark tradition of French cinema of the 1930s (Julien Duvivier, Marcel Carné).

The tone is also familiar from many contemporary thrillers such as George Seaton's The Big Lift and Elia Kazan's Man on a Tightrope, but Bergman's vision is more exciting than theirs. The closest contemporary counterpart might be Thorold Dickinson's Secret People, which, however, avoids Cold War overtones and focuses on traditional terrorism. Among the expected bravura set-pieces in films of this type is a sequence in a movie theater (cf. Alfred Hitchcock's Sabotage and John Huston's Across the Pacific). Berg-

man includes one as well: Donald Duck is being screened in the cinema while in the back room Signe Hasso, suspected of being an informer, is attending a refugee meeting.

What is the country and what is the situation where shadowy forces of darkness emerge to operate in cozy Stockholm? The state is called Liquidatzia, but in true Swedish it is of course the Soviet Union – more specifically one of the Baltic countries. We meet Baltic emigrants first in a happy mood at a wedding and later at a strait-laced meeting where one of them is exposed as a traitor. He is not the only suspect who will lose his life. Also, the name of a ship seen in the film is a play on words: read backwards, it carries the name of the Communist newspaper “Ny Dag” [New Day] (“Nydag Kominform”...).

Viewed through the prism of the Cold War, a certain primordial frenzy seizes this account of Sweden. The film functions largely like a silent movie. Since there is no common language and since so much of the silent communication is illusory anyway, a tormented, uncanny and alienated Bergmanian community appears once again, merging with a synthetic geography, its non-citizens doomed to an incurable loneliness as they do in *Thirst*, *Silence* (1962) and *Shame* (1968).

Life is absurd, a quest for something better is meaningless, and although the ‘main couple’ get one another, the severe mood never eases up. The couple consists of a policeman and Signe Hasso, who has killed her husband the night before. The promise of a harmonious, ideal home (Folkhemmet) for them can already be glimpsed, but the soul is black. The problematics of guilt can be compared with the finales of several Hitchcock films (*Blackmail*, *Sabotage*), and even his later works such as *Torn Curtain* or *Topaz*, which transcend their undistinguished reputations.

The cast of characters is largely unpleasant. Besides apathetic and gloomy emigrants (most of whom speak in pathetic accents), there are several mockingly

or sarcastically sketched characters: a drunken doctor, a double-faced policeman chasing Signe Hasso. To top it off, the only human relationship which has seemed harmonious – displayed in the wedding as beautiful folklore – turns out to be a grotesque bluff. The vision is not simplistic, however. The man exposed as an informer has an important message: “this is a great moment for you smug people, how easy it is for you in a country like this... easier than for us who have experienced the torture chambers”.

Bergman avoids the mechanical black-and-white visions of American Cold War films. I cannot agree with his obsession that this film should not be screened in public. Like Billy Wilder’s *One, Two, Three* ten years later, this work delivers blows freely in every direction. Idealism or purity of motivation is out of the question for all the characters. The conversation between the policeman and Palme proceeds by blows: as consciousness fades, the Summer Hymn is playing (“Den blomstertid nu kommer”)... There is a constant current of humour in the film. It may lack focus and even intensity, noticeable if one’s thoughts stray to Bergman’s other work. The restrictions of genre filmmaking do not always fit an individualistic director.

The character played by Ulf Palme is a Bergmanian anti-hero in the grip of the Cold War, a suffering ‘man between’, suicidal, tortured. He has turned callous and cynical in a way similar to the characters of Clouzot’s best films. He has been ‘good’, now he is ‘bad’. His cynical consciousness and experience – like Dostoevskij, he has been condemned to death – are the basis of a fatal hubris: “I know everything about humanity”.

In each revolution the black element wins: the policemen, the murderers, the criminals... We are of course discussing a state of world affairs which is ‘objectively’ inflamed, but from Bergman’s standpoint it also provides an opportunity to sketch a situation in which cold-blooded murder – the finale of a marriage – is a logical development in the barometer of relationships.

Peter von Bagh, *Häiriötilanne kansankodissa* [Trouble in the People’s Home], in “*Filmihullu*”, n. 2, 1996, translated by Antti Alanen

Folkhemmet (‘the people’s home’) means the Swedish welfare state both in a general sense and in a more restricted sense during the reign of the Social Democratic Party in 1932-1976

DET SJUNDE INSEGLET

Svezia, 1957 Regia: Ingmar Bergman

■ T. it.: *Il settimo sigillo*. T. int.: *The Seventh Seal*. Sog.: dal dramma *Pittura su legno* di Ingmar Bergman. Scen.: Ingmar Bergman. F.: Gunnar Fischer. M.: Lennart Wallén. Scgf.: P.A. Lundgren. Mus.: Erik Nordgren. Int.: Max von Sydow (Antonius Block), Gunnar Björnstrand (Jöns), Bengt Ekerot (la Morte), Nils Poppe (Jof), Bibi Andersson (Mia), Åke Fridell (Plog), Inga Gill (Lisa), Erik Strandmark (Jonas Skat), Bertil Anderberg (Raval), Inga Landgré (Karin), Gunnar Olsson (Albertus Pictor). Prod.: Allan Ekelund per AB Svensk Filmindustri ■ DCP. D.: 96’. Bn. Versione svedese con sottotitoli inglesi / Swedish version with English subtitles ■ Da: Svenska Filminstitutet ■ Digitalizzazione eseguita nel 2018 da Svenska Filminstitutet. Come fonte per la scansione in 4K è stato usato il negativo originale camera 35mm, mentre il trasferimento sonoro si è basato sul missaggio finale su nastro magnetico da 17,5mm / Digitization carried out in 2018 by Svenska Filminstitutet. The original 35mm camera negative was used as the source element for the 4K scan, and the final mix on 17.5mm magnetic tape was used as the source for the sound transfer

Il cavaliere Antonius Block (Max von Sydow) e il suo scudiero Jöns (Gunnar Björnstrand), reduci disillusi delle crociate, fanno ritorno nella Svezia del Trecento e la trovano in balia della peste e della disperazione. Sulla spiaggia Block incontra la Morte, e in una delle più efficaci alternanze campo/contro-



Sul set di *Det sjunde inseglet*

campo mai realizzate la sfida a una partita a scacchi per prendere tempo e poter compiere un'azione che dia un senso alla sua vita.

Ingmar Bergman iniziò a lavorare a *Il settimo sigillo* scrivendo sulla sua agenda questo appunto (la Bibi cui si riferisce è la sua compagna di allora, l'attrice Bibi Andersson): "Bibi ha ragione. Basta commedie. È ora di passare ad altro. Non devo più lasciarmi intimorire. Meglio questo di una cattiva commedia. Dei soldi non m'importa niente". Dato che si tende a immaginare Ingmar Bergman come un intellettuale tormentato alle prese con i suoi demoni interiori, può sembrare strano che fosse felice dei suoi primi grandi trionfi come regista di commedie. Ep-

pure era così. Adesso, però, era "ora di passare ad altro". *Il settimo sigillo* segna così un punto di svolta nella carriera di Bergman. Può sembrare paradossale, ma anche se furono le commedie dei primi anni Cinquanta a spianare la strada alla carriera internazionale di Bergman, i suoi veri trionfi commerciali vennero con i successivi e 'impegnativi' drammi esistenzialisti come *Il settimo sigillo*.

Il settimo sigillo nacque come evoluzione di un atto unico che Bergman aveva scritto qualche anno prima per gli attori del Teatro municipale di Malmö. Nonostante le molte analogie, quello che manca nel prototipo è proprio il personaggio bergmaniano più famoso. Mi riferisco naturalmente alla Morte,

volto bianco e vestito nero, che gioca la sua partita sul bianco e nero di una scacchiera in uno dei film in bianco e nero per eccellenza.

Jan Holmberg

A knight, Antonius Block (Max von Sydow), and his squire Jöns (Gunnar Björnstrand) return disillusioned from the Crusades to the hysteria of plague-infested fourteenth-century Sweden. On the shore Block encounters Death and, in one of the most effective shot/reverse shot scenes ever filmed, challenges him to a game of chess, playing for time to perform one significant act in life.

Ingmar Bergman began to write The Seventh Seal with the following entry in his workbook (the Bibi he names is his partner at the time, the actress Bibi Andersson): "Bibi's right. I've done enough comedies. It's time for something else. I mustn't let myself get scared off any more. It's better to do this than a bad comedy. I don't give a damn about the money".

As the typical view of Ingmar Bergman is that of a brooding intellectual agonising with his inner demons, it might seem hard to believe that he enjoyed his first major triumphs as a director of comedies. He did, though. Now, however, it's 'time for something else'. The Seventh Seal thus marks a turning point in Bergman's career. It may seem a bit paradoxical that although his comedies of the early 1950s paved the way for his international career, it is with the later 'difficult' existential dramas such as The Seventh Seal that Ingmar Bergman enjoyed his real commercial triumphs.

The Seventh Seal had started out as a one-act play that Bergman had written a few years earlier as an exercise for the actors at the Malmö Municipal Theatre. Though there are many similarities to the later film, what is lacking from this prototype is Bergman's best-known character ever. I'm thinking of course of Death, this black-clad, white-faced figure, playing a black and white board game in one of the black-and-white films par excellence.

Jan Holmberg

MARTIN SCORSESE PRESENTS REPUBLIC REDISCOVERED: NEW RESTORATIONS FROM PARAMOUNT PICTURES



That Brennan Girl

È con grande emozione che presentiamo tre film selezionati da Martin Scorsese dalla rassegna *Martin Scorsese Presents Republic Rediscovered: New Restorations from Paramount Pictures*, la cui prima parte è stata proiettata al Museum of Modern Art nel febbraio 2018 e che proseguirà con una secon-

da parte nel mese di agosto. Organizzata dal MoMA in collaborazione con The Film Foundation e Paramount Pictures, la rassegna mette in luce l'amore di Scorsese per la celebre casa di produzione di B-movies e per i suoi film innovativi e ingegnosi. Restaurati dalla Paramount Pictures, questi

gioielli misconosciuti e finora inaccessibili possono finalmente essere visti nelle condizioni per le quali sono stati pensati. Il Cinema Ritrovato presenterà un programma più ampio dei film Republic nel 2019.

Gina Telaroli

We are excited to present three films selected by Martin Scorsese from Martin Scorsese Presents Republic Rediscovered: New Restorations from Paramount Pictures, which screened at The Museum of Modern Art in February 2018 and will continue in August. Organized by MoMA in association with The Film Foundation and Paramount Pictures, these films provide a window into Scorsese's love for the famous B-studio and the innovation and inventiveness that he found in many of their pictures. Restored by Paramount, these overlooked and previously unavailable gems can finally be experienced the way they were meant to be seen. Il Cinema Ritrovato will present a larger Republic program in 2019.

Gina Telaroli

THAT BRENNAN GIRL

USA, 1946 Regia: Alfred Santell

■ Sog.: dal racconto di Adela Rogers St. Johns. Scen.: Doris Anderson. F.: Jack A. Marta. M.: Arthur Roberts. Scgf.: James Sullivan. Mus.: George Antheil. Int.: James Dunn (Denny Reagan), Mona Freeman (Ziggy Brennan), William Marshall (Mart Neilson), June Duprez (Natalie Brennan), Frank Jenks (Joe), Dorothy Vaughan (signora Reagan), Charles Arnt (Fred), Rosalind Ivan (signora Merryman), Fay Helm (Helen), Bill Kennedy (Arthur). Prod.: Alfred Santell per Republic Pictures Corp. ■ DCP. D.: 95'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Paramount Pictures per concessione di Park Circus ■ Restaurato

nel 2014 da Paramount Pictures presso i laboratori Technicolor, Fotokem e Chance Audio by Deluxe a partire da un controtipo nitrato 35mm e da un controtipo 35mm provenienti da BFI - National Archive / *Restored in 2014 by Paramount Pictures at Technicolor, Film Technology and Chance Audio by Deluxe laboratories from a 35mm b&w composite fine grain nitrate and 35mm b&w composite fine grain from BFI - National Archive*

Entrato a Hollywood come tuttofare, Alfred Santell aveva iniziato a girare film a due rulli per Hal Roach e si misurò con una grande varietà di materiali prima di dirigere il suo ultimo film, *That Brennan Girl*, nel 1946. La sua carriera si concluse un anno dopo in seguito a una disputa contrattuale con la Republic. Per il suo ultimo titolo creò una turbolenta storia di formazione su un'energica ragazza di nome Ziggy (Mona Freeman) che lottando, tramando e supplicando tenta di affrancarsi dalla povertà e dai guai e di farsi strada nel mondo. Lungo il cammino incontra il truffatore James Dunn (in una delle sue ultime apparizioni sul grande schermo prima di passare alla televisione), la madre di lui (Dorothy Vaughan) e un soldato mite e innamorato (William Marshall). Come nel suo precedente film per la Republic, *Mexicana*, Santell lascia spazio a dettagli non pertinenti, come quando si sofferma su un elaborato orologio o illustra particolarmente il piano di finte consegne di mobili messo a punto da Dunn. La macchina da presa è sempre un passo avanti rispetto ai movimenti già rapidi dei personaggi, e ogni scelta compiuta da Santell e dal direttore della fotografia Jack A. Marta è brillante e ingegnosa. Di volta in volta viene creato un mondo complesso e animato che si muove alla stessa velocità dei suoi personaggi, siano essi Freeman che si fa strada con spedita grazia in una sala da ballo o Vaughan che dondola placidamente sulla sua sedia mentre dà consigli a quel bambinone di suo figlio. Con

il procedere del film, mentre Ziggy è costretta ad affrontare le difficoltà della vita (tanto più aspre per una donna), i movimenti della macchina da presa e il ritmo frenetico del film acquistano una tonalità differente, tesa ad accentuare il melodramma e a mostrare come Ziggy si ritrovi intrappolata malgrado abbia fatto di tutto per liberarsi.

Gina Telaroli

A journeyman who started out in 1917 making two-reelers for Hal Roach, Alfred Santell covered a wide range of material before directing his final film, That Brennan Girl, in 1946. He would end his career following a contract dispute with Republic one year later in 1947. For his last film, he created a turbulent coming of age story about a vibrant young woman named Ziggy (Mona Freeman). Fighting, scheming and pleading her way out of poverty and trouble, she tries to make her mark in the world. Along the way she meets criminally-minded James Dunn (in one of his final big-screen roles before moving to television), his mother (Dorothy Vaughan), and a kind and loving soldier (William Marshall). Like in his previous Republic film Mexicana, Santell leaves room for the extraneous details, such as showing a man's intricate watch or the entire process of Dunn's furniture delivery scheme. The camera is always one step ahead of the fast-moving characters and there's an ingenuity and spark in each and every choice made by Santell and cinematographer Jack A. Marta. In turn, a full and vivid world is created, one that moves at the same pace as its characters, whether it's Freeman effortlessly gliding through a dance club or Vaughan quietly rocking in her chair as she gives advice to her man-child son. As the movie progresses and Ziggy has to contend with some of life's (and especially women's) harsh realities, the camera-work and frenetic pace of the film take on a new tone, heightening the melodrama and conveying how trapped Ziggy is, despite her best efforts to break free.

Gina Telaroli

THE PLUNDERERS

USA, 1948 Regia: Joseph Kane

■ T. it.: *I rapinatori*. Sog.: James Edward Grant. Scen.: Gerald Geraghty, Gerald Drayson Adams. F.: Jack A. Marta. M.: Arthur Roberts. Scgf.: Frank Arrigo. Int.: Rod Cameron (Johnny Drum), Ilona Massey (Lin Conner), Lorna Gray (Julie Ann McCabe), Forrest Tucker (Whit Lacey), George Cleveland (sceriffo Sam Borden), Grant Withers (vicesceriffo Tap Lawrence), Taylor Holmes (Eben Martin), Paul Fix (Calico), Francis Ford (Barnaby). Prod.: Joseph Kane per Republic Pictures Corp. ■ DCP. D.: 87'. Col. Versione inglese / *English version* ■ Da: Paramount Pictures per concessione di Park Circus ■ Restaurato nel 2016 da Paramount Pictures presso i laboratori Technicolor, Fotokem e Chance Audio by Deluxe da un negativo nitrato Trucolor rosso, un negativo nitrato Trucolor blu, un positivo nitrato Trucolor rosso e un positivo nitrato Trucolor blu / *Preserved in 2016 by Paramount Pictures at Technicolor, Fotokem and Chance Audio by Deluxe laboratories from a 35mm red Trucolor nitrate negative, a 35mm blue Trucolor nitrate negative, 35mm red Trucolor nitrate positive and a 35mm blue Trucolor nitrate positive*

Anche se la Republic impiegò ripetutamente molti registi – John H. Auer, Allan Dwan, R.G. Springsteen, William Witney, George Sherman, Lesley Selander – nessuno girò tanti film per gli studios come Joseph Kane. *The Plunderers* segnò la prima incursione nel colore per Kane e per l'esperto operatore della Republic Jack A. Marta. Insieme seppero sfruttare al meglio il nuovo procedimento a due colori (rosso e blu) degli studios. La tecnologia Trucolor, sviluppata come alternativa economica al Technicolor, era ancora agli inizi quando fu girato il film. Era perciò instabile, soprattutto nel bilanciamento del bianco, e in *The Plunderers* tra la notte e il giorno non sembra esserci soluzione di continuità. Tutti i bianchi e i colori chiari (le camicie, i volti) appaiono in risalto, as-



The Plunderers

sumendo una qualità eterea e creando un contrasto immediato con la natura più sporca e rozza del tipico western, tanto che il risultato dà l'impressione di appartenere a un genere tutto suo. Fatta eccezione per le anomalie del colore, *The Plunderers* potrebbe sembrare un western convenzionale con prostitute e cattivi in fuga, ma si trasforma gradualmente in qualcosa di diverso. I rapporti tra i quattro personaggi principali (interpretati da Rod Cameron, Forrest Tucker, Ilona Massey e Lorna Gray) passano in primo piano e mostrano una maturità e un'intensità inattese. Uomini e donne vivono le loro relazioni su un piano di parità, cosa generalmente rara sullo schermo e tanto più in un western. A mano a mano i tratti semplicisticamente buo-

ni o cattivi dei personaggi svaniscono per essere sostituiti da una più complessa e ricca sinergia tra le varie componenti.

Gina Telaroli

While Republic used many directors time and time again – John H. Auer, Allan Dwan, R.G. Springsteen, William Witney, George Sherman, Lesley Selander – none made as many pictures for the studio as house director Joseph Kane. The Plunderers marked the first foray into color for Kane and Republic ace cinematographer Jack A. Marta, and together they made the most of the studio's new red and blue two-strip process. Trucolor, developed as a cost-effective alternative to Technicolor, was in its early stages when the movie was

made. It was unstable; especially when it came to how it balanced light, and in The Plunderers night and day become one continuous stream. Anything white or light (a shirt, a face) has a highlight, taking on an ethereal quality and creating an immediate contrast to the down and dirty nature of a typical Western, the result seemingly suggesting its own new genre. Beyond the unique color, The Plunderers might seem like a conventional Western with saloon girls and bad guys on the lam, but as the plot progresses it quietly turns into something different. The relationships between the four main characters (played by Rod Cameron, Forrest Tucker, Ilona Massey and Lorna Gray) come to the fore and are unexpectedly mature and poignant. The men and the women mostly stand

on equal footing when it comes to their relationships, which is a rare thing to see on screen generally and even more so in a Western. In turn, any simple delineation their characters might have of good or bad is washed away and replaced by a more complex and rich synergy of the two.

Gina Telaroli

LAUGHING ANNE

USA, 1953 Regia: Herbert Wilcox

■ T. it.: *Riso tragico*. Sog.: dalla pièce omonima e dal racconto *Because of the Dollars* di Joseph Conrad. Scen.: Pamela Bower. F.: Max Green. M.: Basil Warren. Scgf.: William C. Andrews. Mus.: Anthony Collins. Int.: Margaret Lockwood (Anne), Wendell Corey (capitano Davidson), Forrest Tucker (Jem Farrell), Ronald Shiner (Nobby Clark), Robert Harris (Joseph Conrad), Jacques Brunius (Frenchie), Daphne Anderson (la cantante bionda), Helen Shingler (Susan Davidson), Danny Green (Nicholas), Harold Lang (Jacques). Prod.: Herbert Wilcox per Republic Pictures Corp. ■ DCP. D.: 90'. Col. Versione inglese / *English version* ■ Da: Paramount Pictures per concessione di Park Circus ■ Restaurato nel 2017 da Paramount Pictures presso i laboratori Technicolor, Fotokem e Chance Audio by Deluxe a partire dai tre controtipi di separazione giallo, ciano e magenta / *Restored in 2017 by Paramount Pictures at Technicolor, Fotokem and Chance Audio by Deluxe laboratories from a 35mm Yellow Separation Dupe Negative, a 35mm Cyan Separation Dupe Negative and a 35mm Magenta Separation Dupe Negative*

La trasformazione operata da Margaret Lockwood su Anne, il personaggio che dà il titolo al film in Technicolor girato nel 1953 da Herbert Wilcox e tratto da un'opera teatrale del 1920 di Joseph Conrad intitolata *Laughing Anne*, è uno spettacolo per gli occhi. Quando appare per la prima volta sullo schermo, Anne è una chiassosa



Laughing Anne

ed esuberante cantante dal trucco pesante e dall'abbigliamento eccentrico. Con il prosieguito della storia si spoglia lentamente di ogni artificio. La ritroveremo in mezzo alla giungla, il volto struccato e profondamente segnato, i capelli ossigenati. Mentre la macchina da presa le si avvicina lentamente, la posta in gioco della storia assume una chiarezza straziante. Per gran parte dei personaggi il rimpianto è il cuore pulsante e il motore di questo film d'ambientazione marinai, e crea la strana sensazione di guardare costantemente indietro mentre il tempo va avanti. È il sommerso racconto epico di una donna intrappolata tra le scelte sbagliate di due uomini, interpretati da Wendell Corey e da Forrest Tucker, solido attore della Republic. Corey interpreta un brav'uomo innamorato del mare, mentre Tucker diventa sempre più complesso e tetro impersonando un uomo dalle inclinazioni violente (inquietante perfino nell'anatomia). L'opera teatrale di Conrad era a sua volta l'adattamento di un racconto scritto qualche anno prima, nel 1915, intitolato *Because of the Dollars*, e il film è incorniciato nar-

rativamente da un Conrad immaginario che racconta la storia di Anne a un gruppo di uomini. Il film era il primo di tre titoli previsti da un accordo firmato tra la Republic e la compagnia Britannica Wilcox-Neagle. Il regista Herbert Wilcox iniziò la sua carriera come produttore per dedicarsi in seguito alla regia, soprattutto di commedie interpretate da Anna Neagle, sua moglie e socia.

Gina Telaroli

The transformation of Margaret Lockwood's Anne, the titular character in Herbert Wilcox's 1953 Technicolor adaptation of a 1920 Joseph Conrad play entitled Laughing Anne, is a sight to behold. When she first appears on screen she's a loud and boisterous songstress in outlandish clothing and grossly caked-on make-up. As the story continues, she slowly strips away the artifice until, much later on, she emerges from the brush, shockingly sans make-up, with bleached hair and a deeply worn and weathered face. As the camera slowly moves in on her, the stakes of the story become heartbreakingly clear. Regret, for so many of the characters, is at the heart

of the story and what pushes this seafaring movie ahead, creating the strange sensation of constantly looking back as time moves forward. It's a quietly epic tale of a woman stuck between the bad decisions of two men, played by Wendell Corey and Republic stalwart Forrest Tucker. Corey portrays a good-hearted man who loves the sea and Tucker goes

much deeper and darker as a man with exceedingly violent tendencies (and even body parts). Conrad's play was an adaptation itself, from a short story he wrote a few years earlier in 1915 called Because of the Dollars, and in turn the film opens and is framed by a fictional Conrad telling the story of Anne to a group of men. The movie was the first project

in a three-picture deal between Republic and the British company Wilcox-Neagle. Director Herbert Wilcox started off his career as a producer and then later on began to direct, mostly comedies, starring his wife and producing partner Anna Neagle.

Gina Telaroli

FRANZ SCHÖMBS

OPUSCULA

Germania Ovest, 1946-1952

Regia: Franz Schömbs

■ Prod.: Franz Schömbs per Maler-Film ■
16mm. L.: 54 m. D.: 5' a 24 f/s. Col ■ Da:
Deutsche Filminstitut

DIE GEBURT DES LICHTS

Germania Ovest, 1957

Regia: Franz Schömbs

■ Mus.: Marc Roland. Prod.: Unda-Film ■
35mm. L.: 181 m. D.: 6' a 24 f/s. Col ■ Da:
Deutsche Filminstitut per concessione di
Unda Films

DEN EINSAMEN ALLEN

Germania Ovest, 1962

Regia: Franz Schömbs

■ Scen.: Peter Roleff. Prod.: Franz Schömbs
Maler-Film ■ 35mm. L.: 229 m. D.: 8' a 24 f/s.
■ Da: Deutsche Filminstitut

Sarebbe completamente sbagliato affermare che non ci fu un cinema sperimentale nella Germania Occidentale degli anni Cinquanta, ed è tuttavia vero che quasi nessun regista dedicò il proprio lavoro alla sperimentazione e alla ricerca formale. Un paradosso? Solo in parte, dato che quasi tutto ciò



Den Einsamen allen

che vale la pena di definire cinema sperimentale fu realizzato nelle aree del documentario e del film su commissione, cioè produzioni con finalità che esulavano dalla semplice esibizione di belle forme con cui abbagliare gli spettatori per mezzo di immagini, luci e suoni. Gli autori che sarebbero stati presto identificati come la prima ondata del Nuovo cinema tedesco contribuirono alla causa della ricerca e della sperimentazione, se non altro come parte di un più ampio progetto di rinnovamento artistico. Oltre a questo, mettendo da parte la sfera del cinema amatoriale... be', c'è Franz Schömbs.

E forse davvero solo lui: figura solitaria dell'arte tedesca, anello mancante tra le epoche, autore arrivato troppo presto e insieme troppo tardi, e consapevole di questo: la sua ultima opera solista, datata 1962, porta l'eloquente titolo *Den Einsamen allen* (A tutti i solitari). Schömbs (1909-1976) inizia come pittore e fotografo interessandosi principalmente all'astrazione, al lavoro sul colore 'puro' e al concetto di strutture cromatiche come il procedimento sviluppato dal chimico-fotografo Richard Ostwald; oltre a ciò, matura anche un'attenzione per il balletto, movimento coreografato nel tempo.

L'insieme di questi interessi lo porta alla fine degli anni Trenta ai primi esperimenti con quello che potrebbe essere definito protocinema: dipinti seriali che l'osservatore esplora camminando; il movimento qui sta letteralmente nell'occhio di chi guarda. Dopo la Seconda guerra mondiale Schömb's approda infine al cinema, diventando il solitario punto di contatto tra il cinema della Germania Occidentale adenaueriana e l'astrazione weimariana alla Fischinger, strada che l'avanguardia postbellica internazionale presto abbandonerà a favore di altre direzioni. Schömb's riesce a finire solo tre cortometraggi, mezz'ora in tutto: *Opuscula* (1948), *Die Geburt des Lichts* (1957) e il già citato *Den Einsamen allen*, ciascuno dei quali sperimenta a suo modo con esplosioni di luce, singolari movimenti coreografati, scontri tra immagine e suono in uno spirito modernissimo. Vale a dire che quella di Schömb's è un'arte di angoscia esistenziale, una descrizione della battaglia tra il desiderio d'artificio e l'orrore di un mondo *sans nature*, tutto tecnologia, grande paradosso dell'epoca.

Olaf Möller

It would be dead wrong to claim that there wasn't any experimental filmmaking in 1950s West German cinema – yet there were almost no directors whose work was dedicated to formal investigation and experimentation. A paradox? Only partly, as almost everything worth discussing as avant-garde cinema was made in the realm of documentary or sponsored filmmaking, read: productions with a purpose other than showcasing beauty, dazzling the audience with images, lights and sounds. The auteurs who'd soon become known as the first wave of the Young German Cinema contributed to the cause of research and experimentation, if only as part of a bigger project of artistic renewal. Besides that, leaving the sphere of amateur filmmaking aside... well, there's Franz Schömb's. And maybe really only Franz Schömb's: a loner of German art, a missing link between eras, an auteur



Franz Schömb's

too late and too early at the same time – and aware of it: his last finished solo work dated 1962 has the telling title Den Einsamen allen (To All the Lonely Ones). Schömb's (1909-1976) started out as a painter and photographer whose main interest lay in abstraction, working with 'pure' color, and also the idea of color structures like the system developed by chemist-philosopher Richard Ostwald; in addition to that, Schömb's developed an interest in ballet – choreographed movement in time. Combining these interests led in the late 1930s to the first experiments with what one could call proto-cinema: serial paintings that viewers had to explore by looking at them while walking by them. Movement here was literally in the eye of the beholder. After WWII, Schömb's finally got into making

films – to become Adenauer-FRG cinema's lone link to Weimar-era abstraction à la Fischinger, a path the international post-war avant-garde would soon forfeit for other strategies. Schömb's was able to finish only three shorts totaling a clean half hour: Opuscula (1948), Die Geburt des Lichts (1957) and the above-mentioned Den Einsamen allen, each of which would in a different way explore strategies to create explosions of lights, unique experiences of choreographed movements, sound-and-image clashes with a most modern spirit. Which is also to say: Schömb's' is an art of existential angst, a description of the battle between the desire for artifice and the dread of a world sans nature, all technology – the grand paradox of the age.

Olaf Möller

DETOUR

USA, 1945 Regia: Edgar G. Ulmer

■ T. it.: *Detour - Deviazione per l'inferno*. Sog.: dal romanzo omonimo di Martin Goldsmith. Scen.: Martin Goldsmith, Martin Mooney. F.: Benjamin H. Kline. M.: George McGuire. Scgf.: Edward C. Jewell. Mus.: Leo Erdody, Kimmy McHugh. Int.: Tom Neal (Al Roberts), Ann Savage (Vera), Claudia Drake (Sue Harvey), Edmund MacDonald (Charles Haskell), Tim Ryan (il proprietario del 'Nevada'), Esther Howard (Holly), Pat Gleason (Joe). Prod.: Leon Fromkess per PRC Pictures, Inc. ■ DCP. D.: 67'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Academy Film Archive ■ Restaurato nel 2018 da Academy Film Archive e The Film Foundation in collaborazione con Cinémathèque Royale de Belgique, MoMA - The Museum of Modern Art, Cinémathèque française grazie al contributo di George Lucas Family Foundation / *Restored in 2018 by Academy Film Archive and The Film Foundation in collaboration with Cinémathèque Royale de Belgique, MoMA - The Museum of Modern Art, Cinémathèque Française. With the support of George Lucas Family Foundation*

Edgar Ulmer è il più misconosciuto dei cineasti americani e pochi dei miei colleghi potrebbero vantarsi di aver visto quei pochi tra i suoi film che sono usciti in Francia, tutti sorprendenti per freschezza, sincerità e novità [...]. Questo viennese, nato con il secolo, assistente prima di Max Reinhardt e poi del grande Murnau, non ha avuto fortuna a Hollywood, per mancanza probabilmente di capacità di venire a patti con il sistema. Il suo humor disinvolto, la sua bonomia e la sua tenerezza per i personaggi che dipinge fanno irresistibilmente pensare a Jean Renoir e Max Ophüls.

François Truffaut

Detour è una sorta di road movie interiore. Lo sventurato protagonista sembra reinterpretare in chiave beffarda il viaggio verso ovest di certi galanti



Detour

cowboy dei western di qualche decennio fa. Come molti altri film noir, *Detour* adotta la narrazione per flashback. Nel presente il gioco è ormai fatto, e il protagonista ha perfino qualche cadavere sulla coscienza. Tutto è indirettamente ma inevitabilmente conseguenza di 'una mancanza di libero arbitrio'. Il film può essere definito come un *mystery* in puro stile. In giganteschi primi piani, le immagini banali di uno squallido bar si fanno minacciose e irreali: luci spente, una tazza di caffè, un jukebox.

I personaggi sono un capitolo a parte. Se paragonate a Vera (Ann Savage), le altre donne fatali del *noir*, compresa Barbara Stanwyck, sembrano candide scolarette. Tom Neal, che interpreta il protagonista, nella realtà fu veramente accusato di omicidio colposo. La donna che incrocia nell'oscurità di un'autostrada intuisce che si tratta di un uomo che ha trascorso molte notti nei meandri di un vagone merci.

La breve relazione tra i due è tutta un programma. Dopo il risveglio in un motel naturalmente nasce una dipendenza, una relazione contorta, un ro-

vesciamento perversamente perfetto di una storia d'amore. Il mondo è saturo di crimini senza moventi (il denaro è "un pezzo di carta che brulica di germi"), l'assurdità delle relazioni umane è irreversibile: alla fine il sospetto responsabile di un omicidio è un morto, la cui identità è assunta dall'eroe...

Memorabile è anche la morte di Vera: strangolamento accidentale con un filo del telefono, quasi a sbeffeggiare le comunicazioni umane e i loro strumenti. La macchina da presa si muove nella stanza, dentro e fuori, come oscillando tra vita e morte. È vedendo immagini come questa che l'epoca dei b-movies comincia a mancarci da morire.

Peter von Bagh, *Road movien ei-tästä edemmäksi* [Il Non plus ultra dei road movie], in Peter von Bagh, *Rikoksen hebku* [Il cuore del crimine], a cura di Antti Alanen, Otava, Helsinki, 1997

Edgar Ulmer is undoubtedly the least-known American filmmaker. Few of my colleagues are able to boast of having seen the few films of his that have made it to France, all of which are surprisingly fresh, sincere, and inventive [...]. This

Viennese, born with the century, first an assistant of Max Reinhardt's and then of the great Murnau, hasn't had much luck in Hollywood, probably because he doesn't know how to fit into the system. His carefree humor and pleasant manner, his tenderness toward the characters he depicts remind us inevitably of Jean Renoir and Max Ophüls.

François Truffaut

Detour is a kind of interior road movie. The ill-fated protagonist is travelling westward almost as a mockery of the gallant riders in westerns. Like many other films noirs, Detour takes place in flashbacks. In the present the game is already over. There are even a few bodies on the protagonist's account. Everything is indirectly but inevitably evidence of 'a lack of free will'.

The film can be defined as a mystery of pure style. In huge close-ups, mundane views from a sleazy diner turned threatening and unreal: lights turned off, a cup of coffee, a jukebox.

The characters are a chapter apart. Vera (Ann Savage) makes other fatal women of films noirs, including Barbara Stanwyck, look like Sunday School children. Tom Neal, who plays the male lead, was later in life actually convicted of involuntary manslaughter. The woman he confronts in the darkness of the highway sees him as a character who has spent nights in the depths of a freight car.

The brief affair of these two is a veritable circus. They wake up in a motel. Of course, a dependency, a weird relationship, a perversely precise reversal of a romance develops between these two wretched creatures. The world is saturated with unmotivated crime (money is "a piece of paper crawling with germs"), the absurdism of relationships is irreversible: in the end the murder suspect is a dead man whose identity the 'hero' has assumed...

Also memorable is the way Vera dies: an accidental hanging by a telephone cord twisting around her neck, almost as a mockery of human communication and its instruments. The camera moves

around the room, inside and outside, as if swaying between life and death. Thanks to such images, one starts to miss the age of B-movies so much that it hurts. Peter von Bagh, Road movien eitästä-edemmäksi [The Non Plus Ultra of the Road Movie], in Peter von Bagh, Rikoksen hehku [The Heat of Crime], a cura di Antti Alanen, Otava, Helsinki 1997

ENAMORADA

Messico, 1946 Regia: Emilio Fernández

■ Scen.: Emilio Fernández, Íñigo de Martino. F.: Gabriel Figueroa. M.: Gloria Schoemann. Scgf.: Manuel Fontanals. Mus.: Eduardo Hernández Moncada. Int.: María Félix (Beatriz Peñafiel), Pedro Armendáriz (José Juan Reyes), Fernando Fernández (padre Rafael Sierra), Eduardo Arozamena (il sindaco Joaquín Gómez), Miguel Inclán (capitano Bocanegra), Manuel Dónde (Fidel Bernal), José Morcillo (Carlos Peñafiel), Eugenio Rossi (Eduardo Roberts), Norma Hill (Rosa de Bernal), Juan García (capitano Quiñones). Prod.: Benito Alazraki per Panamerican Films S.A. ■ DCP. D.: 99'. Bn. Versione spagnola con sottotitoli inglesi / Spanish version with English subtitles ■ Da: UCLA Film & Television Archive e The Film Foundation's World Cinema Project ■ Restaurato in 4K nel 2018 da UCLA Film & Television Archive e The Film Foundation's World Cinema Project in collaborazione con Fundación Televisa AC e Filmoteca de la UNAM e con il sostegno di Material World Charitable Foundation presso il laboratorio Roundabout Entertainment e Audio Mechanics a partire da due elementi conservati presso la Filmoteca de la UNAM: i negativi originali 35mm nitrato depositati da Televisa e un 35mm nitrato / Restored in 4K in 2018 by UCLA Film & Television Archive and The Film Foundation's World Cinema Project in collaboration with Fundación Televisa AC and Filmoteca de la UNAM and with the support of the Material World Charitable Foundation at Roundabout Entertainment

and Audio Mechanics laboratories from two elements, both provided by the Filmoteca de la UNAM: the original 35mm nitrate negatives stored by Televisa, and a 35mm nitrate print

“Il cinema messicano sono io!”: a Emilio Fernández piaceva rispondere così a chi gli chiedeva dello stato del cinema nel suo paese. Si racconta che quando un critico osò contraddire quest'affermazione pretenziosa, il regista gli puntò contro una pistola.

Forse è un racconto apocrifo, ma del resto Fernández tendeva ad abbracciare la filosofia ‘print the legend’, anche se la sua vita era già abbastanza interessante da non richiedere ulteriori abbellimenti. Dopo aver ucciso un uomo da giovane e aver partecipato alla rivolta, stroncata, contro il presidente Obregón, nel 1924 Fernández finì in carcere a scontare una condanna ventennale. Presto evase e scappò in America, approdò a Los Angeles e scoprì il cinema. [...]

Enamorada si ispira alla *Bisbetica domata* di Shakespeare, con la ricca e antirivoluzionaria Beatriz nel ruolo di una bisbetica particolarmente indomabile: ci viene presentata mentre brandisce una pistola, pronta a difendersi da qualunque uomo osi avvicinarsi.

[...] L'influenza esercitata da Toland su Figueroa e l'immersione formativa del giovane Fernández nella patria del cinema americano sembrano contribuire alla lucente estetica hollywoodiana che percorre *Enamorada*. Il rapporto turbolento tra i due protagonisti ha gli alti e i bassi di una *screwball comedy* (anche se Rosalind Russell non tentò mai di far fuori Cary Grant), mentre le scene più tenere sono girate con l'intimità e l'estatica bellezza di una storia d'amore di Frank Borzage. [...]

Grazie al successo delle loro collaborazioni negli anni Quaranta, a Fernández e Figueroa viene riconosciuto il merito cruciale di aver reso visibile il cinema messicano, e le autorità considerarono *Enamorada* un film importante che contribuì a fissare l'identità



Enamorada

post-rivoluzionaria del paese. La narrazione fa lentamente avvicinare, con la mediazione della chiesa, due persone ferocemente indipendenti e politicamente contrapposte e il momento culminante del film si rivela veramente emozionante.

Philip Concannon, *Enamorada*, "Sight & Sound", n. 11, novembre 2015

"I am Mexican cinema!" Emilio Fernández liked to tell people when they asked him about the state of filmmaking in his country. When one critic dared to dispute this grandiose claim, the director reputedly pulled a gun on him. That story may be apocryphal but then Fernández tended to take a 'print the legend' approach to his own life, even if his life was already interesting enough to need no further embellishment. Having killed a man as a youth and fought in the quashed rebellion against President Obregón, Fernández ended up in jail in 1924, facing a 20-year prison sentence. He quickly escaped and fled to America, where he landed in Los Angeles and discovered the movies. [...]

The template for Enamorada is Shakespeare's The Taming of the Shrew, with the wealthy and anti-revolutionary Beatriz being particularly resistant to any taming. She is introduced wielding a gun and ready to defend herself against any man who dares to approach her.

[...] Figueroa's mentoring by Toland and Fernández's immersion in the home of American filmmaking during his formative years both seem to contribute to the aesthetic sheen of classical Hollywood cinema that is evident throughout Enamorada. The bickering relationship between the two leads has the ebb and flow of a screwball comedy (although Rosalind Russell never actually tried to blow up Cary Grant), while the more tender scenes are filmed with the intimacy and rapturous beauty of a Frank Borzage romance. [...]

Through their very successful series of collaborations in the 1940s, Fernández and Figueroa are credited with playing a key role in putting Mexican cinema on the map, and Enamorada was seen as an important film by the authorities in helping to establish the country's

post-revolution identity. The narrative works to gradually bring together two fiercely independent and politically opposed people through the mediation of the Church, and the film's climax proves to be genuinely stirring.

Philip Concannon, *Enamorada*, "Sight & Sound", n. 11, November 2015

GILDA

USA, 1946 Regia: Charles Vidor

■ Sog.: Jo Eisinger dal racconto omonimo di E.A. Ellington. Scen.: Marion Parsonnet, Ben Hecht. F.: Rudolph Maté. M.: Charles Nelson. Scgf.: Stephen Goosson, Van Nest Polglase. Mus.: Morris Stoloff, Doris Fischer, Allan Roberts. Int.: Rita Hayworth (Gilda), Glenn Ford (Johnny Farrell), George Macready (Ballin Mundson), Joseph Calleia (Obregon), Steven Geray (zio Pio), Joe Sawyer (Casey), Gerald Mohr (capitano Delgado), Robert Scott (Gabe Evans), Don Douglas (Tom Langford). Prod.: Virginia Van Upp per Columbia Pictures Corp. ■ DCP. D.: 110'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Sony Columbia per concessione di Park Circus ■ Restaurato nel 2012 da Sony Pictures Entertainment in collaborazione con UCLA Film & Television Archive presso i laboratori Sony Colorworks, Chace Audio, YCM a partire dal negativo nitrato originale e da un master 35mm fine grain / Restored in 2012 by Sony Pictures Entertainment in collaboration with UCLA Film & Television Archive at Sony Colorworks, Chace Audio, YCM laboratories from the original nitrate negative and a 35mm fine grain master

Come e più di *Casablanca*, *Gilda* resiste a ogni tipo di interpretazione, offrendosi all'ammirazione dei suoi spettatori senza aver perso una briciola di fascino da settantadue anni. Il triangolo noir più famoso della storia del cinema innalzò subito i suoi personaggi verso una dimensione mitica: due mesi dopo la sua uscita, già alla fine di giugno del 1946 il "New York Times" scriveva che il film aveva a tal



Gilda

punto impressionato gli scienziati impegnati nel programma nucleare da battezzare Gilda l'atomica che stavano per far esplodere nell'atollo di Bikini, con l'immagine della Hayworth dipinta sopra. Da allora, l'amore distruttivo di Gilda per Johnny e il rapporto filiale di Johnny per Ballin non hanno smesso di colpire la fantasia degli spettatori, inarrivabile rappresentazione di quell'amore disperato e assoluto cui solo il cinema poteva dare forma. Se da una parte, per usare le parole di

Michael Wood, *Gilda* è "uno dei più acidi e lucidi ritratti dell'amore romantico che Hollywood ci abbia mai dato", perfetto intreccio di "atmosfera velenose e raffinatezze quasi astratte di passioni elementari", dall'altra la loro sublimazione in una interminata serie di colpi di scena apre il film alle più scatenate letture psicoanalitiche, tra rabbie represses, pulsioni masochiste, giochi di paura e seduzione, dove ogni cosa non ha mai una sola faccia. Proprio come il bastone a lama retratti-

le di cui si serve Ballin che "ha l'aria di essere una cosa e sotto i tuoi occhi ne diventa un'altra". E come Gilda, trionfo del corpo femminile costruito sull'ambiguità di un piacere fatto di allusioni e di slanci mai soddisfatti. Per merito soprattutto di una Hayworth inarrivabile dark lady, "una minaccia anche quando non fa niente", innocente eppure sensuale, né volgare né esotica, che in un cinemino di Caorle strega anche il giovane Pasolini che in *Amado mio* la ricorda "con il suo immenso corpo, il suo sorriso e il suo seno di sorella e di prostituta – equivoca e angelica – stupida e misteriosa – con quello sguardo di miope freddo e tenero fino al languore [...] E Rita Hayworth, intanto, contro il cielo, sul pubblico ansimante, con delicata libidine e furiosa pazienza si sfilava il guanto".

Paolo Mereghetti

Similar to but even more so than Casablanca, Gilda resists any attempt at interpretation, offering itself to the admiration of its spectators without having lost an ounce of its seventy-two-year-old charm. The most famous noir love triangle in the history of cinema immediately elevated its characters to almost mythical proportions: two months after its release, at the end of June 1946, "The New York Times" reported that the film had so impressed scientists working on the nuclear program that they had decided to give the name Gilda to the atomic bomb they were preparing to explode at Bikini Atoll, with a picture of Hayworth painted on it. Since then, Gilda's destructive love for Johnny and the father-son relationship between Ballin and Johnny haven't stopped capturing the imaginations of audiences; an unrivalled representation of a desperate and absolute love, to which only cinema could give shape. If on one hand, to use the words of Michael Wood, Gilda is "one of the most acidic and lucid portraits of romantic love that Hollywood has ever given us", a perfect web of "poisonous atmospheres and the almost abstract subtleties of basic desire",

on the other hand, their sublimation in an indeterminate series of twists opens the film up to the wildest of psychoanalytical readings, from repressed rage and masochistic impulses to games of seduction and fear, where nothing ever has a single face. Like the cane with the retractable blade that Ballin uses, which "looks like one thing, but in front of your eyes becomes something else". And like Gilda, a triumph of the female body, built on the ambiguity of a pleasure constructed out of allusions and eternally unsatisfied impulses. And above all, thanks to Hayworth's unattainable femme fatale, "a threat even when she doesn't do anything", innocent yet sensual, neither vulgar nor exotic, who in a small cinema theatre in Caorle bewitches even the young Pasolini, who in Amado mio remembers her "immense body, her smile and her breasts, both of a sister and of a prostitute – ambiguous and angelic – stupid and mysterious – with that cold and tender myopic gaze, so tender it is almost languid [...] Meanwhile, with the audience panting, Rita Hayworth, with delicate lust and a furious patience, peeled off her glove against the night sky".

Paolo Mereghetti

LE SILENCE EST D'OR

Francia-USA, 1947 René Clair

■ T. it.: *Il silenzio è d'oro*. T. int.: *Silence Is Golden*. Scen.: René Clair. F.: Armand Thirard. M.: Louise Hautecoeur, Henri Taverna. Scgf.: Léon Barsacq. Mus.: Georges Van Parys. Int.: Maurice Chevalier (Émile Clément), Marcelle Derrien (Madeleine), François Périer (Jacques), Dany Robin (Lucette), Raymond Cordy (lo sfregiato), Christiane Sertilange (Marinette), Robert Pizani (signor Duperrier). Prod.: Pathé Cinéma, RKO Radio Pictures ■ DCP. D.: 99'. Bn. Versione francese / *French version* ■ Da: Pathé Films ■ Restaurato in 4K nel 2018 da Pathé grazie al sostegno di CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée presso il laboratorio L'Imagine

Ritrovata, a partire dal negativo immagine originale / *Restored in 4K in 2018 by Pathé with the support of CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée at L'Imagine Ritrovata laboratory, from the original picture negative 35mm*

... forse il suo capolavoro
André Bazin

La scelta di René Clair s'impone quando, nella primavera del 1945, la Société Nouvelle Pathé-Cinéma conclude un accordo con la consociata RKO per la realizzazione di quattro film. L'ultimo miliardario è l'ultimo film girato dal regista in Francia prima della Seconda guerra mondiale, *Le Silence est d'or* il primo dopo il suo ritorno. Romantico inno al cinema muto, viene girato negli studi Pathé di Francœur e di Joinville-le-Pont. Le riprese dovevano iniziare il 15 settembre 1945 ma inizieranno solo un anno più tardi per concludersi nel febbraio del 1947. Le infrastrutture in via di ammodernamento non sono subito disponibili e la lavorazione sarà spesso ostacolata anche dalle interruzioni della corrente elettrica.

Anticipando *French Cancan* di Renoir (1954), ma anche film come *Un americano a Parigi* (1951) e *Casino de Paris* (1957), la Parigi ricreata da Léon Barsacq diviene una città ideale sotto le ombre rassicuranti di Montmartre e del Moulin Rouge (icone dell'esportazione cinematografica oltreoceano nell'immediato dopoguerra). Nel 1945 Clair firma dapprima con la RKO, poi il progetto si concretizza con la Pathé. Il tema del film è così riassunto dal regista in una lettera: "L'epoca eroica del cinema francese, i primi studi, *La Course à la perruque*, ecc". Epoca della quale è per certi versi l'allievo, e sulla quale il film posa uno sguardo malinconico ma anche esilarante.

Simbolo degli scambi franco-americani ma anche delle origini del cinema è la presenza beffarda di Maurice Chevalier, che interpreta un regista

all'apice della carriera. Il film si incentra su questo personaggio, un pioniere degli albori del cinema, affascinante e protettivo nei confronti dei suoi collaboratori e della giovane Madeleine che viene a chiedere il suo aiuto. A partire da questo canovaccio si sviluppa un triangolo amoroso la cui configurazione riprende quella delle sceneggiature francesi degli anni Trenta (la differenza d'età della coppia, la tentazione incestuosa, la rinuncia all'amore); lo schema si rifà anche all'arte figurativa francese dal Cinquecento in poi: la donna, corteggiata da un uomo maturo, gli preferisce l'innamorato giovane. Una versione del film, commentata in inglese da Maurice Chevalier e preceduta da una scena introduttiva, venne distribuita negli Stati Uniti con il titolo *Man About Town*, ma non riuscì mai a eguagliare il successo ottenuto in Francia. Fu probabilmente il suo insuccesso a decretare la fine delle produzioni Pathé-RKO.

Stéphanie Salmon e Lenny Borger

... perhaps his masterpiece
André Bazin

In the spring of 1945, Société Nouvelle Pathé-Cinéma signed a deal to produce four pictures for RKO. René Clair was an obvious choice to direct these pictures. The Last Billionaire was his last French movie before World War II. Le Silence est d'or was to be his first after the war ended.

It is a romantic paean to silent cinema, shot at Pathé's Francœur and Joinville-le-Pont studios. Shooting was initially scheduled to start in September 15th, 1945, but did not in fact begin till one year later, nor end until February 1947, a delay due to a studio renovation program. Indeed, power cuts often interrupted the shoot.

Before Renoir's French Cancan (1954) and also productions such as An American in Paris (1951) or Casino de Paris (1957), Le Silence est d'or conjures the image of an ideal Paris, as designed by Léon Barsacq, with the reassuring



Le Silence est d'or

shadows of Montmartre and the Moulin Rouge (both movie landmarks for the American market in the immediate post-war years). In 1945, René Clair had initially signed a contract with RKO, but then this Pathé project came off. The subject of the picture, as he put it in a letter, had been decided: "The heroic age of French cinema, the first studios, the chase-film La Course à la perruque". Clair himself was in some sense a product of this period and the picture casts a melancholy if heady eye on it. Another symbol of Franco-American relations and of the earliest days of cinema is Maurice Chevalier, here playing a director nearing the end of his career. This is the picture's main protagonist, a pioneer from the golden age, characterized as charming and protective of his crews, as well as of the young woman, Mad-

eleine, who turns to him for help. This morphs into a triangular love-story, laden with tropes from French movies of the 1930s, such as an age-difference between lovers, a soupçon of incest and final abnegation. Indeed, this scheme in which a young woman, faced with the attentions of an older man, opts for a more youthful lover, has formed a part of French figurative art since the Sixteenth-century. A version with English-language commentary by Maurice Chevalier and an additional prologue was released in the US as Man About Town, but never achieved the success the picture had met with in France. It was probably for this reason that the association between Pathé and RKO had come to an end.

Stéphanie Salmon and Lenny Borger

LADRI DI BICICLETTE

Italia, 1948 Regia: Vittorio De Sica

■ T. int.: *Bicycle Thieves*. Sog.: Cesare Zavattini dal romanzo omonimo di Luigi Bartolini. Scen.: Oreste Bianconi, Cesare Zavattini, Suso Cecchi D'Amico, Adolfo Franci, Gherardo Gherardi, Vittorio De Sica, Gerardo Guerrieri. F.: Carlo Muontori. M.: Eraldo Da Roma. Scgf.: Antonino Traverso. Mus.: Alessandro Cicognini. Int.: Lamberto Maggiorani (Antonio Ricci), Enzo Stajola (Bruno Ricci), Lianella Carell (Maria Ricci), Elena Altieri (la patronessa), Gino Saltamerenda (Baiocco), Vittorio Antonucci (il ladro), Giulio Chiari (attaccchino), Michele Sakara (il segretario alla beneficenza), Fausto Guerzoni (filodrammatico), Carlo Jachino (il mendicante). Prod.: Produzioni De Sica

■ DCP. D.: 88'. Bn. Versione italiana con

sottotitoli italiani / *Italian version with English subtitles* ■ Da: Cineteca di Bologna
■ Restaurato nel 2018 da Cineteca di Bologna, Compass Film e Istituto Luce Cinecittà in collaborazione con Arthur Cohn, Euro Immobifin e Artédis presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored in 2018 by Cineteca di Bologna, Compass Film and Istituto Luce Cinecittà, in collaboration with Arthur Cohn, Euro Immobifin and Artédis at L'Immagine Ritrovata laboratory*

Carissimo,
mi parlarono, come capirai, in modo *enorme* del tuo film, domenica. Non venni, perché avevo paura fosse troppo bello. Ebbi, domenica, molte telefonate. Soffrivo d'invidia. Non volevo andarlo a vedere. Naturalmente, sono poi stato, alla prima, al Barberini, sperando che fosse un po' meno bello di quello che mi avevano detto. Invece è *più* bello ma in altro modo. Ancora ti ripeti, sei come Verdi e Chaplin: non ragioni: senti.

Anni fa ti dissi che non capivi niente, e dissi che molte volte i geni non capiscono niente, perché *sentono*, perché *vedono*. Ora ti dirò una cosa sola. Tu 'albeggi' Noi (tutti noi registi italiani) 'tramontiamo'.

Mario Soldati, lettera a Vittorio De Sica, 26 novembre 1948

Neorealista, *Ladri di biciclette* lo è secondo tutti i principi che si possono ricavare dai migliori film italiani dal 1946 a ora. Intrigo 'popolare' e addirittura populista: un incidente della vita quotidiana di un lavoratore. [...] Un incidente davvero insignificante, banale persino: un operaio passa tutto il giorno a ricercare invano a Roma la bicicletta che gli hanno rubato. [...] È evidente che non c'è neppure la materia di un fatto di cronaca: tutta questa storia non meriterebbe neppure due righe nella rubrica dei cani investiti. [...] L'avvenimento non possiede in se stesso alcuna valenza drammatica propria. Prende senso solo in funzione della congiuntura sociale (e non psi-

cologica o estetica) della vittima. Non sarebbe altro che una banale disavventura senza lo spettro della disoccupazione che lo situa nella società italiana del 1948. [...]

Se *Ladri di biciclette* è un puro capolavoro paragonabile per il rigore a *Paisà*, è per un certo numero di ragioni ben precise che non appaiono mai nel semplice riassunto della storia e neppure nell'esposizione superficiale della tecnica di regia.

La sceneggiatura innanzitutto è di un'abilità diabolica, poiché regola, a partire dall'alibi dell'attualità sociale, più sistemi di coordinate drammatiche che la puntellano in tutti i sensi. [...] La tesi implicata è di una meravigliosa e atroce semplicità: nel mondo in cui vive questo operaio, i poveri, per sussistere, *devono derubarsi fra di loro*. Ma questa tesi non è mai posta come tale, il concatenamento degli avvenimenti è sempre di una verosimiglianza insieme rigorosa e aneddotica. [...]

Come si vede – e potrei trovare venti altri esempi – gli avvenimenti e gli esseri non sono mai sollecitati nel senso di una tesi sociale. Ma la tesi ne esce tutta agguerrita e tanto più irrefutabile in quanto non ci viene data che in so-

vappiù. È il nostro spirito a ricavarla e a costruirla, non il film. De Sica vince ogni volta sul *tableau* in cui... non ha puntato.

Questa tecnica non è affatto nuova nei film italiani e abbiamo insistito a lungo sul suo valore, a proposito di *Paisà* e, più di recente, di *Germania anno zero*, ma questi due ultimi film si rifacevano ai temi della Resistenza e della guerra. *Ladri di biciclette* è il primo esempio decisivo della conversione possibile di questo 'oggettivismo' a soggetti interscambiabili. De Sica e Zavattini hanno fatto passare il neorealismo dalla Resistenza alla Rivoluzione.

André Bazin, *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1973

*My dear friend,
As you can imagine, they spoke enormously about your film to me on Sunday. I did not go because I was afraid of it being too wonderful. Sunday I received many phone calls. I was envious. I did not want to go and see it. Of course, then I went to the premiere at the Barberini cinema, hoping it would be a little less wonderful than they had told me. Instead, it is even more wonderful, but in a different way. You still repeat*



Sul set di *Ladri di biciclette* (Archivio Giuditta Rissone – Emi De Sica)



Ladri di biciclette (Archivio Giuditta Rissone – Emi De Sica)

yourself, you are like Verdi and Chaplin: you do not think: you feel.

Years ago I told you that you did not understand anything, and I said many times geniuses do not understand anything because they feel, because they see. Now, I have just one thing to say to you. You 'rise', while We (all Italian directors) 'set'.

Mario Soldati, letter to Vittorio De Sica, 26 November 1948

Ladri di biciclette certainly is neoreal-
ist, by all the principles one can deduce
from the best Italian films since 1946.
The story is from the lower classes, almost

*populist: an incident in the daily life of a
worker. [...] Truly an insignificant, even
a banal incident; a workman spends a
whole day looking in vain in the streets
of Rome for the bicycle someone has sto-
len from him. [...] Plainly there is not
enough material here even for a news
item: the whole story would not deserve
two lines in a stray-dog column. [...] In
itself the event contains no proper dra-
matic valence. It takes on meaning only
because of the social (and not psychologi-
cal or aesthetic) position of the victim.
Without the haunting specter of unem-
ployment, which places the event in the
Italian society of 1948, it would be an*

*utterly banal misadventure.[...] If Ladri
di biciclette is a true masterpiece, com-
parable in rigor to Paisan it is for certain
precise reasons, none of which emerge ei-
ther from a simple outline of the scenario
or from a superficial disquisition on the
technique of the mise en scène.*

*The scenario is diabolically clever in its
construction; beginning with the alibi
of a current event it makes good use of
a number of systems of dramatic coordi-
nates radiating in all directions. [...] The
thesis implied is wondrously and
outrageously simple: in the world where
this workman lives, the poor must steal
from each other in order to survive.*

But this thesis is never stated as such, it is just that events are so linked together that they have the appearance of a formal truth while retaining an anecdotal quality. [...] Clearly, and I could find twenty more examples: events and people are never introduced in support of a social thesis – but the thesis emerges fully armed and all the more irrefutable because it is presented to us as something thrown in into the bargain. It is our intelligence that discerns and shapes it, not the film. De Sica wins every play on the board without ever having made a bet. This technique is not entirely new in Italian films and we have elsewhere stressed its value at length both apropos of Paisan and of Germany Year Zero, but these two films were based on themes from either the Resistance or the war. Ladri di biciclette is the first decisive example of the possibility of the conversion of this kind of objectivity to other, similar subjects. De Sica and Zavattini have transferred neorealism from the Resistance to the Revolution.

André Bazin, What Is Cinema?, University of California Press, 1971

IN A LONELY PLACE

USA, 1950 Regia: Nicholas Ray

■ T. it.: *Il diritto di uccidere*. Sog., dal romanzo omonimo di Dorothy B. Hughes. Scen.: Andrew Solt. F.: Burnett Guffey. M.: Viola Lawrence. Scgf.: Robert Peterson. Mus.: George Antheil. Int.: Humphrey Bogart (Dixon Steele), Gloria Grahame (Laurel Gray), Frank Lovejoy (Brub Nicolai), Carl Benton Reid (capitano Lochner), Jeff Donnell (Sylvia Nicolai), Martha Stewart (Mildred Atkinson), Robert Warwick (Charlie Waterman), Morris Ankrum (Lloyd Barnes), William Ching (Ted Barton), Steven Geray (Paul). Prod.: Robert Lord per Santana Pictures, Inc. ■ DCP. D.: 94'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Sony Columbia per concessione di Park Circus ■ Restaurato nel 2018 da Sony Pictures Entertainment presso i laboratori Roundabout Entertainment, Cineric, Inc., Deluxe Audio Services, L'Immagine

Ritrovata, a partire da un negativo immagine nitrato 35mm / *Restored in 2018 by Sony Pictures Entertainment at Roundabout Entertainment, Cineric, Inc., Deluxe Audio Services, L'Immagine Ritrovata laboratories, from a 35mm original nitrate picture negative*

Sono nato quando lei mi ha baciato. Sono morto quando lei mi ha lasciato. Ho vissuto le poche settimane in cui lei mi ha amato.

Dixon Steele nel film *In a Lonely Place*, citato anche dai The Smithereens nell'omonima canzone

Nel film *In a Lonely Place*, Humphrey Bogart e Gloria Grahame sono ancora abbastanza vicini al noir. “Era molto più di un attore. Era l'immagine stessa della nostra condizione. Il suo volto era un rimprovero vivente” disse Nicholas Ray di Bogart. Il film è un riflesso delle fratture postbelliche. Dix Steele, reduce di guerra, tenta invano di far ripartire la propria carriera di sceneggiatore. La mitologia dell'amore viene riscritta e ha il suono della paranoia. Nel gotico femminile una donna innocente entra nel palazzo stregato di un uomo ma presto i due si rivelano perfetti estranei. Per gli uomini il matrimonio è una continuazione della guerra con altri mezzi. *In a Lonely Place* fu prodotto dalla Santana Productions di Humphrey Bogart, e fu lui a scegliere come regista Nicholas Ray. Mai il linguaggio del corpo di Bogart è stato più convincente: il mito hollywoodiano si smonta rivelando un personaggio pericoloso. Il film è una versione diluita del romanzo di Dorothy Hughes ma si conserva fedele alla sua ambiguità; è stato cambiato a favore di una più profonda inquietudine. Anche se non vediamo mai gli studios, *In a Lonely Place* è uno dei più grandi film su Hollywood. La commissione per le attività antiamericane e la lista nera non vengono mai nominati, ma *In a Lonely Place* parla anche di loro.

Dagli scritti postumi di Peter von Bagh (2014), a cura di Antti Alanen

Nicholas Raymond Kienzle è un autore nel senso che ci piace dare a questa parola. Tutti i suoi film raccontano una stessa storia, quella di un violento che vorrebbe cessare di esserlo, i suoi rapporti con una donna moralmente più forte di lui perché il duro, protagonista dei film di Ray, è un debole, un uomo bambino, quando non è semplicemente un bambino. Sempre la solitudine morale, sempre gente disposta a braccarti, linciarti. [...] Se è vero che si possono distinguere due tipi di registi, i cerebrali e gli istintivi, io metterei senz'altro Ray nel secondo gruppo, in quello della sincerità e della sensibilità. [...]

Nicholas Ray è un po' il Rossellini hollywoodiano. [...] Nel regno della meccanica, amorevolmente, Nicholas Ray da artigiano fabbrica graziosi piccoli oggetti in legno di pungitopo. Dagli al dilettante! Non è un film di Ray se è senza un tramonto. È il poeta della notte che scende e tutto è permesso a Hollywood tranne la poesia. [...]

Si può rifiutare Hawks in nome di Ray (o viceversa), rifiutare anche *Il grande cielo* in nome di *Johnny Guitar* o accettarli tutti e due, ma a chi rifiuta l'uno e l'altro arrivo a dire: non andare più al cinema, non vedere più film, perché non saprai mai cosa sono l'ispirazione, l'intuizione poetica, un'inquadratura, un piano, un'idea, un buon film, il cinema.

François Truffaut, *I film della mia vita*, Marsilio, Venezia 1978

I was born when she kissed me. I died when she left me. I lived a few weeks while she loved me.

Dixon Steele in *In a Lonely Place*, also quoted by The Smithereens in their song of the same name

Humphrey Bogart and Gloria Grahame are still within easy reach of film noir in In a Lonely Place. “He was much more than an actor: he was the very image of our condition. His face was a living reproach”, said Nicholas Ray about Bogart. In a Lonely Place is a reflection of



In a Lonely Place

post-war fractures. The war veteran Dix Steele has returned home and failed to revive his career as a screenwriter. The mythology of love is being rewritten – and it is full of sounds of paranoia. In female Gothic, an innocent woman enters the haunted palace of a man, but it soon turns out that they are perfect strangers. For men marriage is a continuation of war by other means. In a Lonely Place was produced by Humphrey Bogart's Santana company, and it was Bogart who selected Nicholas Ray to direct. Never has Bogart's body language been this compelling. His star myth is debunked – and a dangerous character is revealed. The film is a diluted version of Dorothy Hughes's novel, yet faithful to its ambivalence; it has been changed to the benefit of a more profound unrest. Although we never visit the studios, In a Lonely Place is one of the greatest tales about Hollywood. HUAC and the black list are never mentioned, but In a Lonely Place is also about them. Edited from Peter von Bagh's posthumous papers (2014) by Antti Alanen

Nicholas Raymond Kienzle is an auteur in the best sense of the word. All his films tell the same story: the violent man who wants to renounce violence and his relationship with a morally stronger woman. Ray's constant hero, the bully, is a weak man-child, when he is not simply a child. He is wrapped in moral solitude, always hunted, sometimes lynched.. [...] Insofar as we can divide filmmakers into two groups, the cerebral and the instinctual, I would certainly classify Ray in the second, the school of sincerity and sensitivity. [...] Ray is a kind of Hollywood Rossellini. [...] Nicholas Ray lovingly fashions pretty little objects out of Hollywood. Down with the amateur! There are no Ray films that do not have a scene at the close of day; he is the poet of nightfall, and of course everything is permitted in Hollywood except poetry. [...] One can argue against Hawks and for Ray – or the other way around; one can condemn Big Sky in the name of John-

ny Guitar or accept them both. But anyone who rejects either should never go to the movies again, never see any more films. Such people will never recognize inspiration, poetic intuition, or a framed picture, a shot, an idea, a good film, or even cinema itself.

François Truffaut, The Films in My Life, Touchstone, 1985

ROSAURO CASTRO

Messico, 1950

Regia: Roberto Gavaldón

■ T. it.: *Il tiranno*. Scen.: Roberto Gavaldón, Roberto O'Quigley, José Revueltas. F.: Raúl Martínez Solares. M.: George Crone. Mus.: Antonio Díaz Conde. Int.: Pedro Armendáriz (Rosauero Castro), Carlos López Moctezuma (Don Antonio), Arturo Martínez (García Mata), María Douglas (Marta), Carlos Navarro (Chabelo Campos), Mimí Derba (donna Margarita), Antonio del Puerto (Ángel Castro), Rogelio Fernández (Fidel), Isabel del Puerto (Esperanza). Prod.: Pedro Armendáriz, Roberto Gavaldón, César Santos Galindo per Cinematográfica Azteca ■ DCP: D.: 83'. Bn. Versione spagnola con sottotitoli inglesi / Spanish version with English subtitles ■ Da: Cineteca Nacional México ■ Restaurato nel 2018 da Cineteca Nacional México a partire da una copia 35mm safety / Digitally restored in 2018 by Cineteca Nacional México from a 35mm composite acetate print

Rosauero Castro rientra in un periodo importante della filmografia di Roberto Gavaldón. Accanto a opere come *La barraca* (1944), *La otra* (Vita rubata, 1946), *La diosa arrodillada* (La dea inginocchiata, 1947) e *En la palma de tu mano* (Nel palmo della mano, 1950), dà forma a un particolarissimo universo tragico nel quale i personaggi sono costretti a far fronte a un destino avverso – che quasi sempre deriva dal loro ambiente sociale – o finiscono per soccombere alle loro più profonde e oscure passioni.

Questo universo può essere compreso facendo riferimento al genere di storie e di personalità che abitano il mondo del film noir – femmes fatales, uomini che sacrificano la vita alla passione, dialoghi barocchi impregnati di poesia e di fatalismo – e conferisce al cinema di Gavaldón un carattere cosmopolita che appare in netto contrasto con la maggioranza della produzione cinematografica dell'epoca. Gavaldón si avvale di collaboratori come lo scrittore José Revueltas e il direttore della fotografia Alex Phillips, figure di prim'ordine che lo aiutarono a dare forma e coerenza estetica a questo personalissimo universo.

Rosauero Castro mostra un Messico rurale sempre più minacciato dalla modernità. Il film si svolge in un villaggio oppresso in cui niente può essere detto o fatto senza l'approvazione del personaggio eponimo, un capo abituato a imporre la sua volontà a tutto e tutti, dettando legge perfino sulla condotta dei suoi cittadini. Rosauero Castro esercita il suo dispotismo anche a casa, umiliando la moglie con le sue tante infedeltà davanti al giovane figlio. Tuttavia, la comparsa in città di una nuova figura istituzionale nei panni di un agente inviato dalla procura per indagare sull'omicidio di un avversario politico di Castro segna per il protagonista l'inizio della fine; saranno la passione e il dispotismo a spingerlo verso il suo destino.

Alejandro Pelayo

The film Rosauero Castro falls within an important period in director Roberto Gavaldón's filmography. Alongside works like La barraca (The Shack, 1944), La otra (The Other One, 1946), La diosa arrodillada (The Kneeling Goddess, 1947) and En la palma de tu mano (In the Palm of Your Hand, 1950), it gives shape to a very particular tragic universe, where characters are forced to confront an adverse destiny – one that almost always arises from their social environment – or else find themselves succumbing to their deepest, darkest passions.



Rosauro Castro

This universe can be understood with reference to the kinds of stories and personalities that inhabit the world of film noir – femmes fatales, men who surrender their lives to passion, baroque dialogue loaded with poetry and fatalism – and it lends Gavalddón's cinema a cosmopolitanism that is largely at odds with the majority of film production of the time. Gavalddón found support in collaborators like the writer José Revueltas and the cinematographer Alex Phillips, first-class allies who helped him to plot and aestheticize this very personal universe. Rosauro Castro shows a rural Mexico increasingly threatened by modernism. The film takes place in an oppressed village in which nothing can be said or done without the approval of the title character, a chief who is accustomed to imposing his will on all things, even demanding that his citizens behave in a certain way. Rosauro Castro also exercises his tyrannical will at home, tormenting his wife with countless infidelities, all in front of their young son. However,

a new institutional presence in the town, represented here by an agent sent by the public prosecutor to investigate the murder of one of Castro's political opponents, marks the beginning of the end for the protagonist; it will be his passion and his tyranny that will drive him to his ultimate destiny.

Alejandro Pelayo

SAIKAKU ICHIDAI ONNA

Giappone, 1952 Regia.: Kenji Mizoguchi

T. it.: *Vita di Oharu, donna galante*. T. int.: *The Life of Oharu*. Scen.: dal romanzo *Vita di una donna licenziosa* di Saikaku Ihara. Scen.: Kenji Mizoguchi, Yoshikata Yoda. F.: Yoshimi Hirano. M.: Toshio Gotô. Scgf.: Hiroshi Mizutani. Mus.: Ichirô Saitô. Int.: Kinuyo Tanaka (Oharu), Tsukie Matsuura (Tomo, madre di Oharu), Ichirô Sugai (Shinzaemon, padre di Oharu). Toshiro Mifune (Katsunosuke), Toshiaki Konoe (Harutaka Matsudaira), Hiroshi Oizumi

(Bunkichi), Jûkichi Uno (Yakichi Ogiya, marito di Oharu), Eitarô Shindô (Kahe Sasaya), Kyôko Kusajima (Sodegaki), Chieko Higashiyama (Myokai). Prod.: Hideo Koi, Kenji Mizoguchi per Koi Productions, Shintoho Film Distribution Committee ■ DCP. D.: 148'. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / *Japanese version with English subtitles* ■ Da: Toho ■ Restaurato nel 2018 da Japan Foundation presso Tokyo Laboratory Ltd. a partire da una copia 35mm / *Restored in 2018 by Japan Foundation at Tokyo Laboratory Ltd. from a 35mm print*

Il celebre libro di Ihara Saikaku (1686, tradotto con il titolo *Vita di una donna licenziosa*) è più un ciclo di storie che un romanzo in senso moderno, ma Mizoguchi vi vide il racconto del declino di una donna di buona famiglia che da dama di compagnia diventa prostituta e infine mendicante nel Giappone del Seicento. Il regista spronò il suo collaboratore abituale Yoda a scriverne la sceneggiatura dopo il Leone d'Oro per *Rashomon* ad Akira Kurosawa alla Mostra di Venezia e si svincolò dal contratto con la Shochiku quando la compagnia si rifiutò di finanziarlo. Le riprese si svolsero in condizioni estremamente sfavorevoli (disturbate com'erano dal passaggio dei treni ogni quindici minuti), in un teatro di posa improvvisato nei pressi di Kyoto, per il produttore indipendente Hideo Koi con il traballante sostegno della Shin-Toho, neonata compagnia fondata da ex-dipendenti scontenti della Toho. Fu una scommessa vincente: il film valse a Mizoguchi il Leone d'Oro e lo consacrò a livello internazionale.

Oharu (Kinuyo Tanaka, l'attrice preferita di Mizoguchi sin dagli anni Trenta) causa la rovina della sua famiglia incontrando in segreto un giovane samurai, suo futuro amante. Tutti gli uomini frequentati dopo questo trauma la ingannano, la deludono o la tradiscono, spingendola verso la miseria finale. Nella seconda metà degli anni Quaranta Mizoguchi aveva girato diversi film imperniati sulla moderna



Saikaku ichidai onna

lotta per i diritti delle donne, ma nel Giappone del Seicento le donne non avevano diritti; il 'femminismo' prende qui la forma di simpatia per una donna tormentata, simpatia tra l'altro assente nei racconti di Saikaku. Mizoguchi tiene a bada il proprio gusto per il melodramma e racconta la storia della caduta di Oharu mediante immagini solenni ed esteticamente raffinate. Per la prima volta nella sua opera conferisce alla tragedia una prospettiva buddista, interpretando sia la vita sessuale della donna che le ingiustizie sociali da lei subite come aspetti di un mondo materiale che è, per sua stessa natura, evanescente.

Tony Rayns

Ihara Saikaku's famous book (1686, part-translated as The Life of an Amorous Woman) is more a story-cycle than a novel in the modern sense, but Mizoguchi saw in it the narrative of a well-born woman's decline from lady-in-waiting to prostitute to beggar in 17th-century Japan. He pushed his regular writer Yoda to script it after Akira Kurosawa won his Venice prize for Rashomon, and walked away from a contract with Shochiku when the company refused to finance it.

The film was shot in seriously adverse conditions (trains rumbled past every fifteen minutes) in a makeshift studio near Kyoto for the independent producer Koi Hideo with rickety support from Shin-Toho, a new company founded by disgruntled ex-employees of Toho. The gambit paid off: the film won Mizoguchi his own Venice prize, and launched his reputation in the west.

Oharu (Tanaka Kinuyo, Mizoguchi's favourite actress since the 1930s) brings ruin on her family by meeting a young samurai, a prospective lover, in secret. Every other man she meets after this trauma tricks, disappoints or betrays her, pushing her towards her ultimate destitution. Mizoguchi had made several films in the late 1940s focused on the modern struggle for women's rights, but women had no rights in 17th-century Japan; the 'feminism' here takes the form of sympathy for a woman in her sufferings – a sympathy not present, incidentally, in Saikaku's original stories. Mizoguchi suppresses his taste for melodrama and tells the story of Oharu's downfall in stately and aesthetically exquisite images. For the first time in his work he brings a Buddhist perspective to the tragedy, seeing both her sexual life and the

social injustices she suffers as aspects of a material world which is, by its nature, evanescent.

Tony Rayns

MADAME DE...

Francia-Italia, 1953 Regia: Max Ophuls

■ T. it.: *I gioielli di Madame de...* T. int.: *The Earrings of Madame de...* Sog.: dal romanzo omonimo di Louise de Vilmorin. Scen.: Marcel Achard, Max Ophuls, Annette Wademan. F.: Christian Matras. M.: Borys Lewyn. Scgf.: Jean d'Eaubonne. Mus.: Georges Van Parys. Int.: Danielle Darrieux (Madame de...), Charles Boyer (generale André), Vittorio De Sica (barone Fabrizio Donati), Lia Di Leo (Lola), Paul Azais (primo cocchiere), Michel Albert (secondo cocchiere), Madeleine Barbulée (amica di Madame de...), Beauvais (maggior-domo), Jean Degraive (uomo del club). Prod.: Ralph Baum per Franco London Films, Indusfilms, Rizzoli Film ■ DCP. D.: 100'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / French version with English subtitles ■ Da: Gaumont ■ Restaurato nel 2012 da Gaumont presso il laboratorio Éclair / Restored in 2012 by Gaumont at Éclair laboratory

“Une femme très élégante, très brillante, que tout le monde courtoisait...”. Comincia una favola borghese. Chi è la donna di cui intravediamo le mani, le spalle, la bellissima nuca, mentre scivola tra le pellicce, i guanti, le pieghe di seta di un guardaroba d'alto bordo? Una cortigiana, una signora di tutti e di nessuno, una *madame aux camélias* con cuori di diamanti al posto dei fiori in bocca? No, è solo una moglie, e il matrimonio la consegna alla menzogna e a una fatua inquietudine. Inquieto è lo sguardo di Max Ophuls, “che odiava i piani fissi” (Lourcelles), che nella controllata vertigine del movimento inseguiva la realtà (senza restare imbrigliato nel realismo); e dunque la sua macchina corre, sguscia, s'inventa volute e traiettorie mai viste,



Madame de...

così come solo la vita sa fare – ma solo il cinema può mostrare.

Madame de... è il penultimo film di Ophuls, rientrato tre anni prima dall'America dopo due *noir* ben allineati al canone, *Caught* (*Presi nella morsa*) e *The Reckless moment* (*Sgomento*), e forte della nuova fama internazionale. I film che gira in Francia tra il 1950 e il 1955, *La Ronde*, *Il piacere*, *Madame de...* e *Lola Montès*, gli spalancheranno l'olimpico. Ophuls è libero di adeguarsi "alla dismisura della mia immaginazione". L'incanto della dismisura assume un bagliore antico: Danielle Darrieux attraversa i saloni, scende le scale, appare e riappare nel fruscio visivo di specchi, palmizi, colonne e coppie danzanti, con lo sfavillio e il languore di una diva da diva-film.

Madame de... aggira il melodramma, lo illude, lo depista. Lo fa con la palpitante ironia delle parole ("je ne vous aime pas, ne vous aime pas, ne vous aime pas"), con la frivolezza militare da 'grandi manovre', con Vittorio De Sica nell'amabile contenzioso alla do-

gana, come un attardato signor Max, con quell'unico valzer che di sera in sera allaccia più stretti i corpi di due che ancora non sono amanti – falso piano-sequenza, momento più strabiliante del cinema di Ophuls e uno dei vertici d'invenzione del cinema tutto. Eppure ci sono tracce nere, il drappo che ricopre un'arpa, un libro di preghiere che cade su una fila di scarpe da ballo (una certa idea del cattolicesimo francese fa da sfondo, e l'ultima immagine la trafigge in un primo piano crudele). Il melodramma chiude i conti, con gli strumenti che possiede, dai tempi del diva-film: un colpo di pistola, la consunzione, il crepacuore. Perché questo c'è, al di là del principio del piacere – che si tratti come qui d'una triste fastosa passione, o solo di un *Liebelei*.

Paola Cristalli

"Une femme très élégante, très brillante, que tout le monde courtoisait...". So begins a bourgeois fable. Who is that lady, whose hands, shoulders and beau-

tiful neck we glimpse amongst her furs, her gloves, the silk folds of a high-end wardrobe? Is she a courtesan, an everybody's and nobody's woman, a madame aux camélias with diamonds hearts taking place of budding flowers? No, she is just a wife, whom marriage consigns to lies and to a fatuous restlessness. Just as the gaze of Max Ophuls is restless, "who hated static camera shots" (Lourcelles). Through the controlled vertigo of movement he pursued the reality (without being bridled by realism); therefore, his camera runs and glides, invents never-before-seen turns and trajectories, as only life itself can do – but only cinema can depict.

Madame de... is Ophuls's penultimate film. He had returned from America three years previous after two high-standard noirs, Caught and The Reckless Moment, full of newly gained international fame. The films he makes in France between 1950 and 1955, La Ronde, Le Plaisir, Madame de... and Lola Montès, will definitely admit him in the cinephiles' heaven. Ophuls is now finally free to adapt his work to "the boundlessness of my imagination". The enchantment of that boundlessness assumes an ancient glow: Danielle Darrieux crosses spacious rooms, descends stairs, appears and reappears in a visual flow of mirrors, palm trees, columns and dancing couples, with the sparkle and languor of a diva in a diva-film.

Madame de... bypasses the melodrama, it misleads and masks it. It does so with the vibrant irony of words ("je ne vous aime pas, ne vous aime pas, ne vous aime pas"), with the military frivolity of a great manoeuvres flair, with Vittorio De Sica's gentleman disagreement at a border crossing – almost a memory from Signor Max; and it does so with that waltz, which night after night brings ever closer together two who are yet to become lovers, in the most breathtaking moment of all Ophuls's films and one of the most sublime inventions of all cinema. And yet there are sombre traces; the drape covering a harp, a prayer book falling onto a row of dance shoes (a cer-

tain idea of French Catholicism lingers in the background, cruelly pierced by the final close-up image). The melodrama settles the scores with the instruments it possesses since the diva-film era: a pistol shot, consumption, heartbreak. Because that's what lies beyond the principle of pleasure – whether, like here, in a sad and magnificent passion, or just in a Li-belei.

Paola Cristalli

REVENGE OF THE CREATURE 3D

USA, 1955 Regia: Jack Arnold

■ T. it.: *La vendetta del mostro*. Sog.: William Alland. Scen.: Martin Berkeley. F.: Charles S. Welbourne. M.: Paul Weatherwax. Scgf.: Alexander Golitzen, Alfred Sweeney. Mus.: William Lava, Herman Stein. Int.: John Agar (prof. Clete Ferguson), Lori Nelson (Helen Dobson), John Bromfield (Joe Hayes), Nestor Paiva (Lucas), Grandon Rhodes (Jackson Foster), Dave Willock (Lou Gibson), Robert B. Williams (George Johnson), Charles R. Cane (capitano della polizia), Brett Halsey (Pete), Clint Eastwood (Jennings). Prod.: William Alland per Universal-International Pictures Co., Inc. ■ DCP 3D. D.: 82'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Universal Pictures ■ Restaurato nel 2018 da NBCUniversal StudioPost presso NBCUniversal e 3-D Film Archive. Regolazioni di convergenza tra occhio sinistro e occhio destro e regolazioni di sincronizzazione, realizzate da 3-D Film Archive a partire dal negativo originale (occhio destro) e da un fine grain (occhio sinistro) / Restored in 2018 by NBCUniversal StudioPost at NBCUniversal and 3-D Film Archive. Convergence adjustments between the left and right eye, and sync adjustments, done at 3D Film Archive from 35mm original cut negative (right eye) and a 35mm composite fine grain (left eye)

Jack Arnold, ricordato soprattutto per *Radiazioni BX: distruzione uomo* (1957) e altri film di fantascienza, fu



Revenge of the Creature 3D

un regista brillante e versatile. *Delitto alla televisione* (1953), *La pallottola senza nome* (1959) e *La tragedia del Rio Grande* (1957) basterebbero già a dimostrare il talento di questa figura un po' trascurata che girò molti buoni film prima di dedicarsi completamente alla televisione a partire dal 1959. *Revenge of the Creature* fu chiaramente concepito come sequel per sfruttare il successo di *Il mostro della laguna nera* (1954), il film precedente di Arnold, e infatti fruttò alla Universal incassi ancora maggiori. Entrambi furono prodotti da William Alland,

interessante personaggio che era stato attore, aiuto regista e collaboratore a vario titolo di Orson Welles tra il 1941 e il 1948, ma questo secondo episodio contava su interpreti di minor richiamo – John Agar e la sosia di Sandra Dee, Lori Nelson, invece di Richard Carlson e Julie Adams – e su una trama essenziale (concepita dallo stesso Alland). Questo a quanto pare non andò a detrimento il film, che fu un successo e al botteghino fece ancora meglio delle prime avventure del Mostro, ora chiamato Gill Man (Uomo Branchia).

La riuscita è di certo dovuta alla precisissima e dinamica regia di Jack Arnold, ma anche al fatto che il Mostro, oltre a essere visivamente notevole, è molto interessante dal punto di vista psicologico. L'anfibio si rivela scandalosamente sessuato, chiaramente eterosessuale e forse anche monogamo, molto tenace e perfino geloso nella caccia all'oggetto dei suoi desideri. Rischia addirittura la vita camminando fuori dell'acqua con Lori Nelson tra le braccia: può infatti sopravvivere solo brevemente all'asciutto, ma non può rischiare che la giovane anneghi. Ciò rende la sua avventura non solo minacciosa ma anche drammatica e financo patetica, e suscita negli spettatori una bizzarra compassione per questo precursore evolutivo dell'uomo: possiamo capirne e perfino condividerne i sentimenti pur trovandolo orrendo, violento e pericolosamente irrazionale.

Miguel Marías

Jack Arnold, best remembered for The Incredible Shrinking Man (1957) and several other s-f films, not only excelled in that field but also in several other genres, No Name on the Bullet (1959), Man in the Shadow (1957) and The Glass Web (1953) would seem evidence enough of the talent of this rather neglected filmmaker who made a lot of good movies before moving into television in 1959. Revenge of the Creature was clearly conceived as a commercial sequel to cash in on the success of The Creature from the Black Lagoon (1954), the previous Arnold movie, and in fact made more money for Universal. Both were produced by William Alland, an interesting producer who had played actor, assistant, and had some other odd jobs for Orson Welles between 1941 and 1948, but this second episode has lesser actors – John Agar and Sandra Dee look-alike Lori Nelson instead of Richard Carlson and Julie Adams – and a minimal plot (concocted by Alland himself), which seemingly did not harm the picture. It

was a hit and did even better at the box office than the first adventures of the Creature, now called the Gill Man.

Part of the success is, no doubt, due to Jack Arnold's very precise and dynamic direction, but beyond that, the Creature is not only visually impressive but also psychologically very interesting. This partly amphibious monster seems shockingly sexed, clearly heterosexual, perhaps even monogamous, very obstinate and even jealous in the pursuit of his desired paramour. He goes so far as to risk his own survival walking on the earth with Lori Nelson in his arms: he can only endure a short time out of water, but she would drown in it. This makes his adventure not only threatening, but also dramatic and even pathetic. And that encourages the audience to feel some strange sort of sympathy for this evolutionary forerunner of man, whose feelings we can understand and even share at the same time that we can find him hideous, violent and dangerously irrational.

Miguel Marías

SÔSHUN

Giappone, 1956 Regia: Yasujiro Ozu

■ T. it.: *Inizio di primavera*. T. int.: *Early Spring*. Scen.: Kôgo Noda, Yasujiro Ozu. F.: Yûharu Atsuta. M.: Yoshiyasu Hamamura. Scgf.: Tatsuo Hamada. Mus.: Takanobu Saitô. Int.: Chikage Awashima (Masako Sugiyama), Ryô Ikebe (Shoji Sugiyama), Keiko Kishi (Chiyo Kaneko), Chishû Ryû (Kiichi Onodera), Teiji Takahashi (Taizô Aoki), Sô Yamamura (Yutaka Kawai), Takako Fujino (Terumi Aoki), Masami Taura (Kôichi Kitagawa), Haruko Sugimura (Tamako Tamura). Prod.: Shizuo Yamanouchi, Shôchiku Eiga ■ DCP. D.: 144'. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / Japanese version with English subtitles ■ Da: Shochiku ■ Restaurato in 4K nel 2018 da Shochiku Co., Ltd. in collaborazione con The Japan Foundation presso il laboratorio Imagica Corp. a partire dal positivo master / Restored

in 4K in 2018 by Shochiku Co., Ltd. in collaboration with The Japan Foundation at Imagica Corp. laboratory from the 35mm positive master

Con questo film che ritrae la vita degli impiegati ho ripreso dopo tanto tempo a fare un film di genere. La gioia di laurearsi e di entrare nel mondo adulto, le speranze del momento in cui si viene assunti, il loro progressivo sfaldarsi, la percezione che dopo trent'anni di lavoro non si è arrivati pressoché a niente. Ho ritratto la vita degli impiegati attraverso le differenze generazionali e ho cercato di far emergere le loro amarezze. [...] Ho però evitato per quanto possibile le scene drammatiche e ho voluto accumulare scene ordinarie per far sì che dopo averlo visto gli spettatori arrivassero a percepire la tristezza di quel tipo di vita.

Yasujiro Ozu, *Scritti sul cinema*, a cura di Franco Picollo e Hiromi Yagi, Donzelli, Roma 2016

Celebri star, in prevalenza giovani, fanno di *Inizio di primavera* un film consapevolmente 'rivolto ai giovani'. Malgrado il "sottoinsieme possibile di scelte" sia mutato, tuttavia, Ozu continua a rielaborare tematiche, strutture narrative e strategie narrative che gli sono caratteristiche.

Vari materiali tematici appaiono in continuità con opere precedenti. [...] Questi elementi ricorrenti sono subordinati a due importanti 'campi semantici'. Uno di essi riguarda il matrimonio, così come incarnato nelle difficoltà domestiche di Shoji e Masako. E questa è una linea d'azione. Prende il via con l'annoiata routine del risveglio della coppia nella prima scena, continua con Shoji che dà Masako per scontata e con la crescente indifferenza di lei, si intensifica con Shoji che dimentica l'anniversario della morte del figlioletto e culmina con la moglie che scopre l'infedeltà del marito. [...]

"Volevo" commenta Ozu, "ritrarre quello che potremmo definire il pathos della vita dei colletti bianchi".



Sôshun

Questo è il secondo campo tematico convocato dal film. [...] Tuttavia il film di Ozu riunisce una serie di commenti che, disseminati lungo la trama, criticano l'etica dell'uomo medio. [...] Chi vede nei film postbellici di Ozu una carenza di mordente sociale dovrebbe ricordare le discussioni esplicite, la vita in ufficio resa visivamente attraverso una serie di scorci prospettici di schedari, armadietti, scrivanie e macchine, e le inquadrature che interpretano in senso letterale l'espressione *madogawa-zoku*, "impiegati che siedono accanto alle finestre".

David Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema*, Princeton University Press, BFI Publishing, Londra-Princeton, NJ 1988

With this film depicting salaryman life, I started making a genre film again after a long break. The joy of graduation and entering the adult world, hopes and dreams upon being hired, their gradual disintegration, the perception that after thirty years of work you have hardly achieved anything. I portrayed the lives of salarymen through generational differences, and I tried to bring their bitterness to the surface. [...] I avoided dramatic scenes as much as possible, and I wanted to accumulate ordinary scenes so that after seeing it audiences would feel the sadness of that type of life. Yasujiro Ozu, *Scritti sul cinema*, edited by Franco Picollo and Hiromi Yagi, Donzelli, Roma 2016

Big stars, most of them young, make Early Spring a self-consciously 'youth-oriented' film. Despite a shift in the 'feasible subset' of choices, however, Ozu continues to recast characteristic themes, narrative structures, and narrational strategies. Various thematic materials carry over from earlier works. [...] These recurrent elements are subordinated to two major 'semantic fields'. One involves marriage, as embodied in the domestic difficulties of Shoji and Masako. This constitutes one line of action. It is initiated in the couple's bored routine of awakening in the first scene, continues through Shoji's taking Masako for granted and her increasing indifference to him, intensifies with Shoji's neglect of their son's death-anniversary, and climaxes with her discovery of his infidelity. [...]



The Apartment

"I wanted," Ozu remarked, "to portray what you might call the pathos of the white-collar life". This constitutes the second semantic field mobilized by the film. [...] Yet Ozu's film assembles a range of comments which, at intervals through the plot, criticize the salaryman ethos. [...] Those critics who see Ozu's postwar films as lacking social bite should recall such explicit discussions, as well as the visual portrayal of office life as a series of perspective views of files, lockers, desks, and machinery, and the shots which literalize the nickname madogawa-zoku, 'workers who sit by the windows'.

David Bordwell, Ozu and the Poetics of Cinema, Princeton University Press, BFI Publishing, London-Princeton, NJ 1988

THE APARTMENT

USA, 1960 Regia: Billy Wilder

■ T. it.: *L'appartamento*. Scen.: Billy Wilder, I.A.L. Diamond. F.: Joseph LaSelle. M.: Daniel Mandell. Scgf.: Alexandre Trauner. Mus.: Adolph Deutsch. Int.: Jack Lemmon (C.C. Baxter), Shirley MacLaine (Fran Kubelik), Fred MacMurray (Jeff

Sheldrake), Ray Walston (Joe Dobisch), Jack Kruschen (dottor Dreyfuss), David Lewis (Al Kirkeby), Hope Holiday (Margie MacDougall), Joan Shawlee (Sylvia), Naomi Stevens (Mildred Dreyfuss), John Seven (Karl Matuschka). Prod.: Billy Wilder per The Mirisch Company ■ DCP. D.: 125'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Park Circus per concessione di MGM ■ Restaurato in 4K nel 2018 a partire dal negativo immagine originale 35mm e da un controtipo negativo. L'audio è stato restaurato dal negativo sonoro ottico 35mm. Le scansioni sono state eseguite da Deluxe EFILM, Hollywood. Il restauro dell'immagine è stato eseguito dal laboratorio L'Immagine Ritrovata. Grading, conforming, restauro immagine supplementare e creazione DCP: laboratorio Roundabout Entertainment. Colorist: Sheri Eisenberg. Il restauro è stato supervisionato da Grover Crisp / *Restored in 4K in 2018 from the 35mm original picture negative and 35mm duplicate picture negative. Audio restored from the 35mm original optical soundtrack negative. 4K scans completed at Deluxe EFILM, Hollywood. Digital image restoration by L'Immagine Ritrovata laboratory. Color grading, picture conforming, additional image*

restoration, DCP creation by Roundabout Entertainment laboratory. Colorist Sheri Eisenberg. Restoration supervised by Grover Crisp

Mescolare commedia e dramma è notoriamente difficile, ma *The Apartment* lo fa sembrare facile. Come un Martini perfettamente dosato, il film ha quel tanto di emozione che basta a compensare il suo paralizzante caustico cinismo; come la migliore salsa agrodolce, non permette mai che il sentimento abbia la meglio sull'asprezza, o viceversa. Il risultato è uno dei film più amati e appaganti di Billy Wilder. Tra satira spietata e fascino esuberante, *The Apartment* alterna momenti dolorosi come un pugno allo stomaco e scene esilaranti. Ispirandosi a un'idea scribacchiata dopo aver visto *Breve incontro* (1945), Wilder prende la storia pruriginosa di un impiegato che per far carriera presta il suo appartamento ai superiori in vena di scappatelle e la trasforma in una sorprendente e sentita difesa della dignità umana. Jack Lemmon, mai così divertente e così commovente, è un uomo che fa del suo meglio per conformarsi a una cultura volgare, superficiale e spudoratamente sessista. Shirley MacLaine

infonde un brio corroborante in colei che è una vittima di tale cultura, una donna che sembra prendere le distanze da se stessa esprimendo commenti taglienti sul proprio pathos. Sono circondati da un cast di personaggi secondari disegnati con il tratto elastico ed esuberante delle caricature di Al Hirschfeld, cui Wilder e I.A.L. Diamond mettono in bocca battute gioiosamente chiassose e intelligenti. Le scenografie di Alexandre Trauner (sue quelle di *Les Enfants du Paradis*), valorizzate dall'incisiva fotografia in bianco e nero di Joseph LaShelle in formato widescreen, ricreano con ricchezza e verosimiglianza la New York degli anni Cinquanta, dall'enorme e alienante ufficio – citazione visiva di *La folla* (1928) di King Vidor – alla vissuta semplicità dell'appartamento. Wilder si portò a casa tre Oscar (sceneggiatura, regia e miglior film) e lasciò agli spettatori la vigilia di Natale più allegramente deprimente, la partita di carte più struggente e forse la più esilarante preparazione di un piatto di spaghetti.

Imogen Sara Smith

Mixing comedy and drama is notoriously hard, but The Apartment makes it look easy. Like a perfectly balanced Martini, the film has just enough emotion to offset the numbing dryness of its cynicism; like the best sweet-and-sour sauce, it never lets sentiment overpower tartness, or vice versa. The result is one of Billy Wilder's most satisfying and enduringly beloved films. Amid its merciless satire and ebullient charm, it has moments so painful they leave you winded as from a blow to the solar plexus; a moment later you're laughing. Inspired by a misremembered incident in Brief Encounter (1945), Wilder turned prurient curiosity about a man who would opportunistically lend his home for adulterous trysts into a surprisingly heartfelt defense of simple decency. Jack Lemmon, at his funniest and most touching, plays a man who tries his best to conform to a shallow, crass, and shamelessly sexist culture. Shirley MacLaine injects bracing wit into a victim

of this culture – a woman who seems to stand outside herself, commenting sharply on her own pathos. They are surrounded by a cast of supporting characters drawn with the springy, sizzling line of Al Hirschfeld's caricatures, all speaking Wilder and I.A.L. Diamond's gleefully smart and jazzy dialogue. The art direction by Alexandre Trauner (the veteran designer of Les Enfants du Paradis), paired with the incisive black-and-white widescreen cinematography of Joseph LaShelle, creates a rich, authentic evocation of midcentury New York, from the vast, soul-killing office – a visual quotation from King Vidor's The Crowd (1928) – to the lived-in hominess of the titular apartment. Wilder walked away with three Academy Awards (for best screenplay, direction, and picture), and left audiences with the most hilariously depressing Christmas Eve on record, the most poignant card game, and easily the most entertaining preparation of spaghetti.

Imogen Sara Smith

LA JETÉE

Francia, 1962 Regia: Chris Marker

■ Scen.: Chris Marker. F.: Jean Chiabaut. M.: Jean Ravel. Mus.: Trevor Duncan. Int.: Hélène Chatelain (la donna), Davos Hanich (l'uomo), Jacques Ledoux (lo scienziato), Jean Négroni (voce narrante), André Heinrich, Jacques Branchu, Pierre Joffroy, Étienne Becker. Prod.: Anatole Dauman per Argos Films ■ DCP. D.: 27'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Tamasa

La Jetée è un *cine-roman*, un cineromanzo realizzato all'insegna dell'assoluta economia. È un film composto quasi interamente da fermi immagine, con una voce off a raccontare lo stretto indispensabile della storia. È un film straordinario su 'un uomo segnato da un'immagine dell'infanzia' e si apre con la ripetizione di quel momento. Questi sono i 'fatti', anche se in questa storia i fatti non ci sono molto utili. Nel movimento circolare del film, nel quale la fine arri-

va all'inizio e dunque l'inizio è anche la fine, i fatti concreti non servono a molto. Un bambino assiste alla morte di se stesso adulto, sfidando il presupposto di un tempo cronologico. [...]

In meno di mezzora il film ci porta in un presente proiettato, in un passato inventato e in un futuro immaginato. *La Jetée* è la storia di un uomo che viaggia nel tempo per salvare il futuro dell'umanità in un mondo post-apocalittico. [...] È una storia sul tornare indietro. Racconta di un uomo il cui desiderio è tornare nel passato, e in quanto tale è un film che echeggia altre storie, miti culturali prodighi di moniti. Voltandosi Orfeo perde la sua amata. Edipo si acceca dopo essere tornato da sua madre. In *La donna che visse due volte* di Hitchcock, Scottie cade vittima del proprio desiderio di rimettere in scena il legame con una donna, di riportare consciamente indietro le lancette dell'orologio. [...]

La Jetée fa presa su di noi per il suo immaginare una cosa per mezzo di un'altra. Non c'è un accesso immediato alle cose, né al passato attraverso le fotografie, né al futuro attraverso la scienza. La percezione è costantemente mediata, incorniciata o organizzata, e in Marker la cornice è sempre una sorpresa, come un vecchio oggetto trovato in fondo a un armadio. Al futuro Marker si avvicina (lo incornicia) tramite le venature di una foglia o l'incisione su una corteccia d'albero. Ma questo modo di vedere mediato non pertiene alla rivelazione. Il suo effetto non è svelare le qualità segrete delle cose ma al contrario tessere una ragnatela di corrispondenze, mostrarci tutti i nessi, le somiglianze e le differenze tra le cose. Questo non è un film che rivela qualcosa 'della' fotografia o della sua ontologia, ma un *photo-roman* che ci mostra la fotografia attraverso la cornice del cinema. In questo modo siamo esposti a qualità di movimento e di staticità che fanno parte di ciascuno, ma in maniera diversa.

Janet Harbord, *La Jetée*, Afterall Books, Londra 2009

Sequence N-

1



10



19



25



2



11



20



26



3



12



21



27



4



13



22



28



5



14



23



29



6



15



24



7



16



8



17



9



18



X
X

F/GNCU
Lyn
TR/AV
F/GNCU

La Jetée is a cine-roman, a film-novel that operates within the strictest of economies. It is a film composed almost exclusively of still images, with the bare essentials of a story told in voice-over. It is an extraordinary film of 'a man marked by an image from his childhood', and it opens with a replay of this childhood moment. These are the 'facts', although facts benefit us little in this particular story. In the circular movement of the film, in which the end arrives at the beginning and so the beginning is also the ending, the concrete facts do not add up to much. A child witnesses his own death as a man, defying the premise of chronological time. [...]

In less than half an hour, the film takes us into a projected present, a fabricated past and an imagined future. La Jetée is the story of a man who travels through time to secure the future of humanity in a post-apocalyptic context. [...] It's a story about going back. It tells of a man whose desire is to return to the past, and as such it is a film that echoes other stories, cultural myths that are full of warning. Orpheus loses his lover through a backward glance. Oedipus blinds himself after returning to his mother. In Alfred Hitchcock's Vertigo, Scottie falls foul of a desire to re-stage his relationship with a woman, to consciously turn back the clocks. [...]

The grip that La Jetée has on us is in imagining one thing through another. There is no immediate access to things, either the past through photographs or the future through science. Perception is always mediated, framed or set up, and with Marker, the frame is always an unexpected thing, like an old object found in the back of a cupboard. So in his idea of the future, Marker approaches it (frames it) through the skeleton of a leaf or the etching of tree bark. But this mediated way of seeing is not of the order of revelation. Its effect is not to disclose the secret qualities of things but, on the contrary, to spin a web of correspondences, to show us all of the connections and likenesses and differences of things. This is not a film disclosing something 'about' photography or its ontology, but a photo-roman that shows us photog-



Sul set di *What Ever Happened to Baby Jane?*

raphy through the frame of cinema. In so doing, we are exposed to qualities of movement and stillness that in belonging to each, belong differently. Janet Harbord, *La Jetée*, Afterall Books, London 2009

WHAT EVER HAPPENED TO BABY JANE?

USA, 1962 Regia: Robert Aldrich

■ T. it.: *Che fine ha fatto Baby Jane?*. Sog.: dal romanzo omonimo di Henry Farrell. Scen.: Lukas Heller. F.: Ernest Haller. M.: Michael Luciano. Scgf.: William Glasgow. Mus.: Frank DeVol. Int.: Bette Davis (Baby Jane Hudson), Joan Crawford (Blanche Hudson), Maidie Norman (Elvira Stitt), Victor Buono (Edwin Flagg), Anna Lee (signora Bates), Marjorie Bennett (Dehelia Flagg), Julie Allred (Baby Jane da giovane), Gina Gillespie (Blanche da giovane). Prod.: Robert Aldrich Associates & Aldrich Co., Inc. (Seven Arts Pictures Production) ■ DCP. D.: 132'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Park Circus per concessione di Warner Bros. International Limited

Naturalmente a richiamare l'attenzione nel 1962 fu l'invenzione da parte di Robert Aldrich del 'Grande Dame Guignol', che continua ancor oggi a esercitare il suo fascino come dimostra la miniserie televisiva di Ryan Murphy *Feud: Bette and Joan* (2017) ricamando sulla lavorazione di *What Ever Happened to Baby Jane?*. In un sol colpo, il film riattivò e rivalizzò le carriere di Bette Davis e Joan Crawford e inaugurò una nuova serie di ruoli per star mature. Giocando sull'impressione che Davis e Crawford non fossero semplicemente rivali ma davvero reciprocamente ostili nella vita reale, il film si costruì una reputazione scandalosa. Come osservò Aldrich in un'intervista del 1974, "Il pubblico ha l'impressione di essere addentro ai segreti che circondano le figure di Crawford e Davis nella vita reale".

Ad Aldrich serviva un successo dopo il disastro di *Sodoma e Gomorra*, e non c'è dubbio che *Baby Jane* gli servisse a riattivare e rivalizzare anche la propria, di carriera. Con il senno di poi, però, il film rientra in una serie di suoi film su Hollywood iniziata con *Il*

grande coltello (1955) e conclusasi con *Quando muore una stella* (1968). Questi film rivelano scarso interesse per i pettegolezzi alla *Hollywood Babilonia*, ma come *Viale del tramonto* di Wilder insinuano che la dipendenza hollywoodiana dalle fantasie egocentriche possa rivelarsi profondamente nefasta. (I deliri e le manie di Baby Jane Hudson discendono chiaramente da quelli di Gloria Swanson nel film di Wilder). Aldrich reagiva però anche al recente impatto di *Psycho* (1960) di Hitchcock su Hollywood. La fotografia in bianco e nero e gli shock visivi e narrativi, come la scena del topo e quella dell'omicidio, sono ovviamente idee post-*Psycho*; lo stesso vale per l'insistenza sull'immagine delle scale nella vecchia casa di Hollywood e per l'uso delle panoramiche dall'alto nei momenti di isteria. Aldrich sa bene che la rivelazione nel finale a sorpresa è forzata (viene dal romanzo di Farrell), ma riesce a trasformarla in un momento caratteristico della sua produzione migliore: l'azione che ruota attorno ai gelati e le prosaiche battute dei poliziotti sono puro Aldrich.

Tony Rayns

Of course it was Robert Aldrich's invention of 'Grande Dame Guignol' which caught the attention in 1962, and that fascination has endured right through to Ryan Murphy's 2017 Tv mini-series Feud: Bette and Joan, which makes hay with the production of What Ever Happened to Baby Jane? At a stroke, the film reactivated and revitalised the careers of Bette Davis and Joan Crawford, and opened up a new range of roles for older women stars generally. And by playing on the public perception that Davis and Crawford were not just rivals but actively hostile to each other in real life, the film courted a scandalous reputation of its own. As Aldrich noted in a 1974 interview, "The audience feels that they are privy to real-life secrets about Crawford and Davis". Aldrich needed a hit after the disaster of Sodom and Gomorrah, and there's no

doubt that Baby Jane was calculated to reactivate and revitalise his own career too. In hindsight, though, the film fits into a strand of Aldrich films about Hollywood, begun in The Big Knife (1955) and ended in The Legend of Lylah Clare (1968). Those films show little interest in Hollywood Babylon-type gossip, but they follow Wilder's Sunset Boulevard in assuming that Hollywood's addiction to ego-driven fantasy can be deeply toxic. (Baby Jane Hudson's delusions clearly descend from Gloria Swanson's in Wilder's film.) But Aldrich was also responding to the recent, seismic impact on Hollywood of Hitchcock's Psycho (1960). The monochrome photography and the visual and narrative shocks like the rat and the murder are obviously post-Psycho ideas; so are the emphases on the staircase in the old Hollywood house and the use of top-shots at moments of hysteria. Aldrich knew very well that the revelation in the film's twist ending was pretty hokey (it comes from Farrell's novel), but he finesses it into something characteristic of his best work: the business about the ice creams and the workaday dialogue of the cops is pure Aldrich.

Tony Rayns

THE PRODUCERS

USA 1968 Regia: Mel Brooks

■ T. it.: *Per favore, non toccate le vecchiette*. Scen.: Mel Brooks. F.: Joseph Coffey. M.: Ralph Rosenblum. Scgf.: Charles Rosen. Mus.: John Morris. Int.: Zero Mostel (Max Bialystock), Gene Wilder (Leo Bloom), Dick Shawn (Lorenzo St. Du Bois), Kenneth Mars (Franz Liebkind), Estelle Winwood (la vecchietta "stringimi e straziami"), Christopher Hewett (Roger De Bris), Andreas Voutsinas (Carmen Giya), Lee Meredith (Ulla), Renee Taylor (Eva Braun). Prod.: Sidney Glazier per Springtime Productions, Crossbow Productions ■ DCP. D.: 88'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: StudioCanal ■ Restaurato in 4K nel 2018 da StudioCanal presso il laboratorio Éclair a partire dal

negativo originale / Restored in 4K in 2018 by StudioCanal at Éclair Cinema laboratory from the original negative

"I miei film si librano al di sotto della volgarità", recita una frase attribuita a Mel Brooks. Nessuno dei suoi film la illustra meglio di questo suo esordio, il grande successo che gli valse un Oscar per la migliore sceneggiatura originale e, oltre tre decenni dopo, fu rifatto prima come musical di Broadway (dallo stesso Brooks) e poi come film (diretto da Susan Stroman) tratto dal musical. Eppure era stato giudicato dalla Embassy Pictures inadatto alla distribuzione a causa del suo cattivo gusto e aveva ottenuto una poco beneaugurante anteprima a Pittsburgh. La sua seconda vita iniziò quando Peter Sellers – che avrebbe dovuto interpretare il protagonista Max Bialystock ma si era tirato indietro – vide il film in privato e comprò uno spazio pubblicitario su "Variety" per esigere una distribuzione più ampia.

I protagonisti eponimi, Bialystock (Zero Mostel) e Leo Bloom (Gene Wilder) – rispettivamente un pomposo gigolo costretto a sedurre vecchiette per convincerle a investire nelle sue disastrose produzioni di Broadway e un isterico e impacciato contabile – decidono di librarsi al di sotto della volgarità e di fare un sacco di soldi producendo un orrendo, costoso e offensivo spettacolo destinato a sicuro insuccesso in modo da incassare molti soldi per la produzione, impiegarne solo una parte e intascare il resto. Solo che *Springtime for Hitler* si rivela un successo satirico strepitoso. Ironica-mente, da allora le battute di cattivo gusto su Hitler sono considerate così irresistibili che oggi il pubblico può trovare più offensivi gli stereotipi sessisti e omofobi (mentre la satira sui figli dei fiori sembrava fuori luogo perfino nel 1968).

Mel Brooks, probabilmente il più ebreo degli autori e registi americani nella gioiosa adozione di un immaturo eccesso di stile e di contenuto capace



The Producers

di citare Joyce e a Kafka in mezzo a uno slapstick aggressivo, popolare e alla buona, imposta qui il modello per le interpretazioni sfatte e i numeri musicali sfarzosamente esuberanti dedicati a vari tipi di atrocità in tanti dei suoi film futuri. E in ultima analisi quel che più affascina del suo primitivo professionismo è proprio la dimensione meno professionale.

Jonathan Rosenbaum

"My movies rise below vulgarity", Mel Brooks once allegedly declared. No movie of his better illustrates that proposition

than his first and most successful feature (1968), which won him an Oscar for best original screenplay and, over three decades later, was remade first as a Broadway musical (by Brooks himself) and then as a movie (directed by Susan Stroman) based on that production. Yet it was originally deemed unreleasable due to its bad taste by Embassy Pictures, then given an inauspicious premiere in Pittsburgh. It won a second life only after Peter Sellers – who'd originally been cast in the leading role of Max Bialystock (before apparently chickening out) – saw the film privately and bought an ad in

"Variety" arguing for a wider release. The eponymous heroes, Bialystock (Zero Mostel) and Leo Bloom (Gene Wilder) – a bombastic gigolo who gets old ladies to invest in his failed Broadway shows and a hysterical, mousy accountant, respectively – decide to rise below vulgarity themselves in order to make a bundle by producing a costly, sure-fire flop, a show so awful and offensive that it can only fail, so they can thereby pocket the surplus on all the investments, only to discover that Springtime for Hitler winds up as a satirical hit. Ironically, the appeal of bad-taste jokes about Hitler has been so triumphant ever since that what's likely to offend people more today are the sexist and homophobic stereotypes (whereas the flower-power satire already seemed off the mark even in 1968). Arguably the most Jewish of American comic writer-directors in his cheerful embrace of callow excess in terms of both style and content, even making room for references to James Joyce and Franz Kafka amidst all the lowbrow mugging and earthy slapstick, Mel Brooks sets the template here for both overripe performances and lavishly overproduced musical numbers devoted to atrocities in many of his subsequent features. And in the final analysis, what may seem most charming about his primitive professionalism is what's most unprofessional about it.

Jonathan Rosenbaum

C'ERA UNA VOLTA IL WEST

Italia-USA, 1968 Regia: Sergio Leone

■ T. int: *Once Upon a Time in the West*. Sog.: Dario Argento, Bernardo Bertolucci, Sergio Leone. Scen.: Sergio Donati, Sergio Leone. F.: Tonino Delli Colli. M.: Nino Baragli. Scgf.: Carlo Simi. Mus.: Ennio Morricone. Int.: Claudia Cardinale (Jill McBain), Henry Fonda (Frank), Jason Robards (Manuel 'Cheyenne' Gutierrez), Charles Bronson ('Armonica'), Gabriele Ferzetti (Morton), Paolo Stoppa (Sam), Woody Strode (Stony), Jack Elam (Snaky), Keenan Wynn (sceriffo di Flagstone). Prod.: Bino Cicogna



Sul set di *C'era una volta il West*

per Rafran, San Marco, Paramount ■ DCP. D.: 164'. Col. Versione inglese con sottotitoli italiani / *English version with Italian subtitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

Mentre prepara *C'era una volta il West*, Leone si separa dagli sceneggiatori abituali e passa il tempo a guardare classici western di Hollywood insieme ai giovani Bernardo Bertolucci e Dario Argento. Chiede in seguito a Sergio Donati (che aveva contribuito non accreditato agli script dei suoi due precedenti western) di contribuire a trasformare il loro trattamento – un mosaico di momenti cinematografici celebri tenuti assieme da una storia semplice sul diritto all'acqua nel deserto – in un'elegia brillantemente concepita sui miti americani ("C'era una volta") e la realtà storica dell'età adulta ("Nel West"). Fin dalle sequenze iniziali, con il loro coreografico remix da *Mezzogiorno di fuoco*, *Johnny Guitar* (in particolare), *Il cavaliere della valle solitaria* e *Sentieri selvaggi*, fino all'apice della vicenda che s'ispira a *Il cavallo*

d'acciaio di John Ford, questa danza di morte – secondo la definizione di Leone – fa scontrare i logori stereotipi del western con "la nuova era spietata che avanza", l'era dei baroni rapinatori. Si tratta di un'antologia di grandi sequenze del western hollywoodiano, amorevolmente ricreate prima di essere ribaltate. Gli stereotipi sono Henry Fonda, nel ruolo radicalmente anomalo di un sadico assassino dagli occhi azzurri, Charles Bronson nel ruolo del vendicatore senza nome che porta uno strumento musicale attorno al collo, Jason Robards in quello del bandito romantico, e Claudia Cardinale in quello della prostituta o, secondo il gergo della Hollywood contemporanea, di una *dance-hall girl*.

C'era una volta il West viene prodotto dalla Paramount e girato tra aprile e luglio 1968 con un budget di tre milioni di dollari. La sequenza d'apertura viene girata a La Calahorra, vicino a Cadice. Disegnata da Carlo Simi, la città di Flagstone viene costruita non distante. Sweetwater invece viene edificata sul set di El Paso già utilizzato in *Per qual-*

che dollaro in più, vicino a Tabernas, in Almeria, usando anche dei tronchi di legno lasciati da Orson Welles per il suo *Falstaff*. Per la prima volta Leone gira in America, nella famosa Monument Valley tanto cara a John Ford. Tutti i principali temi musicali di Ennio Morricone vengono scritti prima delle riprese e fatti ascoltare sul set "per creare ritmo". Ogni personaggio principale ha un proprio tema conduttore. *C'era una volta il West* non ha lo stesso successo al box-office della *Trilogia del dollaro*. In America, in seguito a tiepide anteprime, viene accorciato d'una ventina di minuti. Da allora in poi il film è stato rivalutato fino al punto che i critici attualmente lo ritengono il miglior film di Leone. Inoltre, ha avuto un grosso impatto sulle successive generazioni di cineasti di Hollywood. Christopher Frayling, *C'era una volta in Italia. Il cinema di Sergio Leone*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2014

In preparation for Once Upon a Time in the West, Leone cut loose from his usual writers and spent time watching classic Hollywood Westerns with the young Bernardo Bertolucci and Dario Argento. He then asked Sergio Donati (who had contributed to the scripts of his last two Westerns) to help transform their treatment – a mosaic of hallowed movie moments, held together by a simple story about water rights in the desert – into a brilliantly choreographed elegy on American myths ("Once Upon a Time") and grown-up historical reality ("In the West"). From the opening sequences and their balletic remixes of moments from High Noon, Johnny Guitar, Shane, and The Searchers, to the climax inspired by John Ford's The Iron Horse, this dance of death – as Leone said – collides the worn-out stereotypes of the Western with "the new, pitiless era that was advancing". It is an anthology of great sequences from the Hollywood Western, lovingly re-created before being turned inside out. The stereotypes include Henry Fonda – cast radically against type – as a blue-eyed sadistic killer, Charles

Bronson as the avenger with no name who wears a musical instrument around his neck, Jason Robards as a romantic bandit, and Claudia Cardinale as a prostitute or, in contemporary Hollywood parlance, a dance-hall girl.

Once Upon a Time in the West was filmed for Paramount between April and July 1968, with a budget of three million dollars. The opening sequence was filmed at La Calahorra, near Gvadix, and, designed by Carlo Simi, the town of Flagstone was constructed next door; Sweetwater was built down the road from the El Paso set used in For a Few Dollars More, near Tabernas in Almeria; and, for the first time, Leone filmed in America in Monument Valley, no less, John Ford's great location, where Jill McBain arrives by buggy and where the climactic flashback occurs.

All of Morricone's main musical themes were written in advance of filming and played on the set "to create rhythms". Each main character had a theme, or leitmotif. Once Upon a Time in the West did not perform as well at the box office as Leone's Dollars Westerns, and in America, following lukewarm previews, it was abridged by more than twenty minutes. It has since been reappraised to the point that critics now rate the movie more highly than any other Leone film. In addition, it has had a lasting impact on the post-1960s generations of Hollywood filmmakers.

Christopher Frayling, Once Upon a Time in Italy: the Westerns of Sergio Leone, Harry N. Abrams, New York 2005

SACCO E VANZETTI

Italia-Francia, 1971

Regia: Giuliano Montaldo

■ T. int.: Sacco & Vanzetti. Sog.: Fabrizio Onofri, Giuliano Montaldo, Mino Roli. Scen.: Fabrizio Onofri, Giuliano Montaldo, Ottavio Jemma. F.: Silvano Ippoliti. M.: Nino Baragli. Scgf.: Aurelio Crugnola. Mus.: Ennio Morricone. Int.: Gian Maria Volonté

(Bartolomeo Vanzetti), Riccardo Cucciolla (Nicola Sacco), Cyril Cusack (procuratore Frederick Katzman), Rosanna Fratello (Rosa Sacco), Milo O'Shea (avvocato Moore), William Prince (avvocato Thompson), Claude Mann (Rennie), Geoffrey Keen (giudice Webster Thayer), Sergio Fantoni (console Giuseppe Adrower), Armenia Balducci (Virginia). Prod.: Arrigo Colombo, Giorgio Papi per Jolly Film, Unidis, Théâtre le Rex ■ DCP. D.: 125'. Col. Versione italiana con sottotitoli inglesi / Italian version with English subtitles ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ■ Restaurato nel 2017 da Unidis Jolly Film, Cineteca di Bologna, Cinecittà Luce in collaborazione con Rai Cinema e Amnesty International Italia presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire dal negativo camera originale e dal negativo suono italiano e inglese. Una copia positiva d'epoca di prima generazione è servita come riferimento per il grading. Il regista Giuliano Montaldo ha personalmente supervisionato il restauro del film / Restored in 2017 by Unidis Jolly Film, Cineteca di Bologna, Cinecittà Luce in collaboration with Rai Cinema and Amnesty International Italia at L'Immagine Ritrovata laboratory from the original camera negative and the Italian and English sound negative. A vintage positive first generation print was used as a reference for color grading. The director Giuliano Montaldo personally supervised the restoration

Tra i delitti di Stato che possono aspirare alla qualifica di tragedia bisogna mettere senza dubbio la condanna a morte dei due anarchici Sacco e Vanzetti eseguita il 23 agosto 1927 negli Stati Uniti. [...] Per loro disgrazia, Sacco e Vanzetti non soltanto erano innocenti ma anche, sia per le idee che professavano sia per il contegno che tennero durante il processo, divennero due figure emblematiche per gli oppressi e i diseredati del mondo intero. Così l'errore giudiziario consapevolmente fabbricato, contando sull'oscurità delle due vittime, rivelava invece, nella piena luce di una tragedia significativa, il suo vero volto di delitto di Stato.

Giuliano Montaldo ha ricavato dalla storia dei due anarchici un film, *Sacco e Vanzetti*, che vorrebbe da una parte essere un omaggio documentato alla memoria dei due martiri, e dall'altra un'indagine approfondita delle complessità sociali e politiche che portarono una società capitalista a far condannare per un delitto contro la proprietà due avversari dell'istituto stesso della proprietà. [...] Montaldo ha saputo ricostruire con grande efficacia l'ambiente dei due anarchici e le fasi del processo, riuscendo a far sì che il carattere emblematico dei personaggi non ne annullasse l'umanità. [...] Il regista ha saputo essere commosso senza retorica e verace senza enfasi. Il film ha i suoi punti di forza nell'interpretazione ammirevole, di insolita intensità e bravura, di Gian Maria Volonté e Riccardo Cucciolla, un Vanzetti e un Sacco che paiono la replica cinematografica del celebre quadro di Ben Shahn.

Alberto Moravia, *Lo zio Sam sotto la toga*, in "L'Espresso", 28 marzo 1971

Alla fine degli anni Sessanta, con gli avvenimenti del '68, si creano fermenti nuovi, diversi, da cui tutti veniamo un po' scossi. E poi un riflusso, che ritroviamo attorno al '72-'73, un curioso riflusso che soffoca i movimenti, il loro spontaneismo. Io credo che *Sacco e Vanzetti* sia stato un po' il film bandiera di questa generazione. Basta pensare al successo della canzone della Baez, per tutti gli anni immediatamente successivi all'uscita del film.

Giuliano Montaldo

To be included in a list of State crimes aspiring to the status of tragedy is undoubtedly the sentencing to death of the two anarchists Sacco and Vanzetti on 23rd August, 1927, in the United States of America. [...] Sacco and Vanzetti were innocent; and as a result of the ideas they professed and their demeanour throughout the course of the trial, they became emblematic figures for oppressed and poor people around the world. Thus, the consciously fabricated judicial error,



Sacco e Vanzetti

relying on the anonymity of the two victims, instead revealed the true nature of this tragedy as a state crime.

From the story of the two anarchists, Giuliano Montaldo has extracted a film, Sacco e Vanzetti, both a documented tribute to the memory of two martyrs, and an in-depth investigation into the social and political complexities that led a capitalist society to convict two persons who opposed the institution of private property of a crime against property itself. [...]

With great efficiency, Montaldo has been able to reconstruct the environment surrounding the two anarchists and the different phases of the trial, and in so doing has succeeded in ensuring that the exemplary nature of the characters does not erase their individual humanity. [...] The director has managed to provoke without rhetoric, attain truth without

hyperbole. The film's great strength lies in the admirable interpretations, of unusual intensity and bravura, of Vanzetti and Sacco by Gian Maria Volonté and Riccardo Cucciolla, who seem to have stepped into the film from Ben Shahn's famous paintings.

Alberto Moravia, Lo zio Sam sotto la toga, in "L'Espresso", 28th March 1971

At the end of the 1960s, and with the events of '68, various new and different types of unrest are created, leaving everyone a little shaken. Then a strange reflux occurs in the years '72-'73, suffocating these movements and their spontaneity. I believe that Sacco e Vanzetti is in some way the flagship film for this generation. It suffices to think of the continued success of Joan Baez's song in the years immediately following the film's release.

Giuliano Montaldo

THE EXORCIST

USA, 1973 Regia: William Friedkin

■ T. it.: *L'esorcista*. Sog.: dal romanzo omonimo di William Peter Blatty. Scen.: William Peter Blatty. F.: Owen Roizman. M.: Norman Gay, Evan Lottman. Scgf.: Bill Malley, John Robert Lloyd. Mus.: Krzysztof Penderecki, Jack Nitzsche. Int.: Ellen Burstyn (Chris MacNeil), Max von Sydow (padre Merrin), Lee J. Cobb (tenente William F. Kinderman), Linda Blair (Regan), Kitty Winn (Sharon), Jack MacGowran (Burke Dennings), Jason Miller (padre Damien Karras), reverendo William O'Malley S.J. (padre Dyer), Barton Heyman (dottor Klein), Pete Masterson (direttore della clinica). Prod.: William Peter Blatty per Hoya Productions, Inc. ■ DCP. D.: 132'. Col. Versione inglese / *English version* ■ Da: Park Circus per concessione di Warner Bros. International Limited

È quasi imbarazzante parlare ancora di un film come *L'esorcista*, su cui si sono pubblicate decine di saggi, volumi, analisi e interpretazioni, raddoppiate in occasione della sua nuova uscita nel 2000, complice un montaggio 'definitivo' voluto dal produttore e sceneggiatore William Peter Blatty. [...]

Tutto il film vive di simmetrie, echi, collegamenti, riverberi, presagi. L'idea di Friedkin è quella di restituire la forza del romanzo attraverso un doppio registro: innanzitutto preparare il terreno in virtù della consueta attenzione alla costruzione sociale dell'ambiente (la *middle up class*) e poi calare nella credibile situazione un fatto assolutamente anomalo. Il gioco funziona, poiché si suggerisce la similitudine tra possessione e malattia – in fondo per tutta la durata degli avvenimenti, Regan resta a letto nella sua camera come se fosse vittima di un'influenza – e si minaccia la presenza viva e quotidiana del Maligno. Proprio l'idea di trattare la possessione demoniaca come qualcosa che dapprima assume le forme di un disordine clinico rappresenta, sul piano simbolico, la vera ragione per la quale *L'esorcista* è in grado di colpire così a fondo l'immaginario degli spettatori. [...]

Che il film contenga un cuore di tenebra metaforico non è certo in discussione. È assai più arduo definire che cosa si dovrebbe pensare dei piani di contenuto nascosti. *L'esorcista* ci parla della ribellione giovanile (versione 'ossessiva' della ribellione generazionale), del fallimento di ogni istanza libertaria (come crede chi scrive), del crollo della società moderna nell'oscurantismo e nell'irrazionalità (in forma di ammonimento), di un'America allo sbando che deve combattere a tutti i costi un nemico, salvo accorgersi che è interno (prefigurazione del terrorismo domestico in stile Oklahoma City), o della drammatica assenza dei padri in una Nazione di indaffarati neocapitalisti? Non sapremmo dire se effettivamente *L'esorcista* sia un film sul Watergate, sulle ferite del Vietnam, o su qualche altra cosa: certamente è un film sulla



The Exorcist

comunità statunitense, sulle espulsioni totemiche che essa tradizionalmente opera nei confronti di ciò che considera negativo, sulle rimozioni della sessualità che la attraversano. In breve, la discussione potrebbe essere riassunta da due schieramenti: uno che considera il film di Friedkin come un'opera che, oltre a denunciare una crisi sociale, ne suggerisce una rimozione violenta e bellicista, e un altro che valuta la pellicola come segnale oscuro di un disagio epocale.

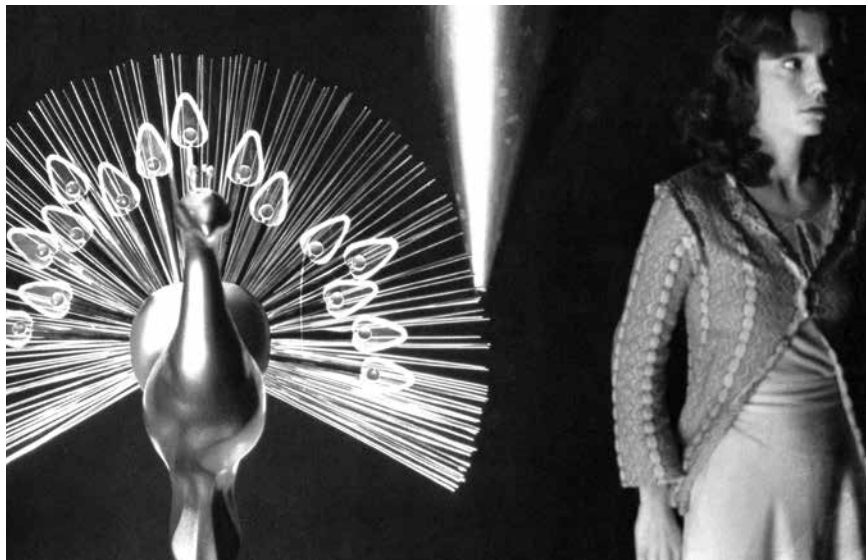
Roy Menarini, *William Friedkin*, Il Castoro, Milano 2002

It's almost embarrassing to be, once again, discussing a film such as The Exorcist, on which dozens of essays, books, analyses and interpretations have already been published, which doubled in number following the release of the 'definitive cut' of the film in 2000, as desired by producer and writer William Peter Blatty. [...] The entire film is loaded with symmetries and echoes, connections, reverberations and omens. Friedkin's idea was to restore the power of the novel through a narrative 'double register': first of all, to prepare the ground by paying attention to the social construction of the setting

(upper-middle class), and then to drop an absolutely anomalous fact into that credible situation. It works, because it suggests the similarity between possession and disease – basically, for the entire duration of events Regan stays in bed in her room, as though she has been stuck down by influenza – and threatens us with the real and daily presence of the Devil. Just the idea of treating demonic possession as something that at first assumes the form of a clinical disorder represents, on a symbolic level, the reason why The Exorcist is so very able to strike at the darkest imaginations of spectators. [...]

That the film contains a metaphorical heart of darkness is indubitable. It is, however, far more difficult to define how one should decipher the various layers of hidden contents. The Exorcist speaks to us of youthful rebellion (the 'obsessed' version of generational rebellion), of the failure of every libertarian standpoint (as this writer believes), of the collapse of modern society into obscurantism and irrationality (in the form of a warning), of an America in disarray that must fight an enemy at all costs, only to realise it is on the inside (a prefiguration of domestic terrorism, such as the Oklahoma City bombing), or of the dramatic

absence of fathers in a nation of busy neo-capitalists? We cannot say whether The Exorcist is a film on Watergate, on the wounds of Vietnam, or on something else entirely: without doubt, it is a film about community in the United States, about the totemic expulsions that traditionally take place within it of what is considered negative, and about its fearful negation of sexuality. The discussion could be summarised in two points: one that considers Friedkin's work a film that in addition to denouncing a social crisis, suggests a violent and warlike removal of it, and another that considers the film to be a sinister sign of epochal distress.
 Roy Menarini, William Friedkin, *Il Castoro*, Milano 2002



Suspiria

SUSPIRIA

Italia, 1977 Regia: Dario Argento

■ Scen.: Dario Argento, Daria Niccolodi.
 F.: Luciano Tovoli. M.: Franco Fraticelli.
 Scgf.: Giuseppe Bassan. Mus.: Goblin.
 Int.: Jessica Harper (Susy Banner),
 Stefania Casini (Sara), Joan Bennett (Miss
 Blanke), Alida Valli (Miss Tanner), Flavio
 Bucci (Daniel), Barbara Magnolfi (Olga),
 Susanna Javicoli (Sonia), Eva Axen (Patty
 Newman), Miguel Bosé (Mark), Udo Kier
 (professor Frank Mandel), Renato Scarpa
 (professor Verdegat). Prod.: Claudio
 Argento per Seda Spettacoli ■ DCP. D.:
 97'. Col. Versione inglese / English version
 ■ Da: Synapse Films per concessione di
 VideA

“Io cerco il panico, ha uno scatto in più rispetto al terrorizzare, una penetrazione più profonda. Se vogliamo paragonare il panico alla paura, possiamo dire che la paura è uno stato febbrile sui 38-39 gradi, invece il panico è 41, cioè il delirio”. Così spiegava Dario Argento all'intervistatore di Rai 3 durante il missaggio di *Suspiria*. Spiritato e fanciullesco, il trentaseienne regista esibiva impudicamente in tv il proprio gaudio mentre stava cesellando gli effetti sonori, i ritmi ossessivi dei

Goblin (composti prima delle riprese), da abbinare alle immagini. Nella sua autobiografia Argento ricorderà d'essersi appostato in macchina, all'uscita del cinema Metropolitan di Roma, per cogliere le reazioni del pubblico la sera dell'uscita: “Le persone che avevano visto il film erano stravolte, gli occhi spiritati, la faccia attraversata da una smorfia di puro orrore. Allora ce l'avevo fatta!”. Nell'evoluzione organica del canone argenteo, *Suspiria* rappresenta il primo esperimento d'horror puro. Quarant'anni abbondanti di appassionati, da Stephen King a Rotten Tomatoes, senza contare un'infinità di esegesi estetiche e semiologiche, una legione di imitatori nel campo dei media e in particolare della pubblicità, hanno contribuito a sostituire il panico stregonesco che *Suspiria* aveva suscitato all'epoca in mezzo mondo, con l'incanto puro di fronte allo strabiliante tour de force psichedelico. Come esso sia stato generato lo illustra, sequenza per sequenza, Luciano Tovoli, prezioso collaboratore di Argento in diverse occasioni, nel recente volume *Suspiria e dintorni. Conversazione con Luciano Tovoli* (a cura di Piercesare Stagni e Valentina Valente, Artdigiland, Dublino 2018): “nel corso della realizzazione di

Suspiria, ho tentato di non far passare mai un'immagine che non avesse in sé un contrasto cromatico, quello che in pittura si definisce un elemento disturbante. Eravamo consapevoli di creare qualcosa di nuovo e forte, al quale pubblico e critica non erano preparati. Qualcuno, commentando il mio lavoro, parlò di ‘cattivo gusto’, e l'ho sempre considerato un bel complimento!”.

Lorenzo Codelli

“I'm searching for panic, which is at another level to terror, it penetrates even further. If one wishes to compare panic to fear, we can say that fear is a 38-39 degree fever, while panic is 41 degrees. Therefore, it's delirium”.

That's how Dario Argento described his work to a Rai 3 interviewer during the sound mixing of Suspiria. Obsessive and childlike, the thirty-six-year-old director immodestly exhibited his delight on Tv as he perfected the sound effects, combining the obsessive rhythms of Goblin (composed before the film was shot) with the images.

In his autobiography, Argento recalled sitting in his car outside the Metropolitan Cinema in Rome, waiting to see the reaction of the public the evening the film was

released: "Those who saw the film were overcome; their eyes possessed, their faces disfigured by grimaces of pure horror. That's when I knew I had done it!"

In the evolution of Argento's canon, *Suspiria* represents his first experiment in pure horror. Forty years of worshippers, from Stephen King to Rotten Tomatoes, without counting the infinite number of aesthetic and semiotic critical interpretations, a legion of imitators in the media and in particular in advertising, have all contributed to substituting the panic evoked at the time by *Suspiria* in half the world with the pure enchantment of watching an astonishing psychedelic tour de force. How this was generated is illustrated, sequence by sequence, by Luciano Tovoli, a close collaborator of Argento's on various occasions, in the recent volume *On Suspiria and Beyond*. A Conversation with Cinematographer Luciano Tovoli (edited by Piercesare Stagni and Valentina Valente, Artdigiland, Dublin 2018): "during the making of *Suspiria*, I tried never to let an image get through that did not contain a chromatic contrast, what in painting is called a disturbing element. We were conscious that we were creating something new and strong, for which neither spectators nor critics were prepared. Someone, commenting on my work, spoke of 'bad taste', which I have always considered a fine compliment!"

Lorenzo Codelli

GREASE

USA, 1978 Regia: Randal Kleiser

■ T. it.: *Grease - Brillantina*. Sog.: dal musical omonimo di Jim Jacobs e Warren Casey. Scen.: Bronte Woodard. F.: Bill Butler. M.: John F. Burnett. Scgf.: Phil Jefferies. Mus.: Jim Jacobs, Warren Casey, Barry Gibb, Louis St. Louis, John Farrar. Int.: John Travolta (Danny), Olivia Newton-John (Sandy), Stockard Channing (Rizzo), Jeff Conaway (Kenickie), Barry Pearl (Doody), Michael Tucci (Sonny), Kelly Ward (Putzie), Didi Conn (Frenchy), Jamie Donnelly



Grease

(Jan), Dinah Manoff (Marty). Prod.: Allan Carr Enterprises, Inc., Stigwood Group, Ltd. ■ DCP. D.: 110'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Park Circus e Paramount Pictures ■ Restaurato nel 2018 da Paramount Pictures presso i laboratori WB MPI e Deluxe Audio a partire dal negativo camera originale / Restored in 2018 by Paramount Pictures at WB MPI and Deluxe Audio Laboratories from the original camera negative

Negli anni Settanta il cinema americano rivisitò il paese della propria giovinezza immaginaria. I risultati migliori sono elegie dell'ultimo spettacolo (Bogdanovich) o graffiti che tracciano linee d'ombra (Lucas); poi arrivò questo idillio musical da high-school, che rilanciava un successo di Broadway verso la fama planetaria e le infaticabili riprese, professionali o amatoriali, sui palcoscenici di mezzo mondo. D'altra parte lo charme appiccicoso che *Grease* promette fin dal titolo, e che infatti c'è

rimasto appiccicato addosso per quarant'anni, molto deve alla sua simpatia da spettacolo di fine corso, all'aura da fumetto vintage, al giocoso dilleggio della falsa innocenza americana (*Look at me, I'm Sandra Dee / lousy with virginity*, così Stockard Channing nel miglior personaggio dell'allegria brigata). La voga dell'epoca è nostalgica ma la nostalgia qui c'entra poco, *Grease* è una festa in maschera, un *carnival* come annuncia lo striscione sui muri della Rydell school, dove infatti attori più o meno trentenni si travestono da liceali. A ventiquattro anni, il più giovane è lui, John Travolta, già sullo sfondo nella prima stagione di repliche del 1971, consegnato dal successo del sabato sera al ruolo di Danny Zuko. Il nome si rivelerà non meno cruciale, nella costruzione divistica, di quello più tormentato di Tony Manero.

Grease è un film (come tanti, e per fortuna) amato oltre i suoi meriti. Vive della propria energia fisica e di un'eu-

foria contagiosa. Le allusioni a cascata trasmettono l'idea di un'esuberanza sessuale che sta per aver ragione dei tempi. Stagiona bene, e non guasta che la sua gradazione di *camp* sembri crescere con gli anni. Ma forse il fatto è che è semplicemente l'ultimo vero musical (e neppure *La La Land*, che tanto lo surclassa per orchestrazione e bellezza, pare aver cambiato le cose): ovvero l'ultimo il cui *songbook* (da *Summer Nights* a *Hopelessly Devoted to You* a *You're the One That I Want*) si sia veramente scolpito nella memoria collettiva.

Paola Cristalli

During the 1970s American cinema revisited its imaginary land of youth. The best results included elegies to the last picture show (Bogdanovich) or graffiti marking shadow lines (Lucas); then this high-school musical idyll showed up on screen and made a Broadway hit famous worldwide, sparking endless renditions, professional and amateur alike, on stages everywhere. Written right into its title and still glossy after forty years, Grease's slick charm owes much of its appeal to being an end of school musical, to its aura of vintage comics and to its playful mockery of false American innocence (Look at me, I'm Sandra Dee / lousy with virginity, are the words of Stockard Channing's leading character of the cool clique). A nostalgic view was in vogue at the time, but there is little nostalgia here; Grease is a costume party, a carnival as proclaimed by the banner on the walls of Rydell High, where actors in their thirties are dressed up as high school kids. At twenty-four, John Travolta was the youngest cast member; part of the background of the Broadway show's repeat performances in 1971, he rode the wave of his Saturday Night success to the role of Danny Zuko. And that name would be no less significant than the anguished Tony Manero to the creation of a legend. Grease is a movie (like many others, luckily) that is loved beyond its merits. It thrives on its own physical energy and infectious euphoria. The cascading al-

lusions convey a sexual exuberance that was about to be the theme of the era. It ages well, and it does not hurt that its campiness grows as the years pass. But perhaps the truth is that it is simply the last true musical (not even La La Land can change that, despite surpassing Grease's orchestration and visual beauty): in other words, the last musical whose songbook (from Summer Nights to Hopelessly Devoted to You to You're the One That I Want) has entered into collective memory.

Paola Cristalli

THE DEER HUNTER

USA, 1978 Regia: Michael Cimino

■ T. it.: *Il cacciatore*. Sog.: Michael Cimino, Deric Washburn, Louis Garfinkle, Quinn K. Redeker. Scen.: Deric Washburn. F.: Vilmos Zsigmond. M.: Peter Zinner. Scgf.: Ron Hobbs, Kim Swados. Mus.: Stanley Myers. Int.: Robert De Niro (Michael Vronsky), John Cazale (Stan), John Savage, (Steven), Meryl Streep (Linda), Christopher Walken (Nick), George Dzundza (John), Shirley Stoler (la madre di Steven), Chuck Aspegren (Axel), Rutanya Alda (Angela), Pierre Segui (Julien). Prod.: Michael Cimino, Michael Deeley, John Peverall, Barry Spikings per EMI, Universal ■ DCP. D.: 183'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: StudioCanal ■ Restaurato in 4K nel 2018 da StudioCanal presso il laboratorio Silver Salt a partire dal negativo camera originale / Restored in 4K in 2018 by Studio Canal at Silver Salt laboratory from the original 35mm camera negative

The Deer Hunter dura tre ore. La guerra nel Vietnam v'occupa la parte centrale, la più breve, oltre a un capitolo verso la fine, nelle cadenze di un'apocalisse allucinata. Recentemente soltanto il Peckinpah di *La croce di ferro* può sostenere il confronto con la visionaria potenza, l'orrore insostenibile, lo stralunato onirismo di queste sequenze sulla guerra come inferno e

carnevale di morte. È un film, quello di Cimino, che si colloca su quella linea di espressionismo che, nel cinema americano, parte da Sternberg (e il riferimento al regista di *L'isola della donna contesa*, diventa inevitabile nelle scene di Saigon), passa per Welles – e, perché no?, per il Losey inglese – e arriva a un certo Peckinpah e al Coppola di *Il padrino* – parte seconda.

Anche la costruzione narrativa – in alternanza tra dilatazioni e compressioni dei tempi narrativi, tra esasperati indugi e scorci fulminei – è su questa linea. Così si spiega la trascinata insistenza sulla cerimonia e la festa nuziale, nel quadro di una comunità di origine russa, che occupa tanto spazio nella prima parte. È lo stesso approccio di Visconti nell'interminabile ballo del *Gattopardo*, e ha un'analoga funzione espressiva: un mondo di valori costituiti che sarà spazzato via, sconvolto, corrotto dalla guerra.

Chi accuserà *The Deer Hunter* di essere un film politicamente reazionario perché mostra le atrocità commesse dai vietcong, non avrà capito nulla per cecità. Non avrà capito che Cimino e il suo sceneggiatore Deric Washburn si pongono nei confronti della guerra del Vietnam in un atteggiamento etico, non politico. Eppure l'ossessiva insistenza sul tema della roulette russa dovrebbe aprire gli occhi anche ai più ottusi: è un tema che acquista un valore di metafora sulla guerra – su quella guerra – che cancella la linea di separazione tra ragione e follia, coraggio e ferocia, amici e nemici.

È più difficile, invece, analizzare la caccia al cervo, nelle due sequenze parallele all'inizio e alla fine del film, anch'esse immerse in clima di stupenda resa figurativa (la fotografia in Panavision è di Vilmos Zsigmond), in contrapposizione alle bolge infernali del Vietnam e allo spettrale caos di Saigon. Occorreva uno straordinario coraggio morale e artistico per chiudere questa saga tragica, ribollente di urlo e furore e follia, con quel coro di *God Bless America*. In una compagnia di attori – tra cui, nella par-



The Deer Hunter

te di Stan, l'amico della rivoltella, John Cazale, che morì tragicamente dopo le riprese – superbamente guidata da Cimino, c'è un De Niro al meglio della sua forma.

Morando Morandini, "Il Giorno", 1979

The Deer Hunter is three hours long. The war in Vietnam occupies the central (and shortest) part of the film, as well as a chapter towards the end, taking the form of a hallucinated apocalypse. In recent times, only Peckinpah's *Cross of Iron* can bear comparison to the visionary power, the unbearable horror and the disturbing dreamlike qualities of these sequences depicting war as hell and as a carnival of death. Cimino's film is located along a line of expressionism, which in American cinema begins with Sternberg (the reference to the director of *Anatahan* becomes inevitable in the scenes set in Saigon), passes through Welles – and then, why not?, Losey's *English period* – and arrives at Peckinpah and the Coppola of *The Godfather Part II*.

Even the narrative construction – alternating between expansion and compression of narrative time, between prolonged hesitations and lightning glimpses – is on this line. This explains the insistence on the wedding ceremony and festivities, set within the framework of a Russian-American community, which takes up so much of the first part of the film. It's the same approach used by Visconti in the unending dance sequence in Il Gattopardo, and it plays a similar expressive function: a world of constituted values that will be swept away, overturned, corrupted by war.

Those who accuse The Deer Hunter of being a politically reactionary film because it depicts atrocities committed by the Viet Cong, have blindly failed to understand anything. They have not understood that Cimino and screenwriter Deric Washburn oppose the war in Vietnam from an ethical position, not a political one. And yet the obsessive insistence on the idea of Russian Roulette should be enough to open the eyes of even the most

obtuse mind: it is a metaphor on war – on that war –, erasing the line that separates reason from madness, bravery from savagery, friend from enemy.

It is more difficult, however, to interpret the deer hunting in two parallel sequences at the beginning and at the end of the film, immersed in wonderfully figurative imagery (with Panavision photography by Vilmos Szigmond), in juxtaposition to the inferno of Vietnam and the eerie chaos of Saigon. It took an extraordinary moral and artistic courage to end this tragic saga of fury and madness, with that chorus of God Bless America. In a cast of actors superbly directed by Cimino, there are John Cazale, who tragically died shortly after filming was completed, in the role of Stan, the friend with the revolver and a De Niro at his very best. Morando Morandini, "Il Giorno", 1979

ALIEN

Gran Bretagna-USA 1979

Regia: Ridley Scott

■ Sog.: Dan O'Bannon, Ronald Shusett. Scen.: Dan O'Bannon. F.: Derek Vanlint. M.: Terry Rawlings, Peter Weatherley. Scgf.: Michael Seymour, Les Dille, Roger Christian. Mus.: Jerry Goldsmith. Int.: Sigourney Weaver (Ripley), Tom Skerritt (Dallas), Veronica Cartwright (Lambert), Harry Dean Stanton (Brett), John Hurt (Kane), Ian Holm (Ash), Yaphet Kotto (Parker), Bolaji Badejo (Alien), Helen Horton (voce di 'Mother'). Prod.: Gordon Carroll, David Giler, Walter Hill per Twentieth Century-Fox Film Corp. ■ DCP.D.: 116'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: 20th Century Fox per concessione di Park Circus ■ Restaurato in 4K nel 2018 da 20th Century Fox presso Company 3/ Deluxe Entertainment Services Group. Il restauro è stato supervisionato da Ridley Scott e da Pam Dery / Restored in 4K in 2018 by 20th Century Fox at Company 3/ Deluxe Entertainment Services Group. The restoration was supervised by Ridley Scott and Pam Dery



Alien

Data la celebrità del franchise, è facile dimenticare che *Alien* è in buona misura un dramma latente sui protocolli, le dinamiche sociali e le forme d'alienazione in un ambiente lavorativo impersonale. Oggi che tante forme di impiego sembrano richiedere con insistenza una partecipazione festosa, sul posto di lavoro e nei social media, l'indifferenza dei personaggi di *Alien* può perfino risvegliare sentimenti nostalgici nei confronti di una professionalità fredda ed efficiente che nel 1979 era apparsa distopica. Analogamente, il film può suscitare ammirazione per il modo in cui Sigourney Weaver ha saputo costruire, in parte proprio grazie a questo ruolo, un'immagine di star innovativa e in sintonia con il decennio successivo. In ogni caso *Alien* funziona

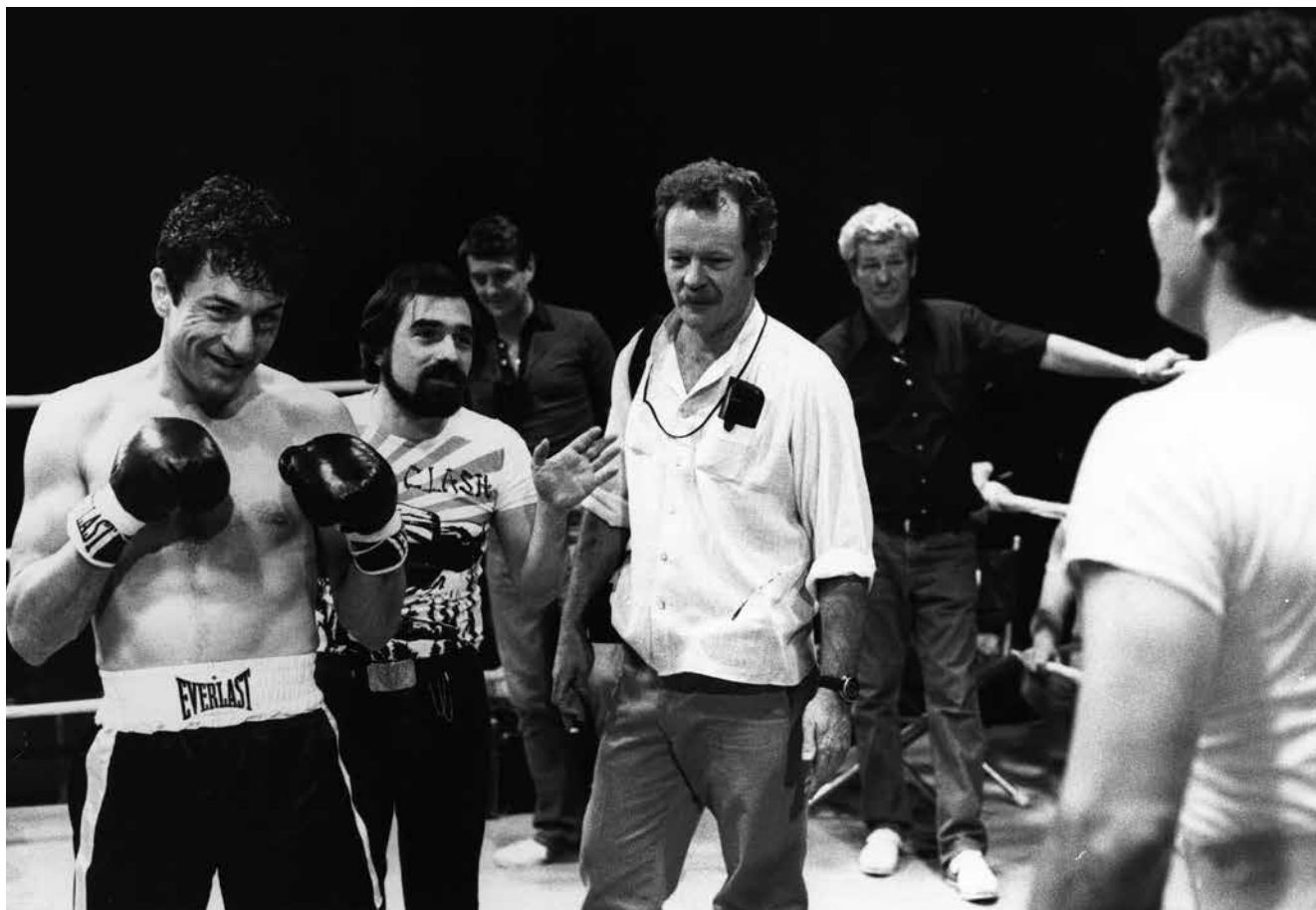
come horror fantascientifico perché si sofferma sui fattori di stress nell'ambiente lavorativo. Orienta il suo orrore tra spartane interfacce tecnologiche e spazi claustrofobici concepiti per i lavoratori, non per i consumatori. La tematica del film, lo sfruttamento commerciale della biologia da parte del complesso militare-industriale, offre una cornice perfetta alle invenzioni di H.R. Giger. Attraverso un'estetica definita come 'biomeccanica', Giger si interessava all'integrazione tra macchina e vita organica (anche se in realtà lo appassionava più l'anatomia che la biologia). Ma al di là dell'esaltante e influente collaborazione tra Scott e Giger, nei suoi ritmi influenzati da Kubrick, nel sound design e nell'ingegnosa economia della produzione il

film si caratterizza oggi soprattutto per la sua estrema cura artigianale. La Ripley impersonata da Weaver nel film e nei sequel (l'attrice l'ha soprannominata affettuosamente 'Rambolina') è diventata un'icona, ma ugualmente interessanti sono altre interpretazioni spesso sottovalutate come il capitano Dallas rilassato e conciliante di Tom Skerritt, ruolo che un altro attore avrebbe magari affrontato in maniera diversa, rendendolo più militarista e aggressivo.

Kaveh Askari

Because the franchise is so well known, it is easy to forget that Alien is largely a simmering drama about the protocols, social dynamics, and forms of alienation in an impersonal workplace. Today when many forms of employment increasingly require a nonstop cheery affect at work and on social media, the characters' indifference might even stir nostalgic feelings for a cold, effective professionalism that had seemed dystopian in 1979. Likewise, the film might also elicit admiration for the way Sigourney Weaver would build, partly out of this role, a new kind of professional star persona appropriate to the coming decade. In any case, Alien works as a successful sci-fi horror film because it dwells in the stressors of the working environment. It orients its horror through the claustrophobic spaces and spartan technological interfaces designed for workers, not consumers.

The film's theme, the commercial exploitation of biology by the military-industrial complex, offers a perfect frame for the designs of H.R. Giger. Employing an aesthetic he termed "biomechanical", Giger was interested in the integration of the machine and organic life (although he was really more interested in anatomy than biology). But beyond this heady and influential collaboration between Scott and Giger, seeing the film again reveals the attention to craft in its Kubrick-influenced pacing, in its sound design, and in the resourceful economy of its production. Weaver's performance in the film and its sequels (a character



Raging Bull

she affectionately called 'Rambolina') has become iconic, but just as interesting are overlooked performances like Tom Skeritt's portrayal of Captain Dallas as relaxed and accepting – a role that another actor might have approached, more predictably, with militaristic aggressiveness.

Kaveh Askari

RAGING BULL

USA, 1980 Regia: Martin Scorsese

■ T. it.: *Toro scatenato*. Sog.: dall'autobiografia *Raging Bull, My Story* di Jake La Motta e Joseph Carter. Scen.: Paul Schrader, Mardik Martin. F.: Michael Chapman. M.: Thelma Schoonmaker. Scgf.: Gene Rudolf. Int.: Robert De Niro (Jake La

Motta), Cathy Moriarty (Vickie), Joe Pesci (Joey La Motta), Frank Vincent (Salvy), Nicholas Colasanto (Tommy Como), Theresa Saldana (Lenore), Frank Adonis (Patsy), Mario Gallo (Mario), Frank Topham (Toppy). Prod.: Irwin Winkler, Robert Chartoff per Chartoff-Winkler Productions ■ DCP. D.: 129'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Park Circus

Sul palco Jake citava spesso *Fronte del porto*. Nella sceneggiatura di Mardik c'era un monologo di Shakespeare. Michael Powell tentò di farmi cambiare idea: pensava che il personaggio fosse già abbastanza originale e non avesse bisogno di citazioni. Contro il suo parere scelsi Kazan. A quel punto non davo retta a nessuno, ero un kamikaze.

Come con *Mean Streets*, ero convinto che questo sarebbe stato il mio ultimo film, la fine della mia carriera. E così mi divertivo. Ho visto *Fronte del porto* a dodici anni e non l'ho più dimenticato. Quel monologo di Brando è così bello, così buffo e triste: "Mi hai fatto diventare un povero disgraziato, questa è la verità ...". E soprattutto era la storia di due fratelli, come *Raging Bull*. Ma non volevo che il monologo fosse interpretato come un riferimento al rapporto tra Jake e Joey: Jake non sta accusando il fratello, perché senza di lui sarebbe finito comunque così. Con Bobby provammo le battute con le intonazioni più diverse. Girammo almeno venti riprese. La più interessante, quella che decidemmo di usare, è anche la più semplice, la meno espressi-

va. Una vocetta roca, tutto lì. A Bobby sarebbe piaciuto mettere insieme tre diverse riprese, ma la più monotona era la migliore. Pensavo al finale di *Taxi Driver*: sullo schermo, la lettura di una lettera mi commuove ancora di più perché il volto e la voce non tradiscono alcuna emozione. L'appendiabiti nel camerino è un omaggio a Ermanno Olmi, un riferimento alla morte del protagonista di *Il posto*, che mi aveva lasciato senza parole. [...]

Dopo aver filmato i combattimenti, non senza difficoltà, mi chiesi: ma ha senso tutto questo? C'è una buona ragione per stampare questo film? Perché spostare la macchina da presa? È proprio necessario? Se potessi mi piacerebbe girarlo tutto in un'unica inquadratura di tre ore. Questo film l'ho fatto per me, no? Il cinema è la cosa più importante della mia vita. Bene, ci siamo capiti. Bisogna comunque trovare nuove ragioni per manipolare questo strumento che ci è stato dato. Martin Scorsese, intervista di Michael Henry, "Positif", n. 241, aprile 1981

Jake often quoted On the Waterfront on the stage. Mardik's script included a soliloquy from Shakespeare. Michael Powell talked me out of it; he found the character original enough that he didn't need any quotations. Against his advice, I decided on Kazan. At this point, I wasn't listening to anyone, I was acting like a kamikaze. Just like when I was making Mean Streets, I was convinced that this would be my last film, the end of my career. So I had a good time. I saw On the Waterfront when I was 12 years old and never forgot it. It's so beautiful, that monologue of Brando's, so funny and so sad: "Let's be honest, I'm just a bum...". And, even more, it was the story of two brothers, like Raging Bull. But I didn't want people to take the monologue as a comment on the relation between Jake and Joey: Jake isn't accusing his brother, because without him he would have lived in the same way. Bobby and I explored all kinds of different ways of saying the lines. We did at

least twenty takes. The most interesting one, the one we used, is also the simplest, the least expressive. A small, thin voice, that's all. Bobby would have liked us to use three different takes in a row, but the most monotonous one was the best. I thought of the end of Taxi Driver: on the screen, the reading of a letter moves me even more because the face and the voice betray no emotion. The coat-stand in the dressing room is an homage to Ermanno Olmi, a reference to the death of the hero in Il posto that stunned me. [...]

After filming the fights, not without difficulty, I asked myself: does all of this have any meaning? Is there a good reason for printing all this film? Why move the camera? Is it really necessary? If I could, I would be happy to shoot it all in one take three hours long. I made this film for myself, no? Films are the most important thing in my life. OK, that's understood. You still have to find reasons to manipulate this tool which has been given to us. Interview with Martin Scorsese by Michael Henry, "Positif", n. 241, April 1981

MISHIMA: A LIFE IN FOUR CHAPTERS

Giappone-USA, 1985

Regia: Paul Schrader

■ T. it.: *Mishima: Una vita in quattro capitoli*. Sog.: dalle opere di Yukio Mishima. Scen.: Paul Schrader, Leonard Schrader, Chieko Schrader. F.: John Bailey. M.: Michael Chandler, Tomoyo Oshima. Scgf.: Eiko Ishioka, Kazuo Takenaka. Mus.: Philip Glass. Int.: Ken Ogata (Yukio Mishima), Masayuki Shionaya (Morita), Naoko Otani (la madre), Haruko Kato (la nonna), Yasosuke Bando (Mizoguchi), Hisako Manda (Mariko), Kenji Sawada (Osamu), Reisen Lee (Kiyomi), Toshiyuki Nagashima (Isao), Hiroshi Katsuno (tenente Hori), Roy Scheider (narratore). Prod.: Mata Yamamoto, Tom Luddy, Zoetrope Studios, Filmlink International, Lucasfilm, Janus Films ■ DCP. D.: 120'. Bn e Col. Versione giapponese con sottotitoli inglesi /

Japanese version with English subtitles ■ Da: Criterion per concessione di Fortissimo Films ■ Restaurato nel 2018 da Criterion in collaborazione con American Zoetrope, Fortissimo Films, Janus Films presso il laboratorio Deluxe Technicolor. Il restauro è stato supervisionato e approvato dal regista Paul Schrader e dal direttore della fotografia John Bailey / Restored in 2018 by Criterion in collaboration with American Zoetrope, Fortissimo Films, Janus Films at Deluxe Technicolor laboratory. The restoration was supervised and approved by director Paul Schrader and cinematographer John Bailey

Interamente ambientato nell'ultima spettacolare giornata vissuta dal suo controverso soggetto, *Mishima* resta per molti aspetti un film unico. Il fratello di Paul Schrader, Leonard, aveva vissuto e insegnato in Giappone, e questo aveva sicuramente dato ai due la dose di sicurezza necessaria a elaborare un approccio audace che alterna estratti dall'opera di Mishima a episodi della sua giovinezza e ai fatti che condussero al suo suicidio in pubblico. Grande scrittore del dopoguerra considerato a lungo tra i papabili Nobel, Mishima era però anche un fanatico tradizionalista che aveva fondato una setta militare consacrata alla restaurazione dell'autorità imperiale. Inoltre, in questo contesto giapponese, era problematicamente bisessuale. Il film degli Schrader illustra episodi della giovinezza e della carriera di Mishima prima dei meticolosi preparativi per un tentativo di colpo di stato sostanzialmente simbolico, nel 1970, destinato a concludersi con un suicidio rituale, e li alterna a rese stilizzate di episodi tratti da tre dei suoi romanzi. Il materiale estremamente anticonvenzionale è reso accessibile al pubblico internazionale – mentre in Giappone la sua distribuzione è ostacolata da un'azione legale della famiglia di Mishima – anche grazie alle sgargianti e surreali invenzioni della costumista Eiko Ishioka, al contributo ricco e variegato del direttore della



Mishima: A Life in Four Chapters

fotografia John Bailey, che spazia dal bianco e nero in stile documentario della cornice narrativa a *tableaux* onirici e cromaticamente saturi, e alle cadenze ritualistiche della musica per quartetto d'archi di Philip Glass, qui alla sua prima colonna sonora per un lungometraggio dopo *Koyaanisqatsi*. Ishioka, Bailey e Glass ricevettero un premio speciale a Cannes per il 'migliore contributo artistico', a conferma di ciò che Roger Ebert salutò come "un progetto glorioso, in questi tempi di pragmatismo commerciale e di volgare cinismo dell'industria cinematografica", mentre i produttori esecutivi Francis Ford Coppola e George Lucas furono premiati con incassi prevedibilmente magri, forse compensati dalla consapevolezza di aver reso possibile un'opera originalissima.

Ian Christie

Set entirely on the final, spectacular day of its subject's controversial life, Mishima remains in many respects a unique film. Paul Schrader's brother Leonard

had lived and taught in Japan, which no doubt gave the pair confidence to devise their bold approach to combining extracts from the author's work with his early life, and the events leading up to his very public death. As a post-war writer, Yukio Mishima had been considered a potential Nobel laureate, but he was also a fanatical traditionalist who founded his own martial cult devoted to reinstating the emperor's authority, and in this Japanese context, problematically bisexual. The Schraders' film dramatizes scenes from Mishima's youth and career, before his meticulous preparations for a largely symbolic 1970 coup attempt that would end in ritual suicide, and intersperses these with stylised dramatisations of episodes from three of his novels. What helped make such unconventional material accessible to an international audience – although it remains subject to legal objections by Mishima's family in Japan – was the flamboyant surreal imagery of fashion designer Eiko Ishioka, the richly varied contribution of cinematographer John Bailey, ranging from documenta-

ry-style black-and-white treatment of the framing story to dream-like, colour saturated tableaux, and the ritualistic drive of music for string quartet by Philip Glass, being heard for the first time in a feature film after Koyaanisqatsi. All three would receive a special Cannes Festival prize for 'best artistic contribution', recognising what Roger Ebert hailed as a "rather glorious project, in these days of pragmatic commercialism and rank cynicism in the movie industry", while the film's executive producers Francis Ford Coppola and George Lucas were rewarded with predictably slender returns from the film's release, possibly compensated by the knowledge that they had made possible a true original.

Ian Christie

TUCKER: THE MAN AND HIS DREAM

USA, 1988 Regia: Francis Ford Coppola

■ T. it.: *Tucker - Un uomo e il suo sogno*. Scen.: Arnold Schulman, David Seidler. F.: Vittorio Storaro. M.: Priscilla Nedd. Scgf.: Dean Tavoularis, Alex Tavoularis. Mus.: Joe Jackson. Int.: Jeff Bridges (Preston Tucker), Joan Allen (Vera), Martin Landau (Abe Karatz), Frederic Forrest (Eddie), Mako (Jimmy Sakiyama), Dean Stockwell (Howard Hughes), Christian Slater (Junior), Nina Siemaszko (Marilyn Lee), Marshall Bell (Frank), Peter Donat (Kerner). Prod.: Lucasfilm Ltd., Zoetrope Studios ■ DCP. D.: 110'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: American Zoetrope ■ Restaurato in 4K nel 2018 da America Zoetrope, Lionsgate e Pathé presso i laboratori American Zoetrope e Roundabout Entertainment a partire dal negativo originale / Restored in 4K in 2018 by America Zoetrope, Lionsgate and Pathé at American Zoetrope and Roundabout Entertainment laboratories from the original negative

Tucker, uno di quei progetti cari a Francis Ford Coppola e caratterizzati da una lunga e travagliata gestazione,



Tucker: The Man and His Dream

esplora le tematiche della nostalgia, del sogno imprenditoriale e della virilità anticonformista che definiscono buona parte della produzione del regista. Il film fu inizialmente concepito come un musical e, anche se il produttore George Lucas convinse Coppola a cambiare idea, questo dato contribuisce a spiegare la rilevanza della colonna sonora, la saturazione cromatica e gli esuberanti cambi di scena in questa interpretazione anni Ottanta del boom industriale postbellico.

Coppola ha fatto risalire il proprio interesse per la vicenda agli anni dell'infanzia, quando suo padre lo portò a vedere un prototipo di Tucker Torpedo in un salone dell'automobile. Carmine Coppola era uno dei tanti piccoli investitori che credettero nell'idea, persero i loro soldi e non ricevettero mai un'auto in cambio. Da adulto, Francis era attratto dalla storia della 'grande impresa' avviata – malgrado i pareri contrari degli addetti ai lavori – da un visionario dalla parlata sciolta, abile manipolatore dei media.

Se Coppola riconosceva in Preston Tucker un po' di se stesso, un po' di P.T. Barnum e un po' di Charles Foster Kane, rivedere il film nel 2018 ci offre un nuovo punto d'osservazione storico. L'industria automobilistica americana e le città cui diede vita sono sensibilmente cambiate sia rispetto al boom postbellico, sia rispetto agli anni Ottanta segnati dalla concorrenza delle importazioni (futuro al quale il film, nostalgico, allude costantemente). E, considerando gli sconvolgimenti che oggi interessano il settore, non possiamo fare a meno di notare l'affinità tra il futurismo popolare di Preston Tucker e le sapienti manipolazioni del mercato attuate dalle odierne star del capitalismo alla Elon Musk.

Kaveh Askari

One of Francis Ford Coppola's long-simmering passion projects, Tucker explores the themes of nostalgia, entrepreneurial self-promotion, and maverick masculinity that define much of his work. The film was originally conceived as a musical. While producer George Lucas con-

vinced Coppola to rethink this idea, it helps to explain the prominent score, the color-saturated mise-en-scene, and the flamboyant scene changes in this 1980s take on the postwar industrial boom.

Coppola has traced his interest in the story back to his childhood, when his father took him to see a Tucker Torpedo prototype at an automotive show. Carmine Coppola was one of the many small investors in the company who lost their investments and never received their cars. As an adult, Francis was drawn to this story of a 'great enterprise', undertaken by a fast-talking, media manipulator against the sensible advice of industry insiders.

While Preston Tucker may have reminded Coppola of a combination of himself, P.T. Barnum, and Charles Foster Kane when he was developing the project, watching the film again in 2018 offers a fresh historical vantage point. The American automotive industry, and the cities that emerged from it, have transformed dramatically from the postwar boom represented in the film, as well as from the tense competition from imports in the 1980s (a future to which the nostalgic film continually alludes). And given the current celebration of disruption in the automotive industry, one cannot help but notice the affinity between Preston Tucker's popular futurism and the savvy market manipulations of celebrity capitalists like Elon Musk.

Kaveh Askari

ADA DANS LA JUNGLE

Francia, 1988 Regia: Gérard Zingg

■ T. int.: *Ada in the Jungle*. Sog.: Francesco Altan. Scen.: Francesco Altan, Gérard Zingg. F.: Renato Berta. M.: Luc Barnier. Scgf.: Jean-Pierre Kohut-Svelko. Mus.: Jean-Claude Vannier. Int.: María Luisa Mosquera (Ada), Richard Bohringer (Ergomir Pilic), Bernard Blier (il maggiore Collins), Philippe Léotard (Rudy), Isaach de Bankolé (Bumbo), Victoria Abril (Carmen), Manfred Andrae (il capitano tedesco), Katrine Boorman (Eva), Charley Boorman



Ada dans la jungle

(Nancy). Prod.: La Générale d'Images, FIT Productions, La Sept Cinéma ■ 35mm. D.: 90'. Col. Versione francese / *French version* ■ Da: Cinémathèque de Toulouse

Una giovane aristocratica inglese tanto carina quanto smorfiosa alla ricerca del cugino abbandonato anni prima nella giungla, un'energica madre di famiglia africana, il figlio di Eva Braun e il suo vecchio compagno omosessuale, un aviatore slavo, una cameriera spagnola, un partigiano francese di colore e un capitano nazista sono alcuni dei protagonisti del fumetto esotico di Francesco Altan portato sullo schermo da Gérard Zingg. L'autore di *La Nuit, tous les chats sont gris* (La notte tutti i gatti sono grigi, 1977) conferma la propria predilezione per la parodia ludica e distaccata di generi fortemente codificati: in questo caso una sorta di romanzo d'avventure tropicali arruffate, dalle situazioni decisamente stereotipate, ricco di peripezie, di rivelazioni spettacolari, di ricongiungimenti estemporanei. Il film si diverte a riprodurre le immense ingenuità e le goffaggini del genere, fino ai dialoghi

sentenziosi e compassati accompagnati da una volgarità incongrua. [...] Per fortuna la pochade è, a sprazzi, illuminata dalla pungente impertinenza di Victoria Abril e dall'umorismo disilluso di Bernard Blier.

Jacques Valot, "La Revue du cinéma", n. 442, 1988

A pretty, if stuck-up, upper-class English girl goes in search of a cousin left in the jungle, a forceful African matron, Eva Braun's son (together with elderly homosexual companion), an aviator from an unknown Slav country, a Spanish maid, a black French Resistance fighter and a Nazi army captain: such is the cast of characters that inhabits Francesco Altan's colourful and exotic comic-book, adapted by Gérard Zingg. Here, as in his previous film, La Nuit, tous les chats sont gris (At Night All Cats Are Crazy, 1977), Zingg reveals a taste for playfully tampering with coded genres and parodying them, in this instance a madcap, tropical adventure crammed with stereotypical set-ups, rampant digression, spectacular revelation and unlikely reunions. The film recreates the wide-eyed

innocence and clumsiness of the genre, down to the pompous dialogue and conventional attitudes peppered with inappropriate triviality. [...] Fortunately, this light-hearted romp is intermittently brightened by Victoria Abril's cheeky delivery and Bernard Blier's witty lack of illusion.

Jacques Valot, "La Revue du cinéma", n. 442, 1988

CENTRAL DO BRASIL

Brasile-Francia, 1998

Regia: Walter Salles

■ T. int.: *Central Station*. Sog.: Walter Salles. Scen.: Marcos Bernstein, João Emanuel Carneiro. F.: Walter Carvalho. M.: Felipe Lacerda, Isabelle Rathery. Mus.: Jaques Morelenbaum, Antonio Pinto. Int.: Fernanda Montenegro (Isadora), Marília Pêra (Irene), Vinícius de Oliveira (Josué), Soia Lira (Ana), Othon Bastos (Cezar) Otávio Augusto (Pedrão), Stela Freitas (Yolanda). Prod.: Arthur Cohn, Martine De Clermont-Tonnerre, Walter Salles ■ DCP. D.: 113'. Col. Versione portoghese con sottotitoli francesi / *Portuguese version with French subtitles* ■ Da: Les Films du Camélia ■ Restaurato in 4K nel 2017 da CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée, MACT, Videofilmes presso il laboratorio Éclair Cinéma con la supervisione di Walter Salles a partire dal negativo originale 35mm / *Restored in 4K in 2017 by CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée, MACT, Videofilmes at Éclair Cinéma laboratory under Walter Salles's supervision from the original 35mm negative*

Abbiamo cercato di portare sullo schermo un essere umano e una geografia fisica. Iniziammo a girare a Rio, ma volevamo evitare di cadere nel cliché, dunque questo potrebbe essere il primo film ambientato in quella città senza mostrare la spiaggia e le stazioni balneari riservate alla classe media. Si ha invece una realtà, quella dei sobborghi abitati da una comunità sotter-



Central do Brasil

anea, che viene raramente portata sullo schermo. Poi andammo a esplorare il Sertão, una parte del paese abbandonata dalla politica: sarà anche l'area più arretrata del Brasile, ma se c'è un posto in cui ancora esistono l'innocenza e la solidarietà quello è il Sertão. La conformazione del territorio è così ostile che il governo deve creare città assolutamente artificiali come quelle che vediamo alla fine del film. Si trovano in mezzo al nulla, e dato che non c'è lavoro diventano città fantasma nel giro di cinque o sei anni. Sono come immensi parcheggi per esseri umani. Quando si fa un road movie si entra costantemente in contratto con l'ignoto. I road movie mi piacciono perché permettono ai loro personaggi di cambiare quando si trovano di fronte a cose che non sono in grado di controllare. Devono abbandonare la loro visione del mondo e affrontare cose che non riescono a capire. Per esempio, quando sistemammo il tavolo di

Dora alla stazione ferroviaria, il primo giorno di riprese, alcune delle 300.000 persone che passano ogni giorno di lì si avvicinarono per farsi scrivere delle lettere. Avevamo una piccola macchina da presa, e girammo il più possibile di nascosto. Quelle persone avevano davvero bisogno di dettare delle lettere, e la maggior parte di loro non sapeva di essere ripresa. Ci siamo accorti che le loro lettere erano più sincere – o dovrei dire poetiche? – di quelle contenute nella nostra premiata sceneggiatura. Le nostre lettere avevano una specie di distanza brechtiana, le loro erano dettate dal bisogno di farsi ascoltare e contenevano una carica emotiva straordinaria e per noi inattesa. Rompevano tutti gli schemi che potevamo immaginare di imporre alla realtà.

Nick James, *Heartbreaks and Miracles: interview with Walter Salles*, "Sight and Sound", n. 3, marzo 1999

We tried to put a human, as well as a physical geography back on the screen. We started in Rio, but we wanted to avoid the cliché image of the city, so this might be the first film shot there in which you don't see the beach or the middle-class resort areas. Instead you have the reality of suburbs and of an underground society rarely portrayed. Then we tried to find the Sertão, a part of the country abandoned by official politics, because though this might be the most backward area of Brazil, if innocence and solidarity still exist anywhere it is here. The land structure is so impossible that the government has to create town – like the ones we see at the end of the film – that are absolutely artificial. They are in the middle of nowhere and there's no work around so they become ghost towns in five or six years. It's like an immense parking lot for humans.

When you do a 'road movie' you are constantly coming into contact with the unknown. I love road movies because they allow the characters to change as they are confronted with things they can't control. They have to abandon their initial perception of the world and face up to things they don't understand. For instance, when we installed Dora's table at the train station on the first day of the shoot, several of the 300.000 people who pass through the station every day came up to ask her to write letters for them. We used a small camera and we hid it as much as possible. Those people really needed to dictate letters and most of them were camera-innocent. And we realised that the letters they came out with had a much more honest quality – or should I say poetry? – than the ones in the prize-winning screenplay. Our letters had a kind of Brechtian distance; theirs were dictated by a need to be heard and they brought an incredible emotional charge we never expected. They broke through all the frames we could put on reality.

Nick James, *Heartbreaks and Miracles: interview with Walter Salles*, "Sight and Sound", n. 3, March 1999

CARITA DE CIELO

Messico, 1947 Regia: José Díaz Morales

■ Sog.: José Carbó, José Díaz Morales. F.: Domingo Carrillo. M.: Jorge Bustos. Mus.: Antonio Díaz Conde. Scgf.: José Rodríguez Granada. Int.: María Elena Marqués (Lupe), Antonio Badú (dottor Julio Conde), Fernando Soto (Chilaquiles), Jorge Mondragón (dottor Enrique Conde), Enriqueta Lavat (Marisa), Pilar Mata (la donna), Ninón Sevilla (se stessa), Pepe Guízar (se stesso), Benny Moré. Prod.: Paul Castelain, Cesar Luis Pérez, Pedro Calderón per Producciones Vial, Calderón Films ■ DCP. D.: 69'. Bn. Versione spagnola con sottotitoli inglesi / *Spanish version with English subtitles* ■ Da: Cinema Preservation Alliance

Lupe (María Elena Marqués) viene arrestata per aver rubato al mercato; la polizia la affida come oggetto di studio a un noto scienziato forense (Antonio Badú) per le sue ricerche sulle differenze genetiche nel mondo della malavita. Il professore non sa che Lupe non è davvero una ladra ma finge di esserlo per infiltrarsi in un giro di criminali che minaccia suo padre. Malgrado i suoi precedenti e con la complicità della sorella del professore, che è scapolo, Lupe si stabilisce a casa di quest'ultimo, dove viene assunta come cameriera. Le convenzioni sociali la emarginano, ma presto il suo segreto verrà rivelato. *Carita de cielo* (Viso d'angelo) è una singolare commedia degli equivoci che si propone soprattutto di sfruttare il successo riscosso della protagonista in *Doña Bárbara* (Fernando de Fuentes, 1943). Anche se la commedia girata da José Díaz Morales è a tratti assurda, il cast la eleva a rango di classico della sua epoca. Fernando Soto 'Mantequilla', in un ruolo che talvolta ricorda il grande Cantinflas, conferma scena dopo sce-

na di essere uno dei grandi caratteristi del cinema messicano. In *Carita de cielo* la commedia di costume supera tutti i suoi limiti non appena sullo schermo è presente Ninón Sevilla. Il produttore Pedro Calderón la aggiunse a una trama già inverosimile, attratto dalla bellezza della soubrette appena giunta da Cuba. Calderón decise di inserirla con due numeri musicali completamente avulsi dalla trama. L'azzardo fu ricompensato: il carisma di Ninón Sevilla ha sullo spettatore un effetto magnetico. Questo film non fu solo l'inizio della lunga carriera cinematografica dell'attrice e ballerina cubana, ma segnò anche la prima apparizione sul grande schermo di Benny Moré, leggenda della musica caraibica.

Viviana García Besné
e Gerardo Salcedo

Lupe (María Elena Marqués) is arrested for stealing in the market; the police send her to a renowned forensic doctor who is single (Antonio Badú), to be a subject for his research into genetic differences in the criminal underworld. The doctor does not know that Lupe is not really a thief, but is merely posing as one in an attempt to infiltrate a criminal cell that is threatening her father. Despite her personal background, Lupe, colluding with the doctor's sister, gains a foothold in the house, where she is employed as a maid. Social conventions marginalize her, but soon her secret will be revealed. Carita de cielo (Angel face) is a singular comedy of errors, the main purpose of which is to exploit the leading actress' previous success in Doña Bárbara (Fernando de Fuentes, 1943). Even if the comedy filmed by José Díaz Morales is occasionally absurd, the movie's cast elevates it to a classic of its time. Fernando Soto Mantequilla, who appears at certain moments in a role reminiscent of the great Cantinflas, confirms scene after scene his status as one

of the great supporting actors of Mexican cinema. In Carita de cielo, the comedy of manners transcends all its limitations as soon as Ninón Sevilla appears on-screen. The producer, Pedro Calderón, added her to a plot that was already farfetched, attracted by the beauty of this showgirl who had just arrived from Cuba. The producer decided to include her in two musical numbers that have no connection to the plot. His gamble paid off because Ninón Sevilla's charisma and magnetism keep the eyes of the spectator focused on her. This was not just the beginning of a long film career for the Cuban actress and dancer; it was also the first appearance of the Caribbean music legend Benny Moré on the big screen.

Viviana García Besné
and Gerardo Salcedo

VÍCTIMAS DEL PECADO

Messico, 1951 Regia: Emilio Fernández

■ T. it.: *Vittime del peccato*. T. int.: *Victims of Sin*. Scen.: Emilio Fernández, Mauricio Magdaleno. F.: Gabriel Figueroa. M.: Gloria Schoemann. Mus.: Antonio Díaz Conde. Int.: Ninón Sevilla (Violeta), Tito Junco (Santiago), Rodolfo Acosta (Rodolfo), Ismael Pérez Poncianito (Juanito), Rita Montaner (Rita), Margarita Ceballos (Rosa), Francisco Reiguera (don Gonzalo). Prod.: Pedro Calderón, Guillermo Calderón per Producciones Calderón S.A. ■ DCP. D.: 90'. Bn. Versione spagnola e francese con sottotitoli inglesi / *Spanish and French version with English subtitles* ■ Da: Cineteca Nacional México

Malgrado il titolo moralizzante, *Víctimas del pecado* è un magnifico melodramma tipicamente messicano (con svariati innesti cubani) appartenente al sottogenere 'cabaretero', un film strappalacrime audace, realistico

e crudelmente drammatico che si fa strada a passo di rumba tra una serie di disastri e di ingiustizie per arrivare a quello che sembra essere l'attesissimo lieto fine; senonché le catastrofi proseguono poi per anni fino a una conclusione (sobriamente) felice. Sicuramente non è e non sarà mai il film più prestigioso di Emilio Fernández proprio perché è uno spudorato melodramma, ma è probabilmente tra i migliori della sua notevolissima carriera.

Violeta (Ninón Sevilla), eroica e quasi santa ballerina di rumba al Changó che finisce a battere il marciapiede dopo aver adottato un neonato abbandonato (in un bidone della spazzatura!), non è una vittima passiva e impotente, ma una donna vera, combattiva, schietta e ribelle, capace di difendersi furiosamente e di colpire senza pietà lo spregevole gangster protettore interpretato (con gusto) da Rodolfo Acosta, mandandolo in prigione come merita e infine uccidendolo. Il gesto le frutta però il carcere e la separazione dal bimbo adottato.

Nei novanta minuti canonici di un lungometraggio, Fernández ci narra una sfilza di vicende che potrebbero riempire varie stagioni di una delle serie televisive odierne, e lo fa con una parsimonia che all'epoca sembrava quasi naturale e che a noi appare come un'impresa straordinaria, per non dire un miracolo. Il regista riesce anche a inserire, in maniera funzionale, vari balletti fantastici, una canzone del grande Pedro Vargas (seduto a un tavolo, un braccio al collo) e qualche mambo di Pérez Prado con la sua orchestra.

Non si tratta né di un film cinico né di un *women's film* commerciale, ma una storia sincera, come quelle di Mizoguchi, che esprime compassione e simpatia per le donne di vita, che Fernández probabilmente conosceva bene, come indicano altri suoi film sulla prostituzione e i bordelli (da *Las abandonadas*, *Abbandonata*, 1945, a *Zona Roja*, 1975-1976).

Miguel Marías



Víctimas del pecado

Despite its moralizing title, Victims of Sin is a magnificent, canonical Mexican melodrama (with several Cuban imports) of the 'cabaretera' subgenre, a daring, realistic and even cruelly dramatic tear-jerker thumbing its way through a series of disasters and injustices to what appears to be a really welcome happy ending, only to go on with further catastrophes until arriving, years later, at a (muted) happy conclusion. It is certainly not the most prestigious of Emilio Fernández' films, and never will be, precisely because it is an unashamed melodrama, but it is arguably among the very best in his quite remarkable career.

A heroic and even saintly rhumba dancer at the Changoo, turned street prostitute for having adopted an abandoned (in the garbage can!) new-born child, the character of Violeta (Ninón Sevilla) is not a passive and powerless victim, but a real, outspoken, rebellious fighter, capable of furiously defending herself and hitting the despicable pimp-gangster mercilessly, played (with relish) by Ro-

dolfo Acosta, deservedly sending him to jail and finally killing him. Which sends her to jail and separation from her adopted kid.

In the standard ninety minutes of a feature film, Fernández presents a series of events which could fill several seasons of any current Tv series, with an economy which at the time seemed quite normal, but today seems to be an outstanding feat, even a miracle. And he manages to integrate, functionally, several fantastic dance numbers, a song by the great Pedro Vargas (sitting at a table with an arm in a sling), and some mambo music by Pérez Prado and orchestra.

*Neither cynical nor a simple commercial women's picture, but a tale, like Mizoguchi's work, the film has a sincere compassion and sympathy for the prostitutes, whom Fernández probably knew well and liked, as his other prostitution/brothel films suggest (from *Las abandonadas*, *The Abandoned*, 1945, to *Zona Roja*, 1975-1976).*

Miguel Marías

DAÏNAH LA MÉTISSE

Francia, 1932 Regia: Jean Grémillon

■ Sog.: da un racconto di Pierre Daye. Scen: Charles Spaak. F.: Louis Page, Georges Périnal. Int.: Laurence Clavius (Dainah Smith), Charles Vanel (Il meccanico Michaux), Gabrielle Fontan (Berthe), Habib Benglia (il marito), Maryanne (Alice), Lucien Guérard (il dottore), Gaston Dubosc (il comandante). Prod.: G.F.F.A. - Gaumont-Franco Film-Aubert ■ DCP. D.: 55'. Bn. Versione francese / *French version* ■ Da: Gaumont Pathé Archives ■ Restaurato nel 2018 da Gaumont Pathé Archives presso il laboratorio L'Imagine Ritrovata / *Restored in 2018 by Gaumont Pathé Archives at L'Imagine Ritrovata laboratory*

Probabilmente non sapremo mai com'era il montaggio iniziale di *Dainah la métisse*. Dimezzato già prima dell'uscita in sala, il film di Jean Grémillon si è trasformato, suo malgrado, in un'anomalia attraversata da lacune che paradossalmente accentuano la bellezza di quest'ora di poesia nera. In realtà si segue con occhio distratto l'intrigo esotico immaginato da Charles Spaak, poliziesco a porte chiuse dagli accenti shakespeariani, per abbandonarsi rapidamente alla magia ipnotica del film. Bisogna imbarcarsi in questo Grémillon come si entra in un sogno, e inoltrarsi, increduli, tra gli arredi del transatlantico, i suoi corridoi, le sue curve e le sue linee rette filmate con la poesia geometrica di uno Dziga Vertov. Lasciarsi trascinare in un incredibile ballo in maschera, incubo allucinatorio nel quale sembrano prendere corpo i ritratti sghembi di Braque e Picasso. Ammirare beati un prestigiatore che fa volteggiare i suoi pugnali prima di svanire in una nuvola di fumo. E infine restare interdetti e meravigliati di fronte a Dainah, la sua stola bianca,



Dainah la métisse

la sua fantastica parure da ballo, la sua coreografia sensuale, violenta e jazzy, il suo spleen da crociera. Dainah è la misteriosa Laurence Clavius, attrice meticcia dalla bellezza irreale, un solo film e poi scompare, un destino sulla falsariga del film, fugace e inafferrabile. E un illusionista è lo stesso Grémillon, che invita a un viaggio insolito. Ha come compagni di viaggio Epstein, Dulac, Cocteau e Richter, e si è lasciato alle spalle nell'anonimato delle loro piccole carriere i produttori che un tempo volevano farlo scendere a terra.

Xavier Jamet

We will probably never know what the original cut of Dainah la métisse was like. Reduced by half before its release, Jean Grémillon's film, despite his efforts, was turned into an oddity full of gaps, which paradoxically emphasize the beauty of this hour of dark poetry.

We distractedly watch the exotic story imagined by Charles Spaak, a detective story behind closed doors with Shakespearean elements, but quickly lose ourselves in the film's hypnotic magic. You must board Grémillon's film as if entering a dream and venture forward incredulous through the ocean liner's furnishings, halls, bends and straight lines filmed with the geometric poetry of Dziga Vertov. Let yourself be pulled into a masked ball, a hallucinatory nightmare in which the lopsided portraits by Braque and Picasso seem to come to life. Blissfully admire a magician who lets his knife twirl in the air before vanishing in a cloud of smoke. And finally be enchanted and amazed by Dainah, her white stole, her fantastic jewellery, her sensual, intense jazzy dancing, her cruise ship spleen. Dainah is played by the mysterious Laurence Clavius, a mixed-race actress of unreal beauty. After just one film she disappeared, a fate similar to the film's, fleeting and elusive.

Grémillon is an illusionist himself, inviting us on an unusual trip. His travel companions are Epstein, Dulac, Cocteau and Richter, and he left behind the producers who wanted to bring him back down to earth, now lost in the obscurity of their small careers.

Xavier Jamet

LA VIE DE PLAISIR

Francia, 1944 Regia: Albert Valentin

■ Scen.: Albert Valentin, Charles Spaak. F.: Charles Bauer, Paul Cotteret. M.: Christian Gaudin. Scgf.: Guy de Gastyne. Mus.: Paul Durand. Int.: Albert Préjean (Albert Maulette), Claude Génia (Hélène), Yolande Laffon (Gabrielle de Lormel), Aimé Clariond (signor de Lormel), Hélène Constant (Denise), Jean Servais (il generale), Claude Nollier (Aline), Julienne Paroli (contessa de Merly), Maurice Escande (conte de Boieldieu), Roger Karl (Gaëtan de Merly). Prod.: Alfred Greven per Continental Films ■ DCP. Bn. D.: 93'. Versione francese / *French version* ■ Da: Gaumont Pathé Archives ■ Restaurato nel 2018 da Gaumont Pathé Archives / *Restored in 2018 by Gaumont Pathé Archives*

La Vie de plaisir fu prodotto dalla Continental Films, famigerata casa cinematografica controllata dalla Germania, e fu l'ultimo dei suoi film usciti dopo la Liberazione di Parigi il 16 maggio 1944. Frutto della collaborazione tra il brillante sceneggiatore Charles Spaak e il regista Albert Valentin, entrambi belgi, questa tagliente critica dell'alta società francese fece un certo scalpore sulla stampa collaborazionista. Ironicamente non andò meglio con la Resistenza, e dopo la guerra il film fu vietato. Valentin, ingiustamente dimenticato, pagò molto caro il processo di 'purificazione' professionale: l'industria cinematografica lo mise al bando fino al 1948. Curiosamente, Spaak e Valentin erano gli autori della sceneggiatura di *Le Ciel est à vous*

di Grémillon, che fu invece celebrato dalla stampa clandestina legata alla Resistenza come fulgido esempio di film filofrancese dagli alti valori morali. *La Vie de plaisir* è probabilmente il capolavoro di Valentin, grazie alla sua struttura pirandelliana e ai dialoghi brillanti. Le produzioni della Continental non avevano l'obbligo di rispettare la censura di Vichy, e questo spiega l'incredibile ferocia con cui viene ritratta una famiglia aristocratica dominata dall'avidità e dall'ipocrisia. Aggiungendo la beffa al danno, il vero eroe del film è il proprietario di un locale notturno interpretato da Albert Préjean, presentato come un modello di virtù. Al di là del messaggio sociale, questa commedia di divorzio è magnificamente interpretata da un cast eccelso di attori francesi non protagonisti come Aimé Clariond, Maurice Escande e Roger Karl che impersonano alla perfezione gli aristocratici corrotti. Attraverso vari flashback, Valentin sfoggia inoltre con gusto infallibile eleganti movimenti di camera che non sfigurerebbero nelle migliori commedie di Hollywood. Resta ancor oggi un mistero come Claude Génia, ebrea di origini russe, fosse riuscita a ottenere il ruolo della protagonista in un film prodotto dai tedeschi. Come molti titoli della Continental, *La Vie de plaisir* valorizza il magistrale lavoro dello staff tecnico francese che, nonostante la carenza di mezzi, riuscì a costruire uno spettacolo fluido ed elegante in condizioni estreme.

Christine Leteur

La Vie de plaisir was produced by the notorious German-owned film production company Continental Films and was the last of their films released before the Liberation of Paris on 16th May 1944. Written by talented Belgian screenwriter Charles Spaak together with Belgian filmmaker Albert Valentin, this sharp criticism of French high society created a stir in the collaborationist press. Ironically, it fared no better with the Resistance and was banned after the war.

The unjustly forgotten Valentin paid a heavy price during the professional 'purification' process: he was banned from the industry until 1948. Funnily enough, Spaak and Valentin were responsible for the script of Grémillon's Le Ciel est à vous (The Woman Who Dared) which was singled out by the clandestine Resistance press as the most glowing example of pro-French picture with high moral values. Arguably, La Vie de Plaisir is Valentin's masterpiece thanks to its Pirandellian structure and witty dialogue. Continental productions didn't have to comply with Vichy censorship, hence the incredibly ferocious depiction of an aristocratic family motivated by greed and hypocrisy. Adding insult to injury, the film's real hero is a night club owner played by Albert Préjean who appears like a paragon of virtue. Beyond the social message, this comedy of divorce is beautifully performed by a stellar cast of French supporting actors such as Aimé Clariond, Maurice Escande and Roger Karl who play to the hilt corrupt aristocrats. Using multiple flashbacks, Valentin shows also an incredible flair with elegant camera movements that would not be out of place in the best Hollywood comedies. Yet a mystery remains to this day how Claude Génia, who had Russian Jewish origins, managed to be the lead actress in a picture produced by the Germans. Like many Continental films, La Vie de plaisir is a showcase for its talented French technical staff whom in spite of heavy shortages managed to make fluid and elegant entertainment in extreme conditions.

Christine Leteur

NONE SHALL ESCAPE

USA, 1944 Regia: André De Toth

■ T. it.: *Nessuno sfuggirà*. Sog.: Alfred Neumann, Joseph Than. Scen.: Lester Cole. F.: Lee Garmes. M.: Charles Nelson. Scgf.: Lionel Banks. Mus.: Ernst Toch. Int.: Marsha Hunt (Marja Paeierkowski), Alexander Knox (Wilhelm Grimm), Henry Travers

(padre Warecki), Erik Rolf (Karl Grimm), Richard Crane (Willie Grimm da adulto), Dorothy Morris (Janina Paeierkowski), Richard Hale (rabbino David Levin), Ruth Nelson (Alice Grimm), Kurt Kreuger (tenente Gorsdorf), Shirley Mills (Anna Oremaska). Prod.: Samuel Bischoff per Columbia Pictures Corporation ■ DCP. D.: 86'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Sony Columbia per concessione di Park Circus ■ Restaurato nel 2018 da Sony Pictures Entertainment presso i laboratori Roundabout Entertainment, Cineric, Inc., Deluxe Audio Services, MTI Film Hollywood a partire dal negativo nitrato camera originale, dal 35mm ottico originale e da un 35mm fine grain per integrare le sezioni danneggiate / *Restored in 2018 by Sony Pictures Entertainment at Roundabout Entertainment, Cineric, Inc., Deluxe Audio Services, MTI Film Hollywood laboratories from the 35mm original nitrate negative, the 35mm original optical track and a 35mm fine grain for replacement of damaged sections*

Seppure modesto quanto a budget, *None Shall Escape* beneficia di grandi punti di forza, tra i quali Lee Garmes alla fotografia. Si trattava di una storia che stava particolarmente a cuore a De Toth, di un'occasione per svelare al pubblico americano gli orrori dei quali era stato testimone in Polonia all'epoca dell'invasione del 1939 e, allo stesso tempo, per fugare i sospetti che pesavano in quel momento su tutti i nuovi arrivati ungheresi, quando non erano ebrei. De Toth, che era fuggito dal regime dichiaratamente antisemita di Horthy, era molto sensibile a questo genere di calunnie che si diffondevano di frequente, persino nel gruppo dei rifugiati ungheresi a Hollywood.

La storia di *None Shall Escape* si doveva a due di questi rifugiati appena arrivati, Alfred Neumann e Joseph Than, che De Toth descrive come "molto confusi e intimoriti". Lester Cole, accreditato come sceneggiatore nei titoli di testa, dedica numerose pagine a questo film nelle sue memorie, *Hollywood Red*, dove si vanta d'aver modificato la sce-

na in cui gli ebrei, invece di salire sui vagoni, oppongono resistenza lasciandosi massacrare. È certamente molto fiero dell'arringa pronunciata da Richard Hale, che interpreta il rabbino frondista, fino a rivelare d'aver rubato a Dolores Ibárruri, la Pasionaria della guerra civile spagnola, l'accorato grido finale: "Battetevi, battetevi per la libertà e la giustizia! Meglio morire in piedi che vivere in ginocchio!" Il problema è che questa frase non figura nell'arringa del rabbino. E che, secondo De Toth, il discorso è stato scritto su due piedi il giorno stesso delle riprese, nel suo camerino, dal rabbino che fungeva da esperto sul film. E se avessimo ancora bisogno di convincerci sull'infondatezza dei ricordi di Lester Cole, basta chiedersi chi abbia potuto scrivere il dialogo seguente fra Wilhelm (Cox) e la sua vecchia fidanzata (Marsha Hunt): "Che cos'hai da guardarmi in quel modo?". "Cerco di distinguere un barlume di pietà". "In quale occhio?". "Il sinistro". "Ah! Quello di vetro". La donna fa una pausa, terribile, poi dice: "Lo so".

Inutile sapere da che parte De Toth porti la benda per capire. E se Cole attinge alla fonte degli slogan, De Toth, dal canto suo, mostra questa macchina da presa tedesca puntata su una fila di vinti affamati ("sorrideteli"). Come nel terribile film di propaganda nazista su Terezín. Ma chi altri, se non De Toth, avrebbe già potuto sapere tutto questo? Nel 1943?

Philippe Garnier, *Bon pied, bon œil. Deux rencontres avec André De Toth*, Institut Lumière/Actes Sud, Lione-Arles 1993

None Shall Escape was not a big-budget movie, but it did benefit from some major technical talent, such as Lee Garmes' cinematography. This was really a story that mattered to De Toth, an opportunity of showing American audiences some of the horrors he had witnessed in Poland during the German invasion of 1939; and thus dealing with the suspicion surrounding any recent non-Jew-

ish Hungarian immigrant. De Toth had fled away from Horthy's openly anti-Semitic regime. He was especially sensitive to the kind of slanderous rumours that spread even within the Hollywood Hungarian refugee community (another instance of the famous law of revolving doors). The story of the movie originated with two such recently arrived refugees, Alfred Neumann and Joseph Than, whom De Toth was to describe as "disorientated and highly intimidated". Lester Cole is credited as screenwriter in the opening credits. He devotes several pages to this picture in his memoirs, Hollywood Red, and congratulates himself on having changed the scene in which Jews prefer risking their lives in the resistance to being pushed into railway-cars. He seems especially proud of the speech in which Richard Hale, who plays the dissident rabbi, harangues the crowd, confiding that the rabbi's final, heart-rending cry was borrowed from Dolores Ibárruri, the Pasionaria, who is said to have yelled, "Fight, fight for freedom and justice! Better die on your feet than live on your knees!" during the Spanish Civil War. The difficulty here is that this hackneyed phrase with its much-battered copyright, does not actually figure in the rabbi's harangue. In fact, De Toth specifies that the speech was written at the very last minute, on the day it was shot, in a dressing-room, by the consultant rabbi. If further proof is required of the unreliability of Lester Cole's memoirs, one might ask who wrote the following exchange between Wilhelm (Cox) and his former fiancée (played by Marsha Hunt): "Why are you staring at me like that?". "I am looking for a glimmer of compassion?". "In which eye?". "The left one". "Ah! That is the glass eye". The woman pauses for one terrible moment, then adds. "I know".

No prizes for guessing which side De Toth wore the bandage over his eye. Cole may draw on a reservoir of slogans; but De Toth shows us a German camera pointing towards a line of the defeated and starving ("Smile!"), like something out of that terrible Nazi propaganda

film about Terezín. Who else, apart from De Toth, could have known such things? In 1943?

Philippe Garnier, Bon pied, bon œil. Deux rencontres avec André De Toth, Institut Lumière/Actes Sud, Lyon-Arles 1993

GEHEIMNISVOLLE TIEFE

Austria, 1949

Regia: Georg Wilhelm Pabst

■ T. it.: *Profondità misteriose*. T. int.: *Mysterious Shadows*. Scen.: Gertrude Pabst, Walter von Hollander. F.: Helmuth Ashley, Hans Schneeberger. Scgf.: Isabell Schlichting, Werner Schlichting. Mus.: Roland Kovac, Alois Melichar. Int.: Paul Hubschmid (dottor Benn Wittich), Ilse Werner (Cornelia), Stefan Skodler (Robert Roy), Elfe Gerhart (Charlotte), Hermann Thimig (Heinemann), Maria Eis (signora Willard), Otto Schmöle (presidente Ries), Ulrich Bettac (Kessler), Robert Tessen (Bobby Ries), Helli Servi (Krümmel). Prod.: Georg Wilhelm Pabst per Pabst-Kiba-Filmproduktionsgesellschaft ■ DCP. D.: 104'. Bn. Versione tedesca / *German version* ■ Da: Filmmuseum München ■ Restaurato nel 2018 da Filmmuseum München in collaborazione con Svenska Filminstitutet e Cinémathèque française presso Alpha Omega Digital Laboratory / *Restored in 2018 by Filmmuseum München in collaboration with the Svenska Filminstitutet and Cinémathèque française at Alpha Omega Digital laboratory*

Nel piano di produzione della Bavaria-Film per il 1941-1942, *Geheimnisvolle Tiefe* era annunciato come un film di G.W. Pabst basato su una sceneggiatura di sua moglie Trude e di Walther von Hollander e interpretato da Brigitte Horney e Ferdinand Marian. La storia si incentrava su una donna incerta tra due uomini, un idealista che crede nelle proprie forze e scava nel buio del passato storico e un materialista che si affida completamente ai soldi e vive la leggerezza



Geheimnisvolle Tiefe

del presente. Ma *Geheimnisvolle Tiefe* era solo uno dei tanti progetti ai quali Pabst lavorò all'inizio degli anni Quaranta per tenersi occupato ed evitare così di girare film propagandistici su incarico di Joseph Goebbels.

Nel 1947, dopo il successo del suo primo film postbellico, *Der Prozess* (*Il processo*, premiato a Venezia), Pabst fondò la Pabst Kiba Filmproduction con il finanziamento pubblico della città di Vienna. *Geheimnisvolle Tiefe* fu il progetto più costoso tra i quattro film prodotti dalla compagnia prima della liquidazione nel 1949. Era anche la produzione austriaca più costosa fino a quel momento, con un cast di tutto rispetto (Ilse Werner e Paul Hubschmid), esterni spettacolari (le grotte di Hermann e di Dachstein) e scenografie sfarzose allestite presso lo Studio Schönbrunn. Il film rappresentò l'Austria alla Mostra di Venezia del 1949 ma fu un clamoroso fiasco e venne definito dalla critica "una figuraccia".

In Germania la prima si svolse il 30 settembre 1950, oltre un anno dopo l'uscita in Austria. Il film fu accorciato passando da 109 a 94 minuti, ma le recensioni non furono meno male-

vole di quelle austriache. Per decenni il film fu considerato perduto finché nel 1992 la Cinémathèque française non riuscì a compilare una versione condensata basandosi su due positivi nitrato in decomposizione. Oggi la critica considera il film un'interessante opera minore di Pabst caratterizzata da "metafore quasi inquietanti" (Thomas Brandlmeier) e da tracce di molti precedenti capolavori del regista. Il nuovo restauro digitale del Filmmuseum München si basa su un negativo nitrato completo scoperto di recente nella collezione dello Svenska Filminstitutet.

Stefan Drössler

Bavaria Film's production schedule for 1941-1942 announced Geheimnisvolle Tiefe (Mysterious Depths) for the first time: the director would be G.W. Pabst, based on a screenplay by his wife Trude and Walther von Hollander, starring Brigitte Horney and Ferdinand Marian. The story focused on a woman in between two men, an idealist who believes in his own powers and delves deep into the dark, prehistoric past, and a materialist who relies on the power of money and lives in the light of

the present. But Geheimnisvolle Tiefe was only one of many unrealized projects that Pabst worked on in the early 1940s to avoid being commissioned by Joseph Goebbels to do propaganda films.

In 1947, after the success of his first post-war film Der Prozess (The Trial, which won several awards at the Venice Film Festival), Pabst founded Pabst Kiba Filmproduction with public funding from the city of Vienna. Geheimnisvolle Tiefe was the most expensive project of the four films produced by this company before its liquidation in 1949. It was the most expensive Austrian production to date, with a popular cast (Ilse Werner and Paul Hubschmid), spectacular locations (the Hermann and Dachstein caves) and lavish settings at the Studio Schönbrunn. But representing Austria at the 1949 Venice Film Festival, the film was a terrible flop: critics called it an "embarrassment".

The German premiere took place on September 30, 1950 – more than a year after the Austrian release. The film was cut from 109 minutes to 94 minutes, but the reviews were no less malicious than the Austrian ones. For decades the film was considered lost until in 1992 the Cinémathèque française was able to compile a shortened version from two decomposing nitrate positive prints. Now the critics rate the film as an interesting minor work of Pabst's "with disturbing metaphorical imagery" (Thomas Brandlmeier) showing traces of many of his early masterpieces. The new digital restoration by Filmmuseum München is based on a recently discovered complete nitrate negative from the collection of the Svenska Filminstitutet.

Stefan Drössler

SUZANNE SIMONIN, LA RELIGIEUSE DE DIDEROT

Francia, 1965 Regia: Jacques Rivette

■ T. it.: *Suzanne Simonin, la religiosa*. T. int.: *The Nun*. Sog.: dal romanzo *La religiosa* di Denis Diderot. Scen.: Jacques Rivette,

Jean Gruault. F.: Alain Levent. M.: Denise de Casabianca. Mus.: Jean-Claude Eloy. Int.: Anna Karina (Suzanne Simonin), Liselotte Pulver (madre de Chelles), Micheline Presle (madre de Moni), Francine Bergé (suor Sainte Christine), Christiane Lénier (signora Simonin), Francisco Rabal (don Morel), Wolfgang Reichmann (padre Lemoine), Catherine Diamant (suor Sainte Cécile), Yori Bertin (suor Sainte Thérèse), Jean Martin (signor Hébert). Prod.: Rome-Paris Films, SNC – Société Nouvelle de Cinématographie, Reggane Films, Les Productions Georges de Beauregard ■ DCP. D.: 135'. Col. Versione francese con sottotitoli inglesi / French version with English subtitles ■ Da: StudioCanal ■ Restaurato in 4K nel 2018 da StudioCanal in collaborazione con CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, Cinémathèque française e il Franco-American Cultural Fund presso il laboratorio L'Imagine Ritrovata a partire dal negativo originale / Restored in 4K in 2018 by StudioCanal in collaboration with CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, Cinémathèque française and the Franco-American Cultural Fund at L'Imagine Ritrovata laboratory from the original negative

Nel 1965 l'annuncio di un adattamento cinematografico di *La religiosa* di Denis Diderot turba i settori più conservatori della popolazione. Il romanzo narra la reclusione di una giovane in un convento dove finisce preda delle inclinazioni sadiche e saffiche delle madri superiori. Gli ex studenti degli istituti cattolici avviano una petizione per bloccare il progetto. Il ministro dell'informazione Alain Peyrefitte e Yvonne de Gaulle, moglie del presidente, sono sommersi dalle lettere provenienti da parte delle istituzioni religiose e dall'associazione dei genitori degli allievi delle scuole cattoliche. [...] Completato malgrado le ostilità, [...] il film, intitolato *Suzanne Simonin, la religieuse de Diderot* per non dare l'impressione di diffamare qualcuno, è oggetto di condanne e di accesi dibattiti all'Assemblea nazionale. Nel

marzo del 1966 riceve l'autorizzazione alla distribuzione in sala, con il divieto ai minori di diciotto anni, ma il segretario di stato Yvon Bourges scavalca la commissione di controllo e – adducendo come motivazione il disturbo della quiete pubblica – impedisce l'uscita del film scatenando la virulenta reazione della stampa. [...] Jean-Luc Godard si indigna con il ministro della "Kultur" André Malraux [...]. Malraux rompe con il governo e permette che il film rappresenti la Francia al Festival di Cannes, dove viene applaudito. Grazie a un nuovo ministro, Georges Gorse, nel 1967 il film esce finalmente nelle sale con il divieto ai minori di diciotto anni: in cinque settimane si precipitano a vederlo 165.000 spettatori, attratti dalla pubblicità suscitata delle polemiche.

Jean-Luc Douin

Non sono poi così sicuro, caro André Malraux, che lei capisca qualcosa di questa lettera. Ma lei è l'unico gollista che conosco e la mia rabbia deve per forza ricadere su di lei.

In fin dei conti è un bene. Essendo io un regista come altri sono ebrei o neri, cominciavo a stufarmi di doverle sempre chiedere di intercedere con i suoi amici Roger Frey e Georges Pompidou per ottenere la grazia per un film condannato a morte dalla censura, la Gestapo della mente. Ma sant'Iddio, non pensavo di doverlo fare per suo fratello Diderot, scrittore e giornalista come lei, e la sua Monaca, mia sorella... [...]

Se non fosse prodigiosamente sinistro sarebbe prodigiosamente bello e commovente vedere un ministro dell'UNR del 1966 spaventato da uno spirito enciclopedico del 1789... Non sorprende che lei non riconosca più la mia voce quando parlo del divieto di *Suzanne Simonin, la religieuse de Diderot* definendolo un assassinio. No. Niente di sorprendente in questa profonda viltà. Con le sue memorie intime lei fa lo struzzo. Come potrebbe dunque lei, André Malraux, ascoltare me che le



Suzanne Simonin, la religieuse de Diderot

telefono dall'estero, da un paese lontano, la Francia libera?

Jean-Luc Godard, *Lettera aperta ad André Malraux*, "Le Nouvel Observateur", 6 maggio 1966

In 1965, the announcement of a film adaptation of La Religieuse by Denis Diderot disturbs the conservative part of the population. The book relates the confinement of a young girl in a convent, prey of sadistic or sapphic Mother Superiors. A petition campaign is initiated by former students of Catholic schools to stop this project. The Minister of Information, Alain Peyrefitte, as well as Yvonne de Gaulle, the wife of the Head of State, are overwhelmed by letters from the clergy and from Parent Associations of catholic education. [...]

Completed despite those hostilities, [...] the film, re-titled Suzanne Simonin, la religieuse de Diderot in order not to seem to defame anyone, is the target of convictions, the subject of heated debates at the Assembly. In March 1966, it obtains the authorization to be released in theatres, with an 18-rating, but the Secretary of State, Yvon Bourges, disregards the Supervisory Commission and blocks

the release, on grounds of disturbing the public order, triggering a virulent press backlash. [...] Jean-Luc Godard challenges the Minister of 'Kultur' André Malraux [...]. Malraux breaks with the government and authorizes the film to represent France at the Cannes Film Festival, where it is applauded. Thanks to a new minister, Georges Gorse, it is finally screened in 1967 with an 18-rating: 165,000 spectators rush to see it in five weeks, attracted by the publicity from the controversies.

Jean-Luc Douin

I'm not so sure, dear André Malraux, that you understand anything about this letter. But as you are the only Gaullist I know; my anger must fall on you. And after all, that's good. Being a filmmaker like others are Jewish or black, I have started to get tired of going to see you all the time and asking you to intercede with your friends Roger Frey and Georges Pompidou to get the grace of a film sentenced to death by censorship, this Gestapo of the mind. But Jesus Christ, I really did not think I had to do it for your brother, Diderot, a journalist and a writer like you, and his Nun, my sister... [...]

If it were not terribly sinister, it would be prodigiously beautiful and moving to see a UNR minister in 1966 being afraid of an encyclopedic spirit from 1789... No surprise you no longer recognize my voice when I refer to the prohibition of Suzanne Simonin, la religieuse de Diderot, as an assassination. No. No surprise in this deep cowardice. You act like an ostrich with your inner memories. How, then, could you hear me, André Malraux, who call you from outside, from a distant country, the free France?
Jean-Luc Godard, Open letter to André Malraux, "Le Nouvel Observateur", May 6th 1966

MAL'ČIK I DEVOČKA

URSS, 1966 Regia: Julij Fajt

■ T. int.: *Boy and Girl*. Scen.: Vera Panova. F.: Vladimir Čumak. Scgf.: Aleksej Rudjakov. Mus.: Boris Čajkovskij. Int.: Natalija Bogunova (la ragazza), Nikolaj Burljaev (il ragazzo), Antonina Bendova (Tanja), Tamara Konovalova (Nadja), Pavel Kormunin (l'animatore), Valentina Čemberg (domestica), Ljudmila Šagalova (la donna alla stazione balneare), Evgenija Uvarova (infermiera alla maternità). Prod.: Lenfilm ■ DCP. D.: 70'. Col. Versione russa / Russian version ■ Da: Gosfilmofond ■ Restaurato nel 2016 da Gosfilmofond / Restored in 2016 by Gosfilmofond

Mal'čik i devočka non è affatto una storia d'amore ma piuttosto un dramma esistenziale che muta costantemente sottogeneri e stili visivi. I colori vivaci ed eccentrici delle scene inizialmente letteralmente sbiadiscono a metà film per risorgere nel finale con nuova intensità (vale la pena di vedere il film anche solo per la brillante fotografia di Vladimir Čumak). Queste caratteristiche dovettero irritare la censura, ma le obiezioni erano difficili da formulare. Così il film fu accusato principalmente di immoralità. Il ministero del cinema insistette perché fosse tagliata una scena del tutto innocente con due

innamorati pacificamente addormentati su un prato. Il regista Julij Fajt lo fece in cabina di proiezione, poco prima dell'inizio dello spettacolo. In quell'occasione rubò il pezzo di pellicola e mezzo secolo dopo lo consegnò al Gosfilmofond, l'archivio cinematografico russo: fu il primo passo di questo restauro.

Mal'čik i devočka non fu uno di quei film scandalosamente vietati. Un film messo al bando diventava subito famoso, così le autorità escogitarono un metodo molto più sofisticato per condannare un titolo all'oblio. Se a un film era assegnata la seconda o la terza categoria significava che ne veniva stampata solo una ventina di copie per la distribuzione in tutta l'Unione Sovietica, da proiettare prevalentemente in città di provincia.

È quello che accadde a *Mal'čik i devočka*. Non solo fu classificato nella categoria più bassa, ma a Fajt fu proibito di girare film di finzione e di viaggiare all'estero. La riabilitazione informale giunse solo dieci anni dopo, ma a quel punto Fajt era, per sua stessa definizione, "un uomo diverso". Continuò a lavorare, ed è anzi ancora attivo oggi, ma la 'messa al bando silenziosa' di *Mal'čik i devočka* segnò la fine di una carriera estremamente promettente, coerente e brillante.

Fajt apparteneva all'aristocrazia del cinema. Suo padre, Andrej Fajt, era un divo del muto, il 'cattivo preferito' del cinema sovietico. Julij crebbe nel mondo del cinema ed ebbe perfino una piccola parte in *Ivan il terribile* di Ėjzenštejn. Si laureò al VGIK dove aveva come compagno di classe Andrej Tarkovskij (Fajt apparve nel primo film di Tarkovskij, *Gli uccisori*). Boris Barnet e Michail Romm supervisionarono il suo primo cortometraggio, il cui successo gli fruttò subito un lavoro alla Lenfilm, una delle migliori case cinematografiche del paese. Quattro anni dopo girò *Mal'čik i devočka*. Oggi il film è considerato un classico della nouvelle vague sovietica, che raggiunse l'apice alla metà degli anni Sessanta.

Fu allora che finì il Disgelo ed ebbe inizio la Stagnazione, con tutte le conseguenze che ne derivarono.

Peter Bagrov

Mal'čik i devočka is by no means a love story. It is rather an existential drama, which changes its many subgenres and visual styles constantly. The vibrant eccentric colours of the opening scenes literally fade by the middle of the picture, only to be resurrected in the finale in a new quality (Vladimir Čumak's brilliant photography alone makes the film worth seeing). All that must have irritated the censors, but these things were difficult to formulate. So the film was mostly criticized for immorality. The Minister of Film insisted on cutting out a completely innocent shot of two lovers peacefully sleeping in the grass. The director Julij Fajt cut it right in the projection booth, just before the screening. He stole the shot, and half-a-century later handed it over to Gosfilmofond, the Russian film archive – which was the first step in this restoration.

Mal'čik i devočka was not one of the scandalously banned films. A banned film instantly became famous, so the authorities came up with a much more refined way of sending a film into oblivion. If a film was assigned to the second or third category, it meant that no more than a couple dozen prints would be made for the whole Soviet Union, and even these few were mostly screened in small provincial towns.

This is exactly what happened to Mal'čik i devočka. Not only was it placed in the lowest category, but Fajt was forbidden from making fiction films and blacklisted from travelling abroad. His informal rehabilitation happened only ten years later, but, as he recalled, "a different man returned". Fajt continued working, in fact he is still making films. But the "bloodless banning" of Mal'čik i devočka marked the end of a most promising, brilliant and smooth career.

Fajt belonged to the 'cinematic aristocracy'. His father, Andrej Fajt, was a silent film star, the Soviet 'man you love to hate'.

So Julij was raised in the film world, he even had a bit part in Ėjzenštejn's Ivan the Terrible. He graduated from VGIK where his classmate was Andrej Tarkovskij (Fajt starred in Tarkovskij's first film, 'The Killers'). Boris Barnet and Michail Romm supervised his first short, and after its success he was immediately offered a job at Lenfilm, one of the best film companies in the country. Four years later he made Mal'čik i devočka. Today it is considered a classic of the Soviet New Wave, which reached its peak in the mid-1960s. That's when the Thaw ended, and Stagnation began with all its consequences.

Peter Bagrov

ŻYWOT MATEUSZA

Polonia, 1967

Regia: Witold Leszczyński

[La vita di Matteo] ■ T. int.: Matthew's Days. Sog.: dal romanzo *Uccelli* di Tarjei Vesaas. Scen.: Witold Leszczyński, Wojciech Solarz. F.: Andrzej Kostenko. M.: Zenon Piórecki. Int.: Franciszek Pieczka (Mateusz), Anna Milewska (Olga), Wirgiliusz Gryń (Jan), Aleksander Fogiel (il padrone di casa), Hanna Skarżanka (la padrona di casa), Małgorzata Braunek (Anna), Maria Janiec (Ewa), Elżbieta Nowacka (la ragazza), Kazimierz Borowiec (il ragazzo), Aleksander Iwaniec (il cacciatore). Prod.: P.P. Film Polski, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna ■ DCP. D.: 80'. Bn. Versione polacca con sottotitoli inglesi / Polish version with English subtitles ■ Da: Cyfrowe Repozytorium Filmowe

Concerto grosso di Corelli. Alberi. Vento. Uomini. Lago. Uccello. Con queste figure prende vita il primo lungometraggio di Witold Leszczyński, trasposizione cinematografica del racconto *Uccelli* del norvegese Tarjei Vesaas, saggio di diploma presso la Scuola Cinematografica di Łódź e immediatamente debutto cinematografico in grande stile nella Polonia del 1968. È

un film pieno di pietà e spietato. Poesia sull'incontro tra uomo e natura e meccanismo perfetto di composizione cinematografica. È un esempio di disciplina e consapevolezza artistica assolutamente limpidi, netti, che immediatamente raccolgono i favori della critica e del pubblico polacco. Leszczyński, ingegnere elettroacustico, diplomatosi in direzione della fotografia e regia, fin da subito mette in chiaro il suo programma teorico, sull'esempio di Carl Theodor Dreyer, "non mi interessa l'immagine della realtà ma la realtà dell'immagine". E procede con meditatissimo e incantevole rigore a comporre una costruzione di figure in dialogo, un mondo semplice e simbolico dove sacro e profano sono suoni e volti della natura, non sempre e solo umana. La musica di Corelli è parte integrante del film e le battute del *Concerto grosso* si riverberano tra gli sguardi stupiti e stupidi di Matteo, di cui il film racconta la parabola. La vita di uno stupido. Niente di più lontano, a cinquant'anni di distanza, da come possiamo immaginarci un film del 1968 con le sue figure chiave: la rivoluzione a colpi di rock, sesso, droga. Questo è un film che medita. Dove le righe sull'acqua che il vento fa e la corrente disfa scorrono implacabili e senza memoria e l'uccello che volteggia alto ha una sua verità. Il film, uscito nel febbraio del 1968, venne subito osservato con grande attenzione. Entrò in competizione al Festival di Cannes nel maggio dello stesso anno ma, a causa dell'annullamento del festival, subì una paradossale censura e non fu mai visto. Non conobbe quindi la fortuna che avrebbe potuto avere. Dopo cinquant'anni, in versione restaurata, eccolo per voi, bellissimo, da riscoprire e meditare.

Stanisław Bardadin

Corelli's Concerto grosso. Trees. Wind. Men. Lake. Bird. These are the figures animating Witold Leszczyński first feature length film, a cinematographic transposition of the story The Birds

by Norwegian writer Tarjei Vesaas; the movie was his final work for graduation from the Łódź Film School, and it immediately had a grand debut in cinemas in 1968 Poland. It is a compassionate yet ruthless film. Poetry on the encounter between man and nature and a perfect system of cinematographic composition. It is an example of totally pure, sharp discipline and artistic awareness, which instantly won the approval of critics and Polish audiences. Leszczyński was an electroacoustic engineer, and once he graduated in cinematography and direction, he immediately made his approach clear, following the example of Carl Theodor Dreyer, "I am not interested in the image of reality but the reality of the image". And with extremely thoughtful and enchanting precision he proceeds to compose a structure of figures in dialogue with one another, a simple and symbolic world where sacred and profane are the sounds and appearance of nature, which are not always human. Corelli's music is an integral part of the film, and the bars of Concerto grosso are reflected in the astonished and vacant looks of Matthew, the character the film revolves around. The life of a simpleton. Nothing could be further from how we imagine, fifty years later, a film from 1968 with its signature themes: revolution with sex, drugs, and rock and roll. This is a film that contemplates. Where the lines drawn by wind on the water and undone by the current flow implacably and without memory, and the bird circling above has its own truth. Released in February 1968, the movie immediately received great attention. It was listed to compete in the Cannes Film Festival in May of the same year, but since the festival was cancelled it experienced a strange kind of censorship and was never seen. The film never had the success it could have had. After fifty years, here is the beautiful restored version for you to rediscover and contemplate.

Stanisław Bardadin

THE LAST MOVIE

USA, 1971 Regia: Dennis Hopper

■ T. it.. *Fuga da Hollywood*. Sog.: Denis Hopper, Stewart Stern. Scen.: Stewart Stern. F.: Laszlo Kovacs. M.: David Berlatsky, Antranig Mahakian, Dennis Hopper. Scgf.: Leon Erickson. Mus.: Severn Darden, Chabuca Granda, Kris Kristofferson, John Buck Wilkin. Int.: Dennis Hopper (Kansas), Stella Garcia (Maria), Julie Adams (signora. Anderson), Tomás Milián (il prete), Don Gordon (Neville Robey), Roy Engel (Harry Anderson), Donna Baccala (signorina Anderson), Samuel Fuller (se stesso), Peter Fonda (il giovane scriffo), Sylvia Miles (la segretaria di edizione). Prod.: Paul Lewis per Alta-Light ■ DCP. D.: 108'. Col. Versione inglese e spagnola / *English and Spanish version* ■ Da: Arbelos Films ■ Restaurato in 4K nel 2018 da Arbelos in collaborazione con The Hopper Art Trust presso i laboratori L'Immagine Ritrovata, Instinctual, Los Angeles e Audio Mechanics a partire dai negativi originali / *Restored in 4K in 2018 by Arbelos in collaboration with The Hopper Art Trust at L'Immagine Ritrovata, Instinctual, Los Angeles and Audio Mechanics laboratories from the original 35mm negatives*

Quando Lew Wasserman della Universal diede a Dennis Hopper un milione di dollari per fare *The Last Movie*, il magnate contava su un altro successo da vendere ai giovani come manifesto della 'controcultura', sulla scia di *Easy Rider* o *Il laureato*. Hopper la pensava diversamente: questo progetto, concepito anni prima, sarebbe stato il suo capolavoro. Ottenuto il finanziamento, Hopper portò in Perù per le riprese un'armata Brancaleone di scrittori, attori, amici, registi, artisti e musicisti. C'erano, tra gli altri, Stewart Stern (lo sceneggiatore di *Gioventù bruciata*), Peter Fonda, Dean Stockwell, Samuel Fuller e Kris Kristofferson. La banda approdò in un paesino dove girò il film tra orge e un'enorme quantità di droghe. Quando tornò a Taos, nel Nuovo Messico, per montare il film, Hopper non aveva ancora le idee chiare: con chilo-



The Last Movie

metri di girato, mettere tutto insieme si rivelò complicato. Si narra che il suo amico Alejandro Jodorowsky, il regista surrealista cileno che aveva fatto sensazione l'anno prima con il film culto *El Topo*, lo convinse a rinunciare alla versione lineare e a rimontare il film in maniera libera e sperimentale. Il prodotto finale è personale e autoriflessivo, un film su un cowboy stuntman di nome Kansas (Hopper) che va alla ricerca del senso della vita ma anche un'opera che si interroga sull'artificio del cinema.

Alla fine Wasserman detestò il film e lo fece sparire dalla circolazione per decenni. Hopper sentì di aver realizzato la propria visione e lo considerò il suo *magnum opus*. Se non altro, *The Last Movie* rispecchia in maniera impeccabile il cinema dei primi anni Settanta: scoperta dell'io, reinvenzione e allucinazione in parti uguali.

Drew Todd

When Universal's Lew Wasserman gave Dennis Hopper a million dollars to make The Last Movie, the mogul was hoping he'd have another youth-marketed, 'counterculture' hit on his hands, à la Easy Rider or The Graduate. Hopper had a different vision, though: this project, which he'd first conceived of years earlier, would be his magnum opus.

With his budget secured, Hopper brought a motley crew of writers, actors, friends, directors, artists, and musicians down to Peru for the shoot. Among them were Stewart Stern (who had written Rebel Without a Cause), Peter Fonda, Dean Stockwell, Samuel Fuller, and Kris Kristofferson. The crew landed in a small village, where they took enormous quantities of drugs, had orgies, and in between shot the film.

When Hopper returned to Taos, New Mexico to edit the film, he was of several minds on what his film would become.

With miles of footage, assembling the picture proved tricky. One legend has it that his friend Alejandro Jodorowsky, the Chilean surrealist director (whose El Topo became a cult sensation the year before), convinced him to scrap his linear version and to re-cut the film in a disjointed, experimental way. The end product is self-reflexive and personal, as much about the artifice of filmmaking as it is about a stuntman-cowboy named Kansas (Hopper) trying to find authentic meaning in life.

When all was said and done, Wasserman hated the picture and shelved it for decades. Hopper meanwhile felt he had realized his vision and considered it his magnum opus. If nothing else, The Last Movie is a pitch-perfect reflection of early 1970s American film, equal parts self-discovery, reinvention, and hallucination.

Drew Todd

MARCELLO COME HERE MASTROIANNI RITROVATO (1954-1974)

Marcello Come Here. Mastroianni Rediscovered (1954-1974)

Programma e note a cura di / Programme and notes curated by
Gian Luca Farinelli ed **Emiliano Morreale**



Ci sono attori che per tutta la carriera, passando da un ruolo all'altro, si sono costruiti una personalità multiforme e indefinibile, ce ne sono altri che sono stati fedeli al proprio personaggio dal primo all'ultimo film. E poi c'è Marcello Mastroianni. Una figura d'attore irripetibile, che ha coniugato aspetti difficili da coniugare: il grande interprete e l'icona, l'eleganza e l'empatia, la sensibilità e lo scanzonato disincanto. Nella tradizione del festival la retrospettiva consisterà in una selezione di otto titoli, attraversamento d'una carriera eccezionale: da *Giorni d'amore* di Giuseppe De Santis, che gli valse il primo premio della carriera, al grande successo di *La fortuna di essere donna*, commedia popolare di Blasetti, dall'incontro di una vita con Fellini ai set internazionali che gli consentivano di lasciare Roma e rendersi irripetibile.

Il giovane Mastroianni, acerbo interprete tra cinema e teatro, commedia e dramma, viene intuito come attore versatile da Luciano Emmer, che lo valorizza in ruoli brillanti, trova la prima dimensione divistica nei film con la Loren, e ovviamente diventa se stesso, diventa 'Marcello', nella *Dolce vita*. In quegli anni molti registi lavorano sulla sua presenza scenica, offrendogli stili e ruoli diversissimi: dal Bolognini del *Bell'Antonio* al Monicelli dei *Compagni*, dal Germi di *Divorzio all'italiana* allo Zurlini di *Cronaca familiare*.

E se i film di De Sica in coppia con la Loren lo confermano come sex symbol internazionale e icona glamour italiana, sarà invece Ferreri (da *Break Up* in poi) a rendere ancora più anti-realistico il suo *understatement*, spingendolo a una allegorica passività.

Ma la carriera di Mastroianni è piena di incontri strani, deviazioni, strade interrotte, tra Italia, Francia e paesi anglosassoni, che (anche nella sua stagione d'oro, tra anni Sessanta e Settanta, quella in cui raggiunge vertici come *Una giornata particolare*) ne svelano aspetti inediti: l'Eduardo pop anzi quasi *optical* di *Spara forte, più forte... non capisco*, il Boorman di *Leo the Last*, le autoironiche apparizioni in film eccentrici come *Che?* di Polanski. Una vita non 'per il cinema', ma attraverso il cinema, dentro e fuori, con ironia, vitalità e disincanto, come ci racconta l'attore stesso in un documentario fondamentale ma poco visto che è il suo testamento, *Mi ricordo, sì, io mi ricordo*.

Gian Luca Farinelli ed Emiliano Morreale

*There are actors who, throughout their careers and their roles, shape for themselves a multi-faceted, indefinable personality, while others are faithful to their character from their first to their last film. And then, there's Marcello Mastroianni. A one-of-a-kind performer, who was able to display a wealth of qualities and features that are hard to combine: a great actor and an icon, embodying at once elegance, empathy, sensitivity and light-hearted disenchantment. In line with the festival's tradition, this programme will present eight titles from across Mastroianni's extraordinary career: from Giuseppe De Santis' *Giorni d'amore*, which won him his career launching Best Actor award; to his great success with Alessandro Blasetti's popular comedy *La fortuna di essere donna*, and his life-changing encounter with Federico Fellini and the international sets that stole him from Rome and made him unreachable.*

*It was Luciano Emmer who sensed that this young Mastroianni, an inexperienced theatre and film performer doing comedy and drama, could become a versatile actor and maximized him in brilliant roles. Mastroianni was launched to stardom with the films he did with Sophia Loren, and of course became himself, 'Marcello', in *La dolce vita*. During those years, many filmmakers worked with Mastroianni's on-screen presence; the actor was offered extremely diverse styles and roles from Bolognini's *Il bell'Antonio* to Monicelli's *I compagni*, from Germi's *Divorzio all'italiana* to Zurlini's *Cronaca familiare*.*

*Acting in De Sica's films alongside Loren made him an international sex symbol and an icon of Italian glamour, but it was Ferreri (from *Break Up* onwards) who would make Mastroianni's understatement even more anti-realistic, nudging it towards allegorical passivity.*

*Mastroianni's career is also full of strange encounters, detours and broken roads between Italy, France and Anglo-Saxon countries, which reveal unexpected aspects of the actor (even during his heyday between the 1960s and 1970s when he reached dizzying heights like *Una giornata particolare*): the pop, quasi optical De Filippo of *Spara forte, più forte... non capisco*, the Boorman of *Leo the Last*, his self-deprecating appearances in eccentric films like Polanski's *What? A life not for the cinema* but through it, inside and out, with humour, vitality and nonchalance, as the actor tells us himself in a pivotal yet little-seen documentary *Mi ricordo, sì, io mi ricordo*, the actor's last will and testament.*

Gian Luca Farinelli and Emiliano Morreale

DOMENICA D'AGOSTO

Italia, 1950 Regia: Luciano Emmer

Vedi pag. / See p. 338

PARIGI È SEMPRE PARIGI

Italia-Francia, 1951 Regia: Luciano Emmer

Vedi pag. / See p. 340

LE RAGAZZE DI PIAZZA DI SPAGNA

Italia, 1952 Regia: Luciano Emmer

Vedi pag. / See p. 340

GIORNI D'AMORE

Italia-Francia, 1954

Regia: Giuseppe De Santis

■ T. int.: *Days of Love*. Scen.: Libero De Libero, Giuseppe De Santis, Elio Petri, Gianni Puccini. F.: Otello Martelli. M.: Gabriele Varriale. Scgf.: Domenico Purificato. Mus.: Mario Nascimbene. Int.: Marcello Mastroianni (Pasquale Drocchio), Marina Vlady (Angela Cafolla), Angelina Longobardi (la madre di Angela), Dora Scarpetta (Nunziata), Giulio Calì (nonno di Angela), Fernando Jacovoltà (Adolfo), Renato Chiantoni (il padre di Angela), Pina Gallini (la nonna di Pasquale), Angelina Chiusano (la madre di Pasquale), Lucien Gallas (il padre di Pasquale). Prod.: Excelsa Film, Omnium International du Film ■ DCP. D.: 103'. Col. Versione italiana / *Italian version* ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato nel 2018 da Cineteca di Bologna grazie al contributo di Surf Film presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire dal negativo scena e dal negativo suono originali / *Restored in 2018 by Cineteca di Bologna with the support of Surf Film at L'Immagine Ritrovata laboratory from the original picture negative and the original sound negative*



Giorni d'amore

Giorni d'amore trabocca di fascino, di verve, di vitalità, di grazia, di talento, ed è comprensibile che abbia ricevuto tre o quattro premi internazionali tra il 1954 e il 1955. Il regista, Giuseppe De Santis, è uno dei grandi cineasti italiani di oggi. [...]

La qualità più importante di Giuseppe De Santis è, forse, il suo spiccato senso per il racconto popolare. Sa raccontare una storia con passione, sa raggiungere e commuovere il grande pubblico. [...] La vivacità del narratore popolare prevale in questo delizioso racconto. La storia si sviluppa con appassionato divertimento e con un fascino pari alla giovinezza e bellezza della sinuosa Marina Vlady. L'umorismo e la poesia s'intrecciano a formare un arabesco che corona una storia di provincia tipicamente italiana [...].

Il soggetto colpisce tutti, non tanto per l'aspetto pittoresco, quanto per il suo carattere universale. Non è solo a Fondi (Latina) che i 'ragazzi che si amano', se vogliono sposarsi e vivere insieme, si trovano di fronte a problemi insormontabili, la cui profonda tragicità è

qui mitigata dall'umorismo e dall'allegria. Questi innamorati, però, non vengono dal nulla, le loro avventure si collocano in un contesto sociale ancor prima che geografico, dando luogo a una descrizione colorita, e sempre precisissima, dei contadini dell'Italia meridionale.

La scelta di un soggetto preso dalla vita e la sua resa realistica non escludono né la ricerca di stile, né il lirismo. In molte scene (e in particolare nella disputa tra le famiglie) è evidente come De Santis abbia cercato una certa 'teatralità' nella tipizzazione dei personaggi di secondo piano, come nel montaggio e nella regia. Questa ricerca esalta il genere della commedia dell'arte al quale vuole appartenere la sua opera. Il lirismo, dal canto suo, pervade la storia d'amore e le dà uno slancio.

Si arriva infine al mirabile momento, colmo di sensualità e paganesimo, dell'unione dei due giovani in riva al mare. De Santis dimostra una bravura eccezionale nel celebrare l'amore in ciò che ha di più nobile e, al contempo,

esaltandone la carnalità. Il film, che ha tante qualità sotto ogni punto di vista, meriterebbe d'essere visto anche solo per questo istante. Georges Sadoul, *Un ardant conte d'amour*, "Les Lettres françaises", n. 597, 8-14 dicembre 1955

Giorni d'amore *is a charming and lively and vivacious and gracious and talented picture. It seems hardly surprising that it should have picked up three or four international prizes between 1954 and 1955. The director, Giuseppe De Santis, is currently one of Italy's best directors. [...]*

De Santis most prominent quality is undoubtedly an acute sense of popular story-telling. He knows how to drive a story with passion so that it can touch a very broad range of audiences. [...] This sense of popular narrative is what makes Giorni d'amore a perfectly delightful little fable. Its plot affords enthusiastic entertainment. It is a delight – as is Marina Vlady's youthful, beautiful grace. Comedy and poetry combine here to weave a pattern that makes this provincial tale indubitably Italian [...].

The subject cannot fail to move, not because it is picturesque but because it is universal. Fondi (Latina), after all, is not the only place where 'children in love', who want to be and live together, find themselves confronting insuperable problems, a profound tragedy offset here by cheerful and witty storytelling. All the same, these lovers are not from just anywhere. Their adventures are rooted in social observation, even more than in place, and they offer a colourful, exact description of Southern Italian peasant life.

Choosing such very real subject-matter and treating it realistically in no way excludes stylistic experiment or lyricism. In many scenes, notably those involving family quarrels, De Santis has gone for a certain degree of theatricality in the way he shows supporting characters, as also in the way he has cut the picture and directed it. This approach emphasizes the intentional commedia dell'arte style of his approach, though the love story prop-

er is shown in a highly lyrical manner that maximizes its power.

It ends in a fine, overwhelmingly sensual and pagan scene, in which the two young people finally come together by the sea. De Santis shows an exceptional gift for celebrating love of this sort in all its most noble qualities as well as its physical headiness. For this scene alone, whatever its many other great qualities, the film deserves to be seen...

Georges Sadoul, *Un ardant conte d'amour*, "Les Lettres françaises", n. 597, 8-14 December 1955

Giorni (e notti) d'amore: il ricordo di Marina Vlady Days (and Nights) of Love: Marina Vlady Remembers

Quei *Giorni d'amore* per poco non diventarono vere notti d'amore. Innamorata di lui da anni, guardavo e riguardavo i suoi film, imitavo perfino le sue espressioni e i suoi gesti, vedevo in lui l'uomo per eccellenza, l'artista più seducente e irresistibile, ed ecco che insperatamente Marlon Brando mi teneva tra le sue braccia! [...]

Andò avanti per varie settimane: di giorno giravo, la sera mi dileguavo [...]. Ignoravo allora che stavo vivendo i momenti più entusiasmanti della storia d'amore. Lui, sicuro di sé, troppo viziatto, assaporava questi istanti di abbagliamento di una ragazzina appassionata come ci si concede un insolito dessert.

La mattina si interpretava un'altra commedia. Quello che provavo la notte lo facevo vivere, di giorno, al mio regista, Giuseppe De Santis: trentott'anni, piccolo e magro, fumava una sigaretta dopo l'altra. [...]

Ci trovammo da due mesi a Fondi, un paesino del sud dell'Italia dove si svolge il film. È un autunno soffocante. La mia 'storia d'amore' con Brando si conclude brutalmente. Rompo dopo averlo sentito dire al telefono a un amico, parlando di me: "Finalmente me la faccio, quella ragazzina!".

Da allora mi diverto a provocare gli uomini. È così facile! [...] Seduto sul-

la sua sedia, Marcello osserva il mio giochino non senza un certo piacere. Ne è stato vittima quando ero ancora molto innocente. Oggi vede in azione una vera strega.

[...] L'aiuto regista, Elio Petri, un pacioccione che adoro, diventerà poi celebre. Come tutta la troupe milita nel Partito comunista italiano. [...] La sera, dopo il lavoro, ritrovo le discussioni che sentivo a casa a Clichy, quando mio padre bevendo il suo bel tè bollente cambiava il mondo! È un ambiente allegro, fraterno, stimolante. Si ha l'impressione di vivere la vita pienamente, di poter cambiare il corso delle cose...

Mi diverte molto anche il potere che ho scoperto di esercitare sugli uomini. L'avevo interpretato, senza capirlo bene, nelle *Infedeli*. Sento ancora le esortazioni di Monicelli: "Vai, fallo morire!". Non voglio spingermi fino a questo punto, ma non mi è mai dispiaciuto lasciar 'marinare' un po' gli uomini.

Marina Vlady, *24 images/seconde*, Fayard, Parigi 2005

Those Giorni d'amore very nearly became 'nights of love'. I had been infatuated for years with a man whose films I had seen over and over again, whose very expressions and postures I imitated, a man who was to me the man of all men, the most attractive and irresistible artist, yes, Marlon Brando was holding me in his arms! [...]

For several weeks, I would go on set by day and then lose consciousness at night [...]. I did not know, at the time, that these were the most thrilling moments in a love affair. He was so sure of himself, so spoilt. He loved dazzling a passionate girl as one might love a sophisticated dessert. In the morning, another part was performed. What I experienced by night, I inflicted on my director, Giuseppe De Santis, who was a small, thin, chain-smoking thirty-eight-year-old. [...]

We had been in Fondi, a village in the south of Italy where the film is set, for two months now. The autumn was a sti-

flingly hot one. My 'affair' with Brando came to a sudden halt. I overheard him say to a friend on the telephone, speaking of me, "I'll get to screw that kid at last". Ever since, I've had fun stirring things up with men. It's so easy! [...] Marcello sat on a chair, watching me at it with a certain amount of pleasure. He had been my prey when I was still young and innocent. Now he was seeing a proper little vixen at work.

[...] The first assistant, Elio Petri, a sweet chubby man of whom I was very fond, was to become famous. Like everyone else in the crew, he was a member of the Italian Communist party. [...] In the evening, after work, I heard the same kind of talk as I had heard at home in Clichy, when my father, drinking his boiling-hot tea, would put the world to rights. It was jolly and it was loyal and it was stimulating. We felt we were living life to the full and that we could change the course of history...

And my new-found power over men was great fun too. I had played it unawares in Le infedeli. I can still hear Monicelli driving me on, "Go on! Let him die!". I wasn't going to go that far. But keeping guys on their mettle has never lost its appeal.

Marina Vlady, 24 images/seconds, Fayard, Paris 2005

LA FORTUNA DI ESSERE DONNA

Italia-Francia, 1955

Regia: Alessandro Blasetti

■ T. int.: *Lucky to Be a Woman*. Scen.: Suso Cecchi D'Amico, Ennio Flaiano, Alessandro Continenza. F.: Otello Martelli. M.: Mario Serandrei. Scgf.: Dario Cecchi. Mus.: Alessandro Cicognini. Int.: Sophia Loren (Antonietta Fallari), Marcello Mastroianni (Corrado Betti), Charles Boyer (conte Gregorio Sennetti), Elisa Cegani (contessa Elena Sennetti), Nino Besozzi (il produttore Paolo Magnano), Titina De Filippo (la madre di Antonietta), Margherita Bagni (Mirella Fontanisi),

Anna Carena (la miliardaria brasiliana), Piero Carnabuci (il presidente della casa cinematografica), Memmo Carotenuto (Gustavo Ippoliti). Prod.: Raymond Alexandre per Documento Film, Louvre Films ■ DCP. D.: 96'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ■ Da: Istituto Luce - Cinecittà per concessione di Movietime

Peccato che sia una canaglia era una cosa carina mentre quella specie di seguito che è *La fortuna di essere donna* aveva una sceneggiatura ancora migliore, tutta ben congegnata, bellina, che con Flaiano avevamo scritto con molta cura. L'avvio in *Peccato che sia una canaglia* l'avevamo preso da Moravia. In *La fortuna di essere donna* lo spunto ci fu dato da una storia di Ercole Patti con una ragazza soprannominata Nerone. Il povero Ercole nel tentativo di sfuggirle era andato a rifugiarsi in Sicilia ma lei non lo mollava. Quando non lo trovava si rivolgeva a Brancati; e una volta, disperata, tentò di sedurre anche lui. Vitaliano faceva un racconto comicissimo della scena. Suso Cecchi D'Amico, *L'avventurosa storia del cinema italiano*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, vol. II, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2011

La fortuna di essere donna procede sulla via di un filone ormai familiare [...]. Come scrive Angelo Solmi su "Oggi" del 16 febbraio 1956: "Con *La fortuna di essere donna* Alessandro Blasetti ha nuovamente tentato la via del successo attraverso la commedia di costume, genere che già aveva trovato in lui un efficace illustratore in *Peccato che sia una canaglia* e, prima ancora, in *Prima comunione* [...]".

Il mondo del cinema viene visto con sguardo acuto: campo di anziane beltà alla ricerca di corpi freschi, di agenti cinici e di produttori disonesti, di fotografi sempre in agguato – che preannunciano i paparazzi della *Dolce vita* – in cerca di ragazze spudorate pronte a qualsiasi compromesso pur di gua-

dagnare 30.000 lire al giorno. Sophia Loren è una di loro, anche se più abile a gestire il capitale del suo sex-appeal restando sulla difensiva. [...] Accanto a lei, il fotografo interpretato da Marcello Mastroianni non è più l'ingenuo autista di taxi di *Peccato che sia una canaglia*, ma un ragazzo sicuro di sé, sicuro della sua seduzione di dongiovanni da strapazzo, capace di offrire false prospettive di riuscita come attrice di cinema o come modella alle aspiranti dive, che egli non pensa che a portarsi a letto. Questo Mastroianni non ha la carica di simpatia che sprigionava nel film precedente, ma è in armonia con l'industria dello spettacolo, in grado di corrompere tutti coloro che entrano nella sua orbita.

Jean A. Gili, in *A. Blasetti: 1900-2000*, a cura di Stefano Masi, Comitato Alessandro Blasetti per il centenario della nascita, Aprilia 2001

Peccato che sia una canaglia was cute but its quasi sequel La fortuna di essere donna had an even better screenplay which was well-crafted, graceful and carefully written with Flaiano. With Peccato che sia una canaglia we took our cue from Moravia. With La fortuna di essere donna we were inspired by an Ercole Patti story with a girl nicknamed Nerone. Poor Ercole tried to run away from her by going to Sicily, but she would not give him up. When she could not find him, she went to Brancati; and once, in desperation, she even tried seducing him. Vitaliano described the scene hysterically.

Suso Cecchi D'Amico, *L'avventurosa storia del cinema italiano, Franca Faldini and Goffredo Fofi (ed.), vol. II, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna, 2011*

La fortuna di essere donna proceeds according to what was by then a familiar vein [...]. Like Angelo Solmi wrote in "Oggi" on 16 February 1956: "With La fortuna di essere donna Alessandro Blasetti has chosen once again success by making a comedy of manners, a genre in



La fortuna di essere donna

which he had already proven his ability with Peccato che sia una canaglia and, even earlier, Prima comunione [...]". The world of cinema is depicted in a shrewd point of view: a field of old beauties looking for fresh bodies, cynical agents and dishonest producers, lurking photographers – forerunners of the paparazzi of La dolce vita – looking for shameless girls ready to compromise anything for the price of 30,000 lire a day. Sophia Loren is one of them, albeit more adept at managing her stock of sex-appeal by staying on the defensive. [...] At her side is a photographer, played by Marcello Mastroianni, who is no longer the naive taxi driver of Peccato che sia una canaglia but a confident guy aware of his seductive power as a low-end Don Juan, capable of offering aspiring divas false visions as successful film actresses or models, when he really is only thinking about getting them in bed. Unlike the previous movie, this Mastroianni does not effuse congeniality but is in harmony with the entertainment industry, which can corrupt anyone that enters its domain.

Jean A. Gili, in A. Blasetti: 1900-2000, Stefano Masi (ed.), Comitato Alessandro Blasetti per il centenario della nascita, Aprilia 2001

IL BELL'ANTONIO

Italia-Francia, 1960

Regia: Mauro Bolognini

■ T. int.: *Bell'Antonio*. Sog.: dal romanzo omonimo di Vitaliano Brancati. Scen.: Pier Paolo Pasolini, Gino Visentini. F.: Armando Nanuzzi. M.: Nino Baragli. Scgf.: Carlo Egidi. Mus.: Piero Piccioni. Int.: Marcello Mastroianni (Antonio Magnano), Claudia Cardinale (Barbara Puglisi), Pierre Brasseur (Alfio Magnano), Rina Morelli (Rosaria Magnano), Tomas Milian (Edoardo), Fulvia Mammi (Elena Ardizzone), Patrizia Bini (Santuzza), Anna Arena (signora Puglisi), Maria Luisa Crescenzi (Francesca), Cesarina

Gheraldi (zia Giuseppina). Prod.: Alfredo Bini, Arco Film, Cino Del Duca Produzioni Cinematografiche Europee, Société Cinématographique Lyre ■ DCP. D.: 105'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / Italian version with English subtitles ■ Da: Compass Film ■ Restaurato in 4K nel 2017 da Compass Film Srl e da Cinématographique Lyre SaS, con il sostegno di CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, Istituto Luce – Cinecittà, Centro Mauro Bolognini e di Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia presso i laboratori Studio Cine e Hiventy a partire dal negativo originale / Restored in 4K in 2017 by Compass Film Srl and Cinématographique Lyre SaS, with the support of CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, Istituto Luce – Cinecittà, Centro Mauro Bolognini and Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia at Studio Cine Srl and Hiventy laboratories from the original negative

Ma è solo dopo *La dolce vita* che matura in pieno il suo gusto di fare le cose 'contro', di giocare al ribasso, di presentarsi per quello che non è. Sono anni in cui la società matura rabbie e rancori a livello planetario e Marcello, nel suo piccolo, fa la rivoluzione con i mezzi che ha. Si ribella allo star system, che vorrebbe inserire la sua carriera in un gran gioco di regole strettissime; e rifiuta il *type casting*. Non tanto per sorprendere il pubblico, quanto per divertirsi. Mentre negli USA lo proclamano il più ardente dei latin lover, in *Il bell'Antonio* si presenta come un impotente.

Tullio Kezich, *Ritratto di un attore*, in *I Divi*, Laterza, Bari 1996

Il bell'Antonio di Vitaliano Brancati è pubblicato per la prima volta nel 1949 (sempre nello stesso anno esce anche a puntate su "Il Mondo"), è ambientato negli anni del fascismo, e racconta di uno studente universitario catanese impotente. Gli sceneggiatori Gino Visentini e Pier Paolo

Pasolini optano per lo spostamento temporale della vicenda al presente [...]. L'idea di portare gli eventi dal fascismo all'oggi non tradisce lo spirito del romanzo. La denuncia del 'galicismo' (che Brancati ha già affrontato nel suo precedente libro, *Don Giovanni in Sicilia*) resta integra; mentre l'ortodossia standardizzante fascista si specchia senza problemi nella coltre fumosa di un meridione che è atavico e nel contempo spinto da urgenze 'moderne' arrivate e di potere. [...] Antonio, figura fantasmatica che fa prevedibilmente paura a chi gli sta intorno, non si ribella allo status quo, scuote il terreno ma solo indirettamente, finisce per adagiarsi provando quello che gli altri volevano che provasse. [...]

La lenta e progressiva discesa di Antonio verso l'omologazione al pensiero catanese (cioè a dire, ai dettami di Santa Romana Chiesa, della cultura della forza e dello Stato) è messa in scena da Bolognini con carrelli dolci, perlomeno fino a quello finale, sconvolgente, sul protagonista che osserva immobile in strada l'ex moglie, appena sposatasi con un altro, andarsene in auto. Da quel momento, il regista letteralmente scende assieme ad Antonio, per una discesa che è topografica ma soprattutto morale: la camminata di Mastroianni giù per la strada che sembra addentrarsi nel cuore della città [...] è simbolo non soltanto di un allontanamento dal passato prossimo, ma in special modo di un reinserimento, ovviamente il suo, in un alveo di normalità. [...] E la fotografia piena di chiaro-scuro di Armando Nannuzzi si poggia sul bianco comunque ombroso di Mastroianni come a rilevarne le macchie di un cancro incipiente e sempre più velenoso: fino al riflesso finale di se stesso di fronte allo specchio, dove non c'è più alcun bianco, e il nero profondo diventa trasparenza.

Alberto Pezzotta, Pier Maria Bocchi, *Mauro Bolognini*, Il Castoro, Milano 2008



Il bell'Antonio

However, his taste for going 'against', for self-depreciation, for presenting himself for that which he is not only fully matures after making *La dolce vita*. They are years in which anger and resentment accrue in society at a global level, and Marcello, in his own small way, starts a revolution with the means at his disposal. He rebels against the star system, which wants to insert his career into a big game of very narrow rules; and he refuses to be typecast. Not so much to surprise the public, as to enjoy himself. While in the US he is proclaimed to be the hottest of

the 'Latin lovers', in *Il bell'Antonio* he plays an impotent man.

Tullio Kezich, *Ritratto di un attore*, in *I Divi*, Laterza, Bari 1996

Vitaliano Brancati's *Il bell'Antonio* was first published in 1949 (the same year it is serialized in "*Il Mondo*"); it is set during fascism and tells the story of an impotent university student from Catania. Screenwriters Gino Visentini and Pier Paolo Pasolini opted for changing its temporal setting to the present [...]. The idea of moving the events from fas-

cism to today is not unfaithful to the novel's spirit. The criticism of 'gallismo' (machism) – which Brancati had dealt with in an earlier book, *Don Giovanni* in Sicilia – remains intact; while the fascist standardizing orthodoxy is flawlessly reflected in the nebulous veil of a south that is atavistic and simultaneously driven by 'modern' pressures of social climbing and power. [...]

Antonio, a phantasmatic figure who predictably frightens those around him, does not rebel against the status quo; he makes the land tremble but only indi-

rectly and ends up laying himself down in it, experiencing what others wanted him to experience.

Bolognini depicts Antonio's slow and gradual descent towards conforming to the mindset of Catania (in other words, the dictates of the Holy Roman Church, the culture of power and of the state) with gentle tracking shots up until the final devastating scene of the main character motionless on the street watching his recently remarried ex-wife go off in a car. From that moment on, the director literally steps down with Antonio in a topographical and moral descent: Mastroianni's walk down the street, seemingly penetrating the heart of the city, [...] stands for not only a moving away from the recent past but especially of a re-integration, his own obviously, in a sphere of normality. [...] And Armando Nannuzzi's photography rich with chiaroscuro rests on Mastroianni's whiteness, albeit shadowy, as if revealing the spots of a growing and increasingly cancer: up until his final reflection in a mirror where there is no more white, and the deep blackness becomes transparency.

Alberto Pezzotta, Pier Maria Bocchi, Mauro Bolognini, Il Castoro, Milano, 2008

DIVORZIO ALL'ITALIANA

Italia, 1961 Regia: Pietro Germi

■ T. int.: *Divorce Italian Style*. Scen.: Ennio De Concini, Alfredo Giannetti, Pietro Germi. F.: Leonida Barboni, Carlo Di Palma. M.: Roberto Cinquini. Scgf.: Carlo Egidi. Mus.: Carlo Rustichelli. Int.: Marcello Mastroianni (barone Ferdinando Cefalù detto Fefè), Daniela Rocca (Rosalia), Stefania Sandrelli (Angela), Leopoldo Trieste (Carmelo Patanè), Odoardo Spadaro (don Gaetano Cefalù), Angela Cardile (Agnese Cefalù), Margherita Girelli (Sisina), Bianca Castagnetta (donna Matilde Cefalù), Lando Buzzanca (Rosario Mulè), Pietro Tordi (avvocato De Marzi). Prod.: Franco Cristaldi per Galatea, Lux

Film, Vides Cinematografica ■ DCP. D.: 105'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato in 4K nel 2018 da Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire dal negativo originale / *Restored in 4K in 2018 by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory from the original negative*

Il famigerato 'delitto d'onore' è la norma giuridica che spinge il protagonista del film, il barone Cefalù, all'ideazione del piano di morte e liberazione coniugale. Si calcola che nel periodo in cui il film veniva realizzato, i delitti d'onore che usufruivano di una pena da tre a sette anni (contro quella dai venti anni all'ergastolo per omicidio comune) fossero più di mille all'anno. [...] A più di dodici anni dal suo primo film siciliano [*In nome della legge*] il mito della legge si rovescia nella messa in scena grottesca dell'impunità che essa produce perversamente, la credenza nella giustizia come forma universale in grado di redimere una società arcaica è sostituita dalla malizia immortale con la quale una società intera continua a perpetrare le barbarie dei propri costumi.

[...] La vera cesura nei confronti di tutto il cinema precedente di Germi sta nel rapporto tra la voce narrante e la scrittura cinematografica, tra l'adozione del punto di vista di un personaggio e la sua trascrizione in uno sguardo. [...] Tutto sembra filtrato dalla mente e dal corpo di Fefè, dalla distanza tra la sua maschera e il suo desiderio nascosto.

L'effetto narrativo della sequenza iniziale di *Divorzio all'italiana* è tale per cui, avendo identificato il suo io con quella capacità di svolgere e muoversi liberamente, di rimanere rapito da un sentimento e disgustato da ciò che lo circonda, con quella mobilità di carrelli, panoramiche e zoom che l'inizio del flashback articola sulla sua voce narrante, da allora in poi ogni movimento dell'obiettivo verso un volto, ogni repentino ravvicinamento, ogni carrello che circumnaviga la scena

(come accade nella scena del voyeurismo dalla finestra del bagno o nella sequenza dell'incontro della radura sulla spiaggia) verrà percepito come il fremito e il respiro del suo corpo, come l'adozione della prima persona ('io') in un racconto.

Questo è il segreto e anche la rivoluzione dello stile di Germi nel passaggio alla commedia: il modo in cui riesce a comunicare e disegnare nella forma di uno sguardo la presenza di un corpo.

Mario Sesti, *Tutto il cinema di Pietro Germi*, Baldini&Castoldi, Milano 1997

*The notorious 'honour crime' is the law that inspires the film's main character, the Baron Cefalù, to hatch a plan of death and freedom from marriage. At the time of the film's making, it is estimated that honour killings, which were punished with three to seven years (as opposed to twenty years to life imprisonment for ordinary homicide), were over a thousand per year. [...] More than twelve years after his first Sicilian film [*In nome della legge*], the idealization of the law is turned on its head in this grotesque portrayal of the impunity it perversely creates; the belief in justice as a universal instrument capable of redeeming an archaic society is replaced with the undying malice with which a whole society continues to commit savagery with its customs.*

[...] *The true break with Germi's previous films is the relationship between the narrating voice and the overall language, between using a character's point of view and its transcription into a way of seeing. [...] It all seems filtered through Fefè's mind and body, through the distance between his facade and his hidden desire.*

*In the opening sequence his inner self is identified with an ability to hover over things and move freely, to be engulfed by a feeling and be disgusted by what surrounds him, with tracking movements and panoramic and zoom shots structured around his narrating voice. From that moment on the narrative effect of *Divorzio all'italiana's* opening sequence*



Divorzio all'italiana

makes every movement of the lens towards a face, every sudden closing in, and every dolly that circumnavigates the scene (like in the voyeurism scene from the bathroom window or the sequence of the meeting in the clearing on the beach) into the quiver and breath of his body, like using first person ('I') in a story. This is the secret and the revolution of Germi's style in his transition to comedy: how he succeeds in communicating the presence of a body and forming it into a point of view.

Mario Sesti, *Tutto il cinema di Pietro Germi, Baldini&Castoldi, Milan, 1997*

CRONACA FAMILIARE

Italia, 1962 Regia: Valerio Zurlini

■ T. int.: *Family Diary*. Sog.: dal romanzo omonimo di Vasco Pratolini. Scen.: Mario Missiroli, Valerio Zurlini. F.: Giuseppe Rotunno. M.: Mario Serandrei. Scgf.: Flavio Mogherini. Mus.: Goffredo Petrassi. Int.: Marcello Mastroianni (Enrico), Jacques Perrin (Lorenzo), Valeria Ciangottini (Sandra), Salvo Randone (Sarocchi), Sylvie (nonna Casati), Serena Vergano (la suora), Marco Guglielmi (il medico di guardia), Miranda Campa (la padrona di casa di Enrico). Prod.: Goffredo Lombardo per Titanus-Metro ■ 35mm. D.: 113'. Col.

Versione italiana / *Italian version* ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale per concessione di Titanus e Rai Cinema

Il film non tenta le facili vie della commo-
zione immediata, ma si offre come
una serena contemplazione del dolore.
Diremmo che la sua caratteristica più
insolita, e addirittura controcorrente in
tempi dove l'informe e l'inespresso stan-
no prendendo il sopravvento, è nella vi-
rile lucidità con cui il regista fa propria
la condizione sentimentale del narrato-
re. Sul piano pratico il passo più diffici-
le è stato certo il passaggio dalla prima
persona del racconto alla terza persona



Cronaca familiare

del film, da un Pratolini che dice 'io' a Marcello Mastroianni che lo fa rivivere oggettivamente sullo schermo. L'operazione è riuscita anche grazie all'apporto di questo magnifico attore, che ha deciso di sorprendere tutti per un eclettismo senza precedenti nei poveri annali recitativi del film italiano. Dal testimone divertito e inquieto di *La dolce vita* a *Il bell'Antonio*, dall'antiquario cinico e un po' distratto di *L'assassino* di Petri al pittoresco barone Cefalù di *Divorzio all'italiana*, Mastroianni sembra impegnato a forzare tutti i limiti della propria personalità. Ma è in *Cronaca familiare*, crediamo, che appaiono il suo volto più segreto e la sua capacità di mettere a nudo, con i mezzi della recitazione, il cuore di un personaggio. Tullio Kezich, "La Settimana Incom Illustrata", 14 ottobre 1962

The film does not take the easy route of simple sentiment, but instead proposes a calm contemplation of grief. Its most unusual characteristic, in total contrast with the predominance of the undefined

and unspoken at that time, is the mature lucidity with which the director makes the narrator's sentimental condition his own. In practical terms, the most difficult step is certainly the passage from the first person narration of the story to the third person of the film, from a Pratolini who writes 'I' to a Marcello Mastroianni who objectively brings him to life on the screen. The operation is successful also thanks to the contribution of this magnificent actor, who surprised everyone with an eclecticism unprecedented in the history of Italian cinema performances. From the amused and restless witness of La dolce vita to Il bell'Antonio and from the cynical and slightly distracted antique dealer in Petri's L'assassino to the quirky Baron Cefalù in Divorzio all'italiana, Mastroianni seems committed to stretching every limit of his personality. But it is in Cronaca familiare, I believe, that we glimpse his most hidden side and his ability to expose, through his acting technique, the heart of a character. Tullio Kezich, "La Settimana Incom Illustrata", 14 October 1962

I COMPAGNI

Italia-Francia-Jugoslavia, 1963

Regia: Mario Monicelli

- T. int.: *The Organizer*. Scen.: Age e Scarpelli, Mario Monicelli. F.: Giuseppe Rotunno. M.: Ruggero Mastroianni. Scgf.: Mario Garbuglia. Mus.: Carlo Rustichelli. Int.: Marcello Mastroianni (professor Sinigaglia), Renato Salvatori (Raul), Annie Girardot (Niobe), Gabriella Giorgelli (Adele), Folco Lulli (Pautasso), Bernard Blier (Martinetti), Raffaella Carrà (Bianca), François Périer (Di Meo), Vittorio Sanipoli (cavalier Baudet), Mario Pisu (l'ingegnere). Prod.: Franco Cristaldi per Lux Film, Vides Cinematografica, Avala Film, Méditerranée-Cinéma Production
- DCP. D.: 130'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ■ Da: Cineteca di Bologna
- Restaurato nel 2018 da Cineteca di Bologna e TF1 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire dai negativi originali / *Restored in 2018 by Cineteca di Bologna and TF1 at L'Immagine Ritrovata laboratory from the original negatives*

Come al solito il mio interesse si incentrava sulla storia di un gruppo di persone che progettano un'impresa superiore alle loro forze. [...] A quei tempi in Italia regnava un clima reazionario. Gli scioperi erano considerati al limite della legalità. A me però interessava dare uno sfondo più urgente e meno attuale al problema, quando i diritti in ballo riguardavano condizioni di lavoro al limite della sopportazione umana. La lotta per ridurre da quattordici a tredici le ore in fabbrica. Il divieto di far lavorare bambini sotto i nove anni. Questioni che esulavano dal presente con un valore universale. [...] Si cercano sempre riferimenti precisi alla politica, quando a me interessava la storia di questo gruppo di operai, sprovveduti ma volenterosi di capire e di darsi da fare, che nel corso di questi trenta e passa giorni di sciopero maturano una consapevolezza più forte della sconfitta. [...] In un simile contesto era difficile alleggerire l'atmosfera. Credo che siano state fondamentali la



I compagni

simpatia dei personaggi e l'attenzione per i risvolti ironici. [...] Sono molto soddisfatto dell'equilibrio ottenuto. I personaggi sono tanti, alcuni hanno pochissimo spazio, eppure vengono fuori con il giusto risalto. E poi Mastroianni al suo meglio. Misurato anche nell'intemperanza, umano anche se non nasconde una forma di egoismo. [...] L'attore di qualità arriva sul set pronto a recepire quello che gli sta intorno. La sua idea del personaggio si completa durante le riprese. Questa era una caratteristica di Mastroianni. Dopo aver letto la sceneggiatura, rimuginava sul suo personaggio e imparava le battute a grandi linee. Poi, appena si trovava sul posto si guardava intorno, gli bastavano due o tre prove, non di più, e allora gli scattava un meccanismo di immedesimazione. [...] La qualità di Mastroianni stava nell'assorbire un personaggio senza darlo a vedere. In lui l'indolenza diventa un pregio, ne accresce il fascino.

Mario Monicelli, *La commedia umana. Conversazioni con Mario Monicelli*, a cura di Sebastiano Mondadori, il Saggiatore, Milano 2005

As usual my interest centred around the story of a group of people planning an undertaking beyond their abilities. [...] At that time a reactionary climate reigned in Italy. Strikes were considered on the edge of legality. I, however, was interested in placing the problem in a more urgent and less current context, when the rights at stake regarded working conditions that tested the limits of human endurance. The fight for reducing factory work hours from fourteen to thirteen. Prohibiting children under the age of nine from working. Issues with a universal value that went beyond the present. [...] People look for specific references to politics, when instead I was interested in the story of this group of workers who were unprepared yet keen to understand and ready to mobilize, and who during over thirty days of striking gain a more powerful awareness of defeat. [...] It is hard to lighten things up in a context like this. I believe the characters' affinity and attention to humorous implications were fundamental. [...] I am very pleased with the balance achieved. There are lots of characters, several of which

have very little space, and yet each one emerges with the right emphasis. And then there is Mastroianni at his best. Moderate in his excesses, human even if concealing a kind of egotism. [...] The talented actor showed up on the set ready to take in whatever was around him. He fully formed his idea of the character while filming. That was one of Mastroianni's qualities. After reading the script, he contemplated his character and learned the gist of his lines. Then, as soon as he was on the set, he looked around himself and, after rehearsing just two or three times, immediately got into the part. [...] Mastroianni's strength was absorbing a character without showing it. Indolence became a virtue with him and elevated his allure.

Mario Monicelli, *La commedia umana. Conversazioni con Mario Monicelli*, Sebastiano Mondadori (ed.), il Saggiatore, Milan 2005

SPARA FORTE, PIÙ FORTE... NON CAPISCO!

Italia, 1966 Regia: Eduardo De Filippo

■ T. int.: *Shoot Loud, Louder... I Don't Understand*. Sog.: dalla commedia *Le voci di dentro* di Eduardo De Filippo. Scen.: Eduardo De Filippo, Suso Cecchi D'Amico. F.: Ajace Parolin. M.: Ruggero Mastroianni. Scgf.: Ivan Polidoro. Cost.: Enrico Job. Mus.: Nino Rota. Int.: Marcello Mastroianni (Alberto Saporito), Raquel Welch (Tania Mottini), Guido Alberti (Pasquale Cimmaruta), Leopoldo Trieste (Carlo Saporito), Rosalba Grottesi (Elvira Cimmaruta), Franco Parenti (commissario di polizia), Regina Bianchi (Rosa Amitrano), Tecla Scarano (zia Rosa Cimmaruta), Silvano Tranquilli (tenente Bertolucci), Eduardo De Filippo (zio Nicola). Prod.: Pietro Notarianni per Master Film ■ DCP. D.: 100'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Titanus

Uno dei film più singolari e dimenticati di Marcello Mastroianni. Subito dopo i successi internazionali dei film



Spara forte, più forte... Non capisco!

di De Sica-Ponti insieme alla Loren, l'attore torna su sfondi napoletani, stavolta con a fianco una star internazionale come Raquel Welch. Alla regia c'è il simbolo stesso di Napoli, Eduardo De Filippo, ma commercialmente l'operazione (debutto 'in proprio' del leggendario direttore di produzione Pietro Notarianni) sarà un disastro. Eduardo, sempre attento agli adattamenti delle proprie opere, stavolta si prende ogni libertà con la propria commedia *Le voci di dentro*: vuole che il cinema vinca, e il cinema che sceglie è quello dalla debordante dimensione visiva e musicale, quella linea pop italiana degli anni Sessanta che va da Fellini a Mario Bava, da Vittorio Caprioli a certo Alberto Lattuada a *La decima vittima* di Elio Petri. Qui c'è un improbabile Marcello Mastroianni, che oltretutto fa proprio uno scultore e pittore vagamente pop. Il film può essere goduto per la sua bizzarria, con Raquel Welch doppiata in piemontese, la colonna sonora di Rota che mescola citazioni di *Funiculi Funicula* e *La dolce vita*, le scenografie e i costumi di Enrico Job e Gianni Polidori. Ma l'onirismo, che oggi può apparire di marca felliniana (tra *8½* e *Giulietta degli spiriti*) alla lunga stanca e l'effetto finale, claustrofobico, è una paradossale vendetta dell'elemento teatrale, a dispetto del bric-à-brac di musiche e immagini.

Emiliano Morreale

One of Mastroianni's most unusual and forgotten films. Immediately after the international successes of the De Sica-Ponti films with Loren, the actor returned to a Neapolitan setting, this time with an international star like Raquel Welch by his side. The director was the very symbol of Naples, Eduardo De Filippo, but commercially the operation (legendary production manager Pietro Notarianni's first film as a fully-fledged producer on his own) was a disaster. Normally careful with cinematic adaptations of his work, Eduardo this time took great liberties with his play Le voci di den-

tro. He let film prevail, and the kind of cinema he chose as a model was the musically and visually excessive Sixties Italian pop cinema of Fellini, Mario Bava, Vittorio Caprioli, certain films by Alberto Lattuada, and Elio Petri's La decima vittima. Here an implausible Mastroianni plays a vaguely pop sculptor and painter. The film is enjoyable for its eccentricities, with Raquel Welch dubbed with a Piedmontese accent, Rota's soundtrack mixing references from Funiculi Funicula to La dolce vita, and Enrico Job and Gianni Polidori's sets and costumes. However, the lack of realism, which nowadays may recall Fellini (half-way between 8½ and Giulietta degli spiriti), eventually becomes tiring and the ultimately claustrophobic final result rings like the paradoxical revenge of its theatrical origins over the musical and visual collage.

Emiliano Morreale

LEO THE LAST

Gran Bretagna, 1970

Regia: John Boorman

■ T. it.: *Leone l'ultimo*. Sog.: dalla commedia *The Prince* di George Tabori. Scen.: John Boorman, Bill Stair. F.: Peter Suschitzky. M.: Tom Priestley. Scgf.: Tony Woollard. Mus.: Fred Myrow. Int.: Marcello Mastroianni (principe Leo), Billie Whitelaw (Margaret), Calvin Lockhart (Roscoe), Glenna Forster Jones (Salambo), Graham Crowden (Max), Gwen Ffrangcon Davies (Hilda), David De Keyser (David), Vladék Sheybal (Laszlo), Keefe West (Jasper), Kenneth J. Warren (Kowalski). Prod.: Irwin Winkler, Robert Chartoff per Caribury Films Ltd., Chartoff/Winkler/Boorman ■ 35mm. D.: 104'. Col. Versione inglese con sottotitoli francesi / English version with French subtitles ■ Da: Park Circus

Sono andato a Venezia per convincere Mastroianni a recitare nel mio film, *Leo the Last*. L'ho trovato seduto sulla terrazza di Palazzo Gritti, con Faye Dunaway. [...] I turisti in gondola e sui vaporetto passavano voltandosi

all'unisono per ammirare la visione del leggendario Latino e di una divinità del cinema americano. Marcello aveva l'aria perplessa ma rassegnata che conosciamo dai suoi film, quella di chi dice: "Non capisco assolutamente perché la gente pensi che io sia una star del cinema, o perché delle belle donne vogliano che faccia l'amore con loro, ma dato che è così sarebbe maleducato da parte mia non accontentarle". A poco a poco, mi sono reso conto che Marcello era un uccello raro, un attore privo di vanità, autoironico, completamente a suo agio con se stesso e da lì veniva il suo fascino, un fascino naturale che colpiva e conquistava tutti quelli che lo incontravano. È venuto a Londra e abbiamo girato il film. [...]

Quando arrivava al mattino era meno sveglio di un quarto di bue. Fred, il suo costumista, gli somministrava una tazza di espresso fortissimo, che beveva mentre s'infilava l'abito di scena. Insieme ai vestiti, indossava il personaggio, Leo. Era una metamorfosi totale. Rimaneva così per tutta la giornata, avrei potuto filmarlo anche durante la pausa pranzo. Alle sei si rimetteva i suoi vestiti, si spogliava del personaggio che aveva interpretato, senza più pensarci fino all'espresso dell'indomani mattina. Era come l'operaio di una fabbrica, tutto contento mentre lavora duramente, ma felice di sentire la sirena. [...]

Per un regista, Marcello era un sogno. Grazie a lui, qualsiasi scena riusciva bene. Un ammiccamento, un'alzata di spalle rendevano superflui certi dialoghi. Tecnicamente, era in grado di distreggiarsi in un dedalo di movimenti per risolvere un problema di ripresa. Gli mostravi un complesso schema di posizioni in cui doveva trovarsi. Alzata di spalle. Nessun problema. [...] Marcello non insisteva, non protestava, non implorava. Era presente, e basta. Non ho mai sentito il bisogno di scusarmi con lui per averlo fatto aspettare. C'era una scena in cui doveva dormire a letto. Mentre posizionavamo le luci e preparavamo la scena, Marcello si è addormentato per davvero. Abbiamo



Leo the Last

dovuto svegliarlo perché recitasse la parte del personaggio che dorme.

John Boorman, *Remembering Marcello*, in *Projections 7: film-makers on film-making*, a cura di John Boorman e Walter Donohue, Faber and Faber, Londra-Boston 1997

I went to Venice to persuade Mastroianni to do my movie, Leo the Last. I found him sitting with Faye Dunaway on the terrace of the Gritti Palace Hotel. [...] Tourists on gondolas and water buses glided past, heads turned in awed unison at the sight of a Latin legend and an American screen goddess. Marcello wore the bemused but resigned air that we know so well from his movies, the one that says, "I have no idea

why people think I am a movie star, or why beautiful women want me to make love to them, but since it is so, it would be churlish of me not to oblige". I came to realize that he was that rare creature, an actor without vanity, self-deprecating, yet completely at ease with himself, and this was the fountain of his effortless charm, a charm that included and beguiled all who came into his presence. He came to London and we made the movie. [...] Marcello would arrive in the morning no more conscious than a side of beef. His dresser, Fred, would administer a cup of the severest espresso which he drank while putting on his costume. With the clothes he also put on the character, Leo. It was total transformation.

He stayed that way throughout the day. I could have filmed him in his lunch break. At six, he put on his own clothes and shed the character he was playing and never gave it another thought until the espresso hit him the following morning. He was like a factory worker, toiling contentedly but always glad to hear the whistle. [...]

He was a dream for a director. He could make any scene work. A twitch of an eye, a hunched shoulder, could render lines of dialogue redundant. Technically, he could manoeuvre himself through the most awkward moves to solve a camera problem. I would show him a complicated series of marks I wanted him to hit. He would shrug. No problem. [...]

He did not insist, he did not protest, he did not plead; he was simply present. I never felt the need to apologize to Marcello for making him wait. I had a scene where he was sleeping in bed. While we were lighting and lining up, he simply fell asleep in the bed. I had to wake him up, so that he could act being asleep.

John Boorman, Remembering Marcello, in Projections 7: film-makers on film-making, John Boorman and Walter Donohue (ed.), Faber and Faber, London-Boston 1997

MI RICORDO, SÌ, IO MI RICORDO

Italia, 1997 Regia: Anna Maria Tatò

■ T. int.: *I Remember*. F.: Giuseppe Rotunno. M.: Anna Maria Tatò. Mus.: Armando Trovaioli. Prod.: Mikado Film, Istituto Luce in collaborazione con Cinecittà, Rai, Tele+ ■ 35mm. D.: 205'. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ■ Da: Istituto Luce – Cinecittà

Nel settembre del 1996 Mastroianni era in Portogallo, impegnato sul set di *Viaggio all'inizio del mondo*. Durante le pause di lavorazione di questo film, con una ridottissima troupe di amici, l'attore gira il suo *Mi ricordo*: davanti alla macchina da presa c'è solo lui, Mastroianni che ricorda, racconta, riflette, recita, ritrae se stesso.

Con alle spalle un eccezionale passato, Mastroianni sa bene che “i ricordi sono una specie di punto d'arrivo; e forse sono anche l'unica cosa davvero nostra”. Eppure si sente più che mai avido di esperienze nuove, di nuovi viaggi. E lo dice splendidamente: “Secondo Proust, i ‘paradisi migliori sono i paradisi perduti’”. [...] A settantadue anni, tre mesi prima della definitiva uscita di scena, Marcello conserva questa “nostalgia del futuro” con l'ostinata curiosità di un ragazzo – e la trasmette allo spettatore di *Mi ricordo, sì, io mi ricordo* con vitalità commovente.

Francesco Tatò, *La materia di cui sono fatti i sogni. I film di Marcello Mastroianni*, Centro Marcello Mastroianni/Cinecittà Holding, Roma 2001

A Marcello piaceva l'idea di fare questo ‘autoritratto’ tra le montagne portoghesi, in uno di quei posti improbabili dove può portarti soltanto il ‘cinematografo’. Soprattutto, gli piaceva l'idea di farlo mentre stava girando un altro film: una situazione che avrebbe aggiunto autenticità al nostro lavoro, perché la passione più profonda della sua vita era proprio ciò che lo rendeva speciale – cioè il mestiere d'attore. Marcello lo considerava un meraviglioso privilegio (“Ti pagano per giocare”), e non si è mai stancato di lavorare, fino all'ultimo.

Durante le riprese, sul ciak era scritto “M.M. AUTORITRATTO”. Questo titolo è durato finché Marcello, insieme al resto del materiale, ha visto la sequenza di brevissimi ricordi a ruota libera che sarebbe diventata il prologo del film. Allora, ripetendo l'ultima frase della sequenza, ha detto: “Mi ricordo, sì, io mi ricordo: perché no? Questo titolo mi piace. ‘Autoritratto’ è troppo rigido, quasi presuntuoso: fa pensare a qualcosa di lineare, ben ordinato; pretende un rispetto quasi cronologico delle tappe della vita. Invece un titolo come *Mi ricordo* è simile a uno spazio aperto, concede maggiore libertà, anche di dimenticare cose importanti. Sì, perché la memoria è bizzarra – bizzarra come l'amore”.

Anna Maria Tatò, *La materia di cui sono fatti i sogni. I film di Marcello Mastroianni*, Centro Marcello Mastroianni/Cinecittà Holding, Roma 2001

In September 1996, Mastroianni was in Portugal, busy on the set of Viagem ao principio do mundo. During a pause in the shooting, with small group of friends the actor shot his Mi ricordo. In front of the camera there is only him: Mastroianni remembering, recounting, reflecting, performing, portraying himself.

With an exceptional past behind him, Mastroianni knows all too well that

“memories are a sort of destination; and perhaps they are the only thing that is truly ours”. Nevertheless, more than ever he is hungry for new experiences, new journeys. He expresses this splendidly: “According to Proust, the ‘greatest paradises are lost paradises’”. [...] At seventy-two years of age, three months before his death, Marcello conserves this “nostalgia for the future” with the obstinate curiosity of a young boy – and he transmits this to the viewer of Mi ricordo, sì, io mi ricordo with moving vitality. Francesco Tatò, *La materia di cui sono fatti i sogni. I film di Marcello Mastroianni*, Centro Marcello Mastroianni/Cinecittà Holding, Rome 2001

Marcello liked the idea of this ‘self-portrait’ in the mountains of Portugal, in one of those unlikely places to which only the ‘cinematograph’ can take you. Above all, he liked the idea of making it while he was shooting another film: a situation which would add authenticity to our work, because the deepest passion in his life was precisely that which made it special – the vocation of acting. Marcello considered it a marvellous privilege (“They pay you to play”) and he never got tired of working, right up until the end. During the shooting, the clapper-board read “M.M. AUTORITRATTO” (self-portrait). This title lasted until Marcello saw, together with the rest of the rushes, the sequence of brief, free-wheeling memories that would become the film's prologue. In that moment, he repeated the final phrase of the sequence: “I remember, yes, I remember. Why not? I like this title. ‘Self-portrait’ is too rigid, almost presumptuous; it makes you think of something linear, well-structured; it insists on an almost chronological respect for the stages in life. A title like I remember, on the other hand, is like an open space, it allows greater freedom, even to forget important things. Yes, because memory is strange – strange like love”.

Anna Maria Tatò, *La materia di cui sono fatti i sogni. I film di Marcello Mastroianni*, Centro Marcello Mastroianni/Cinecittà Holding, Rome 2001



WILLIAM FOX PRESENTA: RISCOPERTE DALLA FOX FILM CORPORATION

William Fox Presents: Rediscoveries from the Fox Film Corporation

Programma a cura di / Programme curated by **Dave Kehr**
Testi di / Notes by **Jan-Christopher Horak, Dave Kehr, Ehsan Khoshbakht**

Fondata nel 1915 dall'imprenditore autodidatta William Fox, nel 1929 la Fox Film Corporation era la terza casa cinematografica più grande degli Stati Uniti (dietro la Paramount e la MGM). Con giganteschi stabilimenti di produzione a New York e a Los Angeles, una catena di 1100 sale di prima classe negli Stati Uniti e in Europa, un sistema di distribuzione su scala mondiale e i diritti sulla tecnologia Movietone per registrare il suono su pellicola – procedimento che presto avrebbe dominato Hollywood –, la Fox si accingeva a diventare la compagnia numero uno nel momento in cui il suo fondatore e presidente progettò di acquisire la quota di maggioranza della Loew's, Inc., grande catena americana di sale cinematografiche nonché società madre della MGM. Ma nel 1931 Fox aveva ormai perduto il controllo sulla compagnia, a causa della propria tracotanza e di un colpo di sfortuna dietro l'altro: un incidente automobilistico che gli era quasi costato la vita, il crollo di Wall Street nel 1929, il sistematico voltafaccia di banchieri, politici e alcuni dei suoi più stretti soci in affari. Come documenta la recente biografia di Vanda Krefft, *The Man Who Made the Movies: The Meteoric Rise and Tragic Fall of William Fox*, la vana lotta di Fox per conservare il suo impero fu un agghiacciante esempio di sfrenato capitalismo. Fox, unico tra i grandi *mogul*, era fermamente convinto che per fare i film migliori bisognasse prendere i migliori registi. Anche quando fu costretto a uscire di scena, la Fox Film continuò a schierare i talenti più brillanti dell'era dello studio system. Nella fase di transizione al sonoro – periodo su cui si incentra la nostra rassegna – tra i registi sotto contratto con la Fox figuravano Frank Borzage, Allan Dwan, John Ford, Howard Hawks, William K. Howard, Henry King, William Cameron Menzies, F.W. Murnau, Alfred Santell, Raoul Walsh e molte altre figure di minor fama ma grande talento. Anche questo patrimonio straordinario rischiò di andare perduto quando un incendio divampato nei magazzini della compagnia nel New Jersey distrusse praticamente tutti i negativi della Fox Film e la stragrande maggioranza delle copie positive. Si stima che il 75% dei titoli Fox – che ammontavano a 1173 quando la compagnia in declino si fuse con la 20th Century Pictures di Darryl Zanuck nel 1935 – sia andato perduto. Se l'inventario della Fox è parzialmente sopravvissuto è soprattutto grazie a Eileen Bowser del Museum of Modern Art, che negli anni Settanta collaborò con il produttore Alex Gordon per salvare le copie di riferimento e le copie di lavoro in nitrato conservate nella sede di Los Angeles distribuendole in vari archivi cinematografici americani. Questa rassegna, la prima di due parti, presenta opere della collezione della Fox Film recentemente restaurate da Museum of Modern Art e da UCLA Film and Television Archive, tra le quali si segnalano titoli rarissimi di Ford, King e Walsh, un paio di film riscoperti con Spencer Tracy nel ruolo di gangster e un nuovo trasferimento su supporto digitale del capolavoro del 1927 di Frank Borzage *7th Heaven*.

Dave Kehr

Founded in 1915 by the self-educated entrepreneur William Fox, the Fox Film Corporation had grown by 1929 to become the third largest American studio (behind Paramount and MGM). With sprawling production facilities in New York and Los Angeles, a chain of 1,100 first-class theaters in the U.S and Europe, a worldwide distribution system, and rights to the sound-on-film technology, Movietone, that would soon dominate Hollywood, Fox was poised to become the biggest of them all, as its founder and president put into motion a plan to acquire a controlling interest in Loew's, Inc., a large national theater chain that was also the parent company of MGM.

Yet by 1931, Fox had lost control of his own company, a victim of his own hubris as well as a remarkable chain of bad luck that included a near fatal car accident, the stock market crash of 1929, and systematic betrayal by bankers, politicians and several of his closest business associates. As documented in Vanda Krefft's recent biography, The Man Who Made the Movies: The Meteoric Rise and Tragic Fall of William Fox, Fox's doomed struggle to preserve the empire he had built remains a horrifying study in capitalism run amok.

Fox, alone among the great moguls, firmly believed that the way to make the best movies was to hire the best directors. Even after William Fox was forced from the scene, Fox Film remained home to the most dazzling line-up of directorial talent in the studio era. As silent film transitioned into sound – the period that is the focus of this program – the Fox contract directors included Frank Borzage, Allan Dwan, John Ford, Howard Hawks, William K. Howard, Henry King, William Cameron Menzies, F.W. Murnau, Alfred Santell, Raoul Walsh and many other filmmakers of significant gifts if lesser repute.

*This unique legacy was itself almost lost when a 1937 vault fire at Fox's New Jersey storage facility destroyed virtually all of the Fox Film negatives, along with the vast majority of circulating prints. It is estimated that 75 percent of Fox features – which totaled 1,173 by the time the fading company was merged with Darryl Zanuck's 20th Century Pictures in 1935 – no longer exist. That the Fox Film inventory survives today in any substantial form is largely thanks to Eileen Bowser of the Museum of Modern Art, who worked with the producer Alex Gordon in the 1970s to rescue the nitrate work prints and reference copies stored at the studio in Los Angeles and funnel them to various American film archives. This program, the first of two parts, presents recent restorations from the Fox Film collection by the Museum of Modern Art and the UCLA Film and Television Archive, including exceedingly rare work by Ford, King and Walsh; a pair of unseen early Spencer Tracy gangster films, and a new digital transfer of Frank Borzage's 1927 masterpiece *7th Heaven*.*

Dave Kehr



7th Heaven

7th HEAVEN

USA, 1927 Regia: Frank Borzage

■ T. it.: *Settimo cielo*. Sog.: dal dramma omonimo di Austin Strong. Scen.: Benjamin Glazer. F.: Ernest Palmer, J.A. Valentine. M.: Barney Wolf. Scgf.: Freddy Stoos. Int.: Janet Gaynor (Diane), Charles Farrell (Chico), Ben Bard (colonnello Brissac), David Butler (Gobin), Marie Mosquini (Madame Gobin), Albert Gran (Boul), Gladys Brockwell (Nana), Émile Chautard (padre Chevallon), George Stone ('topo di fogna'). Prod.: William Fox per Fox Film Corporation ■ DCP. D.: 110'. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: 20th Century Fox per concessione di Park Circus ■ Restaurato nel 2016-2017 da 20th Century Fox in collaborazione con MoMA - The Museum

of Modern Art presso i laboratori Cineric Portugal e Cineric New York / *Restored in 2016-2017 by 20th Century Fox in collaboration with MoMA - The Museum of Modern Art at Cineric Portugal and Cineric New York*

Partitura originale commissionata con / *Original score co-commissioned by the Orchestra Philharmonique de Radio France*

Scegliendo Janet Gaynor, attrice sotto contratto con la Fox, per il ruolo di una ragazza di strada parigina e il nuovo acquisto Charles Farrell per quello dello spazzino che se ne innamora (parti inizialmente pensate per Madge Bellamy e John Gilbert), il regista Frank Borzage crea una delle grandi

coppie del cinema, un sodalizio destinato a incantare il pubblico in altri undici film. *7th Heaven* è una delle opere di Borzage che esprimono con più forza il potere straordinario dell'amore romantico, evocando sentimenti così intensi e puri che solo il mondo da sogno del cinema muto può contenerli. Benché Borzage avesse già firmato vari film importanti (in particolare *Humoresque* e *Secrets*), fu con *7th Heaven* che raggiunse la maturità stilistica, tra effetto flou e ridotta profondità di campo (a suggerire il mondo privato dei due amanti) e una macchina da presa mobilissima (certamente influenzata da F.W. Murnau, il cui lavoro in *Sunrise* aveva ammaliato tanti registi sotto contratto con la Fox). Il brillante utiliz-



Frank Borzage



Janet Gaynor

zo della gru in *7th Heaven*, come nella celebre inquadratura ricorrente in cui Gaynor e Farrell salgono le sette rampe di scale che portano al loro rifugio in soffitta (il settimo cielo cui fa riferimento il titolo), sembra cogliere tutto un insieme di aspirazioni umane verso uno stato di trascendenza, sia esso sessuale, spirituale, romantico o tutti e tre nello stesso tempo. Alla prima edizione degli Academy Awards il film ottiene gli Oscar per Gaynor (migliore attrice), Borzage (miglior regista) e Benjamin

Glazer (migliore sceneggiatura non originale). Questa è la prima proiezione in Europa di un nuovo restauro digitale finanziato dalla 20th Century Fox e basato sull'unico elemento originale noto, una copia nitrato stampata nel 1930 dal negativo del 1927 e conservata nella collezione del MoMA.

Dave Kehr

Casting Fox contract player Janet Gaynor as a Parisian street urchin and newcomer Charles Farrell as the sanitation worker who loves her (in roles originally intended for Madge Bellamy and John Gilbert), director Frank Borzage created one of the great screen couples of the movies, an alliance that would continue to enchant audiences through eleven more films. 7th Heaven stands as one of Borzage's strongest expressions of the transcendent power of romantic love, evoking feelings of such force and purity that only the dream world of silent film could contain them. Although Borzage had made several important films before (notably Humoresque and Secrets), it was with 7th Heaven that he achieved his mature style, moving between soft focus and a shallow depth of field (to suggest the private world of the lovers) and a highly mobile camera (influenced, no doubt, by F.W. Murnau, whose work on Sunrise had cast a spell over many Fox contract directors). The brilliant crane work in 7th Heaven, most famously in a repeated shot that shows Gaynor and Farrell climbing the seven flights of stairs to their garret refuge (the seventh heaven of the title), seems to capture a whole range of human aspirations toward a state of transcendence – be it sexual, spiritual or romantic, or all three at once. At the first Academy Awards ceremony, the film won Oscars for Gaynor (best actress), Borzage (best director) and Benjamin Glazer (best adapted screenplay). This is the first European screening of a new digital restoration funded by 20th Century Fox and based on the only known original element, a nitrate print from the 1927 negative made in 1930, in MoMA's collection.

Dave Kehr

7th Heaven, tra il buio e la luce / 7th Heaven, between Darkness and Light

Quasi vent'anni fa un amico, lo storico del cinema Theodore van Houten, suggerì che *7th Heaven* fosse il film perfetto per me. Non capii subito il senso di quel 'matrimonio concettuale' finché non lo riguardai con maggiore attenzione nel corso della vita. Aveva ragione: in *7th Heaven* l'Espressionismo è declinato attraverso un ottimismo tutto americano, un'unione nella quale mi identifico molto. Si avverte una sorta di perenne oscurità in lotta con una luce impetuosa, uno scontro che ho cercato di rendere, quanto possibile, anche attraverso la partitura. Non ci sono, in *7th Heaven*, scene che si svolgono alla luce del giorno. L'unica eccezione, estremamente simbolica, è rappresentata dall'attacco e la battaglia della Marna, ma si tratta comunque di soli sette minuti in tutto il film, per giunta fumosi. Anche le scene ambientate in un momento del giorno non ben precisato, sono avvolte da un'ambigua foschia notturna. È un aspetto molto distintivo del film che ho tradotto musicalmente con atmosfere più cupe e contrastate rispetto alla maggior parte delle colonne sonore composte per i drammi americani di quel periodo. *7th Heaven* fu letteralmente girato in concomitanza con *Aurora* di Murnau, film per cui nel 1986 ho composto la mia prima partitura per la 20th Century Fox e che lavorando a *7th Heaven* mi è tornato alla mente. Con le dovute differenze tra Murnau e Borzage, questi due film hanno qualcosa che li unisce profondamente, sono inestricabilmente legati per aspetto e atmosfere.

Nella mia partitura sono presenti due citazioni dal compositore Étienne Nicolas Méhul – l'*Ave Verum* dalla *Lyra Sacra* e *Le Chant du départ* per l'episodio dei taxi della Marna. Anche la melodia di Ernö Rapée, *Diane*, composta per la successiva versione Fox Movietone, viene accennata verso la

fine del film. Questo l'organico per *7th Heaven*: ottavino, 2 flauti, 2 oboe, corno inglese, 2 clarinetti, clarinetto basso, clarinetto contrabbasso, 2 fagotti, controfagotto, 4 corni, 1 tromba, 1 trombone, timpani, 3 percussionisti, arpa, pianoforte, celesta, armonium e archi.

Timothy Brock

Nearly twenty years ago, a friend of mine, the late film historian Theodore van Houten suggested that I would be a good match for 7th Heaven. I didn't understand his conceptual matrimony until I watched the film more carefully later on in life. He was right – 7th Heaven combines Expressionism with the great American optimism, a synthesis in which I identify greatly. There is a persistent darkness to this film that struggles with an impetuous light, and I tried to capture as much of it in the score as I could. 7th Heaven has no scenes in outdoor sunlight, with the minor exception – but hugely symbolic – of the charge and battle of the Marne, but even this totals only seven smoke-filled minutes in the whole film. All the street scenes are shot in an ambiguous nightly haze. This struck me deeply, and translates musically to a darker, and more contrasting score than most of American dramas up to this date. 7th Heaven was literally made alongside Murnau's Sunrise, which was the first film-score I wrote for 20th Century Fox, back in 1986 and that reemerged in me while composing for 7th Heaven. I find these two films inextricably linked in texture and feel, despite the considerable differences between the two filmmakers. I use two quotations from composer Étienne Nicolas Méhul, the Ave Verum from the Lyra Sacra and Le Chant du départ in the charge of the Paris taxi brigade. Also the Ernö Rapée melody, Diane, which was composed for the later Fox Movietone version, makes a brief appearance towards the end of the film. The instrumentation is: piccolo, 2 flutes, 2 oboes, English horn, 2 clarinets, bass-clarinet, contrabass-clarinet, 2 bassoons, contra-bassoon, 4 horns, 1 trum-

pet, 1 trombone, timpani, 3 percussionists, harp, piano, celesta, harmonium and strings.

Timothy Brock

THE BRAT

USA, 1931 Regia: John Ford

■ T. it.: *La trovatella*. Sog.: dalla commedia omonima di Maude Fulton. Scen.: Sonya Levien, S.N. Berhman, Maude Fulton. F.: Joseph H. August. M.: Alex Troffey. Scgf.: John Ducasse Schulze. Int.: Sally O'Neil (la trovatella), Alan Dinehart (MacMillan Forester), Frank Albertson (Stephen Forester), Virginia Cherrill (Angela), June Collyer (Jane), J. Farrell MacDonald (Timson, il maggiordomo), William Collier Sr. (il giudice), Margaret Mann (la governante), Albert Gran (il vescovo), Mary Forbes (signora Forester), Louise MacIntosh (Lena). Prod.: William Fox per Fox Film Corporation ■ DCP. D.: 67'. Bn. Versione inglese con sottotitoli italiani / English version with Italian subtitles ■ Da: The Museum of Modern Art ■ Restaurato da MoMA – The Museum of Modern Art e The Film Foundation, con il sostegno di George Lucas Family Foundation, Franco-American Cultural Fund. Una collaborazione straordinaria tra Directors Guild of America (DGA), Motion Picture Association of America (MPAA), Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique (SACEM), Writers Guild of America, West (WGAW). Per gentile concessione di 20th Century Fox / Restored by MoMA – The Museum of Modern Art and The Film Foundation, with funding provided by George Lucas Family Foundation, Franco-American Cultural Fund. A unique partnership between the Directors Guild of America (DGA), Motion Picture Association of America (MPAA), Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique (SACEM), Writers Guild of America, West (WGAW). Courtesy of 20th Century Fox

Un romanziere di Park Avenue (Alan Dinehart) accoglie a casa propria una trovatella (Sally O'Neil) pescata in un

tribunale notturno del Lower East Side con l'idea di usarla come fonte di ispirazione per il suo nuovo libro. La resurrezione di questa piccola ma appassionante commedia sociale restaurata dal Museum of Modern Art a partire dall'unico elemento originale superstite – una copia nitrato gravemente danneggiata – significa che tutti i film sonori esistenti di Ford sono stati rimessi in circolazione. Tra le scene memorabili del film c'è una lite feroce e chiaramente autentica tra la minuta O'Neil e l'aristocratica Virginia Cherrill (la fioraia cieca di *Luci della città* di Chaplin) che è forse il momento più perverso dell'opera di Ford. Anche se il materiale potrebbe sulle prime sembrare lontano dalle corde di Ford (*The Brat* è il rifacimento di un film del 1919 pensato per Alla Nazimova), il regista introduce un elemento di identificazione nel desiderio del fratello minore di Dinehart (interpretato dall'attore fordiano Frank Albertson) di lasciare il mondo soffocante della società newyorkese per occuparsi di un ranch nel West lasciato agli dal padre morto. La regia di Ford è costantemente inventiva, e comprende una sequenza che si avvale di un movimento oscillante della macchina da presa: a chi scrive piace pensare che sia stata ispirata dalle scene del trapezio di *4 Devils*, film perduto di Murnau per la Fox. Il montaggio della sequenza iniziale – un indistinto vorticare di poliziotti, criminali ed elegantoni della buona società che si riversano in un tribunale notturno di Lower Manhattan – suggerisce che Ford e il direttore della fotografia Joseph August avevano anche assorbito la lezione del cinema poliziesco di Weimar praticato da Lang e May.

Dave Kehr

A Park Avenue novelist (Alan Dinehart) fishes a street urchin (Sally O'Neil) out of a Lower East Side night court to serve as a model for a character in his new book. The resurrection of this small but engaging social comedy, restored by



The Brat

The Museum of Modern Art from the sole surviving original element – a badly damaged nitrate print – means that all of Ford's extant sound films have been returned to circulation. Among the film's memorable moments is an evidently authentic pitched battle between the tiny O'Neil and the patrician Virginia Cherrill (the blind flower girl of Chaplin's City Lights) that could be the perverse passage in Ford's oeuvre. Although the material might at first seem inimical to Ford (the film is a remake of a 1919 ve-

hicle for Alla Nazimova), he introduces a point of connection in the yearning of Dinehart's younger brother (played by Ford regular Frank Albertson) to leave the suffocating world of New York society behind and take over the Western ranch left him by his late father. Ford's mise-en-scene is inventive throughout, and includes a sequence involving a swinging camera effect that this writer would like to think was inspired by the trapeze sequences in Murnau's lost Fox film 4 Devils, while an opening montage – a

shadowy swirl of cops, criminals and society swells pouring into a night court in Lower Manhattan – suggests that Ford and cinematographer Joseph August had also absorbed the lessons of the Weimar crime films as practiced by Lang and May.

Dave Kehr

WOMEN OF ALL NATIONS

USA, 1931 Regia: Raoul Walsh

■ T. it.: *Sempre rivali*. Sog.: basato sui personaggi di Maxwell Anderson, Laurence Stallings. Scen.: Barry Connors. F.: Lucien Andriot. M.: Jack Dennis. Scgf.: David Hall. Mus.: Carli Elinor. Int.: Victor McLaglen (capitano Jim Flagg), Edmund Lowe (sergente Harry Quirt), Greta Nissen (Elsa), El Brendel (Olsen), Fifi D'Orsay (Fifi), Marjorie White (Margie), Jesse De Vorka (Izzy Kaplan), Bela Lugosi (principe Hassan). Prod.: William Fox per Fox Film Corporation ■ 35mm. D.: 73'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: UCLA Film and Television Archive per concessione di Park Circus ■ Restaurato da / *Restored by* UCLA Film and Television Archive

Negli ultimi anni del muto Walsh riscosse un grande successo descrivendo la rivalità tra due ufficiali del corpo dei marines in *What Price Glory?* (*Gloria*, 1926). Eppure il regista non era del tutto soddisfatto, perché le didascalie non riuscivano a rendere la finezza dei dialoghi. Nei primi anni Trenta Walsh ripropose i due protagonisti, Jim Flagg e Harry Quirt, prima in *The Cock-Eyed World* (*I due rivali*, 1929) e poi in *Women of All Nations*. Nel frattempo l'attenzione si era spostata dalla guerra e dalla vita militare al sesso e alla commedia, anche se i due versanti sembrano intrecciarsi. In *Women of All Nations* Walsh filma una trincea della Prima guerra mondiale e una sfilza di gambe femminili con lo stesso stupefacente tipo di carrellata. Entrambe le tematiche sono poi associate alla mobilità: mentre i marines vanno in



Women of All Nations

missione in diversi paesi dove familiarizzano con le donne del posto, anche una ballerina svedese approfitta della sua libertà di movimento, facendosi aiutare dalle proprie 'armi'.

Qui, diversamente da *What Price Glory?*, il regista riesce non solo a rendere udibili le salaci conversazioni, ma anche ad arricchire la colonna sonora con i rumori dei bombardamenti e le risatine e i miagolii femminili in allusioni sessuali tipicamente walshiane che sfruttano tutte le potenzialità del suono.

Il film è quasi privo di trama, essendo costituito soprattutto da una serie

di situazioni e di gag, sia comiche che drammatiche. Si passa da una magnifica scena di battaglia alla comicità slapstick, mentre lo spettatore viene trascinato in giro per il mondo. Le scene sono collegate da didascalie, la prima delle quali è firmata da Walsh in veste di 'narratore'. Per tutta la durata del film, il regista sfrutta una manciata di idee fino a esiti assurdi.

Il pubblico fu tutt'altro che entusiasta, forse perché stufo della coppia Flagg/Quirt, e il film perse 175.000 dollari. Stranamente la Fox non si arrese, producendo una quarta e ultima puntata, *Hot Pepper* (1933), diretta da John G.

Blystone. Questo film folle e velocissimo è un esempio estremamente go-dibile della fase più lucida di Walsh, l'opera di un uomo in grado di trasformare anche una barzelletta scollacciata in sincera forma d'arte.

Ehsan Khoshbakht

During the closing years of the silent era, Walsh met with great success for his depiction of the rivalry between two U.S. Marine officers in What Price Glory? (1926). Nevertheless the director felt some dissatisfaction: in the absence of sound, the sharpness of the film's dialogue was lost in the intertitles. In the early 1930s, Walsh returned to the same characters, Jim Flag and Harry Quirt, first in The Cock-Eyed World (1929) and then Women of All Nations, by which time the focus had shifted from war and military life to sex and comedy – yet the two seem to be intertwined. In the latter film Walsh frames a WWI trench and a line of bare female legs with the same type of dazzling tracking shot. Both are associated with mobility too. As the Marines are sent on missions to different countries, where they encounter women, a Swedish dancer enjoys her own freedom of movement, with her own 'weapons' to help her.

Unlike What Price Glory? Walsh was able not only to make the ludicrous conversations audible, but also enriched the soundtrack with the sounds of shelling, women giggling and mewling – Walshian sexual innuendo through sound.

The film is almost bereft of plot, instead introducing a series of situations and gags, both comic and dramatic. A stunning battle sequence leads into slapstick, as the viewer is whisked around the world. The scenes are linked by intertitles, the first one of which is signed by Walsh himself as 'narrator'. Throughout, a small number of ideas are masterfully exploited by Walsh to the point of absurdity.

Audiences were far from enthusiastic however, perhaps tired of the Flag/Quirt partnership, and the film lost \$175,000. Surprisingly, Fox didn't give up, making

a fourth and final installment, Hot Pepper (1933), directed by John G. Blystone. This madcap, fast-moving film is a thoroughly enjoyable example of Walsh's most lucid period of filmmaking – the work of a man who can turn even vulgar sex jokes into unassuming art.

Ehsan Khoshbakht

6 HOURS TO LIVE

USA, 1932 Regia: William Dieterle

■ T. it.: *Ancora sei ore di vita*. Sog.: dal racconto *Auf Wiedersehen* di Morton Gordon e Morris Barteaux. Scen.: Bradley

King. F.: John F. Seitz. M.: Ralph Dixon. Scgf.: William Darling. Int.: Warner Baxter (Paul Onslow), Miriam Jordan (Valerie von Sturm), Irene Ware (la prostituta), Beryl Mercer (la vedova), John Boles (Karl Kranz), George Marion Sr. (prof. Otto Bauer), Halliwell Hobbes (barone Emil von Sturm), Edward McWade (Ivan), John Davidson (Kellner). Prod.: Fox Film Corporation ■ 35mm. D.: 78'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: MoMA – The Museum of Modern Art ■ Copia di conservazione 35mm realizzata da MoMA con il sostegno finanziario di 20th Century Fox e Turner Classic Movies / *35mm preservation copy by MoMA with funding provided by 20th Century Fox and Turner Classic Movies*

Assassinato da ignoti prima di una votazione decisiva a una conferenza mondiale sul commercio, un diplomatico (Warner Baxter) viene riportato in vita per sole sei ore da uno scienziato ribelle, e in quel breve lasso di tempo deve trovare il suo assassino, dire addio all'amata (Miriam Jordan), donare la sua fortuna a una prostituta pentita (Irene Ware), consolare una madre in lutto (Beryl Mercer) con presagi di vita nell'aldilà e votare coraggiosamente a favore della pace nel mondo. Uno dei più sorprendenti tra i vari film pacifisti prodotti dagli studios hollywoodiani all'inizio degli anni Trenta, *6 Hours to Live* evoca la



6 Hours to Live



Bachelor's Affairs

Conferenza per il disarmo di Ginevra convocata nel 1932 dalla Società delle Nazioni, che si proponeva, come scrisse Franklin D. Roosevelt, di “eliminare completamente il possesso e l’uso degli armamenti che rendono possibile la riuscita di un attacco”. Anche se la conferenza (che quando uscì il film, il 16 ottobre 1932, era di grande attualità) si indirizzava soprattutto al temuto riarmo della Germania, il film è un ulteriore esempio dell’affinità della Fox con il cinema tedesco, e fu uno dei tre titoli firmati per la compagnia da William Dieterle – esperto regista di Weimar ed ex attore di Murnau –, prima di passare con un contratto a lungo termine alla Warner Bros. Qui Dieterle collabora con il direttore della fotografia John F. Seitz per impregnare il film di un denso chiaroscuro e di una strana atmosfera ultraterrena, prefigurando l’algido misticismo di opere successive quali *L’oro del demonio* (1941) e *Il ritratto di Jennie* (1949). Benché oggi ampiamente dimenticato (forse perché tanti suoi film scomparvero nel rogo dei magazzini della Fox), Warner Baxter era uno degli interpreti più popolari della Fox, e nella seconda edizione degli Academy Awards,

nel 1930, aveva vinto l’Oscar come miglior attore per la produzione Fox Movietone *In Old Arizona* (*Notte di tradimento*).

Dave Kehr

Assassinated by unknown agents on the day of a crucial vote at an international trade conference, a diplomat (Warner Baxter) is brought back to life by a renegade scientist – but only for six hours, during which he must find his killer, say farewell to his fiancée (Miriam Jordan), donate his fortune to a repentant prostitute (Irene Ware), comfort a grieving mother (Beryl Mercer) with intimations of the world beyond, and cast a courageous vote in favor of world peace. One of the most striking of several pacifist films produced by the Hollywood studios in the early 30s, 6 Hours to Live evokes the 1932 World Disarmament Conference held by the League of Nations, which aimed, in the words of Franklin D. Roosevelt, “to wholly eliminate from possession and use the weapons which make possible a successful attack”. Although the conference (which was still in the headlines when the film was released on October 16, 1932) was largely directed at the fear of German

rearmament, the film itself is another example of Fox Film’s Germanic affinity and was one of three Fox features directed by Weimar veteran and erstwhile Murnau actor William Dieterle, before he settled down at Warner Bros. for a long-term contract. Here, he works with cinematographer John F. Seitz to imbue the film with a dense chiaroscuro and an eerie, other-worldly atmosphere, anticipating the brooding mysticism of such later Dieterle films as All That Money Can Buy (1941) and Portrait of Jennie (1949). Although star Warner Baxter is largely forgotten today (perhaps because so many of his films went up in the Fox vault fire), he was one of Fox Film’s most popular performers, and had won the second Academy Award for Best Actor in 1930 for In Old Arizona.

Dave Kehr

BACHELOR’S AFFAIRS

USA, 1932 Regia: Alfred L. Werker

■ Sog.: dalla commedia *Precious* di James Forbes. Scen.: Barry Conners, Philip Klein. F.: Norbert Brodine. M.: Alfred DeGaetano. Scgf.: Max Parker. Mus.: R.H. Bassett. Int.: Adolphe Menjou (Andrew Hoyt), Minna Gombell (Stella Peck), Arthur Pierson (Oliver Denton), Joan Marsh (Eva Mills), Don Alvarado (Ramon Alvarez), Alan Dinehart (Luke Radcliff), Irene Purcell (Jane Remington), Herbert Mundin (Jepson, il maggiordomo), Rita LaRoy (Sonya Denton). Prod.: Edmund Grainger per Fox Film Corporation ■ 35mm. D.: 64’. Versione inglese / English version ■ Da: UCLA Film and Television Archive per concessione di 20th Century Fox e Park Circus ■ Conservato da UCLA Film and Television Archive con il finanziamento di Packard Humanities Institute / Preserved by UCLA Film and Television Archive with funding from Packard Humanities Institute

Tratto da un’opera teatrale di James Forbes, *Precious*, che andò in scena e chiuse i battenti a Broadway nel gennaio-febbraio 1929, questo disincan-

tato film pre-codice è caratterizzato da dialoghi tra i più frizzanti e frenetici fra i titoli Fox, tanto da rivaleggiare per ritmo e cinismo con le produzioni Warner Bros. di quel periodo.

Il playboy di mezz'età e scapolo irriducibile Andrew Hoyt si fa trascinare in un matrimonio con una giovane bionda splendida ma vacua, cadendo nella trappola sapientemente tesa dalla sorella maggiore di lei. Resosi rapidamente conto di non essere fisicamente all'altezza delle esigenze dell'iperattiva sposa ventenne, cospira con il suo miglior amico e la sua leale segretaria per trovarle un nuovo giocattolo.

Adolphe Menjou, che interpreta l'egocentrico playboy con deliziosa e sottile ironia, gioca magistralmente sull'immagine del garbato amante maturo con cui il pubblico lo identifica, non esitando a esibire le debolezze dell'età che avanza. Le scene della luna di miele californiana in cui la bionda coniglietta Duracell e lo stagionato cascamoto si impegnano in un'incessante e salutare attività sportiva sono particolarmente divertenti. Joan Marsh è la fotocopia di Jean Harlow, ma doppiamente ottusa, una ragazza che vuole semplicemente divertirsi. Nel frattempo la calcolatrice sorella maggiore interpretata da Minna Gombell gestisce la carriera coniugale della ragazza ma non riesce a prevenire il disastro quando questa si innamora del giovane e fascinioso maestro latino di rumba Don Alvarado.

Alfred Werker non solo fa avanzare l'azione e i dialoghi alla velocità della luce, ma riesce anche a inserire molti elementi di comicità fisica.

Jan-Christopher Horak

Based on a play by James Forbes, Precious, that opened and closed on Broadway in January-February 1929, this unsentimental pre-Code film features some of the crispest and fastest-paced dialogue of any film coming out of Fox; indeed, its cynical tone and rhythm rivals anything produced at Warner Brothers in that period.



The Mad Game

Middle-aged playboy Andrew Hoyt, who had previously been a staunch bachelor, gets sucked into marrying a beautiful but vacuous young blond, after her older sister has expertly set the bait. Realizing pretty quickly that he is not up to the vigorous physical activity demanded by his eager 20-something spouse, he conspires with his best friend and his loyal secretary to find a new plaything for the soon-to-be ex-wife.

Adolphe Menjou plays the self-centered playboy with his tongue delightfully deep in his cheek, knowingly riffing on his own previously established screen persona as the suave older lover, but unafraid to also exhibit the frailties of advancing age. The scenes of the California honeymoon, during which the blond energizer bunny and the world-weary lounge lizard engage in ceaselessly healthy sports activity are particularly funny. Joan Marsh looks like a carbon copy of Jean Harlow, only twice as dumb, a girl who just wants to have fun. Meanwhile, Minna Gombell's gold-digging older sister stage manages her younger sibling's marital career but can't stave off disaster when the girl falls for some fresh young Latin eye candy in the shape of Don Alvarado as a rumba teacher.

Alfred Werker not only keeps the action and dialogue going at lightning speed, he also manages to insert numerous bits of physical comedy.

Jan-Christopher Horak

THE MAD GAME

USA, 1933 Regia: Irving Cummings

■ Sog., Scen.: William Conselman, Henry Johnson. F.: Arthur Miller. Scgf.: Duncan Cramer. Int.: Spencer Tracy (Edward Carson), Claire Trevor (Jane Lee), Ralph Morgan (giudice Penfield), Howard Lally (Thomas Penfield), J. Carrol Naish (Chopper Allen), John Miljan (William Bennett), Matt McHugh (Butts McGee), Kathleen Burke (Marilyn Kirk), Mary Mason (Lila Penfield), Willard Robertson (Warden). Prod.: William Fox per Fox Film Corporation ■ 35mm. D.: 74'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: UCLA Film and Television Archive per concessione di Park Circus ■ Restaurato da UCLA Film and Television Archive con il supporto di 20th Century Fox Film Corporation / Restored by UCLA Film and Television Archive with funding from 20th Century Fox

Non sapendo mai bene come impiegare il loro nuovo divo, il ribelle e anticonvenzionale Spencer Tracy, i pezzi grossi della Fox insistevano ad affidargli ruoli convenzionali da duro, come in questo strano film che violava l'informale divieto imposto da Hollywood sulle storie di rapimenti dopo il tragico caso Lindbergh. Tracy è un contrabbandiere di nobili principi che si chiama fuori quando il suo socio (J. Carrol Naish) gli propone di passare al sequestro di bambini dopo la fine del Proibizionismo; Claire Trevor, qui all'inizio del suo lungo sodalizio con la Fox, è la giornalista che lo ama. Come vari altri film dei primi anni Trenta, *The Mad Game* immagina un'America sull'orlo della decadenza politica e morale e suggerisce che l'unica via d'uscita possibile è un uomo forte al comando: nella scena più inquietante del film, l'Ed Carson interpretato da Tracy riceve nella sua cella una visita dei membri di una commissione federale "per la repressione del crimine organizzato" e propone una lista di rimedi che vanno dal divieto di vendere armi e munizioni alla rilevazione delle impronte digitali di tutti i cittadini americani. Per tutta risposta lo rimettono in libertà, gli fanno una plastica facciale per dargli un nuovo volto e lo lasciano libero di occuparsi dei suoi ex compagni. Anche se Tracy non era ancora riuscito a guadagnarsi la popolarità, la critica iniziava ad apprezzare il suo stile di recitazione naturalistico e centrato sulla psicologia del personaggio, soprattutto dopo *Potenza e gloria* di William K. Howard; il "New York Times" lodò la sua interpretazione in *The Mad Game* definendola "di un'autenticità superlativa".

Dave Kehr

Never quite sure what to do with their unruly, unconventional new star Spencer Tracy, the Fox brass insisted on casting him in conventional tough-guy roles, including this curiosity that broke Hollywood's informal ban on kidnapping stories instituted in the wake of the Lindbergh tragedy. Tracy plays a high-minded

bootlegger who refuses to go along with the recommendation of his second-in-command (J. Carrol Naish) that they switch to snatching babies when Prohibition ends; Claire Trevor, here at the beginning of her long association with Fox, is the newspaper reporter who loves him. Like several films of the early 30s, The Mad Game envisions an America on the verge of moral and political collapse, and suggests that the only way out is to put a strong man in charge: in the film's most disquieting scene, Tracy's Ed Carson receives members of a federal "Commission on the Suppression of Organized Crime" in his jail cell, and proposes a list of remedies that range from a ban on selling guns and ammunition to the fingerprinting of everyone in the country. Instead, they release the gangster himself, give him a new face with plastic surgery, and turn him loose on his old comrades. Although Tracy had failed to catch on with audiences, critics were beginning to appreciate his inner-focused, naturalistic acting style, particularly after his performance in William K. Howard's The Power and the Glory; the "New York Times" praised his performance in The Mad Game as "superlatively real".

Dave Kehr

CARAVAN

USA, 1934 Regia: Erik Charell

■ T. it.: *Carovane*. Sog.: dal racconto *Gypsy Melody* di Melchior Lengyel. Scen.: Samson Raphaelson, Robert Liebmann, Hans Kraly. F.: Ernest Palmer, Theodor Sparkuhl. M.: Robert Bischoff. Scgf.: William Darling, Ernst Stern. Mus.: Werner Richard Heymann. Int.: Charles Boyer (Lazi), Loretta Young (contessa Wilma), Jean Parker (Timka), Phillips Holmes (Tenente von Tokay), Louise Fazenda (Bessie Opitz), Eugene Pallette (il capo degli zingari), C. Aubrey Smith (barone von Tokay). Prod.: Robert Kane per Fox Film Corporation ■ 35mm. D.: 103'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: MoMA - The Museum of Modern Art

La *german connection* della Fox ebbe inizio quando William Fox invitò F.W. Murnau a dirigere l'immenso *Sunrise* nel 1927, proseguì attraverso la collaborazione con il produttore Erich Pommer – che fondò Fox Europa quando i nazisti lo cacciarono dall'UFA – e si estese a una serie di contratti con insigni esponenti del cinema di Weimar, molti dei quali poterono così emigrare a Hollywood. Tra essi spiccava Erik Charell, brillante regista teatrale che era stato assistente di Max Reinhardt e aveva diretto uno dei migliori musical di Weimar, l'agrodolce operetta *Der Kongress tanz* (1931). A Hollywood la Fox Film concesse a Charell tutte le risorse di cui la compagnia in difficoltà poteva disporre e gli permise di chiamare il compositore Werner Richard Heymann, lo sceneggiatore Robert Liebmann e lo scenografo Ernst Stern. La sceneggiatura di due collaboratori di Lubitsch, Samson Raphaelson e Hans Kraly, diede così vita a *Caravan*, il più grande musical di Weimar realizzato fuori della Germania. Buffa, sofisticata e agrodolce, la storia di una contessa ungherese (Loretta Young) che sposa d'impulso un violinista tzigano (Charles Boyer, che appare anche nella versione in lingua francese del film girata in simultanea) è piena di acute osservazioni su classe e razza nella vecchia Europa. Tuttavia gli spettatori americani respinsero il film senza pensarci due volte, forse perché lo sperimentato Charrell, ebreo e omosessuale, non era riuscito a concepire un lieto fine tradizionale che permettesse all'emarginato di vivere in eterna armonia con l'aristocratica. Visto oggi *Caravan* non è privo di difetti di gusto e senso della misura, ma resta un film coinvolgente e amaramente ironico, nonché una delle prime proteste cifrate di Hollywood contro Hitler. Restaurato a partire dall'unica copia nitrato di cui si abbia conoscenza, conservata nella collezione del MoMA.

Dave Kehr



Caravan

Fox's German connection began when William Fox invited F.W. Murnau to create the towering Sunrise in 1927 and continued through an association with the producer Erich Pommer – who founded Fox Europa after the Nazis chased him out of UFA – and extended to a number of contracts with leading figures of the Weimar cinema, many of whom were able to emigrate to Hollywood as a result. Foremost among them was Erik Charrell, a brilliant theatrical director who had been an assistant to Max Reinhardt and has directed one of the finest of the Weimar musicals, the bittersweet operetta Der Kongress tanz

(1931). In Hollywood, Fox Film gave Charrell all the resources of the struggling studio, as well as allowing him to bring over composer Werner Richard Heymann, screenwriter Robert Liebmann and production designer Ernst Stern. With a screenplay by two Lubitsch associates, Samson Raphaelson and Hans Kraly, the result was Caravan, the greatest Weimar musical not made in Germany. Droll, sophisticated, bittersweet, this tale of a Hungarian countess (Loretta Young) who impulsively marries a gypsy violinist (Charles Boyer, who also starred in a simultaneously made French-language version of the film) is full of point-

ed observations about class and race in Old Europe. And yet American audiences rejected it out of hand, perhaps because the experienced Charrell, Jewish and gay, could not bring himself to provide a traditional happy ending that would allow the minority outcast to live in eternal harmony with the aristocratic insider. Seen today, Caravan is not without its flaws of taste and scale, but it is a both a bitterly ironic and emotionally commanding film, as well as one of Hollywood's earliest coded protests against Hitler. Restored from the only known nitrate print, held in MoMA's collection.

Dave Kehr



NOW I'LL TELL

USA, 1934 Regia: Edwin J. Burke

■ Sog.: dall'autobiografia di Mrs. Arnold Rothstein [Carolyn Green Rothstein]. Scen.: Edwin J. Burke. F.: Ernest Palmer. M.: Harold D. Schuster. Scgf.: Jack Otterson. Int.: Spencer Tracy (Murray Golden), Helen Twelvetrees (Virginia Golden), Alice Faye (Peggy Warren), Robert Gleckler (Al Mossiter), Henry O'Neill (Tommy Doran), Hobart Cavanaugh (Freddie Stanton), J.P. Huntley (Jack Hart), Shirley Temple (Mary Doran), Ronnie Cosby (Tommy Doran Jr.). Prod.: Winfield R. Sheehan per Fox Film Corporation ■ 35mm. D.: 87'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: UCLA Film and Television Archive per concessione di 20th Century Fox e Park Circus ■ Restaurato da UCLA Film and Television Archive con il supporto di The Louis B. Mayer Foundation, Eleanor e Glenn Padnick, The Packard Humanities Institute e The Estate of Ronald Terry Shedlo / *Restored by UCLA Film and Television Archive with funding provided by The Louis B. Mayer Foundation, Eleanor and Glenn Padnick, The Packard Humanities Institute, and the Estate of Ronald Terry Shedlo*

Storia del “più grande giocatore d'azzardo di New York”, ne documenta l'ascesa e la caduta tra il 1909 e 1928. Con il suo intreccio di relazioni amorose, dipendenza dal gioco e rivalità tra bande, *Now I'll Tell* si rifà alla vita di Arnold Rothstein, famigerato gangster dalle amicizie influenti che ispirò anche il Meyer Wolfsheim di *Il grande Gatsby*. Il film è più fedele ai fatti reali, essendo stato scritto da Mrs. Arnold Rothstein, pseudonimo di Carolyn Greene (poi Carolyn Rothstein Behar), vedova del gangster. Malgrado il realismo e l'aderenza ad alcuni fatti (il ritrovo abituale di Rothstein e il suo ‘ufficio preferito’, il ristorante da Lindy, furono fotografati espressamente per essere ricostruiti in teatro di posa), *Now I'll Tell* non segue alla lettera le memorie di Carolyn Rothstein, pubblicate una settimana prima dell'uscita del film.



Now I'll Tell

Lo scrittore Edwin J. Burke (1889-1944) si trasferì a Hollywood l'anno in cui Rothstein fu ucciso. *Now I'll Tell* fu la sua unica regia, anche se collaborò al rimaneggiamento di *Hello, Sister!* (1933). Si fermò a Hollywood diciassette anni prima di fare ritorno sulla East Coast. In quel periodo scrisse di tutto, dai film per Shirley Temple a *Bad Girl* (Frank Borzage, 1931), che gli valse un Oscar. La carta vincente di Burke fu il suo buon rapporto con Spencer Tracy che, malgrado i problemi dell'attore con l'alcol, permetteva di tirarne fuori il lato migliore. Tracy umanizza la storia, differenziandola dai grandi film di gangster degli anni Trenta come *Piccolo Cesare* e *Nemico pubblico*: il personaggio interpretato da Tracy è tutt'altro che mostruoso e distruttivo. Il film svela anche gli aspetti politici e prosaici del potere descrivendo un'America in cui diventare corrotti è più facile che restare onesti. Il film fu accolto bene a New York – dove circolavano voci sulle circostanze della morte di Rothstein – ma altrove fu un fiasco, aggiungendosi al crescente numero di mancati successi di Tracy alla Fox prima del suo passaggio alla MGM.

A lungo disponibile solo in una riedizione censurata, *Now I'll Tell* è stato ora riportato alla lunghezza originale di 87 minuti.

Ehsan Khoshbakht

The story of the “biggest gambler in New York”, charting his rise and fall between 1909 and 1928. A tale of affairs, gambling addiction and gang rivalry, Now I'll Tell is based on the life of Arnold Rothstein, a notorious and well-connected gangster who was also the inspiration for Meyer Wolfsheim in The Great Gatsby. The film is more closely connected with real events, being written by 'Mrs. Arnold Rothstein', a pseudonym of Carolyn Greene (later Carolyn Rothstein Behar), the gangster's widow. Despite its adherence to certain facts and its sense of realism (photographs of Rothstein's regular haunt and favourite office, Lindy's restaurant, were taken for the purposes of a studio reconstruction) it does not closely follow Rothstein's memoir, published a week before the film was released.

Writer Edwin J. Burke (1889-1944) moved to Hollywood in the year that Rothstein was killed. Now I'll Tell was

the only picture he directed, although he co-directed the retakes of *Hello, Sister!* (1933). He stayed in Hollywood for seventeen years before returning to the East Coast. In between he wrote everything from Shirley Temple vehicles to *Bad Girl* (Frank Borzage, 1931), for which he won an Oscar. Burke's winning ticket was his rapport with Spencer Tracy which, in spite of the star's problems with alcohol, brought out the best in him. Tracy humanises the story, setting it apart from the other key gangster films of the early 1930s such as *Little Caesar* and *Public Enemy*. Unlike the protagonists in those films, Tracy's Golden is anything but monstrous and destructive. The film also reveals the unglamorous and political aspects of power, in its depiction of an America where becoming corrupt is easier than remaining unaffected.

The film did well in New York – where the circumstances of Rothstein's death were still subject to rumours – but failed elsewhere, adding to the growing list of unsuccessful Tracy pictures made for Fox, before his eventual move to Metro.

Long available only in a censored reissued version, *Now I'll Tell* has now been restored to its original 87 minute length.

Ehsan Khoshbakht



One More Spring

ONE MORE SPRING

USA, 1935 Regia: Henry King

■ T. it.: *Ritournerà primavera*. Sog.: dal romanzo omonimo di Robert Nathan. Scen.: Edwin Burke. F.: John F. Seitz. M.: Harold D. Schuster. Scgf.: Jack Otterson. Mus.: Arthur Lange. Int.: Janet Gaynor (Elizabeth Cheney), Warner Baxter (Jaret Otkar), Walter Woolf King (Morris Rosenberg), Grant Mitchell (Mr. Sheridan), Jane Darwell (Mrs. Sweeney), Roger Imhof (Mr. Sweeney), Rosemary Ames (Miss Weber). Prod.: Winfield R. Sheehan per Fox Film Corporation ■ DCP. D.: 87'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: MoMA - The Museum of Modern Art ■ Restaurato da MoMA - The Museum

of Modern Art e The Film Foundation con il sostegno di George Lucas Family Foundation / Restored by MoMA - The Museum of Modern Art and The Film Foundation with funding provided by George Lucas Family Foundation

Uno degli ultimi film prodotti dalla Fox Film Corporation prima che lo studio, in difficoltà finanziarie, si fondesse con la 20th Century Pictures, la compagnia indipendente di Darryl Zanuck, *One More Spring* era un progetto personale del suo regista, Henry King, che in un'intervista accordata nel 1937 al "New York Times" lo definì "per certi versi il suo miglior film". Tratto da un romanzo di Robert Nathan, il film è ambientato durante la

Depressione in uno stilizzato Central Park ricostruito in teatro di posa, dove un capanno degli attrezzi si trasforma in riparo per un gruppo di emarginati che comprende un'attrice disoccupata (Janet Gaynor), un antiquario fallito (Warner Baxter), un musicista ebreo in fuga dall'Europa di Hitler (Walter Woolf King) e un banchiere insolvente (Grant Mitchell). Messa in scena con l'usuale semplicità e sincerità di King, la commedia dolcemente edificante ha un po' il gusto del cinema del Fronte Popolare che stava emergendo in Francia nell'immaginare inattese alleanze al di là delle barriere di classe per far fronte al disastro economico ("Il film", scrisse il "New York Times" con sussiego, "mostra un'abnorme

gentilezza nei confronti della professione bancaria, raffigurando i suoi membri come incompresi altruisti il cui cuore scoppia di buoni sentimenti quando i loro istituti di risparmio fanno bancarotta"). Girato proprio mentre la Depressione prendeva una piega ancora più devastante, con le sue ambientazioni minimaliste il film sembra riflettere la situazione economica della Fox Film che, priva ormai di una direzione, si avviava al suo ultimo anno di vita.

Dave Kehr

One of the last films to be released by Fox Film Corporation before the financially endangered studio merged with Darryl Zanuck's independent 20th Century Pictures, One More Spring was a personal project for its director, Henry King, who considered it "probably his best picture, in a way", according to a 1937 interview in the "New York Times". Adapted from a literary novel by Robert Nathan,

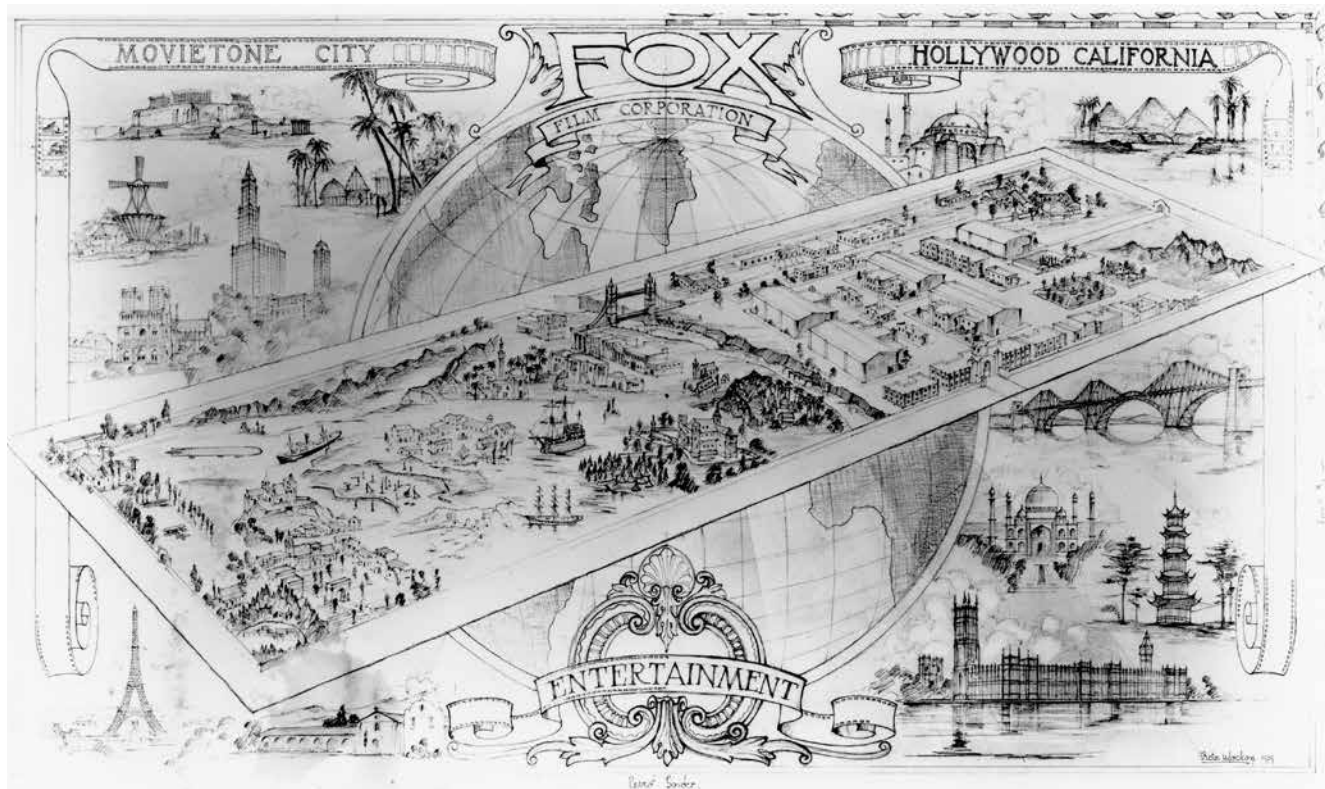
the film is set in a studio stylized Central Park, where a tool shed becomes a shelter against the raging Depression for a group of assorted outcasts – including an unemployed actress (Janet Gaynor), a bankrupt antiques dealer (Warner Baxter), a Jewish musician in exile from Hitler's Europe (Walter Woolf King) and a banker who has defaulted on his depositors (Grant Mitchell). Staged with King's characteristic simplicity and sincerity, this gently uplifting comedy has some of the flavor of the Popular Front film emerging simultaneously in France, imagining unexpected alliances across class barriers in the face of economic devastation ("The photoplay", sniffed the "New York Times", "is abnormally kind to the banking profession, revealing its members as misunderstood altruists whose hearts crack with sympathy when their savings institutions fail"). Filmed as the Depression was taking a new, freshly devastating downturn, the film's minimalistic settings seem also to reflect



William Fox, 1921 ca.

the economic reality of Fox Film, as the leaderless studio drifted through its final year of existence.

Dave Kehr





OLTRE LO SPECCHIO DELLA VITA: I FILM DI JOHN M. STAHL

Immortal Imitations: The Cinema of John M. Stahl

Programma a cura di / Programme curated by **Ehsan Khoshbakht**

Note di / Notes by **Jeremy Arnold, Charles Barr, Pamela Hutchinson, Ehsan Khoshbakht, Jonathan Rosenbaum, Imogen Sara Smith**

Per un secolo Hollywood ha tentato di convincerci che l'amore è una cosa meravigliosa. I film di John M. Stahl (1886-1950), 'maestro del melodramma', come spesso è stato definito, ci ricordano che l'amore è una cosa complicata nella quale il lieto fine non è affatto garantito.

Eppure, nell'arco di quarantatré film (un quarto di essi purtroppo è andato perduto), Stahl mostra come la ricerca dell'amore possa essere fonte di guarigione, trasformazione e perfino trascendenza. Al centro del suo mondo tenero e turbolento ci sono le donne, che spesso lavorano insieme e vivono da sole. Parti attive di una società in mutamento, sono interpretate con rara naturalezza da alcune tra le più seducenti icone cinematografiche. Come disse Gene Tierney, Stahl sapeva "tirar fuori il meglio da un'attrice".

Il regista originario di Baku tratta le familiari tematiche dei cosiddetti *women's film* con uno spiccato senso di fluidità e immediatezza, privilegiando una sua moderna semplicità di stile e sentimenti. "In film di questo tipo", disse Stahl spiegando il proprio metodo, "l'emozione prende il posto dell'azione".

Stahl iniziò la sua carriera come attore. Nel 1914 diresse il primo film, che fu seguito da una ventina di muti. Tra il 1927 e il 1930, da co-presidente della compagnia Tiffany-Stahl, produsse oltre quaranta film, uno dei quali, *Clothes Make the Woman* (Tom Terriss, 1928), offre un raro assaggio della vivace atmosfera degli studios. Negli anni del sonoro Stahl trascorse un decennio alla Universal Pictures girando molti dei suoi capolavori, come *Back Street* e *Only Yesterday* (proiettati a Bologna nel 2016). Collaborò poi con la MGM e la Columbia prima di firmare con la 20th Century Fox, dove rimase fino alla morte.

Per anni Stahl è stato conosciuto solo per via indiretta, attraverso due remake firmati da Douglas Sirk, ed è rimasto poco più che una nota a piè di pagina nella storia del cinema. Nel 2018 questa storia verrà corretta. In collaborazione con le Giornate del cinema muto di Pordenone, Il Cinema Ritrovato rivisiterà l'opera del maestro del melodramma, uno degli autori dimenticati del cinema americano. *The Woman Under Oath* (1919) verrà proiettato a Bologna come assaggio della più ampia retrospettiva pordenonese che includerà la maggior parte dei muti superstiti di Stahl.

A Pordenone verrà inoltre presentato un volume di saggi critici, *The Call of the Heart* (a cura di Bruce Babington e Charles Barr): alcuni degli autori del libro hanno offerto preziosi approfondimenti sui film di questa rassegna, e per questo li ringrazio.

Nei film che presentiamo molti personaggi seguono il richiamo del cuore, a qualsiasi costo. Nel cinema di Stahl, tuttavia, si ha la sensazione che perdere qualcosa arricchisca e rafforzi tanto quanto ottenerlo.

Ehsan Khoshbakht

For a century Hollywood has tried to convince us that love is a many-splendoured thing. In the films of John M. Stahl (1886-1950), often called 'the master of melodrama', we are reminded that love is a very complicated thing – with no guarantee of a happy ending.

And yet, across forty-three films (a quarter of them sadly lost), Stahl shows that the search for love can bring healing, transformation, even transcendence. The turbulent and tender world he depicts has at its centre women, often working together and living alone. Active participants in a society undergoing change, they are portrayed by some of the most glamorous screen icons – with a rare sense of ease. According to Gene Tierney, Stahl was "for bringing out the best in an actress".

The Baku born filmmaker treats the familiar themes of so-called 'women's pictures' with striking fluency and directness, favouring a certain bareness and modernity in both feeling and style. "In a motion picture of this type", Stahl said of his directorial method, "emotion takes the place of action".

*Stahl began his career as an actor. He directed his first motion picture in 1914, followed by some twenty silents. Between 1927 and 1930, co-chairing the Tiffany-Stahl company, he produced more than forty films – one of which, *Clothes Make the Woman* (Tom Terriss, 1928), offers a rare glimpse into the studio's vibrant atmosphere. In the sound era, Stahl spent a decade at Universal Pictures making several of his masterpieces including *Back Street* and *Only Yesterday* (shown in Bologna in 2016). He then freelanced at Metro and Columbia before settling at 20th Century Fox, where he remained until his death. For years Stahl was best known indirectly, through two films remade by Douglas Sirk, remaining little more than a footnote in film history. In 2018 that history will be updated. In collaboration with the Giornate del cinema muto of Pordenone, *Il Cinema Ritrovato* revisits the work of this master of melodrama, one of American cinema's unsung auteurs. *The Woman Under Oath* (1919) will be screened in Bologna as a warm-up to a larger retrospective in Pordenone, which will include the majority of Stahl's surviving silents.*

*The festival in Pordenone will also see the launch of a book of critical essays, *The Call of the Heart* (ed. Bruce Babington and Charles Barr). Some of the book's contributors have provided insightful notes on the films for this programme, and for which I give my thanks. This selection of films is full of characters following the call of their hearts, no matter at what price. In the cinema of Stahl, however, what is lost is felt to be as invigorating as what is gained.*

Ehsan Khoshbakht

THE WOMAN UNDER OATH

USA, 1919 Regia: John M. Stahl

■ T. it.: *Il verdetto*. F.: John K. Holbrook. Int.: Florence Reed (Grace Norton), Hugh Thompson (John Schuyler), Gareth Hughes (Jim O'Neil), David Powell (Edward Knox), Florida Kingsley (signora O'Neil), Mildred Cheshire (Helen), May McAvoy (Edith Norton), Harold Entwistle (il giudice). Prod.: Tribune Productions Inc. ■ 35mm. L.: 1693 m. D.: 61'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: BFI - National Archive

“Una donna è caratterialmente idonea a far parte della giuria in un processo per omicidio?”. Con questa didascalia, *The Woman Under Oath* si annuncia come film attuale e provocatorio. Nel fosco melodramma giudiziario di Stahl, Gareth Hughes è Jim, un giovane accusato di aver ucciso il ripugnante ex datore di lavoro Edward Knox, interpretato da David Powell. Florence Reed è Grace Norton, scrittrice clamorosamente scelta come membro della giuria al processo. Nel film è il primo caso di donna giurata nello stato di New York, anche se questa possibilità fu sancita per legge solo nel 1937.

Per mezzo di flashback e di sguardi eloquenti nell'aula di tribunale, dopo una serie di depistaggi Stahl rivela infine la verità sulla morte di Knox. Tra le sequenze di rilievo, il travagliato interrogatorio di Jim, durante il quale la polizia ricorre a un espediente decisamente scorretto per terrorizzarlo ed estorcergli una confessione, e le tormentate visioni di Grace in camera di consiglio, dove la giovane tiene testa ai colleghi, certi della colpevolezza di Jim.

L'“Exhibitors' Herald” liquidò sbrigativamente *The Woman Under Oath* come “comicamente serio, dilettantesco e completamente deludente” e aggiungendo che l'interpretazione valorizzata da molti primi piani di Reed nel ruolo della protagonista “non riscatta il film”. Più positivo il giudizio del “Wid's Daily”, che seppure sconcertato dai flashback elogiò l'interpretazione di

Hughes (“ritratto magistrale e incisivo di un giovane accusato”) e il sobrio utilizzo delle didascalie, decretando che si trattava di “un buon film nel suo genere” anche se “sotto certi aspetti non molto sano”. In ultima analisi, a fare da richiamo era il tema d'attualità evocato in apertura, tanto che il “Wid's Daily” raccomandava il film al pubblico femminile e in particolare alle famiglie progressiste nelle quali “il suffragio femminile è un frequente argomento di discussione tra le donne”.

A dispetto dei giudizi dei contemporanei, *The Woman Under Oath* si distingue come il film compiuto e avvincente di un regista votato a una brillante carriera. Stahl continuò a girare melodrammi femminili e rivisitò la trama di questo film quando produsse *Painted Faces*, un sonoro del 1929.

Pamela Hutchinson

“Is a woman temperamentally fitted for service on a jury in a criminal case?” With this intertitle, The Woman Under Oath announces itself as both topical and provocative. In Stahl's lurid courtroom melodrama, Gareth Hughes plays Jim, a young man accused of shooting his repulsive former employer Edward Knox, played by David Powell. Florence Reed plays Grace Norton, a novelist sensationally elected to the jury at Jim's trial. In the film she is the first woman in New York to do so, although it wasn't made legal in the state until 1937.

Via flashbacks and meaningful glances across the courtroom, Stahl deflects and then reveals the story of Knox's death. Notable sequences include Jim's harrowing interrogation by the police, including a decidedly unethical trick designed to terrify a confession out of him, and Grace's tormented visions in the jury-room, where she holds out against her peers' assumption of Jim's guilt.

“Exhibitors' Herald” dismissed The Woman Under Oath out of hand as “comically serious, amateurish and altogether disappointing”, adding that Reed's close-up-heavy performance in the lead role “does not redeem the picture”.

The review in “Wid's Daily” was more positive: while baffled by the flashbacks, it praised Hughes's “forcefully excellent portrayal of accused youth” and the film's restrained use of intertitles, calling it “a quite good picture of its kind” despite being “none too wholesome in certain respects”. Ultimately the topical question posed at the outset was the hook, with “Wid's Daily” commending the film to female audiences, more specifically progressive households where “woman suffrage is a popular topic with the women”. Contrary to those contemporary views, The Woman Under Oath emerges an accomplished and compelling film, by a director with a sterling career ahead of him. Stahl would continue to make more female-led melodramas, and returned to a version of this plot when he produced 1929's early-talkie Painted Faces.

Pamela Hutchinson

SEED

USA, 1931 Regia: John M. Stahl

■ T. it.: *Il richiamo dei figli*. Sog.: dal romanzo omonimo di Charles G. Norris. Scen.: Gladys Lehman. F.: Jackson Rose. M.: Ted J. Kent, Arthur Tavares. Mus.: Heinz Roemheld. Int.: John Boles (Bart Carter), Lois Wilson (Peggy Carter), Genevieve Tobin (Mildred), Raymond Hackett (Junior Carter), ZaSu Pitts (Jennie), Bette Davis (Margaret Carter), Richard Tucker (Bliss), Frances Dade (Nancy), Jack Willis (Dicky Carter), Dick Winslow (Johnny Carter). Prod.: Universal Pictures ■ 35mm. D.: 96'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Library of Congress per concessione di Park Circus

Seed segna un importante sviluppo della carriera di John M. Stahl. Dopo essersi distinto all'epoca del muto per il suo atteggiamento critico nei confronti del matrimonio e delle sue amarezze, con il suo secondo film parlato Stahl realizza un dramma delicatamente implacabile e sommessamente radi- cale degno di Mikio Naruse. Apre così



Seed

la strada a una serie di melodrammi maturi in cui il tema della dedizione femminile è trattato con ambivalenza e adesione spontanea, abbracciando i grandi amori cui le eroine si donano senza riserve ma constatando con sguardo freddo e perspicace quanto poco esse ricevano in cambio.

Tratto da un romanzo dello scrittore realista d'ispirazione sociale Charles G. Norris, *Seed* contrappone due tipi di femminilità: la donna in carriera elegante e moderna e la madre di famiglia vecchio stampo. Come in *La donna proibita* (1932) e *Solo una notte* (1933), ulteriori variazioni sul tema delle giovani indipendenti prese in trappola dall'amore, il protagonista maschile è John Boles. Attraente manichino con lo sguardo da pesce lesso, Boles incarna il noncurante egocentrismo del maschio. Il suo personaggio, uno scrittore frustrato e infastidito dalla famiglia numerosa che è costretto a mantenere, abbandona la moglie e la chiassosa prole per una vecchia fiamma che crede nel suo talento. (Nella seconda metà del film una delle figlie del protagonista è interpretata con cri-

stallina freschezza da una giovanissima Bette Davis.) All'inizio non c'è gara tra la donna in carriera spiritosa ed elegante (Genevieve Tobin) e la madre di famiglia soddisfatta del proprio ruolo (Lois Wilson). Poi l'atteggiamento del film cambia in maniera graduale e sotterranea, sospinto dai lunghi e pazienti primi piani di Wilson. Alla fine le rivali si scoprono accomunate dalla dolorosa accettazione della delusione, affrontando l'invisibilità e la mancanza di attenzioni che costituiscono il loro destino di donne di mezz'età e prendendo amaramente coscienza del modo in cui gli uomini sminuiscono l'abnegazione femminile non esitando ad approfittarsene. La regia di Stahl è discreta fino all'invisibilità, e il film è reso ancor più straziante dalla misurata semplicità e dalla corroborante schiettezza che lo caratterizzano.

Imogen Sara Smith

Seed marks a flowering in the career of John M. Stahl. Having established himself in the silent era as a critic of modern marriage and its discontents, with his second talkie he achieved a delicately un-

sparing, quietly radical drama worthy of Mikio Naruse. This launched a series of mature melodramas in which Stahl treats the subject of female devotion with ambivalence and unforced sympathy, accepting the great loves to which his heroines give their lives but looking with a cold, clear eye at how little they get in return. Based on a novel by social realist Charles G. Norris, Seed contrasts two types of womanhood: the chic, modern executive and the old-fashioned housewife and mother. As in Back Street (1932) and Only Yesterday (1933), further variations on the theme of independent working girls snared by love, the male lead is John Boles. A handsome, dead-eyed mannequin, Boles personifies oblivious masculine selfishness and entitlement. Here his character, a frustrated writer who resents the large family he has to support, abandons his wife and noisy brood of children for an old flame who believes in his talent. (In the film's second half, one child is played with spring-water freshness by a very young Bette Davis.) At first, there is no contest between the witty, elegant career woman played by Genevieve Tobin and Lois Wilson's smugly domestic wife. But there is a gradual, underground shift in the film's sympathies, nudged by long, patient close-ups of Wilson. In the end, the rivals find common ground in a rueful acceptance of disappointment, facing the neglect and invisibility that is their lot as middle-aged women and taking the full bitter measure of the way men sentimentalize female self-sacrifice even as they take advantage of it. Stahl's direction is self-effacing to the point of invisibility, and the film is all the more piercing for its simplicity, restraint, and bracing dryness.

Imogen Sara Smith

IMITATION OF LIFE

USA, 1934 Regia: John M. Stahl

■ T. it.: *Lo specchio della vita*. Sog.: dal romanzo omonimo di Fannie Hurst. Scen.: William Hurlbut. F.: Merritt Gerstad. M.: Philip Cahn, Maurice Wright. Scgf.:



Imitation of Life

Charles D. Hall. Mus.: Heinz Roemheld. Int.: Claudette Colbert (Beatrice Pullman), Warren William (Stephen Archer), Rochelle Hudson (Jessie Pullman), Ned Sparks (Elmer Smith), Louise Beavers (Delilah Johnson), Fredi Washington (Peola Johnson), Baby Jane (Jessie Pullman bambina), Alan Hale (Martin), Henry Armetta (il pittore), Wyndham Standing (il maggiordomo). Prod.: Carl Laemmle Jr. per Universal Pictures ■ 35mm. D.: 111'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Universal Pictures

Gli americani sanno che il “Make America great again” di Donald Trump significa “Make America white again”, una nostalgia per i repressivi anni Cinquanta, quando Eisenhower passava molto tempo giocando a golf, proprio come Trump, mentre i neri – se c’erano – al massimo portavano le mazze. Questa era l’America che nel 1959 accolse calorosamente *Imitation of Life* di Douglas Sirk, e quando lo vidi io, in un cinema dell’Alabama per soli bianchi, ero circondato da rispettabili signore in lacrime davanti al messaggio profondamente conservatore del film

sulla virtù di saper stare al proprio posto. E così, quando negli anni Settanta i marxisti da salotto mi dissero che il film era un esempio di straniamento brechtiano, mi ricordai che il film era uscito in pieno movimento per i diritti civili, quando le amare ironie di Sirk erano fin troppo sottili per incidere sullo status quo. Come osservò lo stesso Sirk, “*Imitation of Life* è un film sulla condizione dei neri prima dello slogan ‘nero è bello’”. Questo in Alabama non è brechtiano, è fifa pura e semplice.

Venticinque anni prima, l’adattamento originale di John Stahl dell’allora recente romanzo (1933) di Fannie Hurst aveva anch’esso un’impronta conservatrice, ma dato che la Depressione era un’epoca molto più progressista dei conformisti anni Cinquanta, oggi viene percepito come un film di ben più larghe vedute. La cuoca nera – Delilah (Louise Beavers) nell’originale, Annie (Juanita Moore) nel rifacimento – che si trasferisce a casa dell’eroina bianca non può dirsi una sua pari ma almeno è una socia in affari, e il titolo del film è forse meglio illustrato dal suo sorriso artificioso, sfoderato a comando per

figurare sul marchio delle rinomate frittelle. La figlia, che grazie alla pelle chiara si fa passare per bianca, è significativamente interpretata da un’attrice nera (Fredi Washington) anziché da una bianca (Susan Kohner nel film di Sirk), mentre la madre è sensibilmente più scura, rendendo molto più netti e onesti i termini esistenziali della discussione. E anche grazie alla bravura di Claudette Colbert l’umorismo della versione di Stahl è molto più umano e meno cinico, rispecchiando in ciò lo spirito aperto degli anni Trenta, quando, come osservò il critico Manny Farber, “tutte le forme erano legittime”.

Jonathan Rosenbaum

Americans know that Donald Trump’s “Make America great again” means “Make America white again” – a nostalgic longing for the repressive 50s, when Eisenhower spent as much time golfing as Trump does today, and when black men were caddies rather than players if they were visible at all. This is the America that warmly greeted Douglas Sirk’s Imitation of Life in 1959, and when I saw it in a whites-only Alabama theatre, this was with sobbing white matrons responding to the film’s deeply conservative message about knowing your place. Consequently, when I was informed by armchair Marxists in the 70s that the film was a work of Brechtian subterfuge, I recalled that the film was released during the Civil Rights movement, when Sirk’s bitter ironies were far too subtle to affect the status quo. As Sirk noted himself, “Imitation of Life is a picture about the situation of the blacks before the time of the slogan ‘black is beautiful’”. In Alabama, this isn’t called Brechtian, it’s called scaredy-cat.

Twenty-five year earlier, John Stahl’s original adaptation of Fannie Hurst’s then-current (1933) novel was also conservative, but because the Depression was a far more progressive period than the conformist 1950s, it comes across today as considerably more enlightened. The black cook who moves in with the white heroine – Delilah (Louise Beavers) in

the original, Annie (Juanita Moore) in the remake – is not really an equal, but at least she's a business partner, and the film's title is perhaps best illustrated by her manufactured smile, delivered on request to create an advertising logo for her pancakes. Her light-skinned daughter who passes for white is significantly played by a black actress (Freda Washington) instead of a white one (Susan Kohner in the Sirk), and her mother is noticeably blacker, making the existential terms of the debate far more stark and honest. And thanks partly to the skill of Claudette Colbert, the humour of Stahl's version is much warmer and less cynical, expressing the more inclusive humanism of the 30s, when, as critic Manny Farber once noted, "all shapes were legitimate".

Jonathan Rosenbaum



When Tomorrow Comes

WHEN TOMORROW COMES

USA, 1939 Regia: John M. Stahl

■ T. it.: *Vigilia d'amore*. Sog.: dal racconto A *Modern Cinderella* di James M. Cain. Scen.: Dwight Taylor. F.: John J. Mescall. M.: Milton Carruth. Scgf.: Jack Otterson. Mus.: Frank Skinner (non accreditato). Int.: Irene Dunne (Helen Lawrence), Charles Boyer (Philip Chagal), Barbara O'Neil (Madeleine Chagal), Onslow Stevens (Jim Holden), Nydia Westman (Lulu), Nella Walker (Betty Dumont), Fritz Feld (Nicholas). Prod.: Universal Pictures ■ 35mm. D.: 90'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Universal Pictures

Dal punto di vista tematico, possiamo vedere questo film come l'ultimo di una trilogia non ufficiale diretta negli anni Trenta da John M. Stahl per la Universal. *La donna proibita* (1932) e *Solo una notte* (1933) tracciavano nell'arco di molti anni l'agrodolce e frustrante relazione sentimentale tra una donna devota e un uomo sposato. *When Tomorrow Comes* concentra una storia simile in un periodo di tre giorni: il pianista interpretato da Charles Boyer è meno egoista dei banchieri incarnati da John

Boles nei film precedenti, ma la sua repentina e appassionata storia d'amore con la cameriera (Irene Dunne) è ostacolata dal matrimonio con una donna instabile che non può abbandonare. I ruoli interpretati da Dunne per Stahl compongono di fatto una seconda trilogia: era l'amante in *La donna proibita* e poi l'eroina martoriata di *Al di là delle tenebre* (1935), vedova e cieca in seguito a un incidente stradale ma destinata a ritrovare lentamente la felicità. Il ruolo di Dunne in questo terzo film conferma il suo rango di grande attrice hollywoodiana e l'intensa simpatia di Stahl per le donne e le loro aspirazioni. Con il senno di poi possiamo identificare anche una terza trilogia: questo è infatti il terzo titolo di Stahl destinato a ispirare un film di Douglas Sirk realizzato negli anni Cinquanta sempre per la Universal. Se si può discutere a lungo sulle versioni di Stahl e Sirk di *Magnificent Obsession* e di *Imitation of Life*, è indubbia la superiorità di *When Tomorrow Comes* rispetto al libero rifacimento girato da Sirk nel 1957, *Interludio*. La storia d'amore narrata dal film di Stahl è saldamente ancorata al momento sto-

rico in cui si svolge: le spettacolari scene dell'uragano e dell'inondazione si ispirano a fatti realmente accaduti a New York nel 1938, mentre il triste finale con la partenza di Boyer per l'Europa è reso ancora più struggente dalla data di uscita del film, nell'agosto del 1939.

Charles Barr

Thematically, we can see this as the final film in an unofficial 1930s trilogy directed by John M. Stahl for Universal. Back Street (1932) and Only Yesterday (1933) traced a devoted woman's bitter-sweet love affair with a married man over many frustrating years. When Tomorrow Comes concentrates a similar story into a three-day span: Charles Boyer's pianist is less selfish than the bankers played by John Boles in the earlier films, but his sudden passionate romance with Irene Dunne's waitress is blocked by the fact of his marriage to an unstable woman whom he cannot abandon. Dunne's roles for Stahl in effect constitute a second trilogy: she was the mistress in Back Street, and then the long-suffering heroine of Magnificent Obsession (1935), widowed, blinded in a car accident, but



Immortal Sergeant

slowly finding a new happiness. Her role in this third film confirms both her status as one of Hollywood's great actresses, and Stahl's intense empathy with women and their aspirations. And in retrospect we can identify a third trilogy: this is the third of Stahl's films that would be remade in the 1950s, also for Universal, by Douglas Sirk. In contrast to the debates over the Stahl and Sirk versions of Magnificent Obsession and Imitation of Life, no-one surely could dispute the superiority of When Tomorrow Comes over Sirk's loose 1957 remake, Interlude. The romantic narrative of Stahl's film is rooted in its historical moment: the spectacular storm and flood scenes are based on 1938 events in New York, while Boyer's sad departure for Europe at the end gains extra poignancy from the date of the film's release in August 1939.

Charles Barr

IMMORTAL SERGEANT

USA, 1943 Regia: John M. Stahl

■ T. it.: *Sergente immortale*. Sog.: dal romanzo omonimo di John Brophy. Scen.: Lamar Trotti. F.: Arthur Miller. M.: James B. Clark. Scgf.: Richard Day, Maurice Ransford. Mus.: David Buttolph. Int.: Henry Fonda (caporale Colin Spence), Thomas Mitchell (sergente Kelly), Maureen O'Hara (Valentine), Allyn Joslyn (Cassidy), Reginald Gardiner (Benedict), Melville Cooper (Pilcher), Morton Lowry (Cottrell), Bramwell Fletcher (Symes). Prod.: 20th Century Fox ■ 35mm. D.: 91'. Bn. Versione inglese / *English version*

■ Da: 20th Century Fox

La prima regia di Stahl per la 20th Century Fox fu questo *combat film* sulla Seconda guerra mondiale ambientato principalmente nel deserto libico, al quale si affiancano scene di un melodramma romantico su un altro fronte,

quello domestico. Il timido caporale interpretato da Henry Fonda si trova al comando di una pattuglia in seguito alla morte del suo rude e valoroso sergente. Nel frattempo, una serie di flashback lo riporta alla sua vita a Londra prima della guerra, quando amava una donna (Maureen O'Hara) ma essendo troppo timido per dichiararsi aveva dovuto assistere in silenzio alla corte aggressiva di un altro uomo. In breve, l'esitazione romantica è associata a una mancanza di coraggio fisico.

Nel raccontare questa storia, Stahl percorre una complessa interazione di punti di vista. Il pubblico accompagna Fonda nel suo viaggio e ne condivide perfino i flashback, ma il punto di vista complessivo è oggettivo. Le scelte visive di Stahl mantengono gli spettatori nella condizione di osservatori che prendono nota delle reazioni di Colin più che sperimentarne le emozioni. La

questione centrale è se Fonda si rivelerà all'altezza e mostrerà attitudine al comando; se lo farà, suggerisce la storia, acquisirà anche la sicurezza che gli serve in amore.

La sensibilità maschile-femminile che Stahl introduce nei suoi melodrammi romantici trova una collocazione interessante sul campo di battaglia, quando il regista esprime la straordinaria intimità che lega i commilitoni esauriti. Le scene in cui gli uomini si passano l'ultima sigaretta e si spartiscono un barattolo di ananas sono quasi eteranee nella presentazione formale, e le sequenze tra Fonda e Thomas Mitchell nel ruolo del sergente immortale diventano sempre più espressive e intense, con uno scambio finale visivamente così sensuale da risultare praticamente in una scena d'amore.

Nonostante l'ottima accoglienza che gli fu riservata nel 1943, *Immortal Sergeant* è stato pressoché dimenticato. Realizzato con intenti propagandistici, il film possiede tuttavia un suo valore: girato con mano sicura ed esperta, è visivamente e tematicamente coerente, ritmato e avvincente. Nota: fu il regista della seconda unità James Tinling, non accreditato, a girare le scene di combattimento che non coinvolgevano gli attori principali.

Jeremy Arnold

Stahl's first picture for 20th Century Fox was this World War II combat film set primarily in the Libyan desert that also works in scenes of home front romantic melodrama. Henry Fonda's timid corporal finds himself in command of an army patrol when his tough sergeant is killed. Meanwhile, in a series of flashbacks, he remembers his life before the war in London, where he loved a woman (Maureen O'Hara) but was too shy to say so, and had to watch silently as another man pursued her aggressively. In other words, romantic hesitation is linked to a lack of physical courage.

In telling this story, Stahl navigates a complex interplay of points of view. While the audience is kept aligned with

Fonda's journey and even shares his memory flashbacks, the overall point of view is objective. Stahl's visual choices keep the audience as observers whose engagement is less of feeling Colin's reactions to events and more of noticing that he has those reactions. The central question is whether Fonda will rise to the challenge and show the ability he needs as a leader; if he does, the story suggests, he will also gain the confidence he needs in love.

The male-female sensitivity that Stahl brought to his romantic melodramas finds a fascinating place in combat, as Stahl conveys extraordinary intimacy between battle-weary comrades. The scenes of the men sharing their last cigarette and a tin of pineapple are almost ethereal in their formal presentation, and the sequences between Fonda and Thomas Mitchell, as the immortal sergeant himself, grow increasingly meaningful and poignant; their final exchange is so visually sensuous it is practically a love scene.

Immortal Sergeant was very well received in 1943 but has become a neglected film in Stahl's career. Made with propaganda value in mind, it stands on its own terms as visually and thematically coherent, well-paced and engaging, thanks to expert, subtle craftsmanship. Note: uncredited second unit director James Tinling directed the shots of combat not involving the main actors.

Jeremy Arnold

HOLY MATRIMONY

USA, 1943 Regia: John M. Stahl

■ T. it.: *Una moglie in più*. Sog.: dal romanzo *Buried Alive* di Arnold Bennett. Scen.: Nunnally Johnson. F.: Lucien Ballard. M.: James B. Clark. Scgf.: James Basevi, J. Russell Spencer. Mus.: Cyril J. Mockridge. Int.: Monty Woolley (Priam Farll), Gracie Fields (Alice Chalice), Laird Cregar (Clive Oxford), Una O'Connor (Sarah Leek), Alan Mowbray (signor Pennington), Franklin Pangborn (Duncan Farll), George Zucco (signor Crepitude), Eric Blore (Henry Leek).

Prod.: 20th Century Fox ■ 35mm. D.: 93'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: 20th Century Fox per concessione di Park Circus

Nel 1905, Priam Farll, pittore inglese di fama nazionale che ha scelto la solitudine delle isole tropicali, fa ritorno alla civiltà quando gli viene comunicato che il re intende insignirlo del cavalierato. Subito dopo l'arrivo a Londra, il leale cameriere di Farll, Leek, muore inaspettatamente. Per un curiosa combinazione di errori in buona fede e malizia, l'artista assume l'identità del servitore aprendo la porta al caos, alla confusione e all'inganno. Ogni tentativo di rimediare si rivela inefficace: la gente crede ciò che vuole credere.

Holy Matrimony è una suprema variazione sul tema delle false identità tanto caro a Stahl. Qui il segreto è doppio: malgrado il rapporto amichevole che li legava, Farll ignora la corrispondenza tra Leek, sposato, e la vedova Alice Chalice, che il pittore incontra al proprio 'funerale' a Westminster. Alice è all'oscuro della reale identità dell'uomo, avendo visto soltanto una fotografia di Farll e del suo cameriere senza saperli distinguere. Se il tocco comico non manca mai nelle opere di Stahl, neanche nei più cupi melodrammi, rispetto a incursioni leggere meno riuscite come *Our Wife* (1941, commedia *screwball*/melodramma) e *Oh, You Beautiful Doll* (1949, musical/ commedia) lo stile misurato e invisibile del regista è qui prossimo alla perfezione. Il film si avvale di un cast magnifico. Monty Woolley, che rispolvera il successo di *Il signore resta a pranzo* (William Keighley, 1942), è eccellente nei panni dell'artista egocentrico e arrogante che viene gradualmente a patti con la realtà e impara a guardare più in là del proprio naso; lo stesso vale per Gracie Fields nel ruolo della determinata Alice, che doma e affascina Farll. Dalla stessa storia, molto amata dallo sceneggiatore Nunnally Johnson, erano stati tratti almeno altri tre film intitolati *The Great Adventure* (1915 e 1921) e *His Double Life* (1933).

Ehsan Khoshbakht



Holy Matrimony

In 1905, Priam Farll, a nationally celebrated English painter who has been living in seclusion on a remote tropical island, is drawn back to civilisation having received notice from the king of England that he is to be honoured with a knighthood. Upon his arrival in London, Farll's loyal valet Leek unexpectedly dies. By a curious mix of honest mistake and mischief, Farll swaps his identity for the dead valet's, which leads to chaos, confusion and trickery. All attempts to correct are ineffective: people believe what they want to believe.

Holy Matrimony is a supreme variation on Stahl's favourite theme of concealed or mistaken identities. Here the secrecy is twofold. Despite their amiable relationship, Farll is oblivious to the married Leek's correspondence with another woman, a widow named Alice Chalice, whom he meets at his 'funeral' at Westminster.

Alice is also kept in the dark about the true identity of the man she meets, having only seen a photograph of the painter and the valet together beforehand.

*While comic touches are never absent in Stahl's work, even in his sombre melodramas, here, unlike less successful comedic efforts such as *Our Wife* (1941, screwball comedy/melodrama) and *Oh, You Beautiful Doll* (1949, musical/comedy), Stahl's economical and invisible style is close to perfection.*

*The film is aided by a superb cast. Monty Woolley, who repeats some of the earlier success he had with *The Man Who Came to Dinner* (William Keighley, 1942), is wonderful as the fussy, arrogant artist who gradually comes to earth and learns to like more than just himself. As is Gracie Fields as the strong-willed Alice, who tames and charms Farll. A personal favourite of screenwriter Nunnally John-*

*son, the same story had previously been filmed at least three times under the titles *The Great Adventure* (1915 and 1921) and *His Double Life* (1933).*

Ehsan Khoshbakht

LEAVE HER TO HEAVEN

USA, 1945 Regia: John M. Stahl

■ T. it.: *Femmina folle*. Sog.: dal romanzo omonimo di Ben Ames Williams. Scen.: Jo Swerling. F.: Leon Shamroy. M.: James B. Clark. Scgf.: Maurice Ransford, Lyle R. Wheeler. Mus.: Alfred Newman. Int.: Gene Tierney (Ellen Berent Harland), Cornel Wilde (Richard Harland), Jeanne Crain (Ruth Berent), Vincent Price (Russell Quinton), Mary Philips (signora Berent), Ray Collins (Glen Robie), Gene Lockhart (dottor Saunders), Reed Hadley (dottor

Mason). Prod.: 20th Century Fox ■ 35mm.
D.: 110'. Col. Versione inglese / *English version* ■ Da: Cinémathèque française
per concessione di Park Circus ■ Stampa
Technicolor ottenuta per imbibizione /
Technicolor dye-transfer print

Gene Tierney è Ellen, ereditiera che sposa il romanziere Richard Harland (Cornel Wilde) attratta dalla sua somiglianza con il padre scomparso. Poco dopo il matrimonio, nell'atmosfera idilliaca di Bass Lake, in California, l'ossessione di Ellen per Richard prende una brutta piega, trasformandosi rapidamente in una forza distruttiva. Archetipica *femme fatale* del cinema noir, la possessiva Ellen lascia dietro di sé una scia di morte. Se l'amore nei film di Stahl era sempre stato un sentimento delicato e a lenta combustione, il suo primo film a colori illustra una passione insieme febbrile e contorta. Nella Hollywood degli anni Quaranta, sotto l'influsso di Freud, l'*amour fou* conduce alla follia e financo all'omicidio. Malgrado questo mondo sia lontano dagli spazi solitamente sobri e controllati di Stahl, il regista lo abbraccia con convinzione gestendo sapientemente il cambiamento di tono. Se *Leave Her to Heaven* è uno dei film più celebri di Stahl lo si deve anche alla fotografia in Technicolor di Leon Shamroy, che emula i grandi maestri della pittura europea come van Dyck e Rembrandt. Shamroy sfidò le linee guida della Technicolor (e la sua rappresentante Natalie Kalmus) ignorando le aspirazioni realistiche a favore di "errori consapevoli" dai quali il film trae enormi benefici. La transizione dall'inquadratura iniziale, con la sua visione idilliaca della natura, a toni più cupi (terra d'ombra bruciata e seppia) è assolutamente magistrale. Perfino la composizione cromatica della casa sul lago cambia progressivamente, mentre Stahl perfeziona alcuni elementi spaziali ricorrenti nella sua opera come l'impiego delle scale quale luogo di pericolo e manipolazione, già visto in *Our Wife* (1941).



Leave Her to Heaven

Il tema del sacrificio personale per amore che caratterizzava i precedenti film di Stahl trova qui il suo contrappunto ironico. E l'ironia e il rovesciamento si spingono anche oltre: un film così audacemente ricco di colori narra la storia di uno scrittore daltonico che sognava di diventare un pittore post-impressionista. Harland è cieco ai colori minacciosi di questo mondo quanto lo è alla malvagità della donna che ha sposato.

Ehsan Khoshbakht

Gene Tierney plays Ellen, a socialite who marries novelist Richard Harland (Cornel Wilde), whose resemblance to her dead father attracts Ellen to him. Soon after the wedding, in the idyllic setting of Bass Lake, California, Ellen's obsession with Richard turns ugly, quickly becoming a destructive force. The archetypal possessive femme fatale of film noir, Ellen leaves a trail of death in her wake. If love in Stahl's films had typically been slow-burning and gentle, his first colour picture depicts a love at once feverish and perverted. In 1940s Hollywood, under the influence of Freud, amour fou is shown to lead to insanity and even murder. Although this is a world far from Stahl's usual restrained and domesticated spaces, he fully embraces it, handling the change of tone with remarkable skill.

The fact that Leave Her to Heaven remains one of Stahl's best known films is partly thanks to the Technicolor cinematography of Leon Shamroy, which emulates the old masters of painting such as van Dyck and Rembrandt. Shamroy challenged the Technicolor guidelines (and its representative Natalie Kalmus) by ignoring attempts at realism, instead making "deliberate mistakes" from which the film benefits tremendously. The film's transition from the opening shot, with its stunning tranquil view of nature, to darker tones (burnt umber and sepia) is nothing less than masterful. Even the colour composition of the lake house changes throughout, while Stahl perfects some of his older spatial motifs such as the use of the staircase as a site of danger and manipulation, previously introduced in Our Wife (1941).

The recurrent theme of self-sacrifice for love found in Stahl's earlier films finds its ironic contrast here. And there's still more irony and subversion: a film so lavishly filled with bold colours tells the story of a colour blind writer, who wished to be a post-Impressionist painter – Harland is as blind to the threatening colours of his world as he is to the malice of the woman to whom he is married.

Ehsan Khoshbakht

MARCELLO PAGLIERO L'ITALIANO DI SAINT-GERMAIN-DES-PRÉS

*Marcello Pagliero, the Italian
of Saint-Germain-des-Prés*

Programma e note a cura di / Programme and notes curated by **Jean A. Gili**

Cineasta di frontiera che ha lavorato alternativamente in Francia e in Italia – ma anche in Egitto, in Nuova Guinea e in Russia per necessità di riprese –, Marcello Pagliero ha realizzato un'opera originale, frutto di un métissage culturale fra neorealismo, realismo poetico ed esistenzialismo. Segno di appartenenza a una rete di intellettuali e di artisti, sia in Italia che in Francia, il regista è stato molto amico di Roberto Rossellini, che l'aveva diretto in *Roma città aperta*, Vittorio De Sica, Ennio Flaiano, Sergio Amidei, Jean-Paul Sartre, che l'aveva chiamato a Parigi per recitare in *Les Jeux sont faits*, Raymond Queneau, Jean Genet, Alexandre Astruc, Pierre Kast.

Pagliero ha condotto una vita da avventuriero *nonchalant* – la cosa può sembrare paradossale –, insensibile al fascino del successo e alle ambizioni di carriera, pronto a rimettere in gioco il suo talento senza sosta, aperto a tutte le esperienze che gli si presentavano a seconda delle circostanze. Certo, era tormentato a causa di un temperamento ansioso e melanconico. Di lui Zavattini ha potuto dire: “Forse il suo carattere gli ha impedito di esprimere tutto ciò che poteva”. In ogni caso, ci sono tutti gli ingredienti per stuzzicare la curiosità dei cinefili e suscitare il desiderio di scoprire un cineasta seguendo un'esistenza dalle svolte imprevedute e per la quale non esiste alcuno studio. Autore imprevedibile, Pagliero ha firmato opere rare in Italia, come *Roma città libera* e *Vestire gli ignudi*. Soprattutto, ha regalato al cinema francese due film di riferimento girati con una vena realistica di cui non esistono molti esempi: *Un homme marche dans la ville* e *Les Amants de Brasmort*. Queste opere, elogiate da André Bazin, gli sarebbero bastate a costruirsi una reputazione, ma la sua filmografia racchiude altre ricchezze da scoprire, sia in Italia che in Francia, per esempio *Destini di donne* e *Vergine moderna*, o *La Rose rouge*, sul mitico cabaret della rive gauche, senza dimenticare l'adattamento della pièce di Sartre *La Putain respectueuse*. Riguardo a *L'Odyssée du capitaine Steve* e *Vingt mille lieues sur la terre*, si tratta di imprese singolari che aprono nuovi orizzonti alle ambizioni del cineasta. Pagliero è stato anche coprotagonista al fianco di Anna Magnani, Micheline Presle, Simone Signoret...

Jean A. Gili

With one foot in Italy and one foot in France, Marcello Pagliero was a widely travelled man, shooting films in Egypt, in New Guinea as well as in Russia. The work is a hybrid combination of neorealism, poetic realism and existentialism and its author associated with a loose family of artists and intellectuals on both sides of the border, being most closely connected with Roberto Rossellini, who directed him in Rome, Open City, as well as Vittorio De Sica, Ennio Flaiano, Sergio Amidei, Jean-Paul Sartre – Sartre brought Pagliero to Paris to play in Les Jeux sont faits (The Chips Are Down) – not to mention Raymond Queneau, Jean Genet, Alexandre Astruc and Pierre Kast. In his way, Pagliero was an adventurer, though a laidback one, paradoxical as this may sound. He was uninterested in success, in a career, and always able to stake his talent on any new venture that might come his way. By temperament, though, he remained anxious and melancholy. Zavattini felt that: “His nature proved an obstacle to expression”.

Be that as it may, all the ingredients to stimulate a cinephile's curiosity are there in the filmography. It is time we rediscover a cineaste whose existence was subject to such improbable developments and who has never been the subject of any sort of academic study. Pagliero's unpredictable approach is evident in Italian productions such as Roma, città libera and Vestire gli ignudi, but he is perhaps best remembered for two landmark French movies steeped in a rare realist vein: Un homme marche dans la ville and Les Amants de Brasmort. These two films were acclaimed by André Bazin. His reputation as a director might have been assured by them alone, but the body of the work contains many other jewels well worth seeing, from both the Italian and the French canon. Destini di donne, Vergine moderna (Modern Virgin) and La Rose rouge (The Red Rose) come to mind, not forgetting his adaptation of Jean-Paul Sartre's La Putain respectueuse. There is also L'Odyssée du capitaine Steve and Vingt-mille lieux sur la terre, unusual enterprises that opened up new vistas for Pagliero, who also worked as an actor with great stars like Anna Magnani, Micheline Presle or Simone Signoret.

Jean A. Gili



Roma città libera

ROMA CITTÀ LIBERA

Italia, 1946-1948

Regia: Marcello Pagliero

■ T. alt.: *La notte porta consiglio*. Sog.: Ennio Flaiano. Scen.: Ennio Flaiano, Suso Cecchi D'Amico, Cesare Zavattini, Marcello Pagliero, Marcello Marchesi, Filippo Mercati [Luigi Filippo D'Amico]. F.: Aldo Tonti. M.: Giuliana Attenni. Scgf.: Gastone Medin. Mus.: Nino Rota. Int.: Nando Bruno (il ladro), Valentina Cortese (la ragazza), Andrea Checchi (il giovane), Vittorio De Sica (il signore distinto), Francesco Grandjaquet (il padrone della bisca),

Ennio Flaiano (il questurino), Gar Moore (il soldato americano), Camillo Mastrocinque (l'aristocratico). Prod.: Marcello D'Amico (dir. prod.: Silvio D'Amico) per Pao Film ■ 35mm. D.: 81'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

Roma città libera è una commedia sul disincanto che pervade Roma all'indomani della guerra. Pagliero contempera ironia e amarezza mettendo in scena due giovani che, di fronte alla miseria, pensano di trovare rifugio soltanto nel suicidio o nella prostituzione. Al termine di numerose avventure, s'in-

namoreranno l'uno dell'altra trovando diverse risposte alla disperazione.

Il film è girato poco dopo la liberazione della città – i titoli di testa indicano “Roma 1945” – ma, per oscure ragioni, non viene distribuito prima del 1948. L'opera conferma il tono molto originale di Pagliero nel contesto del cinema italiano dell'immediato dopoguerra. La storia, che si svolge nell'arco di una notte, vede strani personaggi in scena: all'inizio, un ladro elegante interpretato da Nando Bruno (l'unico ruolo da protagonista all'interno di una fertile carriera). È lui ad apparire per

primo nei titoli di testa. Poi due giovani in cerca di lavoro (Andrea Checchi e Valentina Cortese). C'è anche uno sconosciuto in smoking (straordinario Vittorio De Sica per un personaggio lunare) che deve pronunciare un discorso politico e che invece parla di fiori come un botanico. Continuiamo la lista: un gangster tenentario di una bisca clandestina (Francesco Granjaquet appena uscito da *Roma città aperta*); uno strano questurino interpretato da Ennio Flaiano; un soldato americano un po' brillo, Gar Moore, che ritroviamo lo stesso anno – sempre nei panni del soldato americano – in *Paisà* di Rossellini e nel 1947 in *Vivere in pace* di Luigi Zampa; un aristocratico interpretato dal regista Camillo Mastrocinque. Nessuno di essi ha un nome, i personaggi sono assimilati a una funzione o a un'età: il giovane, il ladro, la ragazza, il signore distinto, l'americano... Alla fine della storia, quando i due protagonisti scoprono di abitare nello stesso edificio, si avverte l'eco di *Primo amore* di Paul Fejos.

Roma città libera is a comedy about the disenchantment of life in Rome in the aftermath of the World War II. Introducing an ironic or bitter note, Pagliero's characterizes his leading players as two young people driven to contemplate suicide and prostitution because they are impoverished. After many twists and turns, they end up falling for each other and discovering altogether different outlets for their despair. The film was made shortly after the liberation of Rome. Though the opening credits do refer to "Rome, 1945", it remained mysteriously unreleased until 1948. The tone confirms Pagliero's unusual approach to filmmaking in the context of Italian postwar cinema. The plot is condensed into a single night and involves an unlikely range of characters including an elegant thief, played by Nando Bruno (the only time in a prolific career that this actor was given a protagonist's role). In the opening credits, Nando Bruno's name comes top of the cast list, above

Andrea Checchi and Valentina Cortese, the two unemployed leads. The rest of the cast includes a startling composition by Vittorio De Sica who dreamily rambles on about botany and blossoms when meant to be delivering a political speech in a tuxedo. There is also a gangster who runs an illegal gambling club (Francesco Granjaquet, fresh from his part in Rome, Open City); a bizarre cop played by Ennio Flaiano; and Gar Moore in the role of a GI painting the town red. The latter was soon to play another American soldier in Rossellini's Paisà and act in Luigi Zampa's 1947 Vivere in pace. Finally, Camillo Mastrocinque plays the epitome of an aristocrat. None of these characters are provided with names. They are designed to represent functions or age-groups: a young man, a thief, a girl, a distinguished gentleman, an American and so on. By the end of the story, when the two protagonists find they actually inhabit the same building, the whole production acquires a faint Paul-Fejos' Lonesome-like quality.

UN HOMME MARCHE DANS LA VILLE

Francia, 1950 Regia: Marcello Pagliero

■ T. int.: *A Man Walks in the City*. Sog: dall'omonimo romanzo di Jean Jausion. Scen.: Marcello Pagliero, Robert Scipion. F.: Nicolas Hayer. M.: Nicole Marko. Scgf.: Maurice Colasson. Int.: Jean-Pierre Kérien (Jean Sanviot), Yves Deniaud (Albert), Ginette Leclerc (Madeleine Laurent), Robert Dalban (André Laurent), Grégoire Aslan (Ambilarès), Grégoire Gromoff (Olen), Dora Doll (la ragazza), André Valmy (il commissario), Fabien Loris (Dago), Fréhel (la donna di Buck). Prod.: Sacha Gordine per Les Films Sacha Gordine ■ 35mm. D.: 85'. Versione francese / French version ■ Da: Cinémathèque française

Di un dramma privato in cui si affrontano una moglie sessualmente frustrata e un marito collerico e amareggiato

che affoga nel vino le sue difficoltà coniugali e professionali, Pagliero fa una tragedia ordinaria in cui le trame del destino e del caso si intrecciano per far morire, quasi in modo fortuito, lo scaricatore di porto licenziato.

Saldamente radicato nella vita quotidiana dei portuali di Le Havre – Pagliero mostra il lavoro delle squadre, i capicantiere, il padrone che controlla e condanna, il povero nero malato di tubercolosi che rifiuta di far valere i suoi diritti e che morirà dopo un'agonia, vegliato da un'anziana coraggiosa (Fréhel è forte e commovente come in *Il bandito della Casbah*) –, il film ha il suo fulcro narrativo nel bar d'Albert (Yves Deniaud) dove si bevono bianchini di giorno e cognac o whisky la sera: ecco l'attacco al morale della classe operaia, secondo il titolo del celebre articolo di Roger Boussinot su "L'Écran français". Là si ritrovano i marinai e le ragazze, i portuali e i poliziotti che indagano sulla morte dell'operaio precipitato nel grande bacino di carenaggio.

Pagliero descrive tutto questo senza la minima fioritura; osserva e descrive i comportamenti, senza esprimere alcun giudizio morale; delega al suo protagonista, il capocantiere Jean (Jean-Pierre Kérien), il compito di essere 'l'uomo che cammina per la città', una specie di intermediario legato a tutti i personaggi del dramma, uno che osserva e che annega nell'alcol una sorta di disperazione che appare come indifferenza.

E poi, sullo sfondo, c'è la presenza eccezionale di Le Havre: all'epoca delle riprese nel giugno-luglio 1949 è ancora in gran parte distrutta, una città di rovine, di terreni abbandonati dove i panni si asciugano su grandi stenditoi, di chiese solitarie, di case che cadono a pezzi sostenute da stralli di legno, di bambini che giocano in mezzo alle macerie (pensiamo a *Germania anno zero* di Rossellini).

An embittered husband drowns marital failures and professional troubles in wine. He and his frustrated wife act out a do-



Un homme marche dans la ville

mestic drama. In this commonplace tragedy, fate and chance conspire to bring an unemployed dockers' life to an – almost accidental – end.

The story is distinguished by its unusually graphic description of the everyday life of dockers in the French port city of Le Havre. Pagliero shows us work-crews, foremen, a boss whose function is to oversee and also condemn. There is a poor black character with TB, nursed to the end by a courageous old woman played Fréhel, as powerful and moving

here as in *Pépé le Moko*. The main set is Albert's Bar (Albert is played by Yves Deniaud) where people suck on white wine during the day and cognac or whisky by night, embodying Roger Bussinot's infamous description of the collapse of working-class morals and morale in the film magazine, "L'Écran français". In this central location, sailors and their women cross paths with dockers and cops enquiring into the death of one of their comrades pushed into the giant dry dock.

Pagliero describes all this without fuss. His eye is observational and free from prejudice. The protagonist, Jean, a foreman (played by Jean-Pierre Kérien) is eponymous man who walks through the city, connecting each of the other characters as he watches over, drowning his sense of despair in liquor till it seems like indifference.

And then there is Le Havre, a city that was, in June/July 1949, when the film was shot, still largely unreconstructed after heavy wartime bombing: it is a place of ruin, of laundry set out to dry in vast wastelands with isolated churches, shaky homes propped up with wooden scaffolding and children playing in rubble, as in Rossellini's Germany, Year Zero.

LES AMANTS DE BRASMORT

Francia, 1951 Regia: Marcello Pagliero

■ T. it.: *Gli amanti del fiume*. Scen.: Jacques Dopagne, Robert Scipion. F.: Roger Hubert. M.: Nicole Marko. Scgf.: Maurice Colasson. Mus.: Georges Auric. Int.: Nicole Courcel (Monique Levers), Line Noro (Madame Levers), Robert Dalban (il signor Levers), Franck Villard (Jean Michaut), Margo Lion (Hélène), Henri Génès (Nestor), Jacky Flynt (Maguy), Philippe Nicaud (Robert Girard), Mona Goya (la vedova Girard), René Génin (Camille). Prod.: Paul-Edmond Decharme per Alcina ■ 35mm. D.: 86'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Cinémathèque française

Les Amants de Brasmort è un'opera dai toni gravi in cui, nel rappresentare l'ambiente dei marinai, il regista ritrova l'atmosfera realistica e il calore umano di *Un homme marche dans la ville*. Pagliero ritorna nel solco più fecondo della sua opera: l'osservazione degli uomini sul luogo di lavoro.

Girato in esterni a Conflans-Sainte-Honorine vicino a Parigi, e lungo la Senna tra Conflans e Rouen, il film è innanzitutto un documento sull'industria del trasporto fluviale, sulla fatica degli uomini che vivono sulle



Les Amants de Brasmort

chiatte, le caricano, le scaricano e le fanno navigare.

Evidentemente Pagliero, affascinato dai porti, dall'acqua, dalle navi, dalle atmosfere nebbiose, si è ricordato di *Un homme marche dans la ville* e anche di *Dédée d'Anvers* (Yves Allégret, 1948). In *Les Amants de Brasmort*, sin dall'apertura, il cineasta filma un molo di Conflans: le gru fissate al suolo o montate su rotaie caricano del carbone nelle stive delle chiatte. L'immagine grigia, firmata da Roger Hubert – che varrà al suo autore innumerevoli lodi –, rende la durezza di questi mestieri. Più avanti, una straordinaria serie di piani descrive il porto di Rouen in un'iconografia particolarmente espressiva: Pagliero moltiplica le lente dissolvenze incrociate che prolungano la durata delle due immagini sovrapposte in una foresta di alberi di navi, di gru, di ciminiere, di campanili. Con tenerezza e nostalgia, l'autore indugia a lungo sul cimitero di chiatte a Brasmort nei pressi di Conflans, con le barche di legno che marciscono lentamente, semimmerse nell'acqua, e i vecchi marinai dal viso triste, riconvertiti in allevatori di pollame e di capre. E poi, come nella maggior parte dei suoi film, Pagliero racconta anche una passione, laddove le attrazioni amorose riescono a far esplodere i conflitti di classe. Bazin non ha esitato a scrivere che nel film si sentono gli echi dell'*Atalante* di Jean Vigo.

Les Amants de Brasmort is a solemn piece set in the world of canal-barges that offered Pagliero an opportunity of returning to the realism and humanity he had captured in Un homme marche dans la ville.

Shot on location at Conflans-Sainte-Honorine, outside Paris, and then downstream along the Seine to Rouen, the film offers a documentary view of boatmen and their boats, of loading and unloading cargo and sailing the river. Pagliero is here obsessed with docks, with water and ships and mist.

Clearly, too, he is still full of the spirit that made Yves Allégret's Dédée d'Anvers (1948) and his own Un homme marche dans la ville work so well. As the film opens, we discover the quayside at Conflans, with its cranes rivetted into the ground or set on rails, moving coal into barge-holds. The greys of Roger Hubert's cinematography won many plaudits for its powerful depiction of a harsh social environment. Later, a series of expressive shots depicts the major port of Rouen: Pagliero sets up a series of dissolves. Their double-exposure prolongs a vision of the forest of masts, the cranes and factory-chimneys and church-spires. His tenderly nostalgic eye pauses before the barge cemetery at Brasmort, near Conflans, where wooden boats rot half-in and half-out of the water as elderly, sad-eyed former bargees tend to their goats and chickens. As in most of his films, Pagliero is driven here by a passionate concern for showing how sexual attraction shatters class conflict. André Bazin saw in this film an echo of Jean Vigo's L'Atalante.

VESTIRE GLI IGNUDI

Italia, 1954 Regia: Marcello Pagliero

■ Sog.: dall'omonima commedia di Luigi Pirandello. Scen.: Ennio Flaiano, con la collaborazione di Francesco De Feo, Marcello Pagliero, Charles Spaak. F.: Enzo Serafin. M.: Giuliana Attenni. Scgf.: Elio Costanzi. Mus.: Franco Mannino. Int.: Eleonora Rossi Drago (Ersilia Drei), Gabriele Ferzetti (Ludovico Nota), Pierre Brasseur (il console Grotti), Micheline Francey (signora Grotti), Jacqueline Porel (la fidanzata di Ludovico), Frank Latimore (Franco Laspiga), Luigi Gambardella (Cantavalle), Edda Soligo (la tenutaria della pensione). Prod.: Attilio Riccio per CI.GRA.F. (Cinematografica Grandi Film), Eva Film, Société Française de Cinématographie (S.F.C.) ■ DCP. D.: 104'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC – Cineteca Nazionale

Per *Vestire gli ignudi*, il regista adatta un'opera di Pirandello. Scritta nel 1922, la pièce è una riflessione sugli uomini che, sentendosi insignificanti e 'nudi', si vestono di abiti, anche sporchi e laceri, che gli altri li costringono a indossare, e con questi cercano di dare un senso alle loro esistenze.

Attraversata dal tema della prostituzione e del suicidio, la pièce non poteva che cogliere l'attenzione di Pagliero. Il regista riesce a convincere il produttore Attilio Riccio a organizzare una coproduzione con la Francia. Il che giustifica la presenza di attori francesi nel cast: Pierre Brasseur (che ritroveremo qualche anno più tardi in *Il bell'Antonio* di Mauro Bolognini), Micheline Francey e Jacqueline Porel. Sul versante italiano, la protagonista è interpretata da Eleonora Rossi Drago (già diretta in uno degli episodi di *Destini di donne*), attrice destinata a prestare la sua vibrante sensibilità ad Antonioni, Germi, De Santis, Zurlini... Quanto a Gabriele Ferzetti, trova in questo film uno dei suoi primi ruoli significativi, dopo anni di interpretazioni minori. L'attore americano Frank Latimore, arrivato in Italia nel 1949, completa il cast.

Il lavoro di adattamento è affidato a Ennio Flaiano con la collaborazione di Marcello Pagliero, Francesco De Feo, Charles Spaak, e anche di Attilio Riccio, seppure non accreditato. Se la trama dell'opera di Pirandello è rispettata e il senso generale del discorso è mantenuto, la sceneggiatura apporta profonde modifiche. Inizialmente, la narrazione si svolge nel tempo presente, nella Roma affarista degli anni Cinquanta; in seguito, il vecchio romanziere Ludovico Nota, che nell'opera di Pirandello osserva quanto accade, diventa un personaggio centrale nel film di Pagliero. Ringiovanito, è lui il cuore del dramma. Ersilia, dal canto suo, esprime tutta la sofferenza di una condizione femminile disprezzata.

Vestire gli ignudi is adapted from a Pirandello play written in 1922 in which the playwright offers a meditation on



Vestire gli ignudi

people who think of themselves as insignificant and somehow 'naked'. They don clothing, often filthy and ragged, that others provide. In this way, they affirm their right to exist.

The script offers a dramatic account of prostitution and suicide, themes bound to attract Pagliero's notice. The filmmaker convinced producer Attilio Riccio to set up a French co-production, which explains why so many French actors figure in the cast, including Pierre Brasseur (later seen in Mauro Bolognini's *Il bell'Antonio*), Micheline Francey and Jacqueline Porel.

The star is an Italian actress, Eleonora Rossi Drago whom Pagliero had directed in his episode of a French three-hander entitled *Destinées*. Tremulously sensitive, she was later to work with Antonioni, Germi, De Santis and Zurlini. Gabriele Ferzetti offers in this production one of his first major performances, after years of insignificant work. Frank Latimore, an American actor come to Italy in 1949, completes the cast.

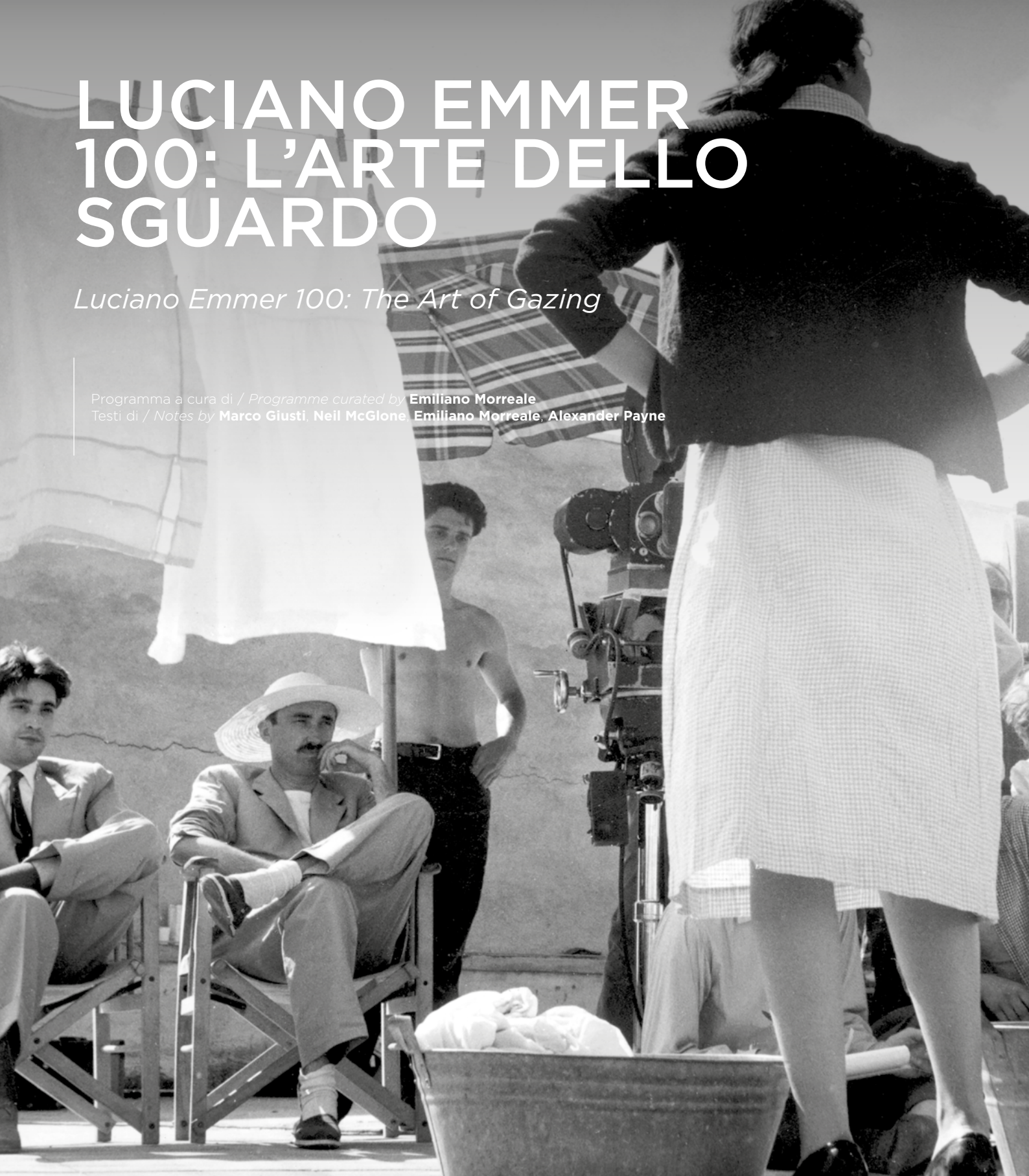
The original Pirandello play was adapted by Ennio Flaiano with Marcello Pagliero, Francesco De Feo, Charles

Spaak and also an uncredited Attilio Riccio. Plot and thematic content remain largely unaltered, but the film remains profoundly different to the original nonetheless. The action is set in the present, in the wheeling and dealing Rome of the Fifties. Above all, the figure of the elderly novelist, Ludovico Nota, who constitutes a watchful, outside presence in the original, becomes here a much younger and more central figure. And the character of Ersilia is made to express all the suffering of oppressed womanhood.

LUCIANO EMMER 100: L'ARTE DELLO SGUARDO

Luciano Emmer 100: The Art of Gazing

Programma a cura di / Programme curated by **Emiliano Morreale**
Testi di / Notes by **Marco Giusti, Neil McGlone, Emiliano Morreale, Alexander Payne**



Bollato insieme ad altri autori degli anni Cinquanta con l'etichetta di 'neorealismo rosa', Luciano Emmer ha realizzato in quel periodo alcuni film di straordinaria freschezza, aiutando a ridefinire le coordinate estetiche del cinema italiano. Tra la crisi del neorealismo e prima della commedia all'italiana, il suo cinema trova uno spazio autonomo e lui diviene cantore di personaggi giovani e di ceti in mutamento, alle soglie della modernità.

Alla fine degli anni Trenta, appena ventenne, Emmer inventa il documentario d'arte con una manciata di titoli a partire da *Racconto di un affresco* (1938), sui dipinti di Giotto nella Cappella degli Scrovegni. A cavallo della guerra la sua capacità di raccontare la pittura con il linguaggio del cinema rimarrà ineguagliata. I suoi film di finzione, a partire da *Domenica d'agosto* (1950), andranno in direzione opposta: non dall'immagine pittorica al racconto, ma dal racconto allo sguardo, alla distrazione, all'atmosfera. Il cinema di Emmer fotografa sempre un momento di passaggio: una vacanza (*Domenica d'agosto, Parigi è sempre Parigi*, 1951; *La ragazza in vetrina*, 1960), l'entrata nella vita adulta (*Le ragazze di Piazza di Spagna*, 1952; *Terza liceo*, 1954) e più in generale l'entrata, teneramente fotografata, dell'Italia nell'età del benessere. Oggi ci pare di ricondurre a una sorta di metafora storica gli aspetti del suo cinema: lo sguardo attento alle donne, ai giovani, alla piccola borghesia emergente, la sensibilità 'atmosfera', il gusto di intrecciare con leggerezza le storie intorno a un'unità temporale. Lo sfondo dei suoi film degli anni Cinquanta è quasi sempre la Roma di quartieri moderni e popolari, in movimento (un esempio per tutti: *Camilla*, 1955), sospesa anch'essa tra città e campagna; lo spazio urbano diventa un modo di inscenare lo scorrere del tempo.

Il regista abbandona il cinema quando si stanno affermando le grandi forme della modernità cinematografica, da Antonioni a Fellini, e la commedia all'italiana sta per ereditare in apparenza alcuni spunti del suo cinema (ed Emmer la detesterà). Colpito dalla censura per il suo *La ragazza in vetrina* (1961), film che avrebbe potuto inaugurare una nuova stagione della sua opera, il regista si dedica per trent'anni alla televisione, e in particolare a quella singolare forma che erano i caroselli, cortometraggi sponsorizzati da aziende, che nella Tv italiana erano l'unica forma di pubblicità consentita. A modo suo, fu questa la sua modernità: un luogo di sperimentazioni narrative, un modo di stare dentro il mutamento di un paese, mentre il mondo che lui aveva immortalato in fragile cambiamento andava scomparendo.

Emiliano Morreale

Labelled alongside other directors of the Fifties as an example of 'pink neorealism', Luciano Emmer made a series of incredibly fresh films during that decade, helping to redefine the aesthetic characteristics of Italian cinema. After the crisis of Neorealism and before the commedia all'italiana, his cinema found an autonomous space: he was the poet of youth and the evolving classes, on the threshold of modernity.

*At the end of the Thirties, and barely thirty-years-old himself, Emmer invented the art documentary with a handful of titles beginning with *Racconto di un affresco* (1938), about Giotto's paintings in the Scrovegni Chapel. Before and after the war, his talent for describing painting through cinema remained unequalled. His fiction films, beginning with *Domenica d'agosto* (1950), went in a different direction: not from the pictorial image to the story, but from the story to the gaze, distraction, atmosphere. Emmer's cinema always captures a moment of transition: a holiday (*Domenica d'agosto, Parigi è sempre Parigi*, 1951; *La ragazza in vetrina*, 1960), the entry into adulthood (*Terza liceo*, 1954; *Le ragazze di Piazza di Spagna*, 1952) and, more generally and more tenderly photographed, Italy's entry into the age of affluence. Today aspects of his cinema can be seen as a historical metaphor: his gaze carefully attuned to women, young people and the emerging petit-bourgeoisie; his 'atmospheric' sensibility; the propensity for carefully weaving his stories around a fixed period of time. The backdrop of his films of the Fifties is almost always the modern, working class areas of Rome, always bustling (*Camilla*, 1955, is a prime example) and suspended between city and countryside. Urban space also becomes a means of representing the passage of time.*

*The director gave up cinema in the early Sixties when the great cinematic modernisms, from Antonioni to Fellini, were becoming established and when the Commedia all'italiana (which Emmer hated) was poised to inherit certain elements of his cinema. A victim of censorship with *La ragazza in vetrina* (1961), a film which could have inaugurated a new phase in his work, the director instead dedicated himself for the next thirty years to television, and in particular the peculiar form of the carosello, shorts sponsored by businesses, which were the only form of publicity allowed on Italian TV at the time. In his own way, this was his modernity: a place for narrative experimentation, a way of keeping up with the changing country, while the world that he had immortalised during a fragile moment of transition was beginning to disappear.*

Emiliano Morreale

DOMENICA D'AGOSTO

Italia, 1950 Regia: Luciano Emmer

■ T. int.: *Sunday in August*. Sog.: Sergio Amidei. Scen.: Franco Brusati, Luciano Emmer, Giulio Macchi, Cesare Zavattini. F.: Domenico Scala, Leonida Barboni, Ubaldo Marelli. M.: Jolanda Benvenuti. Mus.: Roman Vlad. Int.: Anna Baldini (Marcella), Vera Carmi (Adriana), Emilio Cigoli (Alberto Mantovani), Andrea Compagnoni (Meloni), Anna Di Leo (Iolanda), Franco Interlenghi (Enrico), Marcello Mastroianni (Erocole Nardi), Mario Vitale (Renato), Massimo Serato (Roberto). Prod.: Sergio Amidei per Colonna Film ■ 35mm. D.: 80'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

Dopo una serie di cortometraggi e di documentari d'arte realizzati con Enrico Gras tra il 1938 e il 1948, *Domenica d'agosto* segnò la prima incursione di Emmer in un genere che avrebbe dominato la sua prolifica produzione degli anni Cinquanta.

Nel 1949, quando il neorealismo italiano era ancora molto popolare oltreoceano, Sergio Amidei riuscì a procurarsi le risorse finanziarie per produrre un film diretto da Emmer e cosceneggiato dallo stesso Amidei. La semplice e vaga premessa del film è enunciata fin dal titolo: una domenica d'agosto. Emmer non aveva in mente né un film a episodi né un documentario, ma, come ebbe a dire, "un resoconto drammatico di quella giornata e di quelle persone, le cui vite si incrociano per opera del fato o del caso". Voleva, disse, che il film fosse "il più possibile schietto e sincero" e che iniziasse con "un soggetto ridotto al minimo e destinato ad arricchirsi con il progredire del film, racchiudendo i fatti o i personaggi che man mano si presentavano". Alla sceneggiatura, completata in sole due settimane, lavorarono anche Franco Brusati, Giulio Macchi e il grande Cesare Zavattini. *Domenica d'agosto* è un film meraviglioso in cui si intrecciano cinque storie di personaggi che in una torrida domenica estiva



Domenica d'agosto

lasciano Roma per cercare refrigerio a Ostia: una ragazza e la sua famiglia, un vigile e la sua fidanzata, un ragazzo con gli amici, un giovane e la sua ex, un vedovo e la giovane figlia. Benché il film sia un indubbio precursore della popolare commedia all'italiana, la sua estetica resta saldamente ancorata al neorealismo e al cinema documentario. Il film fu girato interamente in esterni, e furono realizzati molti provini per trovare attori non-professionisti o poco noti che rendessero verosimile la storia tutta incentrata sulle vite di persone normali. Tuttavia, a proposito del film, si è spesso parlato di neorealismo rosa, sottogenere di breve durata caratterizzato da un tono più lieve e maggiormente in sintonia con la ripresa del paese.

Il cast comprende Mario Vitale, marito di Ingrid Bergman in *Stromboli*; Franco Interlenghi di *Sciuscià*; Massimo Serato, che per un breve periodo era stato sposato con Anna Magnani; Emilio Cigoli di *I bambini ci guardano*; e un Marcello Mastroianni ancora agli esordi, tanto da essere doppiato da Alberto Sordi.

Alexander Payne e Neil McGlone

Following a series of short films and art documentaries made with Enrico Gras between 1938 to 1948, Domenica d'agosto marked Emmer's first foray into the features that would dominate his prolific output during the 1950s.

By 1949, at a time when the Italian neorealist movement was still very popular overseas, screenwriter Sergio Amidei managed to raise the finances to produce and co-write a feature that Emmer would direct. The simple, loose premise of the film is contained in the title itself – a Sunday in August. Emmer envisioned neither an omnibus film of different episodes nor a documentary, but, as he said, "a dramatic story of that particular day and those people whose lives suddenly became entangled by fate or coincidence". He said he wanted the film to be "as sincere and unpretentious as possible" and for it to begin with "a minimal scenario which was later enriched as the work progressed by the inclusion of facts or characters that gradually presented themselves". The screenplay was completed in just two weeks with contributions from Franco Brusati, Giulio Macchi, and the great Cesare Zavattini.

Domenica d'agosto is a marvelous film interweaving five stories of characters fleeing Rome on a sweltering summer Sunday to seek refuge at the beach at Ostia – a girl with her family, a traffic policeman and his girlfriend, a boy and his friends, a young man and his ex-girlfriend, a widower and his young daughter. While the film is undoubtedly a precursor to the popular commedia all'italiana, its aesthetic remains firmly within neorealism and documentary. The film was shot entirely on location, and there was an extensive casting process of non-professional or little-known actors to keep the narrative focus squarely on the lives of ordinary people. However, the film has often been termed as 'pink neorealism', a short-lived subgenre in which Italian films offered a lighter tone more in keeping with the improving conditions of the country. The cast includes Mario Vitale, Ingrid Bergman's husband in *Stromboli*; Franco Interlenghi from *Sciuscià*; Massimo Serato, who was briefly married to Anna Magnani; Emilio Cigoli from *The Children Are Waiting Us*; and an early appearance by Marcello Mastroianni, still not far along enough in his career to have the right to his own voice – he was dubbed by Alberto Sordi.

Alexander Payne and Neil McGlone

È stato un grandissimo piacere occuparmi, con Robert Scipion, dell'adattamento francese di *Domenica d'agosto*. Non solo per l'amicizia che mi lega a Emmer e ad Amidei, ma anche perché lo considero uno dei migliori film prodotti in Italia dopo la guerra. Ideato e realizzato nella grande vena umana e popolare che ha fatto il successo di molti famosissimi film italiani, possiede una finezza di dettagli e una capacità d'osservazione che non sono affatto frequenti in questo genere di produzioni. [...] Ma l'elogio più importante che bisogna fare agli autori del film si riferisce alla precisione del tono e dell'interpretazione di quasi tutti i personaggi. Una simile riuscita è un capolavoro se si pensa che tutto



Parigi è sempre Parigi

l'interesse e tutto il divertimento del film si basano su sfumature di linguaggio, di modi e d'accenti in un numero considerevole di personaggi d'estrazione sociale e livello d'istruzione diversi. Marcello Pagliero, "Recontres Cinématographiques", marzo 1950

It was a great pleasure to handle the French adaptation of Domenica d'agosto, together with Robert Scipion. Not only because of the friendship that I shared with Emmer and Amidei, but also because I consider it one of the best films made in Italy after the war.

Conceived and produced in the great humanist and populist tradition that made many famous Italian films so successful, it possesses an attention to detail and a talent for observation that are not at all common in this type of film. [...] The most important element for which we should praise the authors, however, is the tonal precision and the quality of acting displayed by virtually all the characters. When you consider that all of the interest and enjoyment in the film derives from subtle shades in the language, gestures and accents of numerous characters with different social or education backgrounds, then such a final result can only be considered a masterpiece.
 Marcello Pagliero, "Recontres Cinématographiques", March 1950

PARIGI È SEMPRE PARIGI

Italia-Francia, 1951

Regia: Luciano Emmer

■ T. int.: *Paris is Always Paris*. Sog.: Sergio Amidei, Giulio Macchi. Scen.: Sergio Amidei, Luciano Emmer, Ennio Flaiano, Giulio Macchi, Francesco Rosi, Jacques Rémy, Jean Ferry. F.: Henri Alekan. M.: Gabriele Varriale, Jacques Poitrenaud. Scgf.: Hugues Laurent. Mus.: Roman Vlad. Int.: Aldo Fabrizi (Andrea De Angelis), Lucia Bosè (Mimi De Angelis), Ave Ninchi (Elvira De Angelis), Franco Interlenghi (Franco Martini), Marcello Mastroianni (Marcello Venturi), Jeannette Batti (Claudia), Galeazzo Benti (Gianni Forlivesi), Giuseppe Porelli (barone Raffaele D'Amore), Paolo Panelli (Totò Percuoco) Vittorio Caprioli (accompagnatore turistico), Yves Montand (se stesso). Prod.: Fortezza Film, Omnium International du Film ■ 35mm. D.: 100'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Ristampa depositata da Titanus / Reprint deposited by Titanus

Si tratta, in breve, di una carovana di turisti venuti a Parigi per assistere ad un incontro di calcio tra la squadra francese e quella italiana. La perma-

nenza a Parigi durerà un solo giorno, quel giorno, appunto, di cui ha bisogno Emmer per raccontare la sua molteplice vicenda. [...] I turisti di Parigi è sempre Parigi sono tutti definiti da una sfumatura diversa di dongiovannismo. L'uomo maturo sogna l'avventura con la *mannequin* o la ballerina da caffè-concerto; il giovane snob la conquista di una signora cosmopolita; i due ragazzotti romaneschi si accontenterebbero di una cameriera; infine, il giovane grazioso e ingenuo che con la sua storia fornisce la morale del film, si ferma, come si dice, alla prima osteria: la giornalaia della stazione. Quest'ultimo è il solo che riesca da avere una vicenda d'amore perché è il solo che obbedisca a un sentimento genuino. Gli altri inseguono il miraggio convenzionale di Parigi, città delle tresche facili e del vizio, e naturalmente rimangono delusi.

Il simbolo vivente di questa delusione è incarnato nella figura del barone, poveraccio residente a Parigi che campa facendo l'uomo-sandwich. Questa figura è tra la migliori del film: e l'enorme bottiglia di acqua minerale che egli porta in giro a scopo pubblicitario, è un'immagine azzeccata di effetto quasi surrealistico [...]. Emmer ha il tocco leggero e il suo umorismo è quasi sempre signorile e di buona lega [...]. Una sceneggiatura abile e guardinga e una recitazione misurata riescono a far evitare al film le molte secche in cui poteva insabbiarsi.

Alberto Moravia, "L'Europeo", 26 dicembre 1951

The film deals, in short, with a convoy of tourists who travel to Paris to watch a France-Italy football match. Their stay in Paris only lasts one day – the time that Emmer needs to narrate a varied sequence of events. [...] The tourists of Parigi è sempre Parigi are, to varying extents, all characterised as lady-killers. A mature man dreams of a romantic adventure with a mannequin or a café-concert dancer; a young man turns his nose up at the conquest of a cosmo-

politan lady; two Roman youths content themselves with a maid; and a delicate and innocent youth, whose story provides the films with its moral, ends up with his very first encounter: the news vendor at the station. He is the only one who succeeds in having a love affair because he is the only one following a genuine feeling. The others pursue the conventional mirage of Paris as a city of vice and easy affairs and thus end up disappointed.

The living embodiment of this delusion is the figure of the baron, a pitiful resident of Paris who gets by working as a human sandwich-board. He is one of the best characters in the film and the enormous bottle of mineral water that he drags around for publicity is a strikingly effective, almost surreal image. [...] Emmer has a delicate touch and his sense of humour is almost always refined and in good taste [...]. A careful and skilful screenplay and restrained performances help the film to avoid the many pitfalls it could have fallen into.

Alberto Moravia, "L'Europeo", 26 December 1951

LE RAGAZZE DI PIAZZA DI SPAGNA

Italia, 1952 Regia: Luciano Emmer

■ T. int.: *Three Girls from Rome*. Sog.: Sergio Amidei. Scen.: Sergio Amidei F.: Rodolfo Lombardi. M.: Jolanda Benvenuti. Scgf.: Mario Garbuglia. Mus.: Carlo Innocenzi. Int.: Lucia Bosè (Marisa Benvenuti), Cosetta Greco (Elena), Marcello Mastroianni (Marcello Sartori), Eduardo De Filippo (sor Vittorio), Ave Ninchi (madre di Marisa), Leda Gloria (madre di Elena), Liliana Bonfatti (Lucia), Renato Salvatori (Augusto Terenzi), Giorgio Bassani (il professore-narratore). Prod.: Astoria Film ■ 35mm. D.: 97'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

Emmer è il fotografo affettuoso di una nuova generazione di piccola borghesia che esce con entusiasmo dalla guerra. Quasi passo passo, dopo



Le ragazze di Piazza di Spagna

il mondo popolare di *Domenica d'agosto* e attraverso *Parigi è sempre Parigi*, seguiamo momenti di passaggio, fotografati con fuggevolezza e uno sguardo apparentemente svagato. Qui è l'entrata nella vita adulta di tre ragazze, che lavorano sì a Piazza di Spagna, ma vengono dai quartieri popolari della città: le case popolari di Donna Olimpia (raccontati anche da Pasolini), la Garbatella, la Roma-campagna di Capannelle. A guardarle e narrarle è un professore che le incontra tutti i giorni, interpretato da Giorgio Bassani. Quella gioventù che lui vede entrare nell'età adulta è anche un popolo che diventa meno povero, e la sensualità dello sguardo ferma questo passaggio come un temporale che segna la fine dell'estate, contornato di deliziosi caratteristi, da Ave Ninchi ed Eduardo De Filippo a un giovane Mastroianni.

Emiliano Morreale

Di questo mondo che ha una certa nobiltà nativa, discendente di un'antica cultura decaduta e rimasta in alcune forme di vita, Emmer sembrerebbe il più autentico narratore. È ormai perfino troppo bravo a mostrare appartamenti popolari sovrappopolati, e camioncini carichi di famiglie che vanno

a divertirsi. Ma quando avremo data la sua parte a una certa facilità, bisognerà riconoscerli un talento poetico vero nel rappresentare certi rapporti, gli amori e i litigi, e le testimonianze indiscrete dei ragazzi che dividono la vita e i drammi degli adulti. E almeno una scena di forte carica poetica, e che forse riassume tutto quanto egli ci vuol dire, d'un popolo vero ma che ha reali beni nel mondo sensibile elaborato da generazioni di artisti, e nelle giovani donne che paiono partorite dall'eterno femminino dell'arte italiana: la scena in cui il ragazzo del camioncino spia, nella sala della grande sartoria, la ragazza vestita da gran dama e trasformata in gran dama. Corrado Alvaro, "Il Mondo", 1° marzo 1952

Emmer is the affectionate photographer of a new, petit-bourgeois generation that emerged from the war with enthusiasm. Step-by-step from the working class setting of Domenica d'agosto by way of Parigi è sempre Parigi, we follow moments of transition, captured fleetingly and with an apparently casual gaze. Here it is the entry into the adult world of three girls who work in Piazza di Spagna but hail from the working class districts of Rome: the popular housing of Donna Olimpia (also described by Paso-

lini), Garbatella, and the Roman countryside of Capannelle. It is a professor, played by Giorgio Bassani, who encounters them every day and thus observes them and narrates the events. This youth which he watches enter into adulthood is simultaneous a population that gradually becomes less poor, and the sensuousness of the gaze captures this transition like a storm that marks the end of summer, and is filled with delightful character actors like Ave Ninchi, Eduardo De Filippo and a young Mastroianni.

Emiliano Morreale

This world has a certain nobility of its own – it is the descendent of an ancient, fallen culture whose traces remain in certain walks of life – and Emmer would seem to be its most authentic narrator. By now he is even too good at showing us overcrowded working class apartments and little trucks full of families off to enjoy themselves. But once we have acknowledged a certain ease on his part, we must also recognise a true poetic talent in the representation of certain relationships, love affairs and arguments, the indiscreet confessions of youngsters who participate in the life and dramas of adults. And there is at least one scene with a powerful poetic charge, which perhaps summarises everything that Emmer wants to tell us. Here genuine, ordinary people with real virtues are depicted according to the sensitive tradition of generations of artists, and a portrait of a young woman emerges as if from the eternal feminine of Italian art. It is the scene in which a young man spies from his truck into the elegant dressmaker's and sees a young girl dressed like a great lady suddenly transformed into a great lady. Corrado Alvaro, "Il Mondo", 1° March 1952

TERZA LICEO

Italia, 1954 Regia: Luciano Emmer

■ T. int.: High School. Sog.: Giuliano Moreno. Scen.: Sergio Amidei, Carlo Bernari, Vasco Pratolini, Luciano Emmer. F.: Mario Bava.

M.: Eraldo Da Roma. Scgf.: Mario Chiari. Mus.: Carlo Innocenzi. Int.: Giulia Rubini (Camilla), Ilaria Occhini (Lucia Lucchesi), Roberta Primavera (Maria Olivieri), Anna Maria Sandri (Teresa Di Lieto), Christine Carère (Giovanna Zanetti), Giovanna Turi (Giulia Bartoli), Ferdinando Cappabianca (Andrea Venturi), Franco Sartori (Bruno Sacchi), Ugo Amaldi (Franco), Turi Pandolfini (professore di storia), Giuliano Montaldo (professore di religione), Paola Borboni (madre di Bruno), Eriprando Visconti (Carlo Moretti). Prod.: IN.CI.M. – Industrie Cinematografiche Milanesi ■ 35mm. D.: 103'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ■ Da: CSC – Cineteca Nazionale

È un documento 'monumentale' su due generazioni dell'Italia dei primi anni Cinquanta: non perché ne studia i comportamenti, casomai riassumendoli in bozzetti (com'era di moda dire allora), ma perché ne blocca a futura memoria le caratteristiche salienti. [...] *Terza liceo* è un film di costruzione, che sembra poggiare su una sceneggiatura di ferro: ogni blocco è un mattone che contribuisce all'architettura complessiva. Lo scheletro è quello di un liceo classico romano, il Mamiani, in viale delle Milizie 30 [...], al cui interno viene isolata la classe III C;

attorno a essa si muovono i professori, gli alunni e i loro genitori. Due fronti compongono un reticolo di intrecci, di incontri e di scontri: quello dei giovani e quello degli adulti. [...] Queste architetture e queste matematiche sono però riscaldate dal sentimento, sono architetture e matematiche musicali: una 'musica' data dal ritmo, da assonanze tra sequenze, da ripetizioni e variazioni di motivi; mentre la musica vera e propria [...] è tendenzialmente musica di scena (l'assenza di musica è del resto coerente con l'impostazione antipsicologica del film). [...] Emmer fa un film 'perfetto', senza un'inquadratura di troppo, di impostazione classica, dove il lavoro della macchina da presa 'non si vede', destinato di fatto, se non nelle intenzioni esplicite, a durare, oltre le accidentalità del moderno. Emmer sottopone la scansione dei piani a un rigore che si attiene a una medietà distanziante: totali, campi-controcampi privi di moderne opposizioni, *two-or-three shots* direbbero gli anglosassoni (cioè inquadrature a due o tre personaggi) che inseriscono l'individuo nel gruppo [...]. L'autore regola la (messa in) scena come un grande burattinaio onnisciente, che sembra non lasciarsi coin-

volgere. Ma, con sapienza classica, è ben cosciente che l'economia formale conferisce plusvalore alle più semplici devianze: l'intrusione, ad esempio, di semplici piani ravvicinati fra i campi medi dominanti.

Adriano Aprà, *Emmer classico moderno: 'Terza Liceo', in Mister(o) Emmer*, a cura di Enrico Ghezzi e Stefano Francia di Celle, Torino Film Festival, Torino 2004

It is a 'monumental' document on two generations of 1950s Italy: not because it studies their behaviour, if need be by summarising them through sketches (as they were called at the time), but rather because it captures their salient characteristics for future memory. [...] Terza liceo is a carefully constructed film, based on an apparently cast-iron screenplay: each section is a brick that contributes to the overall architecture. The skeleton is that of a high school in Rome, the Mamiani, in viale delle Milizie 30 [...] and the central focus is on class 3C, around which revolve professors, students and their parents. Two sides – the youngsters and the adults – articulate a web of subplots based around encounters and conflicts. [...] This architectural and mathematical construction is enlightened, however, by emotions. It is a musical architecture and mathematics, in which the 'music' derives from the rhythm, from the harmony between individual sequences and from the repetition and variation of motifs. Meanwhile, actual music [...] is mostly relegated to a diegetic score, and this absence of a non-diegetic score is consistent with the film's anti-psychological approach. [...]

Emmer has made a 'perfect' film, classical in form and without a single superfluous shot, in which the camera remains invisible. It is a form that, even if this was not the filmmaker's explicit intent, is destined to last, beyond the casual parenthesis of modernity. Emmer consistently organizes shots with balanced spacial relationships: full-shots, shot-reverse-shot sequences lacking in modern contrast, two- and three-shots that locate the in-



Terza liceo

dividual within the group [...]. The 'author' regulates the (mise-en-)scene like a great, omnipotent puppet-master who refuses to permit himself to become involved. However, with classical precision, he is perfectly aware that such formal economy affords added significance to even the slightest deviation: the intrusion, for example, of simple close-ups into the preponderance of mid-shots.

Adriano Aprà, Emmer classico moderno: "Terza Liceo", in *Mister(o) Emmer*, edited by Enrico Ghezzi and Stefano Francia di Celle, Torino Film Festival, Torino 2004

CAMILLA

Italia-Francia, 1954

Regia: Luciano Emmer

■ Sog., Scen.: Luciano Emmer, Ennio Flaiano, Rodolfo Sonogo. F.: Gábor Pogány. M.: Jolanda Benvenuti. Scgf.: Gianni Polidori. Mus.: Carlo Innocenzi, Roman Vlad. Int.: Gabriele Ferzetti (Mario Rossetti), Franco Fabrizi (Gianni), Luciana Angiolillo (Giovanna Rossetti), Irene Tunc (Donatella), Gina Busin (Camilla, la domestica veneta), Floria Mariel (Paola), Wanda Benedetti (Luisa), Michele Emmer (Andrea Rossetti), Elisabetta Emmer (Cristina Rossetti), Giovanna Cigoli (madre di Giovanna). Prod.: Vides, Cormoran Films ■ DCP. D.: 86'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ■ Da: Rai Teche

Una domestica arriva in un nuovo quartiere della media borghesia, a servizio presso la famiglia di un medico (Gabriele Ferzetti). Attraverso i suoi occhi vediamo le difficoltà del giovane a inizio carriera, i rapporti con la moglie e i figli e le ambizioni di ascesa sociale che rischiano di mettere in seria difficoltà la famiglia. E sarà proprio Camilla a trarre d'impaccio tutti al momento giusto. Emmer gira un film di passaggio quant'altri mai, in una stagione incerta e di transito del cinema italiano e più in generale della storia moderna del nostro paese. L'aned-



Camilla

dotica si scioglie sempre più verso un primato della descrizione, il quartiere quasi sospeso nel nulla e gli interni ricostruiti in studio, il cast di attori professionisti con in mezzo una non-attrice di vaga eco neorealista (Gina Busin), e i figli di Ferzetti interpretati dai veri figli di Emmer, Michele ed Elisabetta. "Camilla, impersonata da un'altra contadina della piana del Maccarese, aveva dato vita al mio film riempiendo con la sua massiccia presenza la casa che avevo costruito nel Teatro 1 di Cinecittà. L'illusione era perfetta: ho vissuto due mesi in quella casa (immersa nella crisi di famiglia piccolo-borghese all'inizio dell'euforia nata con il boom economico) come fosse la mia. Avevo forse intuito sul nascere la perdita di certi valori tradizionali il cui ritorno, impossibile, è auspicato oggi da ipocriti moralisti. Camilla era la cartina di tornasole che li aveva evidenziati con la sua presenza di affettuoso e distaccato testimone (Luciano Emmer).

Emiliano Morreale

A maid arrives in a new, middle-class district, to take up a post in the household of a doctor (Gabriele Ferzetti). Through her eyes we witness the difficulties faced

by the young man at the start of his career, his relationship with his wife and children and his aspirations to climb the social ladder which put the family at risk. And it will be Camille who gets everyone out of difficulty when the moment comes. Emmer shoots a transitional film unlike any other, during a difficult moment of change both for Italian cinema and for Italy. Here, anecdote gives way to an emphasis on description, with the neighbourhood apparently suspended in a void and the interiors recreated in studio, the cast of professional actors with a non-actress vaguely reminiscent of Neorealism (Gina Busin) at their centre, and Ferzetti's children played by Emmer's own children, Michele and Elisabetta. "Camilla, played by yet another peasant from the Maccarese region, gave my film life, filling the house I had constructed in Cinecittà's Stage 1 with her powerful presence. The illusion was perfect: I lived for two months in that house as if were my own, immersed in the crisis faced by a middle class family at the very start of the euphoria of the economic boom. I had perhaps intuited the subsequent loss of certain traditional values, which certain hypocritical moralists vainly hope will return. Camilla



Il bigamo

was the litmus test that revealed this loss through her affectionate and detached testimony" (Luciano Emmer).

Emiliano Morreale

IL BIGAMO

Italia-Francia, 1955

Regia: Luciano Emmer

■ T. int.: *The Bigamist*. Sog.: Sergio Amidei. Scen.: Sergio Amidei, Agenore Incrocci, Furio Scarpelli, Francesco Rosi, Vincenzo Talarico. F.: Mario Montuori. M.: Otello Colangeli. Scgf.: Virgilio Marchi. Mus.: Alessandro Cicognini. Int.: Marcello Mastroianni (Mario De Santis), Franca Valeri (Isolina Fornaciari), Giovanna Ralli (Valeria Masetti), Memmo Carotenuto (Quirino), Ave Ninchi (signora Masetti), Vittorio De Sica (avvocato Principe), Marisa Merlini (Enza Masetti), Guglielmo Inglese (don Vincenzino). Prod.: Royal

Film, Filmel, Alba Films ■ 35mm. D.: 100'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

In un momento di crisi del cinema nazionale, alle soglie della commedia all'italiana, Emmer gira due film minori interpretati da Marcello Mastroianni, che il regista aveva usato fin dagli inizi come attore brillante e che era appena stato lanciato dal successo di due film di Blasetti con Sophia Loren. *Il momento più bello* e *Il bigamo* cercano nuove strade per la commedia, e nelle loro ambizioni ridotte fotografano però come sempre una Roma sospesa tra vecchio e nuovo, in cui personaggi piccolo-borghesi si trovano a confronto con dilemmi significativi: le nuove tecniche mediche e il ruolo della donna nei luoghi di lavoro, i cambiamenti e i paradossi della famiglia. Un rappresentante di cosmetici, accusato di bigamia, viene convinto da

un avvocato (ovviamente Vittorio De Sica) ad autoaccusarsi. I tribunali, nel cinema italiano, sono sempre il luogo del paradosso, dell'ingiustizia ridicola. "Non penso che *Il bigamo*, l'ultimo film che girai con la sceneggiatura di Amidei, possa appartenere al genere della commedia all'italiana, semmai era più vicino all'irrealtà della farsa. [...] Il ricordo più vivo di quel film è stato l'ultimo giorno in cui ebbi l'occasione di assistere alla straordinaria performance di Vittorio De Sica: interpretava la parte di un avvocato, principe del foro, svampito e smemorato al punto di non ricordarsi se doveva intervenire a difesa o ad accusa dell'imputato. [...] Ho toccato con mano la grandezza di quel protagonista del cinema italiano, per il quale era inutile ogni definizione del genere al quale apparteneva: era solo un grandissimo artista" (Luciano Emmer).

Emiliano Morreale

During a moment of crisis for the Italian cinema, just before the emergence of the commedia all'italiana, Emmer shot two lesser films starring Marcello Mastroianni, whom he had used from the very beginning as a comic actor and who had just been launched by the success of two films by Blasetti with Sophia Loren. Il bigamo tried out a new path for comedy and, despite their limited ambitions, captured as always a Rome caught between old and new in which petit bourgeois characters came up against small but significant dilemmas: new media technologies and the role of the woman in the workplace; changes and paradoxes within the family. A cosmetics salesman accused of bigamy is convinced by a lawyer (Vittorio De Sica, of course) to indict himself. In Italian cinema, the court is always a site of paradox, of ridiculous injustice.

"I don't think that Il bigamo, the final film I shot with a screenplay by Amidèi, belongs to the commedia all'italiana; rather it is closer to the unreality of farce. [...] The most vivid memory I have of that film is of the final day in which I was able to observe Vittorio De Sica's extraordinary performance as a prince of the court, distracted and forgetful enough to be unsure as to whether he was on the side of the prosecution or of the defence. [...] I was able to brush up against the grandeur of that key player in Italian cinema, for whom any label such as 'actor' was completely inadequate: he was simply a very great artist" (Luciano Emmer).

Emiliano Morreale

LA RAGAZZA IN VETRINA

Italia-Francia, 1961

Regia: Luciano Emmer

■ T. int.: *Woman in the Window*. Sog.: Rodolfo Sonego. Scen.: Luciano Emmer, Vinicio Marinucci, Luciano Martino, Pier Paolo Pasolini. F.: Otello Martelli. M.: Jolanda Benvenuti, Emma Le Chanois. Scgf.: Alexandre Hinkis. Mus.: Roman Vlad.

Int.: Lino Ventura (Federico), Marina Vlady (Else), Magali Noël (Chanel), Bernard Fresson (Vincenzo). Prod.: Nepi Film, Sofitedip, Zodiaque Productions ■ DCP. D.: 92'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato nel 2018 da Cineteca di Bologna e Compass Film presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored in 2018 by Cineteca and Compass Film at L'Immagine Ritrovata laboratory*

La ragazza in vetrina doveva essere il film della svolta nel cinema di Emmer, e diventò il suo film maledetto. In sintonia con l'evoluzione del cinema italiano, il regista sceglie un soggetto di Rodolfo Sonego che trattava un tema crudissimo, quello degli emigrati italiani nelle miniere di Belgio e Olanda (la tragedia di Marcinelle presso Charleroi, con 262 morti di cui oltre la metà italiani, era avvenuta appena quattro anni prima) e un altro diversamente scabroso, quello del quartiere a luci rosse di Amsterdam. Unisce quindi il proprio gusto per il vagabondaggio e il bozzetto con un'inedita durezza di sguardo, assecondata dal bianco e nero di Otello Martelli reduce da *La dolce vita*: la prima mezz'ora del film mostra la dura vita della miniera, poi segue due personaggi, uno più timido e uno più scafato, ma ugualmente soli e infelici, nell'incontro con due prostitute. L'unità di tempo, il senso del viaggio che racchiude incontri impossibili (*Domenica d'agosto, Parigi è sempre Parigi*) si carica ora di tinte documentarie, e di una profonda amarezza. Il film fu però bloccato dalla censura italiana, che lo tenne fermo per mesi prima di concedere il visto, per i maggiori di sedici anni, dietro il taglio di una scena considerata scabrosa. Ma in molti suggerirono che il vero tema da censurare fosse proprio la descrizione delle condizioni di lavoro degli emigrati italiani. Emmer, amareggiato dall'esperienza, si dedicò da allora alle pubblicità televisive fino al 1990. L'edizione integrale italiana del film fu ripristinata solo quarant'anni dopo la sua uscita.

Emiliano Morreale

Dato che nella regione [di Marcinelle] non c'erano alberghi, dormivo su una branda, ospite di una baracca di minatori. Un giorno da Amsterdam arriva alla baracca un bel ragazzone della provincia di Padova, una specie di Vincenzoni giovane, il quale comincia a raccontarmi tutto delle ragazze in vetrina. Lui si era fidanzato con una di queste prostitute, di riposo la domenica. Andava a prenderla il sabato sera e passavano il fine settimana in giro per gli alberghetti lungo i canali che sfociavano nell'oceano, festeggiando a base di caviale e champagne.

Naturalmente gli chiesi come mai avesse tutti questi soldi e il giovanotto mi spiegò che esistevano alcuni pozzi che statisticamente saltavano per aria ogni dieci-dodici anni [...]; le squadre che accettavano di lavorare là dentro venivano pagate anche cinque volte di più. E così tutti i sabati questo minatore italiano, che non aveva una moglie a Padova cui mandare il vaglia, si trovava dei bei soldi da spendere con la sua ragazza in vetrina.

Dopo l'incontro decisi naturalmente di scrivere il film tutto su questo personaggio. Ne ricavai un soggetto di circa venticinque pagine che Pasolini trovò nell'ufficio della produzione e, affascinato dall'idea del contrasto fra questi ragazzi mediterranei e queste bambole di porcellana tutte dipinte sotto le luci delle vetrine, mi telefonò. Voleva a tutti i costi fare lui la sceneggiatura e infatti la fece. "È bellissimo, non mi importa niente se non ce la pagano". Rodolfo Sonego in *Il cervello di Alberto Sordi. Rodolfo Sonego e il suo cinema*, a cura di Tatti Sanguineti, Adelphi, Milano 2015

Questo film mi permette di riallacciare i rapporti con il cinema d'autore che ho sempre privilegiato. Mostra l'esistenza difficile degli emigranti di ogni paese che lavorano nelle miniere, la vita da schiave delle belle di notte esposte come mercanzia, il sogno un po' folle di questo ragazzone innamorato che vuole liberare la ragazza da



Sul set di *La ragazza in vetrina*

una strana doppia vita di cui gli rivela il lato nascosto. Bellezza degli scenari naturali: il mare, una casa di bambole, tutto un paesaggio esaltato dalla fotografia di Martelli. Perfezione delle interpretazioni: Lino Ventura che in questo ruolo mostra finalmente tutta la grandezza della sua umanità; Magali Noël, buffa e spumeggiante di vita; Bernard Fresson, straordinariamente misurato nel suo primo ruolo. Quanto al personaggio che interpreto, tutto fatto di violenza interiore, mi permette di rivelare un lato del mio temperamento, torbido e ambiguo, ignorato o mal coltivato da anni.

Marina Vlady, 24 images/seconde, Fayard, Parigi 2005

La ragazza in vetrina was supposed to be a turning point in Emmer's cinema but it went on to become a cursed film. In accordance with the evolution of Italian cinema, the director chose a story by Rodolfo Sonego which combines a tough theme, Italian migrants working in Dutch and Belgian mines (the tragedy in Marcinelle, near Charleroi, which left 262 dead, half of which were Italian, took place only four years earlier), with a raunchy one, about the red light district in Amsterdam. It combines his love of wandering and the sketch with a harsh new gaze, bolstered by the black-and-white cinematography of Otello Martelli, fresh from *La dolce vita*. The first half-hour of the film depicts the difficult lives of the miners; then it concentrates on two characters, one timid, the other self-confident, but both lonely and unhappy, as they meet two prostitutes. The unity of time and the idea of the voyage involving impossible encounters (Domenica d'agosto, Parigi è sempre Parigi) now takes on a documentary flavour and a deep bitterness. However, the film was blocked by the Italian censor, who held it up for months before finally issuing a 16 rating, after eliminating one scene considered too raunchy. Nevertheless, many felt that the censor's real target was actually the description of the working conditions faced by Italian emigrants. Embittered by the experience, Emmer dedicated himself to Tv advertising until 1990. The full-length Italian version was only restored forty years after its release.

Emiliano Morreale

Given that there were no hotels in the region [of Marcinelle], I slept on a camp bed, a guest in a miners' hut. One day, a handsome young man from the province of Padova, a sort of young Vincenzoni, arrived at the hut and began telling me about the girls in the windows in Amsterdam. He was going out with one of these prostitutes, who had Sundays off. He would go to collect her on Saturday evening and they would spend the weekend going around the little hotels along the canals that fed into the ocean, cele-

brating with caviar and champagne.

Naturally I asked him how on earth he had so much money and he told me that there were certain mine shafts that, statistically, were prone to explode every ten-twelve years [...] and the teams that accepted to work in them were paid as much as five times the usual rate. So, every Saturday this Italian minor, who didn't have a wife in Padova to whom he could send a money order, found himself with all this money to spend with his woman in the window.

Following this meeting, I naturally decided to base the film entirely around this character. I drew up a story outline about twenty-five pages in length, which Pasolini came across in the producer's office. Fascinated by the idea of the contrast between these Mediterranean lads and these porcelain dolls all made up under the lights of the shop windows, he called me. He wanted at all costs to write the screenplay, and that is what he did. "It's beautiful. I don't care if they don't pay us anything for it."

Rodolfo Sonego in *Il cervello di Alberto Sordi*. Rodolfo Sonego e il suo cinema, edited by Tatti Sanguineti, Adelphi, Milano 2015

This film brought me back to arthouse productions, which I had always preferred. It shows the hardship of immigrants of all origins working the mines, the slavish existence of girls for hire displayed like consumer goods, and the improbable dream of a young miner who wants to save a girl from the strange double life she admits to leading. The locations are stunning: a shoreline, a tiny house, a landscape that seems larger than life in the eye of Martelli's camera. The performances were perfect: Lino Ventura, who shows with this part, at last, his humanity; Magali Noël, sparkling with life and wit; Bernard Fresson, astonishingly right for a first-time part. My own character's inner violence allowed me to show an equivocal and unsettling aspect of my being that had been ignored and ill-used for years.

Marina Vlady, 24 images/seconde, Fayard, Paris 2005

Luciano Emmer inizia la sua attività di documentarista nel '38 e per dodici anni, prima di dedicarsi al cinema, gira molti documentari fra cui alcuni dedicati all'arte. Emmer è il pioniere del 'film sull'arte', e non dei documentari d'arte come noi comunemente li intendiamo. Per la natura cinematografica dei suoi racconti, infatti, possiamo parlare di vera e propria fiction.

Fin dal suo esordio Emmer dimostra un'abilità di scrittura cinematografica quasi 'sperimentale': il montaggio veloce, i sinuosi movimenti di macchina, fino ai piani sequenza, le animazioni, e gli audaci dettagli pittorici mai visti prima, conferivano alla pittura una forte valenza 'realistica', e ai suoi film l'appellativo di 'naturalismo'. Nel Giotto

di *Racconto di un affresco*, Emmer ritaglia il dettaglio di un volto dipinto da Beato Angelico per insinuare uno stato d'animo particolare. Schivo verso ogni accademismo, l'autore trasformava così gli scenari pittorici in veri e propri set, idonei alla *mise en scène*: anche per questo, alla fine degli anni Quaranta, i principali protagonisti delle sue storie sono i grandi 'narratori' come Giotto, Bosch, Simone Martini, Paolo Uccello, Beato Angelico, Botticelli, Piero della Francesca e Carpaccio. [...]

Ma nel mezzo del dibattito teorico degli anni Cinquanta sulle modalità di ripresa del documentario d'arte – dibattito promosso dal critico Carlo Ludovico Ragghianti – il film sull'arte di Luciano Emmer esce quasi sconfitto.

Solo il critico d'arte Lionello Venturi e André Bazin, infatti, avevano capito che il contributo fondamentale del 'film sull'arte' di Emmer era la sua capacità di comunicare su diversi piani: sia alle platee, che affollavano le sale nel dopoguerra in cerca di evasioni, sia agli specialisti di cinema in cerca del binomio forma-contenuto. [...]

Emmer ha sempre ricercato singolari raffinatezze tipiche della discrezione che è parte del suo cinema. Nel '48, con la *Sant'Orsola* di Carpaccio, fa scrivere e interpretare un commento da Jean Cocteau; nel '50, per *Goya*, impiega la chitarra di Andrés Segovia, del quale a tratti inquadra le mani, per eseguire musiche di Albéniz, Torroba e Tárrega. Nel '52 Emmer è ormai un



Racconto da un affresco

affermato regista. *Leonardo* riceve un Leone d'Oro alla Mostra del Cinema di Venezia. L'autore era riuscito ad animare i disegni leonardeschi per ricreare l'effetto magico di un corpo in crescita. Nel '54, poi, realizza *Picasso* in occasione delle mostre di Roma e Milano. Per questo, vuole incontrare l'artista più discusso e acclamato del momento. Picasso si presenta, per la prima volta sugli schermi italiani, nella figura di artista e di uomo mentre in tempo reale realizza la colomba della pace.

Paola Scremin, *Luciano Emmer e il film sull'arte*, in *Omaggio a Luciano Emmer*, Regione Siciliana, 1999

Luciano Emmer began working as a documentary filmmaker in 1938 and for twelve years, before turning his attention to the cinema, shot several documentaries, including some dedicated to art. Emmer is the pioneer of the 'film on art', rather than art documentaries as we normally understand them. Indeed, given the cinematic nature of his narratives, it is appropriate to talk about them as real fiction.

Ever since his debut, Emmer demonstrated an almost 'experimental' approach to cinematic writing: the rapid montage, sinuous camera movements, and even one-shot sequences, animations and audacious and innovative pictorial details bestowed the paintings with a markedly 'realist' value and earned his films the label of 'naturalism'. In the Giotto of Racconto di un affresco, Emmer frames a detail of a face painted by Beato Angelico to evoke a particular state of mind. Rejecting a purely scholarly approach, he transformed the paintings into virtual sets, suitable for a mise-en-scène. For this reason, too, at the end of the Forties, the main protagonists of his stories were great 'narrators' like Giotto, Bosch, Simone Martini, Paolo Uccello, Beato Angelico, Botticelli, Piero della Francesca and Carpaccio. [...]

However, from the perspective of the theoretical debate around film technique in the art documentary – a debate promoted by the critic Carlo Ludovico Ragghianti – Luciano Emmer's films on art

did not emerge particularly well. Only the art historian Lionello Venturi and André Bazin understood that the fundamental contribution of Emmer's films on art was their ability to communicate on multiple levels: both to the general audiences who filled post-war cinemas in search of escapism and to the film specialists concerned with the relationship between form and content. [...]

Emmer always sought out unique subtleties and this is typical of the discretion which is integral to his cinema. In 1948, he asked Jean Cocteau to write and narrate a commentary for Carpaccio's Sant'Orsola; and in 1950 he got Andrés Segovia to perform music by Albéniz, Torroba and Tárrega on the guitar for Goya, occasionally even shooting his hands as he played. By 1952, Emmer was already an established filmmaker. Leonardo won a Golden Lion at the Venice Film Festival. The filmmaker had managed to animate Leonardo's drawings to create the magical impression of a maturing oeuvre. In 1954 he made Picasso documenting the exhibitions in Roma and Milano and for this project, he wanted to meet the most acclaimed and talked-about artist of the time. Thus Picasso appeared, for the first time, on Italian screens, in the guise of both man and artist, while he sketched his dove of peace in real time.

Paola Scremin, *Luciano Emmer e il film sull'arte*, in *Omaggio a Luciano Emmer*, Regione Siciliana, 1999

RACCONTO DA UN AFFRESCO

Italia, 1940 Regia: Luciano Emmer, Enrico Gras, Tatiana Grauding

■ Sog., Scen.: Luciano Emmer, Enrico Gras, Tatiana Grauding. Prod.: Dolomiti Film ■ 35mm. D.: 11'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ■ Da: CSC – Cineteca Nazionale

PARADISO TERRESTRE

Italia, 1940-1946 Regia: Luciano Emmer, Enrico Gras, Tatiana Grauding

■ T. alt.: *Paradiso perduto*. Sog., Scen.: Luciano Emmer, Enrico Gras, Tatiana Grauding. Mus.: Roman Vlad. Prod.: Dolomiti Film ■ 35mm. D.: 11'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ■ Da: CSC – Cineteca Nazionale

IL CANTICO DELLE CREATURE

Italia, 1943 Regia: Luciano Emmer, Enrico Gras, Tatiana Grauding

■ Sog., Scen.: Luciano Emmer, Enrico Gras, Tatiana Grauding. Prod.: Dolomiti Film ■ 35mm. D.: 12'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ■ Da: CSC – Cineteca Nazionale

VENISE ET SES AMANTS

Italia-Francia, 1948

Regia: Luciano Emmer, Enrico Gras

■ T. it.: *Romantici a Venezia*. Testo e voce.: Jean Cocteau. F.: Mario Craveri. Mus.: Roman Vlad. Prod.: Salvo D'Angelo per Universalia ■ 35mm. D.: 11'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ■ Da: CSC – Cineteca Nazionale

ISOLE NELLA LAGUNA

Italia, 1948

Regia: Luciano Emmer, Enrico Gras

■ Scen.: Diego Fabbri. Mus.: Roman Vlad. Voce: Gino Cervi. Prod.: Universalia ■ 35mm. D.: 13'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ■ Da: CSC – Cineteca Nazionale

LA LEGGENDA DI SANT'ORSOLA

Italia-Francia, 1948

Regia: Luciano Emmer, Enrico Gras

■ T. fr.: *La Légende de Sainte Ursule*. Testo e voce.: Jean Cocteau. F.: Mario Craveri. Mus.: Roman Vlad. Prod.: Salvo D'Angelo per Universalia ■ DCP. D.: 9'. Bn. Versione

italiana / *Italian version* ■ Da: Cineteca di Bologna

L'INVENZIONE DELLA CROCE

Italia, 1948 Regia: Luciano Emmer, Enrico Gras

■ F.: Ubaldo Marelli. Mus.: Roman Vlad. Prod.: Panda Film ■ 35mm. D.: 10'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

GOYA. LA FESTA DI SANT'ISIDORO

Italia, 1950 Regia: Luciano Emmer

■ F.: Mario Bava. Prod.: Sergio Amidei per Colonna Film ■ 35mm. D.: 8'. Bn. Didascalie italiane / *Italian intertitles* ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

LEONARDO DA VINCI

Italia, 1952 Regia: Luciano Emmer

■ Anim.: Luciano Emmer. F.: Mario Craveri. Mus.: Roman Vlad. Testo: Gian Luigi Rondi.

Voce: Gino Cervi. Prod.: Luciano Perugia per Documento Film ■ 35mm. D.: 47'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

PICASSO

Italia, 1954 Regia: Luciano Emmer

■ Testo: Renato Guttuso, Antonello Trombadori, Antonio Del Guercio. F.: Giulio Giannini. Mus.: Roman Vlad. Prod.: Sergio Amidei per Rizzoli ■ 35mm. D.: 44'. Col. Versione francese / *French version* ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

IO E...

Più interessanti [nella produzione televisiva di Emmer tra fine Sessanta e inizio Settanta] i filmati della trasmissione Rai *Io e...* del 1972, curata da Anna Zanolì, dove importanti personaggi della cultura sono messi a confronto con l'opera preferita (opera d'arte, o, comunque – è il caso dell'EUR di Fellini – con qualcosa da cui il personaggio si sente particolarmente attratto). Nella maggior parte dei casi si tratta di quadri, a conferma del fatto che Emmer continua a portarsi dietro, nelle forme più disparate (caroselli compresi) la sua fama di regista sensibile al racconto visivo di dipinti e pittori. Uno dei più belli, fra questi cortometraggi, è *Zavattini e... il 'Campo di grano con corvi' di van Gogh*, dieci minuti dominati dalla tristezza della morte del pittore evocata dal quadro. Avvolto da un cappottone nero, Zavattini è ripreso da lontano mentre attraversa la campagna di Auvers-sur-Oise, 'immerso' in quel grano tante volte dipinto nelle ultime settimane di vita, e dove il pittore si sparò il colpo di pistola per cui morì pochi giorni più tardi. A questa visione oggettiva segue una serie di 'soggettive' dello sguardo

zavattiniano per le strade del paesino ravvicinando i particolari più carichi di ricordi. Minore è la varietà delle immagini negli interni dell'angusto abbaino dove abitava van Gogh e del luminoso museo di Amsterdam, in cui si svolge la parte centrale del programma. Qui diventa essenziale il ruolo di Zavattini che parla, sia per quello che dice sia per la sua maniera caratteristica di esprimersi. Emmer intuisce che in quel momento il vero protagonista è lo scrittore e 'stringe' sui dettagli del volto e delle mani, come incantato dalle sue capacità interpretative. La partecipazione emotiva è rappresentata in modo sempre più palpabile, fino al malinconico gesto conclusivo, nel cimitero dov'è sepolto van Gogh: Zavattini non depone un fiore sulla tomba, ma ne prende uno nato di fronte alle lapidi, come se con quel germoglio potesse conservare un po' dello spirito del grande artista.

Fra i molti episodi della serie *Io e...* vanno ricordati ancora, per lo spessore anche cinematografico che assume la scrittura, quelli di *Bacchelli e... il 'Paesaggio 1913' di Morandi*, *Parise e... Piazza San Marco*, e, soprattutto,

Guttuso e... il 'Marat morto' di David. L'amore di Bacchelli per il quadro di Morandi, e l'amicizia fra i due, sono raccontati in maniera piacevolmente colloquiale, con riprese tutte in interni, che mostrano la casa e lo studio del pittore, mentre la macchina da presa scopre gli oggetti sparpagliati del 'naturamortista', davanti a un cavalletto di legno, con a fianco i colori e i pennelli. Guglielmo Monetti, *Luciano Emmer*, La Nuova Italia, Firenze 1992

More interesting [among Emmer's Tv productions of the late-60s/early-70s] were the 1972 Rai Tv series Io e..., curated by Anna Zanolì, in which important cultural figures were placed face-to-face with their favourite artwork or – as in the case of Fellini and the EUR – something to which the person felt a particular attraction. In the majority of cases, these were paintings, which demonstrates that Emmer retained his fame as a director sensitive to the visual narration of paintings and painters, albeit in a wide range of forms (including the caroselli). One of the best of these shorts is Zavattini e... il 'Campo di grano con corvi' di van Gogh, ten minutes char-

acterised by the sadness over the death of the painter evoked by the painting. Wrapped in a black overcoat, Zavattini is framed in long-shot as he crosses the Auvers-sur-Oise countryside, 'immersed' in the wheat fields which van Gogh painted so frequently in the final weeks of his life and where, a few days later, he would fire the shot that would end his life. These objective shots are followed by a series of subjective ones which replicate Zavattini's gaze as he walks through the streets of the small town and get closer to those details most pregnant with memory. There is less variation among the shots in the pokey garret where van Gogh lived and the brightly lit Amsterdam museum where the central part of the programme takes place. Here, as he talks, Zavattini's role becomes central, both for what he says and for the characteristic way in which he expresses it. Emmer senses that in those moments the writer is the real protagonist and so he moves in for extreme close-ups of his face and hands, as if enchanted by the quality of his performance. His emotional involvement is almost palpable, right up until his melancholic final gesture, in the cemetery where van Gogh is buried;

Zavattini does not place a flower on the tomb, but instead picks one that has just sprouted in front of the tomb, as if that new bloom conserved a trace of the great artist's spirit.

Amongst the many episodes of the series Io e... , it is also worth remembering, both for their writing and for their cinematic qualities, Bacchelli e... il 'Paesaggio 1913' di Morandi, Parise e... Piazza San Marco and Guttuso e... il 'Marat morto' di David. Bacchelli's love for Morandi's painting and the friendship between the two men are narrated in a pleasingly colloquial fashion in scenes shot entirely in the painter's house and studio while the camera reveals objects used for still-lives, scattered in front of an easel flanked by brushes and paints. Guglielmo Monetti, Luciano Emmer, La Nuova Italia, Firenze 1992

FEDERICO FELLINI E... L'EUR

Italia, 1972 Regia.: Luciano Emmer

■ Mus.: Ennio Moricone. Int.: Federico Fellini (se stesso). Prod.: Rai - Radiotelevisione italiana ■ DCP. D.: 12'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Rai Teche

RICCARDO BACCHELLI E... IL 'PAESAGGIO 1913' DI MORANDI

Italia, 1972 Regia: Luciano Emmer

■ Mus.: Ennio Moricone. Int.: Riccardo Bacchelli (se stesso). Prod.: Rai - Radiotelevisione italiana ■ DCP. D.: 15'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Rai Teche

CESARE ZAVATTINI E... 'IL CAMPO DI GRANO CON CORVI' DI VAN GOGH

Italia, 1972 Regia: Luciano Emmer

■ Mus.: Ennio Moricone. Int.: Cesare Zavattini (se stesso). Prod.: Rai - Radiotelevisione italiana ■ DCP. D.: 15'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Rai Teche

CAROSELLI

Luciano Emmer non ha inventato *Carosello*. Magari ha girato la celebre prima sigla, con le tende che si aprono, ha scelto la musica di Raffaele Gervasio, ha attraversato tutti i vent'anni del programma girando qualsiasi cosa con qualsiasi attore. Ha trattato formaggi e mozzarelle, abiti su misura, carne in scatola, aperitivi, detersivi... Ma, soprattutto, pur non avendo inventato *Carosello*, ha trasportato il mondo del cinema e dello spettacolo in quello parallelo della televisione e della pubblicità. Ha travasato nei due minuti di spettacolo televisivo il suo saper far cinema, sia

come documentarista sia come regista di commedia, potendo dirigere tutti i più grandi attori che avevamo: Totò, Walter Chiari, Aldo Fabrizi, Dario Fo, Carlo Dapporto, Paolo Panelli, Catherine Spaak, Capucine, Sylva Koscina, Adriana Asti, Adolfo Celi, Sergio Fantoni... Un carosello firmato Luciano Emmer, scritto di solito da Francesco Milizia, fotografato da Giuseppe Caracciolo e musicato da Ennio Morricone, prodotto da una delle sue tante società, che poi erano sempre la stessa, aveva sempre qualcosa di particolare, di non banale, di originale. Perché Emmer, fin dal 1957, quando lavora

ancora sotto la Incom, e dirige 'solo' 225 filmati, ha ben chiaro il modello narrativo e produttivo del carosello. Probabile, anzi quasi certo, che travasi in certe serie piccoli documentari che aveva già girato. Ma quando gira, nel 1958, *I gangsters* con Dario Fo per l'Agip-Supercortemaggiore, ha benissimo in testa quel che sta facendo e perché lo sta facendo. Emmer diventa immediatamente maestro del racconto breve, della scenetta comica o musicale che sia. Meglio comica, certo. E, infatti, da subito imposta come campioni dei suoi filmati Dario Fo, Raffaele Pisu, Walter Chiari, prima di arrivare

a quello che sarà il suo capolavoro carosellistico, cioè *Le avventure di Ercolino* con Paolo Panelli e Mimmo Poli per la Galbani, iniziato nel 1959 per la Ondatelema, la sua prima società di produzione, e terminato nel 1962, una specie di mischione di *I sogni di Walter Mitty* di James Thurber e *Mio zio* di Jacques Tati. Ma l'atmosfera era quella da commedia all'italiana, ben scritta da Francesco Milizia, che poi diventò la prima penna (sporca) della commediaccia anni Settanta, e immortalata da Emmer con una messa in scena così povera che finiva per diventare una scelta stilistica. E probabilmente lo era.

Emmer aveva girato anche una famosa serie per la Star con Totò, di cui ci rimangono solo due episodi, *Totò cassiere* e *Totò ciabattino*. Erano notevoli anche quelli di *Miss Dolcezza* con Sylva Koscina e Andrea Checchi per la Elah, o quelli di *Confidenziale* con Sandra Milo per la Palmolive con i testi di Lina Wertmüller. Anche se pensava seriamente di essere un grande regista di dive, credo che il meglio Emmer lo desse con attori comici anche di non primissimo piano, come erano appunto Panelli o Umberto D'Orsi. O in serie geniali come *Gli incontentabili* per la Ignis, dove prima Adolfo Celi poi Giampiero Albertini fanno uscire pazzi i commessi di un negozio di elettrodomestici, rigorosamente interpretati dai grandi caratteristi italiani degli anni Settanta, come Gianfranco D'Angelo. Anche se, poi, è fantastico alle prese con caroselli musicarelli come la serie per la Piaggio *La voglio* con Edoardo Gattorno o con il finto western *Il californiano* per la gomma Hollywood della Elah. Emmer rivide su piccolo schermo anche le sue invenzioni per il grande schermo, pensiamo a *Parigi è sempre Parigi* con Capucine, o recupera i classici della commedia, come *Avanti c'è posto* con Aldo Fabrizi. Chi lo aveva incontrato durante gli anni d'oro di *Carosello* racconta di Emmer come un uomo ruvido e agitato, sempre pronto a girare o a

montare qualcosa. La prima volta che l'ho incontrato, qualcosa come trentacinque anni fa, stava alla moviola per una truca da inserire in uno spot di Fiorello Galbani. Mi disse che nel cinema 'alto' non potevi controllare il risultato come nella pubblicità, nei 30, 60 anche 120 secondi di raccontino che avevi a disposizione. A quel cinema, inoltre, non aveva più nulla da invidiare. Aveva lavorato con gli stessi attori, le stesse troupe, perfino gli stessi mezzi. Per un carosello Motta, nel 1973, per riprendere un panettone gigante si era servito di un dolly storico di venti metri. Aveva potuto lavorare con tutti i più grandi direttori della fotografia dei suoi tempi. Nel corso degli anni, Luciano sarebbe ritornato al cinema, allontanandosi sempre di più dal mondo della pubblicità. Ma ne sarebbe rimasto un protagonista leggendario.

Marco Giusti

Luciano Emmer didn't invent Carosello. Although he did shoot the famous original opening sequence, with the curtains drawing back, chose Raffaele Gervasio's music for the theme tune, and was ever-present throughout all twenty years of the programme, shooting all kinds of things with all kinds of actors: cheese, tailored-made suits, tinned meat, aperitifs, detergents... So, although he didn't invent Carosello, he brought the world of cinema and entertainment into the parallel world of television and advertising, transferring all of his cinematic know-how, both as a documentary-maker and as a director of comedies, into those two-minute television shows, giving him the opportunity to direct all our biggest stars of the day: Totò, Walter Chiari, Aldo Fabrizi, Dario Fo, Carlo Dapporto, Paolo Panelli, Catherine Spaak, Capucine, Sylva Koscina, Adriana Asti, Adolfo Celi, Sergio Fantoni... A Luciano Emmer carosello, usually scripted by Francesco Milizia, with photography by Giuseppe Caracciolo and the music of Ennio Morricone, and produced by one of his many companies (which were al-

ways the same), always had something special about it, something original, and was never banal. That's because since the very beginning in 1957, while still working for Incom, for whom he directed 'only' 225 shorts, Emmer had a clear idea of the narrative and production models for his caroselli. Probably, indeed almost certainly, he took some short documentaries he had already shot and inserted them into certain series. However, when he shot I gangsters with Dario Fo for Agip-Supercortemaggiore in 1958, he knew precisely what he was doing and why he was doing it. Emmer immediately became the master of short dramas, comedies and musical scenes. With comedy being his forte, of course. In fact, he immediately installed actors such as Dario Fo, Raffaele Pisu and Walter Chiari as regular stars of his sketches, before arriving at what would become his carosello masterpiece: Le avventure di Ercolino for Galbani, with Paolo Panelli and Mimmo Poli, which began in 1959 for Ondatelema, his first production company, and ran until 1962, a sort of mix between James Thurber's The Secret Life of Walter Mitty and Jacques Tati's Mon oncle. However, the atmosphere was more that of the commedia all'italiana, well-scripted by Francesco Milizia – who subsequently became one of the main (dirty) writers of the 'sex comedy' of the '70s – and immortalised by Emmer with such scarce mis-en-scène that it would become a stylistic choice. It probably was.

Emmer also shot a famous series for Star with Totò. Only two episodes of this series still survive today: Totò cassiere and Totò ciabattino. Other notable works included the series Miss Dolcezza for Elah, with Sylva Koscina and Andrea Checchi, or the series Confidenziale for Palmolive, starring Sandra Milo and scripted by Lina Wertmüller.

Even if he believed himself to be a great director of divas, I still think the best of Emmer was his work with comic actors who weren't A-list stars, such as the aforementioned Panelli, or Umberto D'Orsi. Or in a brilliant series such as

Gli incontentabili *for Ignis, were first Adolfo Celi and then Giampiero Albertini drove electrical appliance salesmen up the wall, wonderfully played by great Italian character actors of the 1970s, such as Gianfranco D'Angelo. However, his work behind the camera was also fantastic in his musical caroselli; for instance, the series La voglio for Piaggio, with Edoardo Vianello, or the fake western Il californiano for Elah, advertising their Hollywood chewing gum. Emmer was happy to resell his inventions for the big screen on the small screen, such as Parigi è sempre Parigi starring Capucine. He also recovered comedy classics, such as Avanti c'è posto (Before the Postman) with Aldo Fabrizi. Those who knew him during the golden years of Carosello, describe Emmer as a rough and excitable man, always ready to shoot or edit something. The first time I met him, approximately thirty-five years ago, he was at a Moviola working on a special effect to insert into a Fiorello Galbani advertisement. He told me that in 'high' cinema he hadn't been able to control the results like in advertising, in those 30, 60 or even 120 seconds at his disposal. Moreover, there was nothing in cinema for him to envy anymore. He had worked with the same actors, the same crews, even the same means; he had used an old 20-metre-high dolly to frame a gigantic panettone for a 1973 Motta carosello. He also had the chance to work with all the greatest cinematographers of his time. As the years passed by, Luciano would eventually return to cinema, moving further and further away from the world of advertising, of which however he remained a legendary figure.*

Marco Giusti

CANZONI SCENEGGIATE (GALOPERA)

Brandy Grand Senior Fabbri

Italia, 1957 Regia: Luciano Emmer

■ T. alt.: *Una canzone per voi*. Scen.: Luciano Emmer. Int.: Nilla Pizzi, Quartetto Radar. Prod.: Sandro Pallavicini per Incom

I GANGSTER (SARTO DI CLASSE) Benzina Supercortemaggiore Agip

Italia, 1958 Regia: Luciano Emmer

■ Scen.: Dario Fo. Int.: Dario Fo, Carlo Hintermann, Maria Teresa Vianello. Prod.: Sandro Pallavicini per Incom

LE TRE GEMELLE IMEC Biancheria Imec

Italia, 1958 Regia: Luciano Emmer

■ Scen.: Luciano Emmer, Valentino Orsini. Int.: Margherita, Nicoletta, Stefania Colnaghi. Prod.: Sandro Pallavicini per Incom

LE AVVENTURE DI ERCOLINO Crema Belpaese Galbani

Italia, 1959 Regia: Luciano Emmer

■ Scen.: Luciano Emmer, Francesco Milizia. Int.: Paolo Panelli, Mimmo Poli. Prod.: Geo Tapparelli per Telerama

MISS DOLCEZZA Budino Elah

Italia, 1960 Regia: Luciano Emmer

■ Scen.: Bruno Corbucci, Gianni Grimaldi. Int.: Sylva Koscina, Andrea Checchi. Prod.: Geo Tapparelli per Ondateleram

BUSCAGLIONE SHOW (A COLORI) Birra Industria Italiana della Birra

Italia 1960 Regia: Luciano Emmer

■ Scen.: Leo Chiosso. Scgf.: Maurizio Mammi. Mus.: Fred Buscaglione. Int.: Fred Buscaglione, Anita Ekberg. Prod.: Geo Tapparelli, Elio e Ezio Gagliardo per Ondatelerama

AVANTI C'È POSTO Lana Lanerossi

Italia 1961, Regia: Luciano Emmer

■ Scen.: Francesco Milizia. Int.: Aldo Fabrizi. Prod.: Geo Tapparelli, Alfonso Galleani per Ondatelerama

APPUNTAMENTI DI PUNT E MES Aperitivo Punt e Mes Carpano

Italia, 1964 Regia: Luciano Emmer

■ Francesco Milizia. F.: Giuseppe Caracciolo. Mus.: Romano Bertola. Int.: Margaret Rose Keil. Prod.: Luciano Emmer per Erre Film

VOGLIO LA VESPA Vespa Piaggio

Italia, 1965 Regia: Luciano Emmer

■ Sog.: Luciano Emmer. Scen.: Francesco Milizia. Int.: Edoardo Vianello. Prod.: Luciano Emmer per Erre Film

STAR PRESENTA TOTÒ (TOTÒ CASSIERE) Dado Doppio Brodo Star

Italia, 1967 Regia: Luciano Emmer

■ Scen.: Totò, Francesco Milizia. F.: Giuseppe Caracciolo. Int.: Totò, Gino Ravazzini. Prod.: Erre Film

IL CALIFORNIANO Chewing gum Hollywood Elah

Italia, 1969 Regia: Luciano Emmer

■ F.: Giuseppe Caracciolo. Mus.: Ennio Moricone. Prod.: Luciano Emmer per Film Made

VANESSA LA DIAVOLESSA
Crema Kaloderma
Aesculapius

Italia, 1969 Regia: Luciano Emmer

■ Int.: Barbara Bach. Prod.: Luciano Emmer
per Film Made

GLI INCONTENTABILI
Elettrodomestici Ignis

Italia, 1972 Regia: Luciano Emmer

■ F.: Giuseppe Caracciolo. Mus.: Ennio Moricone. Int.: Giampiero Albertini, Gianfranco D'Angelo. Prod.: Luciano Emmer per Film Made

NATALE
Panettone Motta

Italia, 1974 Regia: Luciano Emmer

■ Prod.: Luciano Emmer per Miro Film

35 mm. D.: 2'. Versione italiana / *Italian version* ■ Da: Rai Teche

CAROSELLO CHE PASSIONE!

Italia, 1978 Regia: Luciano Emmer

■ Seconda puntata: *Ma chi l'ha ucciso?*
Curatore programma: Guido Levi. F.: Elio Bisignani, Domenico Ciamparella, Roberto Romei. M.: Cesare d'Amico. Prod.: Rai ■ File HD. D.: 50'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ■ Da: Rai Teche

Risentire oggi la voce di Luciano Emmer che introduce i suoi stessi caroselli o intervista i grandi maestri della pubblicità è qualcosa di assolutamente eccezionale. Perché Emmer, quando gira e monta per la Rai *Carosello, che passione!*, documentario in due parti di cinquanta minuti l'una, in onda su Rai 1 il 26 gennaio e il 2 febbraio del 1977 alle 20.40, sulle origini e la fine del celebre programma, è l'uomo

che forse meglio lo conosce e lo ha attraversato tutto. Ed è pure l'uomo che deve 'terminarlo', con un film-ricordo, girato in bianco e nero mentre la tv si colora. *Carosello* scompare alla fine del 1976 lasciando il posto a un non-appuntamento, definito nei bollettini della Sacis del tempo "Spazio F". Uno spazio, insomma, al posto dell'allegro appuntamento che aveva cullato centinaia e centinaia di ragazzini italiani per vent'anni. Emmer non ha nessun tono nostalgico nel raccontare la lunga storia del programma. Lo fa in maniera quasi scientifica. La prima parte è dedicata a *Gli anni ruggenti*, la seconda a *Chi l'ha ucciso?*. Emmer si sente parte sia di quelli che lo hanno fatto nascere e crescere tra la fine degli anni Cinquanta e i primi Sessanta sia di quelli che non tanto lo vogliono uccidere, ma cercano di stare al passo col cambiamento della tv e della pubblicità tra la fine del 1977 e l'inizio del 1978. Sono anni difficili, di grandi rivoluzioni sotto tutti i punti di vista. Emmer non può chiudersi, non lo ha mai fatto, nella nostalgia dei bei tempi carosellistici, ma non può neanche abbandonare, senza dir nulla, un programma che ha seguito per vent'anni, che conosce perfettamente. Come conosce perfettamente i tanti uomini dello spettacolo, dell'industria e della pubblicità che ne hanno fatto parte. Anche se la sua bella voce, assolutamente senza toni lacrimosi, è quella che mette in scena per i suoi grandi documentari, sentiamo quanta passione ha messo sia in *Carosello* sia in questo documentario che lo celebra e lo conclude. Rivisto oggi è un documento clamoroso e commovente, pieno di interviste strepitose e di filmati introvabili.

Marco Giusti

To hear Luciano Emmer's voice again today as he introduces his caroselli or interviews the great masters of advertising is quite extraordinary. For Emmer is the person who, more than any other, experienced and understands the phenome-

non. This is clearly evident in Carosello, che passione!, a documentary in two parts each lasting fifty minutes on the beginning and the end of this celebrated programme, which he shot and edited for Rai and which was broadcast on the same channel on the 26th January and the 2nd February 1977, at 8.40 pm. It is therefore appropriate that he should be the person to 'end it', with a film-memory, shot in black-and-white just as Tv was moving to colour. Carosello vanished at the end of 1976 leaving an empty gap identified in the Sacis bulletins simply as "Space F". In short, a gap in place of that regular, happy rendezvous which for twenty years had nurtured thousands and thousands of Italian youngsters. There is not even a hint of nostalgia in Emmer's narration of the programme's long history; rather, it is delivered in an almost scientific fashion. The first part is dedicated to the Roaring Years, the second to Who Killed It?. Emmer clearly feels that he is someone who helped to give birth to and nourish the programme in the late-Fifties and early-Sixties, but who also, while not wanting to kill it off, nevertheless tried to keep pace with the changes in television and advertising in late-1977 and early-1978. These were difficult years, characterised by dramatic changes on many levels. Emmer could not close himself in a sweet nostalgia for the gold old times of the caroselli, but nor could he abandon, without comment, a programme that he had followed for twenty years and that he knew inside out – just as he knew the people in show business, industry and advertising that comprised this world. Even if his beautiful voice, lacking any hint of tears, is the same as the one used for his great documentaries, you can nonetheless hear the passion that he dedicated both to Carosello and to this documentary which celebrates and brings it to conclusion. Seen again today, it is a moving and powerful documentary, full of sensational interviews and long-lost extracts.

Marco Giusti



ALLA RICERCA DEL COLORE DEI FILM: TECHNICOLOR & CO.

In Search of Color: Technicolor & Co.

Programma a cura di / Programme curated by **Gian Luca Farinelli**

Testi di / Notes by **Meredith Brody, Ian Christie, Paola Cristalli, Jean Douchet, Mariann Lewinsky, Michael Pogorzelski, Jonathan Rosenbaum**

Decima edizione della sezione dedicata al colore, la più amata dalla comunità del Cinema Ritrovato. La cinefilia, per decenni, si è nutrita del desiderio di vedere film introvabili. Oggi si trova, se non tutto, molto; ma vedere film in Technicolor resta un'esperienza veramente rara. Le copie vintage del più bel sistema a colori del cinema, che ogni anno portiamo sullo schermo dell'Arlecchino, ritrovano la memoria dei colori originali. Proponiamo due classici anni Quaranta, *Meet Me in St. Louis*, prima grande 'festa' cromatica di Vincente Minnelli, e il capolavoro di John M. Stahl, *Femmina folle*, dove il Technicolor rende accecante la bellezza di Gene Tierney e l'abisso doloroso della sua personalità. Dopo il successo del suo ultimo bianco e nero, *Psyco*, Alfred Hitchcock realizza nel 1963 *The Birds* e, nel 1964, *Marnie*. Il perfetto tailleur color *eau de Nil*, l'Aston Martin coupé metallizzata con cui Hedren si reca a Bodega Bay, e il 'biondo Kelly' dei suoi capelli non avrebbero raggiunto la stessa luminosa efficacia senza il Technicolor, così come il terrore suscitato dagli uccelli risiede nel loro essere pure macchie di nero. Quando le macchie nere scompaiono e la normalità pare ricomporsi, siamo come rassicurati nel ritrovare l'affettuoso calore del Technicolor... In *Marnie*, al contrario, è il colore a suscitare la paura: "I colori! Non li sopporto quei colori!". È impossibile pensare a *Marnie* senza ricordare il rosso, ovvero il rimosso della protagonista che ritorna a sciogliere il plot.

Dall'Academy Film Archive l'attesissima lezione di Mike Pogo, che presenterà al pubblico i test per la stampa dei film e quattro copie Technicolor dei primi anni Settanta, realizzati poco prima della chiusura del laboratorio, nel 1974. Quattro film firmati da direttori della fotografia che, collaborando con grandi registi, hanno cambiato la storia del colore cinematografico.

Geoffrey Unsworth, vincitore dell'Oscar per *Cabaret*, inventa nel film di Bob Fosse una fotografia che farà scuola, in cui le luci del cabaret invadono e colorano la scena, restituendo ai bianchi e ai neri la funzione di colori. In *The Godfather* Coppola e Gordon Willis, maestro della penombra e delle sottoesposizioni, creano un'atmosfera in cui manca la luce, come manca la pace nella famiglia Corleone. In *Deliverance* di John Boorman, Vilmos Zsigmond decolora le scene fluviali, freddo annuncio di quello che sta per avvenire. In *The Getaway* di Sam Peckinpah, Lucien Ballard, un gigante delle luci da Marocco di von Sternberg a *Il mucchio selvaggio* dello stesso Peckinpah, dà un nitore bruciato all'attrazione tra Steve McQueen e Ali MacGraw.

Un assaggio di Kinemacolor e tre restauri digitali completano la rassegna. Due film Republic scelti da Martin Scorsese, il Technicolor *Laughing Anne* (1953) e il Trucolor *The Plunderers*. E *Carosello napoletano* (1953) di Ettore Giannini, in cui Piero Portalupi s'ispira agli effetti teatrali, ai colori stencil del cinema muto, e al Technicolor, creando un efficacissimo *carosello di colori*.

Gian Luca Farinelli

This is the tenth edition of the festival section devoted to colour, a favourite of Il Cinema Ritrovato community. For decades, cinephilia has nourished itself on the desire of seeing lost or hard-to-find films. Today, much is available, although not everything; seeing Technicolor films is still a truly rare experience. Every year at the Arlecchino cinema we screen vintage prints of the most beautiful colour motion picture process, rediscovering its original colours.

We are showing two classics from the 1940s: Meet Me in St. Louis, Vincente Minnelli's first grand 'party' in colour, and John M. Stahl's masterpiece, Leave Her to Heaven, where Technicolor makes Gene Tierney's beauty blinding and her character's personality painful. After his successful last black and white film, Psycho, Alfred Hitchcock made The Birds in 1963 and Marnie in 1964. The perfect eau de Nil tailleur, the metallic Aston Martin Coupé that Hedren drives to Bodega Bay and the 'Kelly blonde' colour of her hair would not have been as luminous or as compelling without Technicolor, just like the terror wreaked by the birds depends on their being stains of pure black. When the black stains disappear and things return to normal, we feel reassured by the warmth of Technicolor... In contrast, colour in Marnie causes fear: "The colours! Stop the colours!". It is impossible to talk about Marnie without thinking of red and the main character's suppressed memory that resurfaces and unravels the plot.

Straight from the Academy Film Archive is Mike Pogo's much anticipated presentation of film print tests and four Technicolor prints from the early 1970s, which were made right before the laboratory closed in 1974. Four films with cinematographers who changed the history of colour in film while working with great filmmakers.

Winner of the Oscar for Cabaret, Geoffrey Unsworth invented groundbreaking photography for Bob Fosse's film with cabaret lights painting the scenes and black and white acting as colours. The master of low-light photography and underexposed film Willis Gordon created in Francis Ford Coppola's The Godfather an atmosphere that lacks light like the Corleone family lacks peace. For John Boorman's Deliverance, Vilmos Zsigmond bleached the river scenes, a cold omen about the events to come. The lighting genius of Lucien Ballard can be seen from Josef von Sternberg's Morocco to Sam Peckinpah's The Wild Bunch, and he gave a scorched crispness to the attraction between Steve McQueen and Ali MacGraw in Peckinpah's The Getaway.

A sampling of Kinemacolor and three digital restorations complete this section. Two Republic films chosen by Martin Scorsese, the Technicolor Laughing Anne (1953) and Trucolor The Plunderers. And Ettore Giannini's Carosello napoletano (1953), in which Piero Portalupi was inspired by theatrical effects, silent film stencil colours and Technicolor, creating an effective kaleidoscope of colours.

Gian Luca Farinelli

Il programma di Kinemacolor provenienti dalla Collezione Ansaldo/Fondazione Cineteca di Bologna, importante evento dell'edizione 2017 del Cinema Ritrovato, era stato reso possibile dal metodo messo a punto dal laboratorio L'Immagine Ritrovata per simulare digitalmente questo particolare procedimento a colori. Per l'edizione 2018 sono stati restaurati altri quattro film in Kinemacolor: *A Day in Henley* e *Choosing the Wallpaper*, due titoli Urban della Collezione Ansaldo cui era stato inizialmente diagnosticato un deterioramento irreversibile, *Varieties of Sweet Peas*, riscoperto alla fine del 2017 al BFI National Archive, e un ammaliante titolo Comerio nel quale una donna ci guarda da sotto l'ampia tesa del suo elegante cappello: il restauro, a cura della Fondazione Cineteca Italiana, è stato effettuato a partire da un positivo nitrato.

Mariann Lewinsky

The Kinemacolor programme from the Ansaldo Collection/Fondazione Cineteca di Bologna, a major event of the 2017 Il Cinema Ritrovato, became possible after L'Immagine Ritrovata laboratory had found a way to digitally simulate this unique color system. For the 2018 festival, four more Kinemacolors have been restored: A Day at Henley and Choosing the Wallpaper, two Urban productions from the Ansaldo Collection initially diagnosed to have deteriorated beyond salvation, Varieties of Sweet Peas, rediscovered in late 2017 in the BFI – National Archive, and the bewitching portrait of a woman, filmed by Comerio, looking at us from under the wide brim of her chic hat, restored in color from the black and white nitrated positive print from the Fondazione Cineteca Italiana.

Mariann Lewinsky

CHOOSING THE WALLPAPER

Gran Bretagna, 1910

■ T. copia: *La scelta della carta da muro*. Prod: Charles Urban - Natural Color Kinematograph Company ■ DCP. D.: 2'. Col ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna / Collezione Ansaldo

Ragguardevole dimostrazione della straordinaria capacità del Kinemacolor di riprodurre accuratamente e nei minimi dettagli i colori di ogni oggetto. Il film mostra una signora che sceglie della carta da parati; in mano ha un pezzo di carta satinata rosa a guidarla nella scelta. La mano del negoziante, mentre sfoglia i campioni, è riprodotta squisitamente.

Le fantasie risaltano sullo schermo con straordinaria precisione. È visibile perfino il velo argenteo che ricopre alcuni



[Donna con garofani rossi e rosa]

tipi di carta; i colori di un pavone e di una rosa sono molto realistici.
Estratto dal *Catalogo Urban*

Remarkable as showing the power of Kinemacolor to reproduce accurately the smallest details of color in any object. The film shows a lady choosing wallpaper; she is holding a piece of rose satin paper which she wishes to match. The hand of the shopkeeper, as he turns over the patterns, is very perfectly reproduced. The patterns appear on the screen with striking accuracy. Even the silvery glaze on several of the papers is shown; the colors of a peacock in one pattern, and of a rose in another, are most realistic.
Excerpt from the *Urban Catalogue*

VARIETIES OF SWEET PEAS

Gran Bretagna, 1911

■ Prod: Charles Urban - Natural Color Kinematograph Company ■ D.: 7'. Col ■ Da: BFI - National Archive

La delicatezza delle tonalità e delle sfumature di colore è splendidamente riprodotta in questi esemplari di piselli odorosi magnificamente coltivati. Il pisello odoroso fu coltivato per la prima volta da un monaco siciliano di nome Cupani verso la fine del XVII secolo. Cupani mandò alcuni semi al dottor Uvedale in Inghilterra, dove i fiori ricevettero il melodioso nome di *Lathyrus distoplatyphyllus odoratus*. Da quei semi originali si è sviluppata gran parte delle varietà attuali. L'aspetto naturale dei mazzi di piselli odorosi nelle varie sequenze del film, e la precisione con cui sono rese le più inusitate sfumature di colore, sono straordinari.
Estratto dal *Catalogo Urban*

Delicate tones and shades of color are beautifully reproduced in these examples of highly cultivated sweet peas. The sweet pea was first exploited by a Sicilian monk named Cupani, towards the end of the seventeenth century. He sent seeds

to Dr. Uvedale in England, where they received the euphonious name of Lathyrus distoplatyphyllus odoratus. From these original seeds most of the present varieties have developed. The natural appearance of the bunches of sweet peas in the various sections, and the exactness with which the most unusual shades of color are reproduced, are remarkable.
Excerpt from the *Urban Catalogue*

A DAY AT HENLEY

Gran Bretagna, 1911

■ T. copia: Una giornata a Henley.
Prod: Charles Urban - Natural Color Kinematograph Company ■ DCP. D.: 9'. Col
■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna / Collezione Ansaldo

Il paesaggio fluviale è deliziosamente riprodotto in questo titolo che ci mostra il corso superiore del Tamigi durante la regata di Henley. L'aspetto più pregevole del film è forse la riproduzione assolutamente naturale dell'acqua, la superficie solcata da un gran numero di imbarcazioni e il riflesso del rigoglioso verde degli alberi che costeggiano il fiume. Molte delle sequenze sono perfette dal punto di vista artistico, e il vivace abbigliamento delle signore offre abbondanti possibilità per la riproduzione dei colori. Si assiste a una o due gare, e uno spettacolo interessante è il passaggio di una canoa da guerra maori pilotata da maori arawi, che nel 1911 erano in visita alla White City Exhibition di Londra. Nelle sequenze conclusive del film vengono ritratti singoli membri della rappresentanza maori, alcuni dei quali si esibiscono in una danza di guerra. Si noterà che le loro donne hanno un aspetto molto civile e perfino avvenente.

Estratto dal *Catalogo Urban*

River scenery is delightfully reproduced in this subject which shows us the upper Thames during Henley Regatta. The most striking feature of the film, perhaps,

is the absolutely natural reproduction of the appearance of the water, its surface rippled by scores of passing boats and reflecting the verdant green of the trees bordering the river. Many of the sections are perfect from an artistic point of view, and there is plenty of scope for color reproduction in the gay dresses of the ladies. One or two racing contests are seen and an interesting item is the passing of a Maori war canoe manned by Arawa Maoris, who in 1911 were on a visit to the White City Exhibition in London. In the concluding sections of the film, portraits are given of individual members of the Maori band, and a number of them perform a war dance. It will be noticed that their women are quite civilised in appearance, and even good-looking.

Excerpt from the *Urban Catalogue*

■ Restaurati in 4K nel 2018 da Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / Restored in 4K in 2008 by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory

[DONNA CON GAROFANI ROSSI E ROSA]

Italia, 1912?

■ Prod: Luca Comerio ■ DCP. D.: 9". Col

Si tratta probabilmente di un brevissimo frammento di un home movie realizzato come test per i colori del Kinemacolor.

This very short fragment of a home movie was probably a color test for the Kinemacolor system.

■ Restaurati in 4K nel 2018 da Cineteca Italiana di Milano presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata da un positivo nitrato bianco e nero originale / Restored in 4K in 2008 by Cineteca Italiana di Milano at L'Immagine Ritrovata laboratory from an original black and white nitrate positive

MEET ME IN ST. LOUIS

USA, 1944 Regia: Vincente Minnelli

■ T. it.: *Incontriamoci a Saint Louis*. Sog.: dalla serie di racconti brevi *5135 Kensington* di Sally Benson, poi raccolti nel romanzo *Meet Me in St. Louis*. Scen.: Irving Brecher, Fred F. Finklehoffe. F.: George Folsey. M.: Albert Akst. Scgf.: Cedric Gibbons, Lemuel Ayers, Jack Martin Smith. Int.: Judy Garland (Esther Smith), Margaret O'Brien ('Tootie' Smith), Mary Astor (signora Anna Smith), Lucille Bremer (Rose Smith), Leon Ames (signor Alonzo 'Lon' Smith), Tom Drake (John Truett), Marjorie Main (Katie), Harry Davenport (il nonno). Prod.: Arthur Freed per Metro Goldwyn Mayer ■ 35mm. D.: 113'. Technicolor. Versione inglese / *English version* ■ Da: Cinémathèque française per concessione di Park Circus ■ Copia Technicolor originale colorata per imbibizione / *Original tinted Technicolor print*

“Nessun posto è bello come casa mia”, aveva stabilito Judy Garland pochi anni prima, stremata dai bagliori del mondo di Oz e lieta di ritrovarsi nel suo grigio Kansas. L'eco di quella frase risuonerà in tante commedie familiari degli anni Quaranta e Cinquanta, e Minnelli saprà mostrare delizie e angosce dell'ancoraggio domestico, in case stravolte dai preparativi d'un matrimonio (*Il padre della sposa*) o dentro caravan sull'orlo dell'abisso (*Dodici metri d'amore*). Ma mai l'affermazione è stata sonora, e dolcemente melodiosa, come in questo film che il giovane regista riceve dalle mani di Cukor, un musical che Arthur Freed produce senza precedente teatrale, sulla base di alcuni racconti apparsi sul “New Yorker”. La casa qui s'identifica con una città, St. Louis (che di fatto non vediamo mai, ma non importa, riverbera dai cuori e dalle voci dei protagonisti) e un mondo, migliore dei mondi o piuttosto unico mondo pensabile, se l'ipotesi di doversene andare scatena terrori e lacrime. Come potrebbe non essere così, quando si è avuta la fortuna “di nascere nella mia città preferita”, come cinguetta la “mi-



Meet Me in St. Louis

cro-Bernhardt Margaret O'Brien” (Catherine Surowiec)? La mia città preferita, ovvero la mia nazione preferita: il film colloca l'azione nel 1903 ma esce nel 1944 di guerra...

Minnelli, al primo incontro con il Technicolor, immerge questa celebrazione della famiglia americana nella morbidezza evocativa del colore impressionista, fino alla letterale citazione di Renoir père, due fulve fanciulle al pianoforte. Poiché ogni mondo incantato è costruito sul rimosso, non man-

cano le ombre, e più volte la morte viene chiamata in causa, pur dislocata con apparente innocenza (morte di bambole, mascherate di Halloween, decapitazione di pupazzi di neve). Sul piano stilistico, lo schema è chiaro: trionfo del piano medio, sovraccarico di volti arrossati, cappelli e nastri, tappezzerie bordeaux, volants azzurri, rosei cosciotti di manzo e torte decorate, e momenti in cui tutto si dissolve per far spazio a primi piani di assoluta purezza cromatica e affettiva, gli occhi

sgranati di Judy Garland, la voce luminosa nelle canzoni che danno al film la sua legatura (sgorgando naturalmente dallo snodo narrativo, e nel 1944 non è affatto scontato). Quando infine arriva, l'Esposizione universale del 1904 è al di là di quella balconata che non varcheremo mai: una fantasmagorica silhouette, un mondo nuovo, un meraviglioso panorama: comincia l'età Vincente Minnelli del musical americano.

Paola Cristalli

"There's no place like home", declared Judy Garland just a few years earlier, exhausted by the gleaming world of Oz and happy to be back in her grey Kansas. Those words would resonate throughout many family comedies of the 1940s and '50s, and Vincente Minnelli deftly depicted the joys and anxieties of places called home, in houses overturned by wedding preparations (Father of the Bride) or in trailers on the edge of a precipice (The Long, Long Trailer). That phrase, however, never had a more melodious or more colourful echo than in this film the young director took off George Cukor's hands, an Arthur Freed original screen musical based on a few stories that appeared in "The New Yorker". The home here is a city, St. Louis (which basically we never see but nevertheless reverberates from the characters' hearts and voices) and a world, the best of worlds or the only world conceivable, if the sheer idea to leave it unleashes panic and tears. Could it be any other way, when you have been so lucky "to be born in my favorite city", as the "micro-Bernhardt Margaret O'Brien" (Catherine Surowiec) chirps? My favourite city, or better still my favourite country: the movie's action takes place in 1903 but it was released in 1944, in the midst of the war...

Using Technicolor for the first time, Minnelli immerses this celebration of the American family in the soft evocative colours of impressionism, even referencing Renoir père with two reddish-haired girls at a piano. Every enchanted world is built on what can not be mentioned, and

in this one shadows abound; death crops up even if in an innocent guise (dolls dying, Halloween costumes, decapitated snowmen). The stylistic pattern is clear: the triumph of the medium shot, full of flushed faces, hats and bows, burgundy tapestries, blue frills, rosy roast-beefs and decorated cakes, and moments in which everything disappear to make room for close-ups of absolute emotional and chromatic purity, Judy Garland's wide eyes, the crystal-clear voice in the songs tying the film together (flowing naturally from the story's development, which was not a given in 1944). When it finally arrives, the World's Fair of 1904 is just a view beyond that balcony, that boundary we will never cross: a phantasmagorical silhouette, a mondo nuovo, a marvellous panorama: here comes the Vincente Minnelli era of the American musical.

Paola Cristalli

LEAVE HER TO HEAVEN

USA, 1945 Regia: John M. Stahl

Vedi pag. / See p. 326

THE PLUNDERERS

USA, 1948 Regia: Joseph Kane

Vedi pag. / See p. 232

LAUGHING ANNE

USA, 1953 Regia: Herbert Wilcox

Vedi pag. / See p. 234

CAROSSELLO NAPOLETANO

Italia, 1953 Regia: Ettore Giannini

Vedi pag. / See p. 114

THE BIRDS

USA, 1963 Regia: Alfred Hitchcock

■ T. it.: *Gli uccelli*. Sog.: dall'omonimo racconto di Daphne du Maurier. Scen.: Evan Hunter. F.: Robert Burks. M.: George Tomasini. Scgf.: Robert Boyle. Int.: Rod Taylor (Mitch Brenner), Tippi Hedren (Melanie Daniels), Jessica Tandy (signora Brenner), Suzanne Pleshette (Annie Hayworth), Veronica Cartwright (Cathy Brenner), Ethel Griffies (signora Bundy), Charles McGraw (Sebastian Sholes), Ruth McDevitt (signor aMacGruder), Joe Mantell (il commesso viaggiatore). Prod.: Alfred Hitchcock per Alfred J. Hitchcock Productions, Inc. ■ 35mm. D.: 120'. Technicolor. Versione inglese / *English version* ■ Da: Academy Film Archive (Tim Hunter Collection) per concessione di Park Circus ■ Copia originale 35mm dye transfer Technicolor / *Vintage Technicolor 35mm dye transfer print*

Cinquantesimo titolo di Hitchcock, lavoro sottile e complesso che fa seguito al più grande successo del regista, *Psycho*, *The Birds* è un film molto diverso, e non solo perché questa fantasia apocalittica è la sua opera più astratta, come ha notato Dave Kehr, ma anche perché il passaggio dal bianco e nero al colore e al formato widescreen va di pari passo con l'astrazione. La stessa astrazione si estende a cosmici campi lunghi degni di un Kiarostami che sembrano posti più come questioni filosofiche che come risposte retoriche. E non appena ci accorgiamo che i capelli biondi e il tailleur verde dell'insolente eroina, Melanie Daniels (Tippi Hedren), sono coordinati alla coppia di pappagalli inseparabili che la giovane porta a Bodega Bay per proseguire l'elaborato duello di sarcasmo e seduzione avviato con l'indisponente estraneo Mitch Brenner (Rod Taylor), è già chiaro che Hitchcock ha in mente qualcosa di metafisico, oltre che fisico.

Ciò che mantiene il suo spaventoso spettacolo così imprevedibile è che la spiegazione del comportamento ag-



The Birds

gressivo degli uccelli non arriva mai. (Nelle interviste Hitchcock disse che *The Birds* era un film sull'“autocompiacimento”, senza specificare se si riferisse ai personaggi, al pubblico, o a entrambi). Quello che invece arriva, in un possibile parallelismo con *Psycho*, è l'arbitraria premessa drammatica della violenza assassina. L'improvvisa fuga dalla città di un'eroina bionda diventa un'immersione nella natura selvaggia, un viaggio verso l'inspiegabile e irrazionale furia della giustizia divina, in qualche modo associata agli uccelli impagliati nell'ufficio di Norman Bates.

Quando ci viene detto che gli uccelli hanno colpito anche Santa Rosa, cogliamo un riferimento di Hitchcock

a *L'ombra del dubbio*, suo precedente studio a doppio taglio su una famiglia disfunzionale in una cittadina della California. Richiamando le rime interne di quel film tra una nipote e uno zio entrambi chiamati Charlie (Teresa Wright e Joseph Cotten), *The Birds* giustappone personaggi resi più forti (come Melanie) e/o più deboli (come la madre di Mitch, Jessica Tandy) da una crisi morale condivisa e circondati da vicini eccentrici dai diversi temperamenti.

Jonathan Rosenbaum

A subtle, complex follow-up to Alfred Hitchcock's biggest hit, Psycho, his fiftieth feature is quite different – and not just because this apocalyptic fantasy is his

most abstract film, as Dave Kehr has noted, but also because his shift from black and white to widescreen color works in tandem with the abstraction. The same abstraction extends to cosmic long shots worthy of Abbas Kiarostami that seem posed more as philosophical questions than as rhetorical answers. And as soon as we notice that the flippant heroine, Melanie Daniels (Tippi Hedren), has been color-coordinated, thanks to her blond hair and green dress, with the two lovebirds in their cage that she's bringing to Bodega Bay as part of an elaborately flirtatious grudge match waged against a disapproving stranger, Mitch Brenner (Rod Taylor), it's already clear that Hitchcock has something metaphysical as well as physical in mind.

What keeps his scare show so unnervingly unpredictable is that the explanation we crave for why birds have started to attack humanity is never forthcoming. (Hitchcock said in interviews that The Birds was about "complacency", without spelling out whether he meant that of his characters, his audience, or both). What we get instead, as one possible parallel to Psycho, is murderous violence as an arbitrary dramatic premise. A blond heroine's sudden flight from a city becomes a trip to the wilds – a movement towards the irrational, inexplicable fury of divine retribution, related somehow to those stuffed birds in Norman Bates' office.

When we hear that a flock of birds has also hit Santa Rosa, this is Hitchcock's way of cross-referencing his own Shadow of a Doubt, an earlier double-edged look at life and family dysfunction in a California small town. Recalling that earlier film's rhymes between a niece and uncle both named Charlie (Teresa Wright and Joseph Cotten), this film juxtaposes characters made stronger (like Melanie) and/or weaker (like Mitch's mother, Jessica Tandy) by a shared mortal crisis, surrounded by eccentric neighbours of diverse temperaments.

Jonathan Rosenbaum

MARNIE

USA, 1964 Regia: Alfred Hitchcock

■ Sog.: dal romanzo omonimo di Winston Graham. Scen.: Jay Presson Allen. F.: Robert Burks. M.: George Tomasini. Scgf.: Robert Boyle. Mus.: Bernard Herrmann. Int.: Tippi Hedren (Marnie Edgar), Sean Connery (Mark Rutland), Diane Baker (Lil Mainwaring), Martin Gabel (Sidney Strutt), Louise Latham (signora Edgar), Bob Sweeney (il cugino Bob), Alan Napier (signor Rutland), Henry Beckman (primo detective), Edith Evanson (Rita), Bruce Dern (marinaio). Prod.: Alfred Hitchcock per Universal ■ 35mm. D.: 130'. Technicolor. Versione inglese / English version ■ Da: Academy Film Archive (Lowell Peterson,

ASC) per concessione di Park Circus ■ Copia originale 35mm dye transfer Technicolor / Vintage Technicolor 35mm dye transfer print

Marnie ha la particolarità di indicare chiaramente l'impotenza sessuale della sua protagonista, una totale frigidità che diventa il tema stesso della trama. Hitchcock ci propone due versioni, o più precisamente due visioni. La prima alla maniera di una sceneggiatura hollywoodiana. La povera ragazza dei bassifondi incontra il principe azzurro che, spinto dall'amore puro, come i cavalieri di una volta, libera Marnie dal male. Bisogna guarirla, ma soprattutto salvarla. Alla fine del film ci viene concessa l'ottusa beatitudine di un 'lieto fine': la povera ladra accede alla ricchissima ma 'presentabilissima' aristocrazia. Se non che i titoli di testa sotto forma di elegantissimi cartoncini scorrono non da sinistra a destra ma da destra a sinistra: segno che il film va letto alla rovescia. La prima inquadratura del film inizia con il dettaglio di una borsetta femminile, stretta forte sotto un braccio, di un giallo smagliante (quel giallo dorato che da più di un decennio fa brillare la chioma delle protagoniste hitchcockiane, tra cui ovviamente Marnie, e che il Technicolor mette meravigliosamente in risalto).

L'apparizione prende forma e rivela una donna di spalle che si allontana, sola e risoluta, lungo il binario di una stazione ferroviaria – visto in prospettiva centrale con violenta rigidità rettilinea – seguendo rigorosamente la linea di sicurezza tracciata sul marciapiede. Come se andasse incontro a un destino che è assolutamente decisa a controllare.

A questa inquadratura risponde l'ultima inquadratura del film. Il 'principe azzurro' Mark ha appena strappato a Marnie il suo segreto. Eccola guarita. Ma l'odio nei confronti del sesso maschile, alle radici della sua rivolta, era la sua ragione di vivere. Anche la lettura sociale contribuisce a cambiare la posta in gioco. Un conflitto dissimula-

to oppone le due classi agli antipodi, con la classe dominante che si rappresenta e consolida come aristocrazia (la partita di caccia che più 'british' non si può). Quella società offre al popolo l'illusione di poter vivere come la classe dominante. È così che Marnie può permettersi un cavallo (con il transfert sessuale che ne consegue) come qualsiasi aristocratico. E grazie ai vestiti e al comportamento può anche simulare l'appartenenza a una classe di cui diventa a quel punto la preda ideale.

Perché tra Marnie e Mark, chi dei due è il più malato, chi è il più ladro? Guardiamo l'ultima inquadratura. La stessa prospettiva centrale della strada, limitata sui due lati dall'uniformità rettilinea delle case operaie, elimina qualsiasi via di fuga. All'uscita di Marnie dalla casa materna i bambini che giocano si paralizzano come se avessero appena visto un fantasma. La ragazza ha abdicato a qualsiasi rivolta e si è interamente affidata, spirito e corpo, a Mark. Ma l'anima è morta. L'auto che porta via la coppia scende verso un immenso fondale sul quale si intravede il mare ma soprattutto una nave gigantesca che chiude radicalmente la strada. Contrariamente alla prima inquadratura del film, la prospettiva vieta qualsiasi speranza d'avvenire. A quel punto, il vero 'lieto fine' del film è terrificante.

Jean Douchet

Marnie is unusual in clearly showing its protagonist's sexual impotence a complete frigidity which becomes the story's main theme. Hitchcock offers us two versions, or more precisely two visions. The first is in the style of a Hollywood script. The poor young woman from the slums meets Prince Charming who, driven by pure love, like knights from times gone by, frees Marnie from hardship. He needs to heal her, but above all save her. At the end of the film we are granted the dull satisfaction of a 'happy ending': the poor thief finds her way into the extremely wealthy but very 'presentable' aristocracy. However, the opening credits, in the form



Sul set di *Marnie*

CABARET

USA, 1972 Regia: Bob Fosse

■ Sog.: dall'omonima commedia musicale di Joe Masteroff, ispirato alla pièce *I Am a Camera* di John Van Druten e ai racconti *Berlin Stories* di Christopher Isherwood. Scen.: Jay Allen. F.: Geoffrey Unsworth. M.: David Bretherton. Scgf.: Rolf Zehetbauer. Int.: Liza Minnelli (Sally Bowles), Michael York (Brian Roberts), Helmut Griem (Maximilian von Heune), Joel Grey (Master of ceremonies), Fritz Wepper (Fritz Wendel), Marisa Berenson (Natalia Landauer), Elisabeth Neumann (Fraulein Schneider). Prod.: Cy Feuer per ABC Pictures Corp. ■ 35mm. D.: 124'. Technicolor. Versione inglese / *English version* ■ Da: Academy Film Archive (Constellation Center Collection) per concessione di Park Circus ■ Copia originale 35mm dye transfer Technicolor / *Vintage Technicolor 35mm dye transfer print*

of elegant cards, move from right to left instead of vice versa: a sign that the film should be read in reverse. The film's opening sequence starts with a close up of a dazzling yellow handbag clutched under an arm (the same golden yellow which for more than a decade had been the color of Hitchcock's leading ladies' hair, including Marnie, and which Technicolor brings out wonderfully). The image takes shape, and we see a lone, determined woman walking away from the camera on the platform of a railway station – in the center of a stark rectilinear composition. She does not stray from the safety line marked on the platform, as if she were heading towards a fate that she was absolutely determined to control.

The final shot of the film echoes this scene. Prince Charming, Mark, has just elicited Marnie's secret from her, and she is healed; however, her hatred of men, at the root of her rebellion, was her reason to live. A social interpretation also helps to change the stakes. A hidden conflict keeps the two class extremes apart, with the ruling class represented and reinforced as the aristocracy (the hunting party which couldn't be more British).

Such a society offers the lower classes the illusion of being able to live like the ruling class. That is how Marnie is able to have a horse (with the sexual transference that results) just like any aristocrat. With the help of clothing and behavior she can also imitate belonging to a class which at that point becomes the perfect prey. Between Marnie and Mark, which of the two is the sickest, who is more of a thief? Let's look at the final scene. The same central perspective of the road – bordered on both sides by the rectilinear uniformity of the workers' houses – blocks any escape route. When Marnie leaves her mother's home, the playing children look as if they had seen a ghost. She has given up rebelling and completely entrusted herself, body and soul, to Mark. But her soul is dead. The car that takes the couple away descends into an immense backdrop where you can see the sea and, more importantly, a giant ship dramatically shutting off the road. Unlike the opening shot of the film, the perspective obstructs any hope for the future. At that point, the film's 'happy ending' is terrifying.

Jean Douchet

Una frase che non si vorrebbe mai scrivere è “Gli eventi internazionali recenti hanno reso ancora una volta attuale *Cabaret*”, ma eccola. Dopo un paio di anni caratterizzati da un aumento della xenofobia e del razzismo e dall'ascesa di partiti nazional-populisti in tutto il mondo, *Cabaret* ci serve ancora una volta da lezione pratica e da monito. Non veniamo però qui a temere *Cabaret*, ma a lodarlo: per le sue canzoni argute, per i suoi balli vistosi e coinvolgenti, per le sue iconiche interpretazioni. C'è la teatralità, con il maestro di cerimonie Joel Grey; il divismo, con i grandi occhi di Liza Minnelli nel ruolo di Sally Bowles; il naturalismo, con Michael York che interpreta Christopher Isherwood; e una struggente Marisa Berenson.

Il film ha quarantasei anni, ma in pratica non li dimostra. Per Bob Fosse era solo il secondo film dopo una carriera da ballerino e coreografo a Broadway e a Hollywood. Il brillante cambiamento introdotto da Fosse rispetto allo spettacolo di Broadway del 1966 consiste nell'allestire tutti i numeri musicali di *Cabaret* – tranne uno – sul



Cabaret

palcoscenico del Kit Kat Klub. L'eccezione è un'agghiacciante *Tomorrow Belongs to Me*, cantata alla luce del sole in un'ambientazione pastorale da una gioventù dorata, presagio dell'ascesa del nazismo.

Sotto le luci artificiali del locale notturno, un paese dei balocchi per la cultura trasgressiva della progressista Repubblica di Weimar, le labbra di Joel Grey assumono gradualmente un colore rosso sangue a partire da un riflesso distorto in bianco nero. Il verde tossico delle unghie affilate di Sally Bowles – “Divina decadenza!” – e gli

ombretti (blu, lavanda, malva) sono sorprendenti ma meno sinistri del rosso simbolico del soffitto di seta che incombe sul palcoscenico del Kit Kat Klub, della bandiera comunista con falce e martello, delle fasce da braccio cremisi con il bianco e nero delle svastiche e del sangue che sempre più spesso scorre nelle strade.

Con i suoi otto Academy Awards (compresi quelli per la migliore regia, la migliore attrice protagonista, il miglior attore non protagonista e la migliore fotografia per Geoffrey Unsworth), *Cabaret* resta il film che ha

ricevuto il maggior numero di Oscar senza vincere quello per il miglior film (che andò al *Padrino*).

Meredith Brody

A sentence one would prefer not to write is that “Recent changes in the world have made Cabaret once again relevant”, but there it is. After a couple of years of the rise of xenophobia, racism, and nationalist/populist parties around the world, Cabaret once again serves as an object lesson and a warning.

But we are here not to fear Cabaret, but to praise it: for its witty songs, its flashy



Deliverance

and engaging dances, and its iconic performances. There's the theatrical, Joel Grey as emcee; the star persona, saucer-eyed Liza Minnelli as Sally Bowles; and the naturalistic: Michael York as Christopher Isherwood, and a surprisingly touching Marisa Berenson.

At forty-six years old, the film scarcely betrays its age. It was only the second film of Bob Fosse's, after a career dancing and choreographing on Broadway and in Hollywood. Fosse's brilliant alteration from the 1966 Broadway show was to stage all of Cabaret's musical numbers – save one – onstage in the Kit Kat Klub. The exception is the chilling Tomorrow Belongs to Me, sung in bright sunlight in a pastoral setting by a golden youth, presaging the rise of the Nazis.

In the artificially-lit nightclub, a playground for the boundary-pushing culture of the progressive Weimar republic, Joel Grey's red lips gradually bleed into color from a distorted black-and-white reflection. The poison green of the sharp nails Sally Bowles flutters frequently – "Divine decadence!" – and her intense eye shadows – blue, lavender, mauve – are

startling, but less sinister than the symbolic red, seen in the silk ceiling looming over the Kit Kat Klub stage, Communist hammer-and-sickles, crimson armbands bearing black-and-white swastikas – and, increasingly, blood spilling in the streets.

With its eight Academy Awards (including Best Director, Best Actress, Best Supporting Actor, and Best Cinematography for Geoffrey Unsworth), Cabaret remains the film that received the most Oscars without winning Best Picture (which went to The Godfather).

Meredith Brody

DELIVERANCE

USA, 1972 Regia: John Boorman

■ T. it.: *Un tranquillo weekend di paura*. Sog.: dal romanzo omonimo di James Dickey. Scen.: James Dickey. F.: Vilmos Zsigmond. M.: Tom Priestley. Scgf.: Fred Harpman. Int.: Jon Voight (Ed Gentry), Burt Reynolds (Lewis Medlock), Ned Beatty (Bobby Tripp), Ronny Cox (Drew

Ballinger), Ed Ramey (vecchietto della pompa di benzina), Billy Redden (Lonnie), Seamon Glass (primo Griner), Randall Deal (secondo Griner), Bill McKinney (il montanaro), Herbert 'Cowboy' Coward (lo sdentato). Prod.: John Boorman per Warner Bros, Elmer Enterprises ■ 35mm. D.: 122'. Technicolor. Versione inglese / *English version* ■ Da: Academy Film Archive per concessione di Park Circus ■ Copia originale 35mm dye transfer Technicolor. Il secondo rullo risulta perduto ed è stato creato in Kodak Vision per completare la copia e poterla proiettare / *Vintage Technicolor 35mm dye transfer print. The second reel is missing and it was created in the 2000s on Kodak Vision stock to complete the print so that it could be screened*

Il successo critico e commerciale di *Deliverance* cambiò molte vite. Tratto dal primo romanzo di James Dickey, poeta del sud degli Stati Uniti, la storia di quattro uomini di città che scoprono un'America rurale primitiva e brutale valse la notorietà al suo autore, salvò la carriera di Jon Voight e confermò la promozione di Burt Reynolds da attore televisivo a divo cinematografico. Attestò inoltre la direzione presa dalla carriera di John Boorman, regista avventuroso interessato a esplorare i limiti dell'esperienza e dell'immaginazione in luoghi remoti come aveva fatto nel suo primo film importante, *Duello nel Pacifico* (1968). La marcia in più di *Deliverance*, quella che lo fece entrare nella leggenda, era rappresentata dai veri pericoli affrontati dal cast girando sulle acque agitate della Georgia e della Carolina del Sud con un budget risicato, senza assicurazione né stuntmen. Si dice che per queste riprese complicate Boorman avesse scelto Vilmos Zsigmond perché aveva filmato l'invasione sovietica dell'Ungheria nel 1956; il film ne lanciò la carriera di grande direttore della fotografia. In anticipo rispetto alle questioni ecologiche attuali, a mettere in moto la storia è l'idea di percorrere un fiume in canoa prima che una diga lo faccia

scompare. Il fiume Chatooga possedeva tutti i requisiti di pericolosità, ma come osservò Boorman aveva ancora un aspetto pittoresco. Lui e Zsigmond allora desaturarono i colori e soprattutto smorzarono i verdi per “sbarazzarsi di ogni gradevolezza”, aspetto che dovrebbe rendere particolarmente interessante la proiezione di una copia originale Technicolor.

In linea con l'estrema economia del film, per la colonna sonora Boorman si limitò a registrare un chitarrista e un suonatore di banjo: il pezzo *Dueling Banjos* che ne risultò si guadagnò una fama a se stante.

Ian Christie

Many lives were changed by the critical and commercial success of Deliverance. Based on a first novel by the Southern poet James Dickey, the story of four city men discovering a backwoods America made its author a public figure, as well as rescuing the career of Jon Voight and confirming Burt Reynolds' graduation from television actor to film star. It also confirmed the direction of John Boorman's career as an adventurous filmmaker, intent on exploring extremes of experience and imagination in remote locations, as he had done in his first major film, Hell in the Pacific (1968). What gave Deliverance its edge, and became the stuff of legend, was the very real dangers the cast faced, filming on white-water rivers in Georgia and South Carolina on a budget that could not afford insurance or stunt doubles. Boorman is said to have chosen Vilmos Zsigmond for this demanding production because of his experience filming the Soviet invasion of Hungary in 1956, and it launched his major career. In advance of contemporary ecological concerns, the motive for the story is to canoe a river before it is dammed and disappears. The Chatooga River had the required dangers, but as Boorman notes, it still looked picturesque when filmed. He and Zsigmond accordingly desaturated the colour and especially muted the greens in order to “dispense with prettiness”, which should



The Getaway

make the screening of an original Technicolor print of special interest. In line with the film's extreme economy, the music that would become famous in its own right was the result of Boorman recording only a guitarist and a banjo player, to produce Duelling Banjos.

Ian Christie

THE GETAWAY

USA, 1972 Regia: Sam Peckinpah

■ T. it.: *Getaway!*. Sog.: dal romanzo omonimo di Jim Thompson. Scen.: Walter Hill. F.: Lucien Ballard. M.: Robert Wolfe. Scgf.: Angelo Graham, Ted Haworth. Mus.: Quincy Jones. Int.: Steve McQueen (Doc McCoy), Ali MacGraw (Carol McCoy), Ben Johnson (Jack Beynon), Sally Struthers (Fran Clinton), Al Lettieri (Rudy Butler), Slim Pickens (cowboy), Richard Bright (il ladro), Jack Dodson (Harold Clinton), Dub Taylor (Laughlin), Bo Hopkins (Frank Jackson). Prod.: David Foster, Mitchell Brower per First Artists Production Company, Solar Productions, David Foster

Productions, Tatiana Films ■ 35mm. D.: 122'. Technicolor. Versione inglese / *English version* ■ Da: Academy Film Archive per concessione di Park Circus ■ Copia originale 35mm dye transfer Technicolor. Il secondo rullo risulta perduto ed è stato creato in Kodak Vision per completare la copia e poterla proiettare / Vintage Technicolor 35mm dye transfer print. The second reel is missing and it was created in the 2000s on Kodak Vision stock to complete the print so that it could be screened

Realizzato durante la fase di frenetica attività che coincide con la riabilitazione di Sam Peckinpah in seguito a *Il mucchio selvaggio*, *The Getaway* confermò la collaborazione del regista con Steve McQueen, iniziata con *L'ultimo buscadero*. La sceneggiatura che lo stesso Jim Thompson aveva tratto dal proprio romanzo fu scartata a favore di un Walter Hill in ascesa, mentre la colonna sonora originale del collaboratore abituale di Peckinpah, Jerry Fielding, fu anch'essa accantonata a favore delle cadenze jazz di Quincy

Jones, voluto da McQueen. Il forte richiamo di McQueen, allora all'apice del successo, era incrementato dalla presenza al suo fianco, nel ruolo della moglie, di una Ali McGraw fresca del successo di film molto diversi, *La ragazza di Tony* e *Love Story* (e destinata a diventare sua moglie nella vita reale dopo una relazione intrecciata durante le riprese del film). Inizialmente accolto con scetticismo dalla critica per la prevedibilità della trama incentrata sulla solita rapina finita male, il film sembra essere invecchiato bene nel restituirci un Peckinpah e un McQueen d'annata. A questo indubbiamente contribuisce la nitida fotografia degli esterni texani firmata da Lucien Ballard, operatore abituale di Peckinpah, il cui lavoro sarà possibile apprezzare in una copia Technicolor d'epoca. Come è stato osservato in una recente critica che definisce il film "l'altra faccia di *L'ultimo buscadereo*", *The Getaway* "non parla solo di soldi rubati e di legami sfasciati, ma anche del lato squallido del Sud-Ovest americano nei primi anni Settanta".

Ian Christie

Made during the burst of frenetic activity that followed Sam Peckinpah's rehabilitation after The Wild Bunch, The Getaway continued his association with Steve McQueen, begun on Junior Bonner. Although Jim Thompson wrote a script from his own novel, this was discarded in favour of one by the rising writer Walter Hill, while the original score by Peckinpah's regular collaborator, Jerry Fielding, was also discarded in favour of a jazz-inflected one from Quincy Jones, chosen by McQueen. Then at the height of his success, McQueen's box-office appeal was further boosted by his wife being played by Ali McGraw, fresh from her success in the very different genre of Goodbye Columbus and Love Story (and soon to become his actual wife after an affair that began during the film's production). Initially met with scepticism by critics, for the predictability of its 'heist-goes-wrong'

plotting, the film seems to have aged well as both vintage Peckinpah and vintage McQueen, no doubt aided by the crisp photography of the Texas locations by Peckinpah's regular cinematographer Lucien Ballard, here to be savoured in a vintage Technicolor print. As a more recent reviewer noted, describing it as "the flipside to Junior Bonner", The Getaway "is as much about the seedy side of the American southwest in the early '70s as it is about stolen money or crumbling relationships".

Ian Christie

THE GODFATHER

USA, 1972 Regia: Francis Ford Coppola

■ T. it.: *Il padrino*. Sog.: dal romanzo omonimo di Mario Puzo. Scen.: Mario Puzo, Francis Ford Coppola. F.: Gordon Willis. M.: William Reynolds, Peter Zinner. Scgf.: Warren Clymer. Mus.: Nino Rota. Int.: Marlon Brando (Don Vito Corleone), Al Pacino (Michael Corleone), James Caan (Sonny Corleone), Richard Castellano (Clemenza), Robert Duvall (Tom Hagen), Sterling Hayden (capitano McCluskey), John Marley (Jack Woltz), Richard Conte (Barzini), Diane Keaton (Kay Adams), Al Lettieri (Sollozzo). Prod.: Albert S. Ruddy per Paramount ■ 35mm. D.: 175'. Technicolor. Versione inglese / *English version* ■ Da: Academy Film Archive per concessione di Park Circus ■ Copia originale 35mm dye transfer Technicolor / *Vintage Technicolor 35mm dye transfer print*

Oggi che *The Godfather* è incensato come uno dei più grandi successi di pubblico e di critica della moderna Hollywood, è difficile capire le incertezze che circondarono la sua realizzazione. Il romanzo di Mario Puzo era stato da subito un caso editoriale e un adattamento cinematografico sembrava inevitabile, ma il capo produzione della Paramount, Robert Evans, osservò che gli ultimi film di gangster prodotti dagli studios si erano rivelati

fallimentari. Ritenne che un rimedio fosse affidare il lavoro a un regista italo-americano, anche se Coppola ebbe qualche iniziale perplessità sul modo in cui il film avrebbe influito sull'immagine della sua comunità. I trascorsi di Coppola, precoce movie brat, non facevano di lui la scelta più ovvia per dirigere un titolo così tradizionale; unica eccezione, la sua rivisitazione, quattro anni prima, del classico musical hollywoodiano *Sulle ali dell'arcobaleno*. In sostanza le tensioni tra gli studios, il regista e gli attori giocarono a favore del film. Sollecitato ad aumentare la dose di violenza e d'azione, Coppola si orientò verso una resa più cruda ed esplicita dei comportamenti mafiosi, e alla fine – su insistenza di Evans – verso un film più lungo. L'ampio cast portò molti astri nascenti della 'nuova Hollywood' degli anni Sessanta nell'orbita del già leggendario Brando, che ne fu rivalorizzato, e di altri volti noti come Richard Conte e il cantante Al Martino. Stranamente, due delle principali scelte creative di Coppola, che oggi paiono indispensabili sia a questo film che al resto della trilogia, furono inizialmente contestate dalla Paramount. Il direttore della fotografia Gordon Willis perfezionò il suo registro d'illuminazione low-key con vaste aree d'ombra, insinuando il seppia nell'equilibrio cromatico e contribuendo a inaugurare quella che potrebbe essere considerata una nuova epoca della fotografia cinematografica. Per quanto riguarda il compositore Nino Rota, che aveva lavorato con i più grandi registi italiani del dopoguerra ma mai per un film americano, con *The Godfather* ottenne una fama mondiale.

Ian Christie

With The Godfather now canonised as one of the most commercially and critically successful of all modern Hollywood productions, it is hard to appreciate the uncertainties that surrounded it. Although Mario Puzo's novel became an instant publishing sensation in



The Godfather

1969, making a film almost inevitable, Paramount head of production Robert Evans noted that the studio's recent gangster movies had mostly proved unsuccessful. He judged the solution was to hire an Italian-American director, even if Coppola was initially uncertain about how the film would affect his community's image. Nor did Coppola's previous track record as a precocious 'movie brat' make him an obvious choice for such a mainstream subject, except for his decision to revisit the classic Hollywood musical with Finian's

Rainbow four years earlier. In practice, tensions between studio, director and actors largely worked in the film's favour. Calls to inject more action and violence pushed Coppola toward a more graphic portrayal of Mafia behaviour, and ultimately a longer film. The large cast brought many rising stars of 60s 'new Hollywood' into the same orbit as the already legendary Brando, giving him a new currency, alongside such veterans as Richard Conte and the singer Al Martino. Surprisingly, two of Coppola's key creative choices, which now

seem indispensable to both this and the subsequent films of the trilogy, were initially contested by Paramount. Director of photography Gordon Willis perfected his low-key lighting register and extensive use of shadows, subtly injecting sepias into the colour balance, and helping establish a new era in cinematography. And for the composer Nino Rota, who had worked with all the great postwar Italian filmmakers, but never on an American film, *The Godfather* would bring lasting worldwide fame.

Ian Christie

**LA COLLEZIONE DI RIFERIMENTO DELLA TECHNICOLOR:
TERZA E ULTIMA PARTE: 1970-1974
THE TECHNICOLOR REFERENCE COLLECTION SHOW 3:
THE END: 1970-1974**



Dirty Harry

Il processo di stampa dye transfer della Technicolor concluse il suo ciclo di vita in tre fasi, negli anni Settanta: la prima linea di stampa cessò la produzione nel 1974 a Hollywood, seguita da quelle del Regno Unito (1977-1978) e dell'Italia (1980).

Si trattava dell'unico processo in grado di conservare nel tempo il colore delle copie, e la cessazione della produzione rappresentò una grande perdita per gli archivisti, gli storici del cinema e gli spettatori. Centinaia e migliaia di copie stampate dalla metà degli anni Cinquanta all'avvento della pellicola low fade alla metà degli anni Ottanta furono condannate a sbiadire e ad assumere il raccapricciante color rosa che decimò le loro ricchissime gamme cromatiche uniformandole all'onnipresente sfumatura.

La Technicolor Reference Collection dell'Academy Film Archive è composta da bobine di film che la Technicolor stampò sia come copie dye transfer sia su pellicola Eastman. Se dopo la prima uscita del film era necessario stampare altre copie, la bobina di riferimento serviva per accertarsi che la gamma cromatica della nuova copia corrispondesse all'originale.

Tutte le bobine della Tech Ref Collection provengono dal laboratorio Technicolor di Hollywood nel quale la prima linea di stampa dye transfer cessò la produzione nel 1974.

La rassegna di quest'anno comprende esemplari degli anni Settanta che però di fatto appartengono agli anni 1970-1974.

È la terza parte di una trilogia che ha già proposto al Cinema Ritrovato materiali della Technicolor Reference Collection degli anni Cinquanta (2016) e Sessanta (2017). Sono tutte copie dye transfer che i risultati spettacolari e l'aspetto inconfondibile dei primi anni Settanta.

Michael Pogorzelski

Dedicato a Heather Linville, che ha collaborato a questa trilogia per Il Cinema Ritrovato e mi ha accompagnato nel lavoro di preservazione e restauro rappresentando una costante fonte di ispirazione.

The Technicolor dye transfer printing process reached its end of life in three stages across the decade of the 1970s. The first of Technicolor's dye transfer printing

lines ceased production in 1974 in Hollywood. The dye transfer lines were shut down in the UK in 1977-1978 and then finally in Italy in 1980.

Film archivists, historians and audiences would suffer once the one process which preserved color in film prints across time – Technicolor dye transfer – ceased production. Hundreds and thousands of film prints from the mid 1950s to the advent of low fade color film print stocks in the mid-1980s would fade to the gruesome pink decimating all of their filmmakers original color palettes to this one hue.

The Technicolor Reference Collection at the Academy Film Archive consists of reels of titles that Technicolor was release printing in both dye transfer prints as well as Eastman prints. If prints needed to be made after their initial release the reference reels could be consulted to insure the color palette of the new print matched the look of the original release. All of the reels within the Tech Ref Collection originated at Technicolor's lab in Hollywood where the first dye transfer line was decommissioned in 1974.

This year's sampling of reels comes from the '1970s' but in fact actually only from 1970-1974. This is the final program in a trilogy of installments that drew on reels in the Technicolor Reference Collection from the 1950s (Il Cinema Ritrovato 2016), 1960s (Il Cinema Ritrovato 2017) and culminating in this selection of titles in the Reference Collection from 1970-1974. All will be dye transfer prints, capturing both the achievements and the unique look of the early 1970s.

Michael Pogorzelski

Dedicated to Heather Linville, co-programmer of the Tech Ref 'trilogy' at Il Cinema Ritrovato, my partner in restoration and inspiration to great and greater work

I COLORI DEL CINEMA RITROVATO 2018

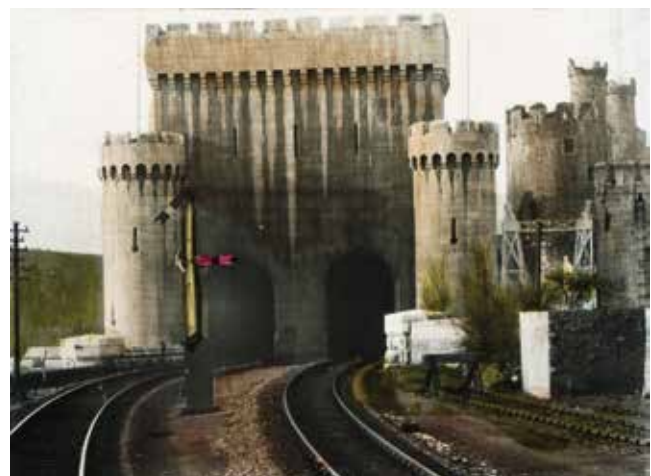
Il Cinema Ritrovato's Colours 2018



Barbe-bleue (Gaston Breteau, 1898). Da: Cinémathèque française

Nerone (Arturo Ambrosio e Luigi Maggi, 1909). Da: Cineteca di Bologna

Jean Painlevé, fotogramma di *Les Amours de la Pieuvre* (1965) Courtesy and © Les Documents Cinématographiques – Archives Jean Painlevé, Paris



Conway Castle – Panoramic View of Conway on the L. & N.W. Railway (1898). Da: EYE Filmmuseum



Kinemacolor. Still dal restauro di *[Donna con garofani rossi e rosa]* (1912?)



Stampe fotografiche dipinte a mano dei film *Leda senza cigno* (1918), *Il rifugio* (1918), *Sole* (1918) e *Il miracolo* (1920)
Da: Cineteca di Bologna – Fondo Leda Gys



張樂平漫畫搬上銀幕

三毛流浪記

編劇: 阳翰笙

導演: 趙明, 嚴恭

主演

王龍基

台演 出場序

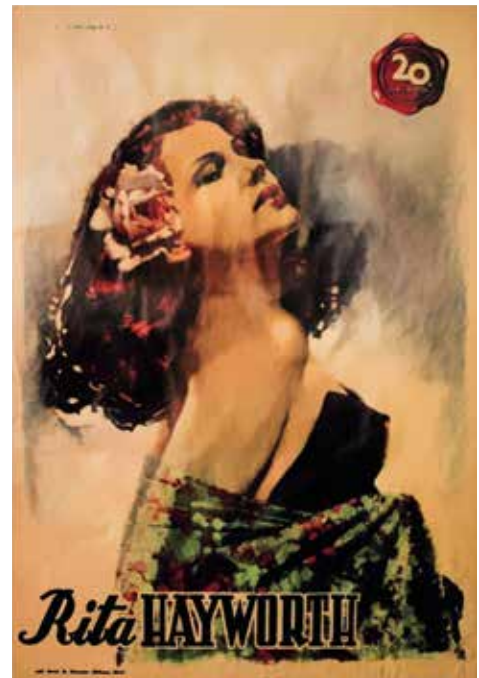
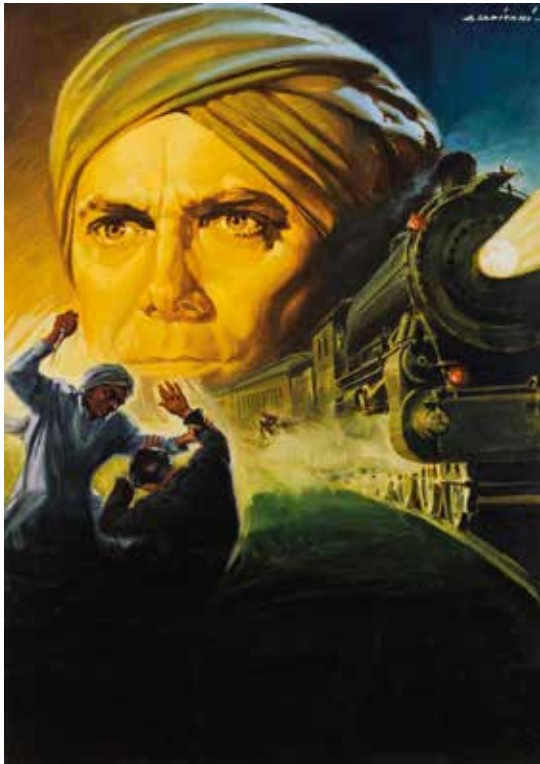
杜林 莫黃 閔宏達
雷榛 愁晨



崑崙影業公司上海分公司出品



中國電影發行公司發行



Bozzetti di Alfredo Capitani
L'ultimo treno da Bombay (Fred F. Sears, 1952)
L'ultima notte (George Lacombe, 1953)
Miss Spogliarello (Marc Allégret, 1956)
Sangue e arena (Rouben Mamoulian, 1941)
 Da: Archivio Eredi Alfredo Capitani



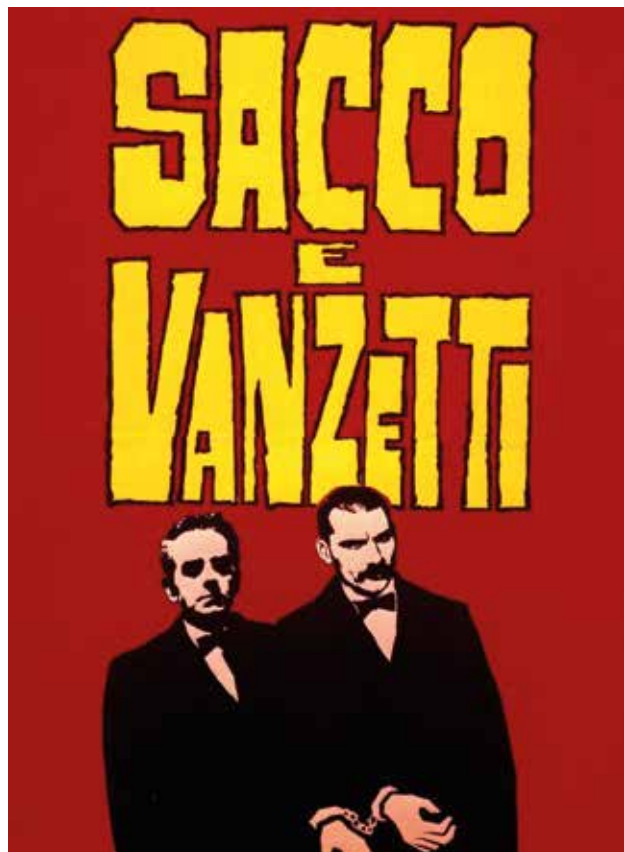
Still dal restauro di *Carosello napoletano* (Ettore Giannini, 1953)





Still dal restauro di *Giorni d'amore* (Giuseppe De Santis, 1954)





Affisso di Sandro Symeoni per
Sacco e Vanzetti (Giuliano Montaldo, 1971)
Da: Archivio Maurizio Baroni

Bozzetto di Carantonio Longi per
La fortuna di essere donna (Alessandro Blasetti, 1955)
Da: Archivio Longi

Affisso di Anselmo Ballester per
Il diritto di uccidere (Nicholas Ray, 1950)
Da: Archivio Maurizio Baroni

Locandina A. De Amicis per
La vendetta del mostro (Jack Arnold, 1955)
Da: Cineteca di Bologna/Archivio Maurizio Baroni

Affisso di Piero Ermanno Iaia per
I compagni (Mario Monicelli, 1963)
Da: Archivio Maurizio Baroni



UN FILM DI COPRODUZIONE ITALO - FRANCESE
LUX - VIDES (ROME) - MEDITERRANEE (PARIGI)

PRODOTTO DA

FRANCO CRISTALDI

i COMPAGNI

MARCELLO MASTROIANNI • RENATO SALVATORI

GABRIELLA GIORGELLI • FOLCO LULLI

BERNARD BLIER • RAFFAELLA CARRA

FRANÇOIS PERIER • VITTORIO SANIPOLI

E CON ANNIE GIRARDOT

REGIA DI

MARIO MONICELLI

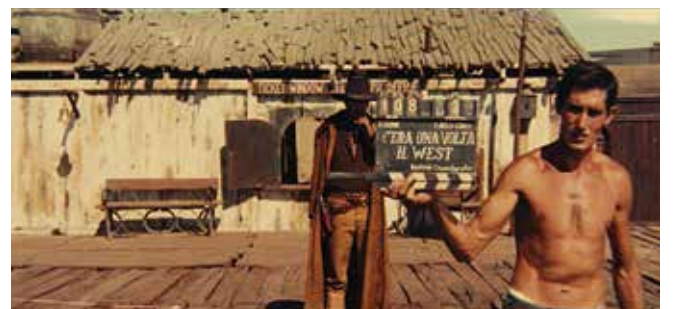
UNA ESCLUSIVITA'
LUX FILM

DISTRIBUITA DALLA
PARAMOUNT FILMS OF ITALY INC.

AVVERTENZA



Still dal girato di *C'era una volta il West* (Sergio Leone, 1968)





Sergio Leone sul set di *C'era una volta il West*. Rielaborazione grafica
Da: Cineteca di Bologna – Fondo Novi

LA DONNA CON LA KINAMO: ELLA BERGMANN-MICHEL

The Woman with the Kinamo: Ella Bergmann-Michel

Programma e note a cura di
Programme and notes curated by
Madeleine Bernstorff



Ella Bergmann-Michel (1895-1971), artista costruttivista che lavorava principalmente con il collage e la fotografia, tra il 1931 e il 1933 realizzò alcuni documentari innovativi che sono oggi preziose testimonianze del clima progressista di Francoforte negli ultimi anni della Repubblica di Weimar. Fu esponente di punta del gruppo Bund neues Frankfurt [Alleanza nuova Francoforte], che riuniva architetti e artisti intenzionati a sviluppare un progetto modernista pragmatico e orientato al sociale. Bergmann-Michel si occupava dell'organizzazione di proiezioni cinematografiche e fu così che entrò in contatto con Dziga Vertov e Joris Ivens, dai cui lavori fu fortemente influenzata. La sua cerchia di amici comprendeva inoltre artisti e intellettuali come Kurt Schwitters, Asja Lācis e László Moholy-Nagy.

Bergmann-Michel usa la macchina da presa – una Kinamo (Kin amo = amo il cinema), sviluppata a partire dal 1922 dall'ingegnere Emanuel Goldberg – in modo veloce, con un approccio documentaristico-narrativo, attento alla quotidianità della vita sociale osservata, sia che si tratti di promuovere la Neue Bauen, sia di raccogliere fondi per sostenere le cucine dei disoccupati. Ricorre a brevi momenti di finzione per sottolineare ciò a cui è maggiormente interessata: la struttura comunicativa dell'architettura di un nuovo ospizio per anziani, la delusione sul volto di chi, affamato, si presenta a una cucina rimasta priva di vettovaglie, o ancora la stretta delle autorità sui venditori ambulanti. L'abitudine di riprendere ciò che avveniva davanti ai suoi occhi per le strade attirò su di lei crescenti sospetti, che culminarono con il suo arresto e il sequestro della pellicola durante le riprese di *Letzte Wahl*. Si salvò il materiale girato in precedenza, che documenta vividamente l'asprezza dello scontro politico durante le ultime elezioni libere nella Germania del 1932. Nel 1933, quando il regime mise al bando le sue opere, Ella Bergmann-Michel fu costretta a ritirarsi in campagna con il marito. Paul Seligman, suo compagno di lotta e produttore di alcuni dei suoi corti (lo vedremo in un'intervista inedita del 1976), dovette lasciare il paese. Dopo la guerra Bergmann-Michel continuò a portare avanti le proprie idee come organizzatrice di cineforum. Sul finire degli anni Ottanta il rinnovato interesse per il cinema documentario progressista di quegli anni ha condotto l'Accademia di Belle arti di Amburgo (dove insegnava il figlio di Ella, Hans Michel) a produrre, dopo una lunga opera di ricerca dei materiali dispersi, il ritratto-documentario *Mein Herz schlägt Blau – Ella Bergmann-Michel*.

I suoi film, prima distribuiti in copie 16mm, sono stati restaurati tra il 2005 e il 2006 dal Deutsches Filminstitut di Francoforte.

Si ringraziano Jutta Hercher, Karin Orchard, Gerhard Schumm (archivio dello Sprengel Museum Hannover), Rudolf Worschech (Deutsches Filmmuseum – Deutsches Filminstitut) e Sünke Michel.

Madeleine Bernstorff

A constructivist artist who worked mainly with collage and photography, Ella Bergmann-Michel (1895-1971) made some innovative documentaries between 1931 and 1933, which today provide a valuable account of the liberal climate in Frankfurt in the latter years of the Weimar Republic. She was a leading exponent of the Bund neues Frankfurt group [New Frankfurt Alliance], which brought together architects and artists intent on developing a practical and socially-oriented modernist project. Bergmann-Michel was in charge of organizing film screenings, which was how she came into contact with Dziga Vertov and Joris Ivens, whose works strongly influenced her. Her circle of friends also included artists and intellectuals such as Kurt Schwitters, Asja Lācis, and László Moholy-Nagy.

Bergmann-Michel used the camera – a Kinamo (Kin amo = I love cinema), developed as of 1922 by the engineer Emanuel Goldberg – filming quickly, with a documentary-narrative approach, focusing on the everyday social life she observed, both to promote the Neue Bauen, and to collect funds to support soup kitchens for the unemployed. She used short scenes of fiction to emphasize the point she was most interested in: the expansive structure of the architecture of a new home for the elderly, the disappointment on the face of a starving person who turns up at a soup kitchen which has no food supplies, or even the authorities' hold over street vendors. The habit of filming what was happening before her eyes on the street attracted growing suspicion, which culminated in her arrest and her film being confiscated during the shooting of Letzte Wahl. Earlier footage was saved, which vividly documented the bitter political conflict during the last free elections in Germany in 1932. In 1933, when the regime banned her work, Bergmann-Michel was forced to retreat to the country with her husband. Paul Seligman, her fellow comrade and producer of some of her shorts (we'll see him in a previously unseen 1976 interview), had to leave the country. After the war, Bergmann-Michel continued to put forward her ideas as organizer of a film society. At the end of the eighties, renewed interest in progressive documentary cinema led the Hamburg Academy of Fine Arts (where Ella's son, Hans Michel, taught) to produce the portrait-documentary Mein Herz schlägt Blau – Ella Bergmann-Michel, following extensive research of dispersed material.

Originally distributed in 16mm format, her films were restored between 2005 and 2006 by the Deutsches Filminstitut in Frankfurt.

Our thanks go to Jutta Hercher, Karin Orchard, Gerhard Schumm (archive of the Sprengel Museum Hannover), Rudolf Worschech (Deutsches Filmmuseum – Deutsches Filminstitut) and Sünke Michel.

Madeleine Bernstorff



Regen

REGEN

Olanda, 1929 Regia: Joris Ivens,
Mannus Franken

■ T. int.: *Rain*. T. it.: *Pioggia*. Sog., Scen.: Mannus Franken, Joris Ivens. F., M.: Joris Ivens. Mus.: Hanns Eisler. Prod.: Capi-Holland ■ DCP. D.: 11'. Bn ■ Da: EYE Filmuseum per concessione di Mannus Franken Foundation e Tamasa Distribution ■ Restaurato nel 2005 con le musiche originali di Hanns Eisler / *Restored in 2005 with the original music of Hanns Eisler*

Regen esplora gli effetti di un singolo acquazzone su una città moderna, creando una prospettiva di sintesi attraverso il montaggio, muovendosi nel tempo e nello spazio e permettendoci di vivere un evento quotidiano

con tutta l'intensità offerta dal cinema. La macchina da presa di Ivens è attenta non solo agli effetti visivi prodotti dalla riflessione e dalla rifrazione della luce, dalla trasformazione operata sulla materia dalla lucentezza dell'umidità o dall'atmosfera velata dalla pioggia sottile, ma partecipa anche all'interazione umana con questo ambiente. L'indimenticabile scena delle ragazzine che attraversano l'inquadratura avvolte in una coperta per proteggersi dall'acqua spinge Ivens a osservare che "i movimenti saltellanti delle loro gambe avevano il ritmo delle gocce di pioggia". L'analogia ci offre un indizio sulla logica che informa il montaggio lirico di Ivens e sul suo ruolo di guida nel conseguimento di una più intensa capacità d'osserva-

zione. Diversamente da molti cineasti sperimentali della fine degli anni Venti, Ivens non subordina simili momenti umani alla logica del montaggio ritmico. È piuttosto il corpo umano con la sua mescolanza di grazia e goffaggine a fare da base a un ritmo cinematografico che si costruisce sui gesti e sulle forme del movimento corporeo. Ivens salda l'osservazione visiva e la trasformazione lirica attraverso una poesia filmica prodotta dalla chiarezza della percezione e dalla partecipazione diretta al movimento corporeo.

Tom Gunning, *Joris Ivens, Filmmaker of the Twentieth Century, of the Netherlands and the World in Cinema without Borders. The Films of Joris Ivens*, European Foundation Joris Ivens, Nijmegen 2002

Ella Bergmann-Michel vide *Regen* nel maggio del 1931 durante una matinee organizzata dal Bund Das Neues Frankfurt e dal relativo cineclub. Rimase profondamente colpita, e Joris Ivens le raccomandò l'uso della cinepresa Kinamo per i suoi film.

Regen explores the effects of a single rain shower on a modern city, creating a synthesized view point through editing, moving across space and time (Ivens, of course, shot many downpours in order to create this single filmic one), allowing us to live through an everyday event with all the vividness cinema offers. Ivens' camera is alert not only to visual patterns of reflection and refraction, of textures transformed by the sheen of moisture or an atmosphere veiled by soft rain, but also participates in the human interaction with this environment. The unforgettable moment of the little girls scampering through the frame wrapped in a blanket to shelter themselves inspired Ivens' observation, "the skipping movements of their legs had the rhythm of raindrops". This analogy cues us to the logic of Ivens' lyrical editing and its role as a guide to a heightened power of observation. Unlike many avant-garde filmmakers of the late Twenties, Ivens does not subordinate such human moments to the logic of an edited rhythm. Rather, the human body and its blend of grace and awkwardness becomes the basis for a cinematic rhythm built from the gestures, and patterns of bodily motion. Ivens forges the link between visual observation and lyrical transformation with a filmic poetry that comes from a clarity of perception, and a direct participation in bodily motion.

Tom Gunning, Joris Ivens, Filmmaker of the Twentieth Century, of the Netherlands and the World in Cinema without Borders. The Films of Joris Ivens, European Foundation Joris Ivens, Nijmegen 2002

Ella Bergmann-Michel saw Regen in a matinee in May 1931, organised by the

Bund Neues Frankfurt and their film club. She was deeply impressed and Joris Ivens recommended that she use the Kinamo camera to shoot her films.

WO WOHNEN ALTE LEUTE

Germania, 1931

Regia: Ella Bergmann-Michel

■ T. int.: *Where Old People Live*. Scen.: Mart Stam, Ella Bergmann-Michel. F., M.: Ella Bergmann-Michel su commissione di Mart Stam ■ 35mm. L.: 236 m (l. orig.: 240 m). D.: 13' a 16 f/s. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Deutsches Filminstitut – DIF per concessione di Sünke Michel

Nel 1929-1930 la Henry und Emma Budge-Stiftung, fondazione creata dagli eponimi coniugi ebrei, affidò all'architetto olandese Mart Stam la costruzione di una residenza per anziani. Questi incaricò Bergmann-Michel di realizzare un cortometraggio, la sua opera prima. Girato ancora con cavalletto e cinepresa a manovella, è un elogio dell'architettura modernista, della luce, dell'aria e del sole. Non più frastuono, ma tranquillità, verde e camere singole. L'articolazione flessibile degli spazi viene resa con semplici effetti speciali. Ella Bergmann-Michel evidenzia la struttura comunicativa del nuovo edificio, sottolineando il vasto ingresso e gli ampi spazi comuni inondati di luce. Nella scena finale gli ospiti, affacciati da una lunga fila di balconi, salutano sorridenti la macchina da presa. Insieme ad altri film, questo corto faceva parte del programma *Neues Bauen – Neues Wohnen* [Nuova architettura – Nuove abitazioni].

Madeleine Bernstorff

L'edificio era composto da stanze ampie e gradevoli, soleggiate e luminose. Completato nel 1929, per gli standard di Francoforte era molto moderno e offriva agli ospiti anziani tutte le comodità. La casa di riposo venne



Wo wohnen alte Leute

così filmata mostrando le condizioni di benessere degli anziani. Il pianterreno dell'edificio nonché la variabilità di alcuni spazi furono illustrati con effetti speciali che facevano uso di disegni.

Ella Bergmann-Michel

In 1929-1930, the Henry and Emma Budge-Stiftung foundation, established by the eponymous Jewish husband and wife, commissioned Dutch architect Mart Stam to design a home for the elderly. He asked Bergmann-Michel to make a short film, which was her first. Filmed using a tripod and hand-cranked camera, it is a eulogy to modernist architecture, light, air and sun. No longer chaotic, but calm, green and with single rooms. The flexibility of the spaces is rendered with simple special effects. Ella Bergmann-Michel highlights the expressive nature of the new building, emphasizing the huge entrance and open common areas flooded with light. In the final scene, the guests, looking out from a long row of balconies, greet the camera with happy smiles. Together with other films, this short was part of the Neues Bauen – Neues Wohnen [New Architecture – New Housing] programme.

Madeleine Bernstorff

This building had large pleasant, sun-lit rooms. It had been finished in 1929 and was, according to Frankfurt standards, very modern, offering all the amenities that old people might need. Thus the home for the elderly was filmed, showing their well-being.



Erwerbslose kochen für Erwerbslose



The floor plan of the building and the variability of some of the rooms were animated through special effects using drawings.

Ella Bergmann-Michel

ERWERBSLOSE KOCHEN FÜR ERWERBSLOSE

Germania, 1932

Regia: Ella Bergmann-Michel

- T. int.: *Unemployed Are Cooking for The Unemployed.* F., M.: Ella Bergmann-Michel. Prod.: Ella Bergmann-Michel per conto dell'associazione delle cucine per disoccupati di Francoforte ■ 35mm. L.: 171 m (l. orig.: 180 m). D.: 9' a 16 f/s. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles
- Da: Deutsches Filminstitut - DIF per concessione di Sünke Michel

Nella primavera del 1932 Ella Bergmann-Michel acquistò, su consiglio di Joris Ivens, una cinepresa portatile a molla, la Kinamo N 25. L'associazione delle cucine per i disoccupati di Francoforte diede vita a una rete che in quell'anno offrì un sostanzioso pasto caldo a circa sedicimila persone. Trovandosi a corto di mezzi decise di produrre un filmato promozionale. "La crisi mondiale del 1931 ha provocato in Germania un'ondata di povertà senza precedenti. Alla tremenda condizione psicologica della disoccupazione si aggiunge, nelle grandi città, lo spettro della fame. Una porzione di minestra viene a costare 10 pfennig.

Il cibo viene ritirato presso le cucine e consumato a casa propria, in famiglia. Il costo di produzione è così basso perché l'idea di fondo del progetto delle mense è l'auto-organizzazione dei disoccupati" ("Die neue Stadt", aprile 1932). Ella Bergmann-Michel scrisse la sceneggiatura del film e fece riprese in ventotto mense, con alcuni brevi inserti di finzione. Il corto venne proiettato nelle sale cinematografiche, a margine del film principale, o all'aperto, su uno schermo mobile costruito da Robert, il marito di Ella.

Madeleine Bernstorff

Lo realizzai con tre lampade da 1000W nello zaino e la piccola Kinamo (conservavo i negativi in scantinati bui o in negozi di fotografia). Il materiale girato – frutto delle osservazioni in ventotto cucine popolari in cui i disoccupati servivano diecimila litri di cibo agli altri disoccupati – fece da base per il film pubblicitario che aveva il compito di comunicare in maniera convincente la richiesta di ulteriori donazioni. La pellicola fu proiettata nelle sale come film secondario e in un cinema all'aperto nell'Hauptwache sotto la statua di Schiller. Gli incassi superarono i seicento marchi a sera.

Ella Bergmann-Michel

In the spring of 1932, Ella Bergmann-Michel bought, on the advice of Joris Ivens, a portable spring-driven camera, the Kinamo N 25. The association of soup kitchens for the unemployed in Frankfurt built up a network which that

year offered a hearty hot meal to around 16,000 people. Finding itself short of funds, it decided to produce a promotional film. "The global crisis of 1931 has triggered an unprecedented wave of poverty in Germany. Added to the terrible psychological condition of unemployment in large cities is the spectre of hunger. One portion of soup costs 10 pfennig. The food is picked up from the kitchens and eaten at home, with the family. The cost of production is so low because the idea underlying the canteens is the self-organization of the unemployed" ("Die neue Stadt", April 1932). Ella Bergmann-Michel wrote the script for the film and shot in twenty-eight canteens, with some short fictionalized scenes. The short was screened in cinemas alongside the main feature, or outside on a mobile screen built by Robert, Ella's husband.

Madeleine Bernstorff

I shot it with three 1000W bulbs in my backpack and the little Kinamo camera (whose film negatives I inserted into reels in dark basements or photo shops). The footage I shot – the product of observing 28 kitchens where the unemployed handed out 10,000 liters of soup to unemployed – served as basis for the commercial's theme, which was supposed to communicate convincingly the request for more donations. The film ran as a supporting feature in cinemas and as an open-air film at night at the Hauptwache underneath the Schiller monument. Ticket sales came to more than 600 Reichsmarks per night.

Ella Bergmann-Michel



Fliegende Händler in Frankfurt am Main

FLIEGENDE HÄNDLER IN FRANKFURT AM MAIN

Germania, 1932

Regia: Ella Bergmann-Michel

■ T. int.: *Travelling Hawkers in Frankfurt am Main*. F., M.: Ella Bergmann-Michel. Prod.: Ella Bergmann-Michel, Paul Seligman
 ■ 35mm. L.: 673 m. D.: 37' a 16 f/s. Bn
 ■ Da: Deutsches Filminstitut - DIF per concessione di Sünke Michel

Un reportage sui venditori ambulanti, quasi tutti abusivi, ai tempi della crisi economica. Alcuni girano con il carretto carico di verdure, fuggono

appena compare la polizia avvisandosi l'un l'altro. Si susseguono immagini di uno strillone claudicante, di spettacoli da fiera, di venditori di giocattoli e di un giostraio all'opera. In questo film Ella Bergmann-Michel coniuga la particolare sensibilità per il movimento, il dinamismo, le luci e le ombre con una spiccata empatia sociale. "Il centro dinamico di tutto è la grande ruota panoramica della fiera, i cui giganteschi tiranti di ferro richiamano i raggi delle ruote dei carretti di frutta o dei carrozzoni da fiera creando un effetto di astrazione dalla quotidianità e attestando l'interesse dell'artista per il collegamento tra natura, società e tecnica" (Kristin Vincke).

Madeleine Bernstorff

Con la cinepresa a mano 35mm era possibile filmare di nascosto i venditori ambulanti nelle piazze e nelle strade. Alcuni di loro esaltavano platealmente la qualità della loro merce, mentre altri facevano di tutto per passare inosservati agli occhi della polizia, poiché vendevano senza autorizzazione. Le ultime sequenze si incentravano sui venditori al mercato all'ingrosso. Lì la polizia politica mi stava già tenendo d'occhio e fui felice di riuscire a portare a casa le mie pellicole sane e salve.

Ella Bergmann-Michel

A reportage on street vendors, almost all unlicensed, during the economic crisis. Some walk around with carts full of vegetables, escaping as soon as the police appear, letting the others know. There is a series of images of a limping newsboy, fairground shows, toy sellers and a merry-go-round operator at work. In this film, Ella Bergmann-Michel combines her particular sensitivity for movement, dynamism, light and shade with compelling social empathy. "The dynamic centre of it all is the large Ferris wheel at the fair, whose enormous iron rods are reminiscent of the wheel spokes of the fruit carts and fairground wagons, creating an effect of abstraction from everyday

life and showing the artist's interest in the connection between nature, society, and technology" (Kristin Vincke).

Madeleine Bernstorff

With the 35mm handheld camera one could film the street vendors in the squares and streets without being seen, some of them with sensationalist promotional acts and others who tried hard to avoid being noticed by policemen, because the wares were for sale without permission. The final sequences were devoted to the vendors who performed at the wholesale market's fairgrounds. There the political police was already watching me, and I was glad to be able to carry my film reels home untouched.

Ella Bergmann-Michel

FISCHFANG IN DER RHÖN (AN DER SINN)

Germania, 1932

Regia: Ella Bergmann-Michel

■ T. int.: *Fishing in the Rhön (at the Sinn)*. F., M.: Ella Bergmann-Michel. Int.: Robert Michel. Prod.: Ella Bergmann-Michel ■ 16mm. L.: 93 m. D.: 11' a 16 f/s. Bn ■ Da: Deutsches Filminstitut - DIF per concessione di Sünke Michel ■ Il film è stato girato in 35mm ma è sopravvissuta solo una copia 16mm / *The film was shot on 35mm but only a 16mm print survived*

Questo è il film che maggiormente rappresenta la sintesi fra l'attività artistica di Ella Bergmann-Michel e la sua pratica documentaristica. Vi si coglie inoltre un'eco del film di Joris Ivens *Regen*: "Paesaggi acquatici come superfici trasparenti, una visione della natura alienata, priva di effetti tecnici. I primi piani, i dettagli e le riprese dall'alto prive d'orizzonte creano una sensazione di piattezza; la vegetazione, riflessa simmetricamente sull'acqua, si trasfigura in elemento grafico, al pari dei nitidi riflessi di luce sulle onde [...]. Questi spazi mancanti di prospettiva ricordano, da un lato, le



Fischfang in der Rhön

vedute fotografiche sperimentali di Ella Bergmann-Michel e, dall'altro, i collage da lei realizzati con strati di carta trasparente multicolore" (Jutta Hercher).

Madeleine Bernstorff

Il quarto film, *Fischfang in der Rhön*, aveva una tematica lirico-bucolica, e mi interessava soprattutto per la pesca, principale motivo della passeggiata durante la quale riuscii a riprendere la trota che saltava nel fiume al crepuscolo.

Ella Bergmann-Michel

This is the film that best represents the merging of Ella Bergmann-Michel's artistic activity and her documentary work. There are also echoes of Joris Ivens' film Regen: "Water landscapes as transparent surfaces, a vision of alienated nature, devoid of technical effects. The close-ups, details and overhead shots without a horizon create a feeling of flatness; the vegetation, reflected symmetrically on the water, is transformed into a graphic element, just like the vivid reflections of light on the waves [...]. These spaces, lacking perspective, are reminiscent, on the one hand, of the experimental photographic landscapes of Ella Bergmann-Michel and, on the other, her collages made using layers of multi-coloured tracing paper" (Jutta Hercher).

Madeleine Bernstorff

The fourth film, Fischfang in der Rhön, interested me mostly because fishing had been the impetus for my walk: I managed to catch the trout jumping in the river at dusk with my camera.

Ella Bergmann-Michel

WAHLKAMPF 1932 (LETZTE WAHL)

Germania, 1932

Regia: Ella Bergmann-Michel

■ T. int.: *Election Campaign 1932 (Last Election)*. F., M.: Ella Bergmann-Michel. Prod.: Ella Bergmann-Michel, Paul Seligman ■ 35mm. L.: 240 m. D.: 13' a 16 f/s. Bn ■ Da: Deutsches Filminstitut - DIF per concessione di Sünke Michel

Nell'agosto del 1932 sulla rivista del gruppo Bund neues Frankfurt apparve la notizia della chiusura del Bauhaus a Dessau da parte del consiglio comunale, il segno di una situazione politica che oramai stava precipitando. Ella Bergmann-Michel era già stata sorvegliata dalla polizia durante le riprese del documentario sugli ambulanti. Nell'autunno del 1932,

durante l'ultima campagna elettorale libera, percorse con la macchina da presa le strade di Francoforte, documentando le vie pavesate di stendardi, i manifesti elettorali affissi sulle apposite colonne, una marcia di nazisti in uniforme ripresi dall'alto dalla finestra del suo atelier, le infinite discussioni tra la gente in strada, una grande manifestazione sulle rive del Meno e, infine, un ufficio elettorale nazista. Li filmò una rissa, ma venne arrestata e costretta a consegnare la pellicola. Riuscì a salvare il materiale girato in precedenza, ma non fu più in grado di montarlo. Questi spezzoni ci trasmettono un quadro molto vivido dei conflitti di quel momento e la mancanza di tagli ci offre la percezione di una quotidianità a rischio e della forte radicalizzazione della situazione politica.

Madeleine Bernstorff

Riuscì a documentare le strade e i vicoli di Francoforte adornati con le svastiche, la falce e il martello e la ben nota bandiera con le tre frecce. Poi dovette smettere di girare per ragioni politiche. (Fotogrammi, fotografie e resoconti furono pubblicati nel penultimo fascicolo, il numero 10, volume 6, della rivista "Die Neue Stadt" del Bund das Neue Frankfurt.) Era il gennaio del 1933.

Ella Bergmann-Michel

In August 1932, in the Bund neues Frankfurt group magazine, news appeared of the closure of the Bauhaus in Dessau by the town council, the sign of a political situation that was now coming to a head. Ella Bergmann-Michel was already under police surveillance during the filming of her documentary on street vendors. In the autumn of 1932, during the last free electoral campaign, she walked the streets of Frankfurt with her camera, documenting the streets decorated with banners, the electoral manifestos posted on columns, a march of Nazis in uniform taken overhead from the window of her studio, the



Wahlkampf 1932 (Letzte Wahl)

endless discussions between people on the street, a large demonstration on the banks of the Main and, finally, a Nazi electoral office. There, she filmed a street fight but was arrested and forced to hand over the film. She managed to save the material filmed beforehand, but was no longer able to edit it. These clips convey a very vivid picture of the conflicts at the time, and the lack of editing gives us the perception of a daily life at risk and the radicalization of the political situation.

Madeleine Bernstorff

I succeeded in documenting the Frankfurt streets and alleys, already adorned with swastika flags and the hammer and sickle as well as with the well-known flag with three arrows. Then I had to stop filming for political reasons. (Filmstrips, photos and reports were published in the next to last issue of the journal "Die neue Stadt", "Bund das neue Frankfurt", volume 6, number 10.) It was January 1933.

Ella Bergmann-Michel

MEIN HERZ SCHLÄGT BLAU - ELLA BERGMANN-MICHEL

Germania Ovest, 1989

Regia: Jutta Hercher, Maria Hemmleb

■ T. int.: *Blue is the Beat of my Heart - Ella Bergmann-Michel*. F., M.: Jutta Hercher, Maria Hemmleb. Mus.: Ernst Bechert. Prod.: Jutta Hercher per Westdeutscher Rundfunk ■ DCP. D.: 30'. Col. Versione



tedesca con sottotitoli inglesi / German version with English subtitles ■ Da: Deutsche Kinemathek per concessione di Jutta Hercher

Questo ritratto di Ella Bergmann-Michel, arricchito da foto, spezzoni di film, disegni e collage, collega il suo lavoro artistico all'impegno nel cinema come strumento di riforma sociale, racconta dei suoi collage grotteschi, fortemente influenzati dalla scienza e dalla tecnica, delle sue aspirazioni pacifiste, degli esperimenti fotografici utilizzati poi dall'artista come studi preparatori per i corti, dell'Arbeitsgemeinschaft Film e del cineforum da lei diretto. Il documentario si apre con l'immagine di in un edificio abbandonato, il Schmelzmühle, che fu sede del 'museo locale d'arte moderna' e punto d'incontro tra artisti e appassionati e in cui durante il nazismo Ella Bergmann-Michel e la sua famiglia si ritirarono 'sott'acqua'. Ci sono le voci di personaggi vicini all'artista, come il dadaista Kurt Schwitters, nonché il figlio, Hans Michel, e ovviamente quella della stessa protagonista: "La nostra vita è astratta, mentre la pittura è di nuovo concreta. Eppure, chissà, se il mondo tornerà concreto dovremo di nuovo dipingere astratto".

Madeleine Bernstorff

This portrait of Ella Bergmann-Michel, enriched with photographs, film clips, drawings and collages, links her artistic work to the use of cinema as an in-



strument of social reform, talks about her grotesque collages, strongly influenced by science and technology, her pacifist aspirations, the photographic experiments then used by the artist as preparatory studies for her short films, the Arbeitsgemeinschaft Film, and the film society she ran. The documentary opens in a desolate Schmelzmühle, the mill that had been home to the 'local modern art museum' and a meeting place for artists and art lovers, and where Ella Bergmann-Michel and her family went 'underwater' during Nazism. There are the voices of people close to the artist, such as the Dadaist Kurt Schwitters as well as her son Hans Michel, and obviously her own voice: "Our life is abstract, while painting is tangible once again. Yet, who knows, if the world becomes tangible again, we'll have to paint abstract once more".

Madeleine Bernstorff

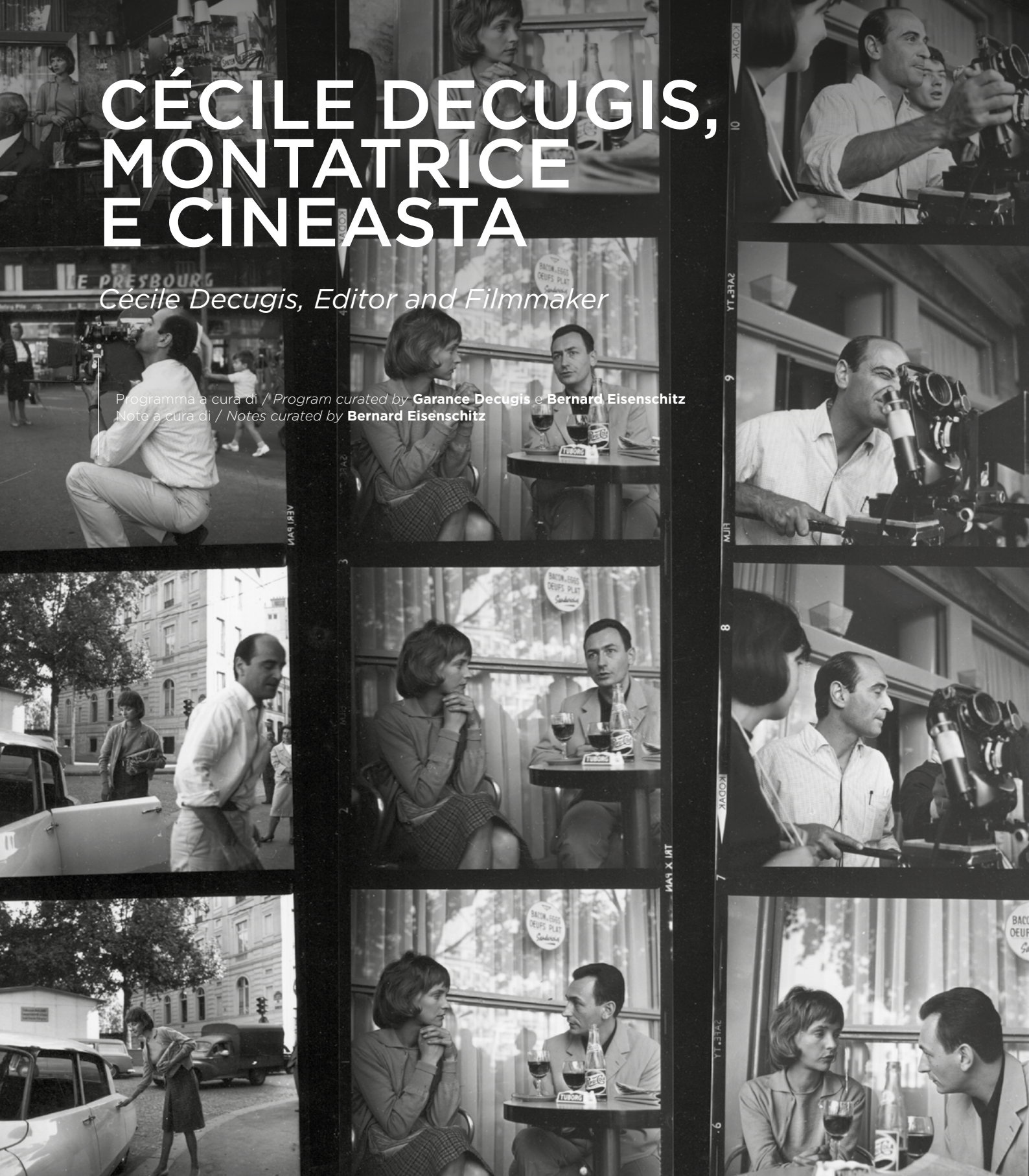


Kinamo N25 movie camera.

CÉCILE DECUGIS, MONTATRICE E CINEASTA

Cécile Decugis, Editor and Filmmaker

Programma a cura di / Program curated by **Garance Decugis e Bernard Eisenschitz**
Note a cura di / Notes curated by **Bernard Eisenschitz**



Cécile Decugis è nota come fondamentale montatrice della nouvelle vague, e come docente stimolante e iconoclasta di generazioni di studenti dell'IDHEC e poi della Fémis. È invece meno conosciuta come regista. La retrospettiva organizzata con lei da Nicole Brenez alla Cinémathèque française e presentata il 22 settembre 2017 – dopo la sua morte, avvenuta l'11 giugno – ha permesso di scoprirla anche sotto questo aspetto.

Nata nel 1930, Cécile Decugis debutta nel 1953 come assistente al montaggio di *Les Petites filles modèles*, film incompiuto di Éric Rohmer, poi di *Madame de...* di Max Ophüls. Per il produttore Pierre Braunberger è assistente di Myriam, la celebre montatrice di Sacha Guitry, di Nicole Vedrès e di Roger Leenhardt. 1957-1958, l'epoca dei cortometraggi che preannunciano la nouvelle vague: monta il primo Truffaut, *Les Mistons*, sottrae tempo al lavoro con Braunberger per aiutare Godard a ultimare *Tous les garçons s'appellent Patrick*. Poi arriva *Fino all'ultimo respiro*, che rivoluziona l'idea stessa di montaggio, merito che Decugis attribuisce interamente a Godard. "Sapeva molto bene cosa faceva, e aveva un'irriverenza verso il film, il suo stesso film, che m'impressionava". Nel febbraio 1960 Decugis inizia il montaggio di *Non sparate al pianista*, che viene interrotto dal suo arresto, per aver affittato a suo nome un appartamento utilizzato come nascondiglio da un dirigente del FLN. Condannata a cinque anni di detenzione, ne sconterà due.

Montatrice per Jean-André Fieschi, Luc Moullet, Werner Schroeter, soprattutto per Éric Rohmer – nove film, da *La mia notte con Maud* a *La Femme de l'aviateur* – docente rispettata, era riservatissima a proposito dei suoi film e invitava tutt'al più amici o conoscenti alle rare proiezioni dei suoi ultimi lavori. Al Cinema Ritrovato vedremo due programmi di suoi film, a cominciare da *Les Réfugiés* (*La Distribution de pain*), testimonianza su un campo profughi alla frontiera algero-tunisina nel 1957, che ci ricorda quanto *Las Hurdes* non appartenga al passato; e ancora, dei film di finzione, sorta di racconti morali rohmeriani al femminile, cronache talvolta ridotte all'essenziale in Super8, e dei film-saggio.

"Ogni volta che esci, che lasci le tue quattro mura, le strade, i caffè, i ristoranti, tutto diventa appassionante", dice un personaggio in *Italie aller retour*, il suo *Viaggio in Italia*, girato mentre *Le notti della luna piena*, di cui era montatrice, veniva presentato a Venezia. Cécile Decugis si dichiarava fedele al "fronte Lumière del cinema". "Quando guardate una foto degli anni Dieci o degli anni Venti, è straordinario, vive". Ed è proprio quello che ottiene al termine del suo percorso con *René ou le roman de mon père*, dedicato alla storia della sua famiglia.

Bernard Eisenschitz

Cécile Decugis is well known as one of the key film editors of the French Nouvelle Vague. Generations of students, first at IDHEC, then at Fémis, regarded her as a stimulating and iconoclastic teacher. But her work as a filmmaker is less well-known. The programme she designed in collaboration with Nicole Brenez to showcase her films at the Cinémathèque française was screened on September 22nd, 2017, just a few months after she died on June 11th. It introduced audiences to a whole new aspect of her career.

Cécile Decugis was born in 1930. In 1953, she got her first cutting-room traineeship on Éric Rohmer's unfinished Les Petites filles modèles and then on Max Ophüls' Madame de... Joining Pierre Braunberger's team, she worked as assistant to Myriam, the celebrated film editor of Sacha Guitry, Nicole Vedrès, and Roger Leenhardt. In 1957-1958, she edited a few shorts that prefigured the Nouvelle Vague, like Truffaut's first film Les Mistons. Moonlighting from her work for Braunberger, she helped Godard with Tous les garçons s'appellent Patrick. Next came Breathless, which brought about a revolution in film editing, something she claimed was entirely to Godard's credit. "He knew exactly what he was doing and treated his film, his own film, with a lack of reverence which I found impressive".

In February 1960 Decugis started cutting Shoot the Piano Player. Work was interrupted by her arrest, for having rented an apartment in her own name to shelter a leader of the FLN. Sentenced to five years' imprisonment, she was released after two years.

Decugis cut films by Jean-André Fieschi, Luc Moullet, Werner Schroeter and above all Éric Rohmer – nine films in all, from My Night at Maud's to La Femme de l'aviateur – as well as becoming a respected teacher, but she remained very discreet about her own activity as a director, occasionally asking friends and acquaintances to rare screenings of her latest works. Il Cinema Ritrovato is showing two programmes of her films, beginning with Les Réfugiés (La Distribution de pain), an account of life in a camp on the Algerian-Tunisian border in 1957 that reminds us that the reality of Las Hurdes was not dead, and moving on to fiction works, sometimes like a woman's version of Rohmer's Contes Moraux, to Super8 chronicles pared down to their bare essentials, and to film essays.

"Every time you get out in the open, every time you leave those four walls, things become riveting, streets, cafés, restaurants", says one of the characters in Italie aller retour, her personal take on Viaggio in Italia, shot during the Venice Film Festival presentation of Full Moon in Paris, which she had edited. Cécile Decugis said she belonged to the "Lumiè re school of cinema". "When you look at a photograph from the first or second decade of the twentieth century, it's extraordinary, it's alive". And at the end of her trajectory she did look at these photographs – in a film about her own family entitled René ou le roman de mon père.

Bernard Eisenschitz

LES RÉFUGIÉS (LA DISTRIBUTION DE PAIN)

Tunisia, 1957-2011

Regia: Cécile Decugis

■ T. alt.: *Réfugiés algériens en Tunisie*. Scen., F., M., Int.: Cécile Decugis (voce narrante). Prod.: Hedy Ben Khalifa ■ DVD. D.: 14'. Bn. Versione francese / *French version* ■ Da: Garance Decugis

“All’inizio del 1957, due anni dopo lo scoppio degli ‘événements d’Algérie’, come allora venivano chiamati, il ministro della difesa, André Morice, decide di far costruire lungo la frontiera algero-tunisina una linea elettrificata, ormai nota come ligne Morice” (cartello introduttivo).

Il film, con il primo titolo di *Les Réfugiés*, è stato realizzato da Cécile Decugis e dal regista tunisino Hedy Ben Khalifa nel giugno del 1957 e commissionato dalla giovane repubblica tunisina, che lo ha presentato all’ONU, al momento della sua ammissione nel novembre di quell’anno, per richiedere aiuti. È girato nella ‘zona vietata’ dove si raggruppano i rifugiati, che serve anche come base dell’ALN (Armée de libération nationale).

“Quando, circa una dozzina d’anni or sono, Decugis ritrova il negativo (senza sonoro) di *Les Réfugiés*, decide di riprenderlo, aggiungendo un nuovo commento, che lei stessa legge, e si prende la libertà di reinterrogare le immagini del 1957. Intitolato *La Distribution de pain*, il film esce nel 2011” (www.algériades.com).

La voce fornisce le informazioni fattuali, necessarie ieri come oggi, ma mostra anche le immagini dal punto di vista del presente, senza alcuna ostentazione. La manipolazione del documentario viene criticata: “L’immagine di un bambino sperduto su una strada deserta è un grande classico del reportage di guerra, e provoca nello spettatore un sentimento di compassione, tanto più forte quanto questi è lontano dal campo di battaglia e ignora le operazioni militari”. In realtà, come



Cécile Decugis e Hedy Ben Khalifa sul set di *Les Réfugiés*

rivela una panoramica, “il bambino, che non si è smarrito veramente, è a qualche decina di metri dalle famiglie radunate”.

Oltre le immagini c’è ovviamente la frontiera dell’Algeria, ma ci sono anche le discussioni fra i dirigenti del FLN, che presto li porteranno a lotte intestine: “i rivoluzionari algerini si situavano, stranamente, nella tradizione delle rivoluzioni europee”.

“Early in 1957, two years after the start of what was then called ‘les événements d’Algérie’, the French minister of Defence, André Morice, decided on build-

ing, along the Algerian-Tunisian border, a defensive electric fence which would bear his name” (introductory title).

The film, then called *Les Réfugiés*, was made in June 1957 by Cécile Decugis and the Tunisian director Hedy ben Khalifa, as an assignment by the young Tunisian Republic. It was shown to the UN when Tunisia was admitted in November and was asking for support to solve its problems. The location was the ‘forbidden zone’ where refugees were gathering, which also served as a rear base for the ALN (National Liberation Army).

“In the 2000s, Cécile Decugis found the picture negative (minus soundtrack) of

Les Réfugiés and decided to have a new look at it. She recorded a new commentary and took the liberty of interrogating the images shot in 1957. The new version was titled *La Distribution de pain and was shown in 2011*” (www.algeriades.com).

Now as then, the necessary information is provided, but the narration discreetly adopts the perspective of the present. The manipulation of documentary shooting is criticized: “The picture of a child lost on a deserted road is a topos of war reporting: it brings out compassion in the audience, all the more since that audience is far from the battlefield and ig-



Les Réfugiés

norant of military operations”. In fact, “that child is not lost, it is standing a few dozen meters from the families in the resettlement area”, as revealed by a panning shot.

Beyond the pictures, there is the Algerian border, but also the discussions inside the FLN leadership. Before long, they would engage in internecine struggles and physical eliminations: “Strangely enough, the Algerian revolutionaries were taking their cue from the tradition of European revolutions”.

LE PASSAGE

Francia, 1965 Regia: Cécile Decugis

■ Scen., M.: Cécile Decugis. F.: Pierre Lhomme. Mus.: César Gattegno. Int.: Edith Scob, Antoine Vitez. Prod.: Anatole Dauman per Argos Films ■ 35mm. D.: 30'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Institut Lumière

Una donna ritorna dopo una lunga malattia (si legga: una lunga assenza). La città non è cambiata, l'uomo che incontra nuovamente, sì. Dovrà ricominciare da capo la sua vita. Un tragico episodio di ritorno a un tempo perduto, che si risolve in un viaggio in taxi, un appuntamento imbarazzante in un caffè, gesti quotidiani: accendere il gas non è una buona idea. Prodotto da Anatole Dauman, il film si fonda sui paesaggi parigini, fotografati dal grande Pierre Lhomme, e sull'incontro tra due attori eccezionali, ingiustamente trascurati, Edith Scob (*Occhi senza volto*) e Antoine Vitez (*La mia notte con Maud*).

A woman comes home from a long illness (read: a long absence). The city hasn't changed, the man she's returning to has. She will have to learn how to live all over again. A tragic anecdote about time gone by, told by way of a couple of taxi rides, an uncomfortable meeting in a café, several everyday gestures: turning on the gas is not a good idea. Le Pas-

sage, produced by Anatole Dauman, is glorified by its Parisian landscapes photographed by the great Pierre Lhomme and by the confrontation of two unjustly neglected actors, Edith Scob (Les Yeux sans visage) and Antoine Vitez (My Night at Maud's).

ITALIE ALLER RETOUR

Francia, 1984 Regia: Cécile Decugis

■ Scen., M.: Cécile Decugis. F.: Olivier Guéneau. Mus.: Michele Auzépy. Int.: Anne de Broca (Clotilde), Patrick Karl (Richard), Laura Di Marchi (Sofia), M. Widroiajegomitcher (Marc), Mathieu Baradier (Pierre), Mikael Mompion (Georges), Juliette Mayniel (la contessa), Chantal Chierici (Angelica). Prod.: Régimage ■ DCP. D.: 33'. Col. Versione francese / French version ■ Da: Cinémathèque française ■ Restaurato nel 2018 da Cinémathèque française presso il laboratorio Hiventy a partire da una copia 16mm / Restored in 2018 at Hiventy laboratory from a 16mm print

“Ogni volta che esci, che lasci le tue quattro mura, le strade, i caffè, i ristoranti, tutto diventa appassionante”. Clotilde incontra Richard, che non vede da alcuni anni e che ha divorziato. Lui sta andando in Italia con i due figli e le propone di raggiungerlo insieme a suo figlio in una casa che ha preso in affitto in riva al mare. L'incontro e le vacanze andranno a monte. Lei potrebbe sperare che le cose vadano in un certo modo. La presenza del figlio modifica il corso degli eventi. Forse il bambino le si contrappone, forse anticipa i desideri della madre.

“Every time you get out in the open, every time you leave those four walls, things become riveting, streets, cafés, restaurants”. Clotilde meets Richard whom she has not seen for a few years and who has been through a divorce. He is taking his two sons to Italy. He sug-



Sul set di *Le Passage*



gests she join them with her own son in a house they have taken by the sea. Both this reunion and the holiday prove a disappointment. Maybe she expects things to take a particular turn, but her son's presence changes the course of things. Is it that he enters into conflict with her? Or is it that he understands her deepest needs?

UNE SOIRÉE PERDUE

Francia, 1985 Regia: Cécile Decugis

■ Scen., M.: Cécile Decugis. F.: François de La Patellière, Pierre Isnardon. Scgf.: Christian Améry. Mus.: Michèle Auzepy. Int.: Marie Bunel (Dominique), Geoffrey Carey (Jeff), Claude Debord (l'albergatore), Nicole Chomo (l'albergatrice), Françoise Vatel, Jean-Paul Sarré (la coppia illegittima), Richard Kucharsky (il prete), Daniel Delprat (la voce al telefono), Garance (la domestica). Prod.: Groupe de recherches et d'essais cinématographiques ■ 16 mm. D.: 23'. Bn. Versione francese / *French version* ■ Da: Cinémathèque française

"Nancy, Hôtel de Guise, 25 novembre 1983" (primo cartello).

Una ragazza rientra in albergo dopo aver lavorato tutto il giorno. Spera di guardare un film (che riconosceremo facilmente) alla televisione.

Ma il televisore dell'hotel non funziona. La serata trascorre in modo banale, lei incontra un uomo tranquillo. Nel momento in cui potrebbe succedere qualcosa... Decugis capovolge il punto

di vista dei racconti di Rohmer, anche se quest'ultimo mette spesso giovani donne al centro dei suoi film. La molteplicità di personaggi che si guardano o s'ignorano a vicenda suggerisce le possibili avventure.

"Nancy, Hotel de Guise, November 25th, in the year 1983" (introductory title).

A young woman enters a hotel in Nancy after a long day's work. She hopes to catch an (easily recognizable) film on TV.

But the TV set is bust. Nothing special ensues – an uneventful evening. The young woman meets a quiet young man. Something may be about to develop... Decugis offers a mirror image to Rohmer's tales (even if Rohmer, too, often adopts a young female protagonist). The diversity of characters observing or ignoring each other opens up a prospect of potential outcomes.

EDWIGE ET L'AMOUR

Francia, 1986 Regia: Cécile Decugis

■ Scen., M.: Cécile Decugis. F.: Jérôme Robert. Mus.: Jean-Philippe Rameau. Int.: Odile Frédeval (Edwige), Jean de Coninck (Dunois), Gilles Gaston-Dreyfus (Patrick). Prod.: Régimage ■ DCP. D.: 20'. Col. Versione francese / *French version* ■ Da: Cinémathèque française ■ Restaurato nel 2018 da Cinémathèque française presso il laboratorio Hiventy a partire da una copia 16mm / *Restored in 2018 at Hiventy laboratory from a 16mm print*

Una giovane attrice in un mondo di uomini. Una cena con un regista. Osservano i vicini. Un tentativo di seduzione che non va a buon fine. Rientrata a casa, litiga pure con il fidanzato.

Young actress in a man's world. Dinner with a director. They observe people at neighbouring tables. The man's pass comes to nothing. Then, back home, she fights with her boyfriend. Back home, there is another row, with her boyfriend.

PARIS HIVER 1986-1987

Francia, 1999 Regia: Cécile Decugis

■ Scen., F.: Cécile Decugis ■ DCP. D.: 8'. Col. ■ Da: Cinémathèque française

L'ultima grande ondata di freddo del Ventesimo secolo. Un inventario di luoghi parigini: Champ de Mars, Invalides, Grand Palais, Bois de Boulogne.

The last major cold snap of the twentieth century. An inventory of Paris locations: the Champ de Mars, the Invalides, the Grand Palais, the Bois de Boulogne.

LA GRÈVE DE LA BATELLERIE, PARIS, ÉTÉ 1985

Francia, 1999-2000
Regia: Cécile Decugis

■ Scen., F.: Cécile Decugis ■ DCP. D.: 5'. Col. ■ Da: Cinémathèque française

Cine-occhio e cine-tratto: i battellieri, che si mobilitano per ottenere una rivalutazione delle loro prestazioni lavorative, bloccano tutto il traffico fluviale di Parigi, fra il ponte Alessandro III e il pont de la Concorde.

Kino-eye and ciné-tract: the skippers of the inland waterways are demanding a revaluation of their services and blocking the traffic on the Seine in Paris, between the Pont Alexandre III and the Pont de la Concorde.

RENAULT-SEGUIN LA FIN

Francia, 2009 Regia: Cécile Decugis

■ Scen., M.: Cécile Decugis. F.: Sylvain Verdet, Patrice Long, Matthias Denizo, Ernesto Giolitti, Joaquim Villain. Int.: Michel Delahaye (voce). Prod.: Raphaël Pillosio, Jaques Lavergne, Fabrice Marache per L'Atelier documentaire ■ DVD. D.: 33'. Col. Versione francese / *French version* ■ Da: Garance Decugis

Dal 1931 al 1993, la più importante fabbrica della Renault che occupava tutta l'île Seguin, sull'ansa della Senna a ovest di Parigi, è stata una delle più moderne in Europa e anche un baluardo del sindacalismo, uno dei simboli del maggio '68. Dall'aprile 2004 al marzo 2005, la cineasta ha ripreso il suo smantellamento mese per mese. La demolizione inizia dalla punta a valle e dalla centrale elettrica, e prosegue un edificio dopo l'altro. La macchina da presa resta all'esterno, sulle rive opposte del fiume; il commento identifica e spiega dettagliatamente tutto ciò che si vede. Nel marzo 2005, la 'decostruzione' viene terminata. La decontaminazione durerà fino al giugno 2006.

Between 1931 and 1993, the main Renault plant occupied the whole of an island in a loop in the river Seine to the west of Paris. This was one of the most modern factories in Europe. It was also

a bastion of trade-unionism, one of the major hotspots of the events of May and June 1968. Decugis' film records a process of dismantlement, month-by-month, from April 2004 to March 2005. Demolition began at the downstream end, with the generating plant, then proceeded building by building. The camera remains on the opposite banks, filming the island from across the river. The narration pinpoints and expounds on what is being shown. By March 2005, 'deconstruction' is complete. Depollution lasts into 2006.

RENÉ OU LE ROMAN DE MON PÈRE

Francia, 2016 Regia: Cécile Decugis

■ Scen., M.: Cécile Decugis. Int.: Cécile Decugis, Don Whittemore (voci narranti) ■ DCP. D.: 30'. Col. e Bn. Versione francese / *French version* ■ Da: Cinémathèque française

La voce roca, un po' dura e priva d'indulgenza di Decugis commenta questo 'romanzo' dedicato a suo padre, un fotoromanzo, fatta eccezione per qualche inquadratura cinematografica. Comincia come una cronologia fotografica dei suoi genitori, personaggi "come tutti", e quindi unici. Il senso dell'epoca è dato dall'evoluzione dei corpi, degli abiti, degli accessori scelti per autorappresentarsi – automobili, aeroplani. Una digressione ci riporta all'epoca della fondazione d'Hyères, venticinque secoli prima: niente di preoccupante per lo spettatore, non più della descrizione minuziosa, che evoca il Nouveau Roman, delle auto e degli aerei, degli alberi che compongono un giardino. Presto il mondo fa irruzione: la traversata atlantica di Mermoz si compie in trionfo il giorno della nascita di Cécile Régine, figlia di René e di Paule; davanti all'obiettivo fotografico René imita politici inquietanti come Chamberlain o Hitler.

Colpito da tubercolosi, René va a curarsi, sulle orme di Jean Vigo, a Villard-de-Lans e a trentasette anni muore. Il commento, iniziato con il tono della cronaca obiettiva, si avvicina a Giraudoux: "Paule diceva, scherzando, che preferiva sciare di notte perché non vedeva nulla e non aveva paura, ma fu costretta a vedere il giorno ed ebbe paura". Una sola foto della cineasta, autoritratto di un'adolescente 'ruggente', rivela la mancanza del padre.

This 'roman' (both romance and novel) of her father is narrated by Cécile Decugis' voice – somewhat hoarse, unsentimental and unforgiving. It is a 'photo-roman', a story in stills (a few cinematic shots excepted). It starts as a chronology of her father's and mother's lives: characters like everybody else – and thus unique. The photographs in the family album record the feeling of time past through the gradual changes in body language, in women's dresses, in artefacts of self-representation – cars, planes. A digression leads us twenty-five centuries back, to the time the city of Hyères was founded: nothing the audience should worry about any more than the meticulous, Nouveau Roman-style inventories of automobiles, aeroplanes, or trees in a garden. But the world at large soon bursts into the story: Mermoz' transatlantic flight comes to a triumphant end the day Cécile Régine, the daughter of René and Paule, is born; for the eye of the still camera, René mimics a couple of ominous politicians called Chamberlain or Hitler. René comes down with tuberculosis. Following in the footsteps of Jean Vigo, he goes to Villard-de-Lans for a cure, and dies aged 37. The narrative had started as a dispassionate chronicle, it now switches to a Giraudoux mood: "Paule, who used to say pleasantly that she preferred to ski at night because, since she didn't see anything at night, she knew no fear, was forced to look at the day and now she knew fear". One single photograph, a self-portrait of the filmmaker as a 'roaring' teen-ager, reveals the void left by the father.

IL CINEMA RITROVATO KIDS & YOUNG

Programma a cura di / *Programme curated by* **Schermi e Lavagne**



Il Cinema Ritrovato è il momento conclusivo di un percorso annuale con cui Schermi e Lavagne, il dipartimento educativo della Cineteca di Bologna, accompagna gli spettatori più giovani alla scoperta del cinema e della sua storia, con proiezioni, lezioni, visite guidate, incontri con le scuole e le famiglie. Per otto giorni i nostri giovani cinefili avranno a disposizione due spazi dedicati, la Sala Cervi e la Cinnoteca, in cui si alterneranno spettacoli, laboratori e proiezioni.

Quest'anno dedichiamo un omaggio a Osvaldo Cavandoli, maestro dell'animazione italiana e artista poliedrico. Un'ampia retrospettiva ne ripercorrerà l'intera carriera, dalla collaborazione giovanile con i fratelli Pagot fino al successo mondiale con il suo personaggio più celebre e amato, La Linea; senza dimenticare la serie animata con protagonista la Pimpa di Altan, di cui diresse ventisei episodi all'inizio degli anni Ottanta. Saranno presenti a Bologna Sergio Cavandoli, figlio di Osvaldo, Eric Rittatore dell'Associazione Cartùn e Paola Bonomi, figlia di Carlo, storica borbottante voce di *La linea*.

Il Cinema Ritrovato Kids è anche il frutto di preziose collaborazioni. Siamo lieti di ospitare una rassegna dedicata alla Aardman Animations, il mitico studio di Bristol nel quale hanno preso vita indimenticabili personaggi come Wallace & Gromit o la pecora Shaun. Impegnata in un imponente progetto di restauro, la Aardman presenterà in una veste tutta nuova alcuni corti e mediometraggi entrati di diritto nella storia del cinema d'animazione. Dal corso d'animazione della costola torinese del Centro Sperimentale di Cinematografia arriva una selezione dei migliori film di diploma girati dagli studenti nel corso degli anni, mentre l'ormai consolidata collaborazione con la Filmoteka Narodowa di Varsavia porterà a Bologna, in nuovi restauri, una selezione di corti animati girati tra gli anni Sessanta e Settanta negli storici studi polacchi della Se-Ma-For. Non mancherà anche quest'anno un'incursione nel cinema sperimentale e astratto, con particolare riguardo al rapporto tra musica e immagini e l'accompagnamento dal vivo dall'ensemble LÆND. Tante le opportunità anche per i ragazzi dai 14 ai 18 anni: un gruppo seguirà alcuni eventi speciali raccontando in una clip la loro esperienza; una giuria selezionata voterà il miglior documentario presente in programma; infine una redazione di giovani critici seguirà il festival realizzando interviste e recensendo i film; i migliori contributi saranno pubblicati sul blog *Cinefilia Ritrovata* nella sezione *Voci e parole dal festival*.

Il Cinema Ritrovato marks the culmination of a yearlong journey of discovery through cinema history for younger audiences, with screenings, lessons, guided tours and meetings with schools and families lead by Schermi e Lavagne, the Cineteca di Bologna's educational department. For eight days, our budding cinephiles have their own space, the Sala Cervi and the Cinnoteca, which alternates shows, workshops and screenings.

This year we pay homage to Osvaldo Cavandoli, a multifaceted artist and Italian master of animation. A wide-ranging retrospective will look back over his entire career, from the youthful collaborations with the Pagot brothers to global success with his most famous and beloved character, La Linea – not to mention the animated series featuring Pimpa di Altan, for which he directed twenty-six episodes in the early Eighties. Sergio Cavandoli, Osvaldo's son, Eric Rittatore of the Associazione Cartùn and Paola Bonomi, the daughter of Carlo, La Linea's memorable grumbling voice, will all be present in Bologna.

Il Cinema Ritrovato Kids is the result of several important collaborations. This year, we are delighted to host a section dedicated to Aardman Animations, the legendary Bristol studio in which unforgettable characters like Wallace & Gromit and Shaun the Sheep came to life. Aardman, which is busy with an impressive restoration project, will present several shorts and medium-length films that have rightfully entered the annals of animation history in new versions. We also play host to a selection of the best diploma films produced over the years by students of the animation course of the Turin branch of the Centro Sperimentale di Cinematografia film school. And our by now well established collaboration with the Filmoteka Narodowa in Warsaw regales us with a selection of new restorations of animated shorts produced in the Sixties and Seventies in the famed Polish studios of Se-Ma-For. This year, once more, we dip our toes into the world of experimental and abstract film, paying particular attention to the relationship between music and image, with live accompaniment from the ensemble LÆND.

There are numerous opportunities for teenagers between the ages of 14 and 18, too. One group will follow certain special events and recount their experiences in a brief video. A carefully selected jury will vote for the best documentary in the programme. And a committee of young critics will follow the festival conducting interviews and reviewing films, with the best contributions being published on the Cinefilia Ritrovata blog under the section Words and Voices from the Festival.

OMAGGIO A OSVALDO CAVANDOLI HOMAGE TO OSVALDO CAVANDOLI

Sono un artigiano del fotogramma, un artigiano-artista. Lavoro con tutto, dalla testa alle mani, facendo vivere ciò che prima non c'era.

Osvaldo Cavandoli

Animatore, illustratore, regista, Osvaldo Cavandoli, in arte CAVA, è stato uno dei grandi protagonisti e innovatori dell'animazione italiana. Appassionato fin da piccolo di fumetti, cominciò a collaborare sul finire degli anni Quaranta con i fratelli Pagot, contribuendo alla realizzazione del primo lungometraggio italiano a disegni animati, *I fratelli Dinamite* (1947). Il suo talento poliedrico non tardò a manifestarsi e solo pochi anni dopo nacque Pupilandia, casa di produzione fondata insieme all'amico Ugo Moroni. Furono gli anni delle sperimentazioni in *puppet animation* e dei film pubblicitari come *Bill il Pistolero* e *Cappuccetto Rosso*.

La consacrazione arrivò nel 1972, quando per un carosello pubblicitario della Lagostina, ideò il celebre omino plasmato a partire da un semplice tratto di matita bianca: La Linea. Lo stile grafico essenziale, la travolgente comicità e il caratteristico tono borbottante espresso in un incomprensibile quanto universale *grammelot* garantirono al personaggio una straordinaria popolarità che non tardò a valicare confini nazionali. Affrancatasi dal mondo pubblicitario, La Linea divenne una serie televisiva autonoma. Il nostro percorso si snoda lungo tutta la carriera dell'artista, evidenziandone i principali esiti e rintracciandone le affinità con opere e autori spesso lontani nel tempo e nello spazio. Apre la rassegna un incontro con Sergio Cavandoli, figlio del regista, e Paola Bonomi, figlia di Carlo, storica voce di La Linea. In collaborazione con Eric Rittatore, Sergio Cavandoli e Quipos

I am an artisan of the frame, a craftsman-artist. I work with everything, from my head to my hands, bringing to life that which was inanimate.

Osvaldo Cavandoli

Animator, illustrator, director, Osvaldo Cavandoli, in art CAVA, was one of the key figures and innovators in Italian animation. A passionate fan of comic books from an early age, in the late-Forties he began collaborating with the Pagot brothers, contributing to the realisation of the first feature-length Italian animation, I fratelli Dinamite (1947). His multifaceted talent was quickly evident and only a few years later he founded the Pupilandia production company with his friend Ugo Moroni. They were years of experimentation in puppet animation and of advertising films like Bill il Pistolero and Cappuccetto Rosso.

Recognition arrived in 1972 when, for a 'Carosello' advertising film for Lagostina, he came up with the celebrated little man formed from a simple line drawn with a white pencil: La Linea. A pared-down graphical style, an overwhelming sense of the comic and a characteristic grumbling expressed through the incomprehensible but universal language of grammelot

guaranteed the character an extraordinary popularity, which rapidly spread beyond national borders. Breaking free from the world of advertising, La Linea became a free-standing TV series.

Our journey will lead us through the artist's whole career, revealing his major achievements and highlighting affinities with works and artists often far removed from a geographic and historical perspective. The section will begin with an encounter with Sergio Cavandoli, the director's son, and Paola Bonomi, the daughter of Carlo, La Linea's memorable voice. In collaboration with Eric Rittatore, Sergio Cavandoli and Quipos.

Gli esordi Beginnings

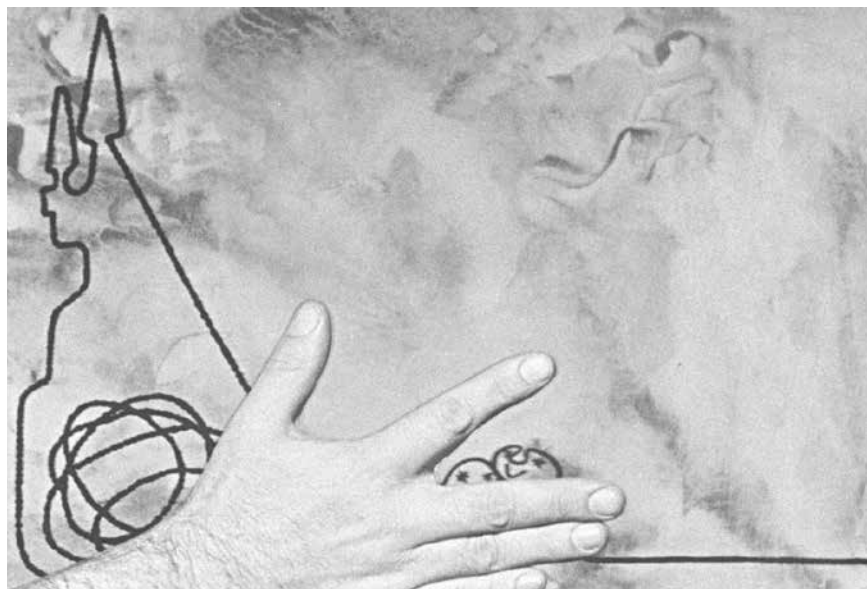
LALLA, PICCOLA LALLA

(Italia/1947) di Nino e Toni Pagot (22')

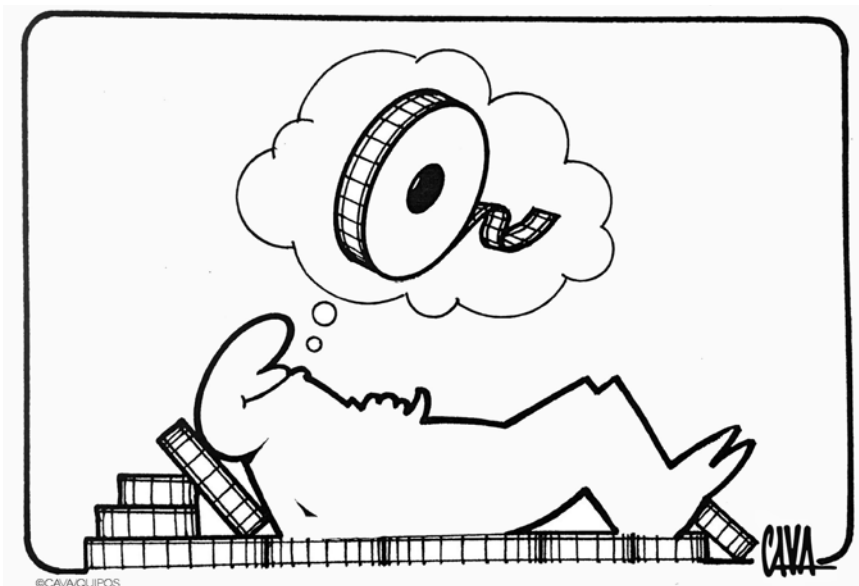
Pupilandia 1951-1958

BILL IL PISTOLERO

(Italia/1951-1958) di Ugo Gelsi e Osvaldo Cavandoli (2')



Pe fir



La Linea

PINOCCHIO

(Italia/1951-1958) di Ugo Gelsi e Osvaldo Cavandoli (2')

BEL COLPO, MISTER 11

(Italia/1951-1958) di Ugo Gelsi e Osvaldo Cavandoli (2')

GLI ASSI NELLE MANICHE

(Italia/1951-1958) di Ugo Gelsi e Osvaldo Cavandoli (3')

JACK LO SFREGIATO

(Italia/1951-1958) di Ugo Gelsi e Osvaldo Cavandoli (2')

CAPPUCCETTO ROSSO

(Italia/1951-1958) di Ugo Gelsi e Osvaldo Cavandoli (2')

IL CONQUISTATORE

(Italia/1951-1958) di Ugo Gelsi e Osvaldo Cavandoli (2')

LA PICCOLA GUERRA

(Italia/1951-1958) di Ugo Gelsi e Osvaldo Cavandoli (3')

DOFO PARADE

(Italia/1951-1958) di Ugo Gelsi e Osvaldo Cavandoli (2')

AGENZIA MC CARTY

(Italia/1951-1958) di Ugo Gelsi e Osvaldo Cavandoli (2')

■ Da: Archivio Studiocrine Cavandoli

Antenati ed eredi di *La Linea* *Predecessors and Heirs to La Linea*

FANTASMAGORIE

(Francia/1908) di Émile Cohl (1')

■ Da: Gaumont Pathé Archives

OUT OF THE INKWEEL: INVISIBLE INK

(USA/1921) di Max Fleischer, Alfred Weiss (7')

LE MERLE

(*The Blackbird*, Canada/1958) di Norman McLaren (4')

PE FIR

(*Along the Thread of the Tale*, Romania/1968) di Constantin Mustăţea (9')

■ Da: Cinemateca Romana

PUTNIK DRUGOG RAZREDA

(*Second Class Passenger*, Croazia/1973) di Borivoj Dovniković-Bordo (10')

■ Da: Ustanova Zagreb Film

DAVID

(Paesi Bassi/1977) di Paul Driessen (9')

PEO E I MAESTRI DELLA PITTURA

(Italia-Svizzera/2012) di Fusako Yusaki (episodi vari, 3')

La Linea

LA LINEA 1

(Italia/1972) di Osvaldo Cavandoli (4')

LA LINEA 102

(Italia/1977) di Osvaldo Cavandoli (2')

LA LINEA 112

(Italia/1977) di Osvaldo Cavandoli (2')

LA LINEA 113

(Italia/1977) di Osvaldo Cavandoli (2')

LA LINEA 151

(Italia/1979) di Osvaldo Cavandoli (2')

LA LINEA 200

(Italia/1984) di Osvaldo Cavandoli (2')

LA LINEA 202

(Italia/1984) di Osvaldo Cavandoli (2')

LA LINEA 203

(Italia/1984) di Osvaldo Cavandoli (2')

LA LINEA 207

(Italia/1984) di Osvaldo Cavandoli (2')

VENT'ANNI DOPO...

(Italia/1989) di Osvaldo Cavandoli (2')

■ Da: Quipos-Studiocrine

La Pimpa

LA TALPA PITTRICE

(Italia/1982) di Osvaldo Cavandoli (5')

UN VIAGGIO IN AFRICA

(Italia/1982) di Osvaldo Cavandoli (5')

SULLA SPIAGGIA

(Italia/1982) di Osvaldo Cavandoli (5')

UNA GITA NELLA GIUNGLA

(Italia/1982) di Osvaldo Cavandoli (5')

IL RISTORANTE PAZZO

(Italia/1982) di Osvaldo Cavandoli (5')

LE OMBRE CINESI

(Italia/1982) di Osvaldo Cavandoli (5')

■ Per concessione di

RAI - Radiotelevisione Italiana

EROI IN CLAYMATION OMAGGIO ALLA AARDMAN ANIMATIONS CLAYMATION HEROES: A HOMAGE TO AARDMAN ANIMATIONS

Quarantadue anni fa a Bristol iniziava la grande avventura di uno degli studi d'animazione più celebri al mondo. Sono tante le star di pasta modellabile nate in casa Aardman: dall'esserino polimorfo Morph, agli inseparabili Wallace & Gromit, dalla pecora Shaun ai cavernicoli protagonisti del recente *I primitivi*.

La passione per la *claymation*, tecnica che permette di animare in stop motion i pupazzi in pasta modellabile, portò nel 1972 i padri fondatori Peter Lord e David Sproxton a scommettere sull'idea di un cinema in grado di unire fine artigianato e sapiente utilizzo della tecnologia, aspetti che hanno caratterizzato e reso unici lo stile e l'identità dei loro lavori.

I film della rassegna, presentati in versione restaurata, rendono omag-



A Close Shave

gio a Wallace & Gromit, i due più noti e iconici personaggi dell'universo Aardman. Si parte con *A Grand Day Out*, il primo film che li vede protagonisti, realizzato da Nick Park come lavoro scolastico per la National Film and Television School, passando poi a *The Wrong Trousers* e *A Close Shave*, vincitori di un premio Oscar e un BAFTA come miglior cortometraggio di animazione. Completa il programma *Wat's Pig* di Peter Lord, candidato all'Oscar come miglior cortometraggio d'animazione.

Bristol, forty-two years ago, was the starting point for one of the most celebrated animation studios in the world. Many modelling clay stars were born at the Aardman studios: from the polymorphous being Morph to the inseparable Wallace & Gromit and from Shaun the Sheep to the caveman heroes of the recent Early Man.

A passion for claymation, a technique that allows the stop-motion animation of figures in malleable clay, led founders Peter Lord and David Sproxton to bet on the idea of a cinema capable of combining a craftsman's skill with a careful use of technology – elements which characterised the style and identity of their work and rendered it unique. The films

in this section, all presented in restored versions, pay homage to Wallace & Gromit, the best-known and most iconic characters in the Aardman universe. We begin with A Grand Day Out, the first film in which they starred, directed by Nick Park while he was at the National Film and Television School, before moving on to The Wrong Trousers and A Close Shave, winner of an Oscar and BAFTA as best animation short. The programme is completed by Peter Lord's Wat's Pig, which was nominated for a best animation short Oscar.

A GRAND DAY OUT

(Wallace and Gromit - Una fantastica gita, GB/1989) di Nick Park (24')

THE WRONG TROUSERS

(I pantaloni sbagliati, GB/1993) di Nick Park (30')

A CLOSE SHAVE

(Una tosatura perfetta, GB/1995) di Nick Park (31')

WAT'S PIG

(GB/1996) di Peter Lord (11')

■ Da: Aardman Animation

LO STUDIO CROMA THE CROMA STUDIO

“Idee, personaggi, colori acrilici, materiali di ogni tipo e macchine per modellarli: abbiamo tutto quel che ci serve per creare infiniti mondi”. Nato a Bologna, Studio Croma, casa di produzione indipendente specializzata in animazione stop motion, fonde artigianato e tecnologia per dar vita a videoclip, spot pubblicitari e cortometraggi popolati da *puppets* creati con cura e raffinatezza. Due i titoli presenti in rassegna: *La leggenda della Torre*, ispirato alle vicende legate alla nascita delle due torri di Bologna, e *La ballata dei calzini spaiati*, divertente videoclip realizzato per l'omonimo brano dello Zecchino d'Oro.

“Ideas, characters, acrylic paints, all sorts of materials and machines for model making: we have everything we need to create infinite worlds”. Born in Bologna, works at the Studio Croma, an independent production company specialized in stop-motion animation, combining craftsmanship and technology to create videoclips, commercial and short films in which beautifully crafted puppets come to life. We will present two of their titles in the festival: La leggenda della Torre, which is inspired by events linked to the creation of Bologna's two towers, and La ballata dei calzini spaiati, an entertaining music video produced for the Zecchino d'Oro band of the same name.

LA LEGGENDA DELLA TORRE

(Italia/2015) di Guglielmo Trautvetter, Pier Paolo Paganelli (12')

LA BALLATA DEI CALZINI SPAIATI

(Italia/2017) di Pier Paolo Paganelli (3')

■ Da: Studio Croma



Nie drażnić lwa

POLONIA ANIMATA ANIMATED POLAND

Programma a cura di / Programme curated by Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny

Per la terza volta la Filmoteka Narodowa condivide con il giovane pubblico del Cinema Ritrovato il mondo straordinario dei film d'animazione polacchi. Le tecniche impiegate dagli animatori polacchi, così come le storie, sono estremamente varie. Quest'anno presenteremo soprattutto film di pupazzi degli anni Sessanta. Le opere di Tadeusz Wilkosz (*Nie drażnić lwa* e *Smok Barnaba*) e Lucjan Dembiński (*Miś Uszatek*) divertono lo spettatore con la ricchezza della materia, la raffinatezza della composizione cromatica e il fascino dei personaggi. Invece *Maszyna* di Daniel Szczechura e *Mundur* di Edward Sturlis sorprendono con la loro ristretta gamma di colori e la forma più austera. Questi e altri film dello studio Se-Ma-For, restaurati nel 2017 da Filmoteka Narodowa, verranno resi disponibili online su repozytorium.fn.org.pl.
Elżbieta Wysocka

This is the third time that the Filmoteka Narodowa shares with Il Cinema Ritrovato Festival audiences unique world of Polish animated movies for children. Both the techniques employed by Polish animators and the stories they told vary significantly. This year, we focus primarily on puppet animations from 60s. The films of Tadeusz Wilkosz (Nie drażnić lwa and Smok Barnaba), Lucjan Dembiński (Miś Uszatek) entertain the viewer with rich textures, sophisticated colour compositions and charming characters. Maszyna, by Daniel Szczechura and Mundur by Edward Sturlis, on the other hand, are surprising for their narrow range of colour and more austere form. These and other Se-Ma-For films, restored in 2017 by the Filmoteka Narodowa, will be made available online on repozytorium.fn.org.pl.

Elżbieta Wysocka

NIE DRAŻNIĆ LWA

(Don't Tease the Lion, Polonia/1960)
di Tadeusz Wilkosz (11')

MASZYNA

(The Machine, Polonia/1961)
di Daniel Szczechura (6')

MIŚ USZATEK

(Teddy Floppy-ear, Polonia/1962)
di Lucjan Dembiński (9')

MUNDUR

[Uniform] (Polonia/1965) di Edward
Sturlis (7')

SMOK BARNABA

(Barnaby, the Dragon, Polonia/1977)
di Tadeusz Wilkosz (10')

■ Da: FilMOTEKA Narodowa – Instytut
Audiowizualny

IL CSC ANIMAZIONE DI TORINO PRESENTA CSC ANIMATION IN TURIN PRESENTS

Programma a cura di / *Programme
curated by* Chiara Magri

Una selezione dei migliori corti di diploma realizzati negli anni dagli studenti del corso d'animazione del Centro Sperimentale di Cinematografia a Torino. I titoli in rassegna, scelti per un pubblico di bambini, coprono un ampio spettro di generi – dal film musicale al piccolo apologo, dalla love story all'avventura –, stili e tecniche – dalla CGI 3D ai ritagli, dal disegno classico alla computer graphic. I tre brevi programmi qui presentati suggeriscono altrettanti fili conduttori per attraversare questa varietà. A presentare il programma la direttrice didattica Chiara Magri e gli ex-allievi Giovanni Munari e Dalila Rovazzani, registi, animatori e illustratori, autori del corto *Arithmétique*.

Chiara Magri

A selection of the best graduation shorts produced over the years by students from the animation course of the Centro Sperimentale di Cinematografia film school in Turin. The titles in this section, selected specifically for children, cover a wide-range of genres

(from musicals to allegorical fables, from love stories to adventure films) and styles (from 3D CGI to cut-outs, from classical drawings to computer graphics). These three short programmes each propose a different theme through which we can make sense of this variety. The programme will be presented by the Education Director Chiara Magri and ex-students Giovanni Munari and Dalila Rovazzani, the directors, animators, illustrators and authors of the short Arithmétique.

Chiara Magri

Sogni e Incubi Dreams and Nightmares

ARITHMÉTIQUE

(Italia/2010) di Dalila Rovazzani,
Giovanni Munari (4')

DREAM'N'BASS

(Italia/2011) di Galileo Disperati, Marta
Romani, Giorgia L. Velluso (6')

MONSTER MOM

(Italia/2012) di Cristian Guerreschi,
Gaia Satya Matteucci, Alessandra
Rosso, Giorgio Siravo, Saul Chedid
Toresan (7')

OFFICE KINGDOM

(Italia/2014) di Salvatore Centoducati,
Eleonora Bertolucci, Giulio De Toma,
Ruben Piritto (7')

EIDOS

(Italia/2016) di Alberto Comerci e
Elena Ortolan (4')

Piccolissimi Little Ones

BABAU

(Italia/2008) di Giuliano Poretti,
Valerio Terranova, Silvia Zappalà,
Omar Bianco (3')

TORA CHAN

(Italia/2010) di Davide Como, Claudia
Cutri, Stefano Echise, Valerio Gori (5')



Sul set di *Mundur*



Ombra

OMBRA

(Italia/2011) di Loredana Erbetta, Manuela Gualtieri, Irene Piccinato (2')

OBLÒ, AMAZING LAUNDRETTE

(Italia/2014) di Martina Carosso, Ilaria Giacometti, Mathieu Narduzzi, Eura Pancaldi (6')

HUMUS

(Italia/2017) di Simone Cirillo, Simone Di Rocco, Dario Livietti, Alice Tagliapietra (7')

Amori e Amici *Friends and Lovers*

AMPERIO

(Italia/2005) di Francesco Alliaud, Pietro Ciccotti, Michele Monti, Harald Pizzinini, Francesca Taurino (7')

IL PASTICCERE

(Italia/2010) di Alberto Antinori, Adolfo di Molfetta, Giulia Landi, Eugenio Laviola (6')

46 CM

(Italia/2011) di Teresa Bandini, Claudia Casapieri, Paolo De Murtas, Giada Strinati (7')

AZZURRA E MIDORI

(Italia/2017) di Elena Garofalo, Marta Giuliani, Laura Piunti (6')

■ Da: Centro Sperimentale di Cinematografia, sede Piemonte – Dipartimento di Animazione

IMMAGINI IN MUSICA *IMAGES AS MUSIC*

Una nuova incursione nel cinema sperimentale per indagare il rapporto tra musica e immagini attraverso le opere di registi che hanno tentato di tradurre in ritmo un universo visivo. Un percorso che inizia nei primi decenni del Novecento, con gli esperimenti di James Horgan, prosegue con le tecniche sperimentali – e spesso rivoluzionarie – di Len Lye e si conclude con la ricerca di Thomas Stellmach e Maja Oschmann, che hanno composto una poesia visiva a partire dall'*ouverture* di *The Alchymist* di Louis Spohr. Le proiezioni saranno accompagnate in sala dall'ensemble LÆND.

A new incursion into the world of experimental cinema to explore the relationship between music and image through the works of directors who attempted to

*translate a visual world into rhythm. A journey that begins in the early years of the Twentieth Century, with the experiments of James Horgan, continues with the experimental (and often revolutionary) works of Len Lye, and concludes with the work of Thomas Stellmach and Maja Oschmann, who composed a visual poem from the overture to Louis Spohr's *The Alchymist*. The screenings will be accompanied with a live performance by the ensemble LÆND.*

UN DRAME CHEZ LES FANTOCHES

(Francia/1908) di Émile Cohl (4')

YOUGHAL CLOCK TOWER

(Irlanda/1909) di James Horgan (1')

■ Da: Irish Film Institute

GÅSETYVEN

[Il ladro di oche] (Danimarca/1920) di Robert Storm-Petersen (6')

SYMPHONIE DIAGONALE

(Germania/1924) di Viking Eggeling (7')

RAINBOW DANCE

(GB/1936) di Len Lye (5')

TRADE TATTOO

(GB/1937) di Len Lye (5')

LE CANARD GÉOMÉTRIQUE

(*The Geometrical Duck*, Belgio/1966) di Louis Van Maelder (6')

■ Da: Cinématèque Royale de Belgique

VIRTUOS VIRTUELL

(Germania/2013) di Thomas Stellmach, Maja Oschmann (7')

■ Da: Thomas Stellmach e Maja Oschmann

NON SOLO FILM

Not Only Films



Non esiste altro modo di imparare l'arte del restauratore cinematografico che attraverso l'esperienza pratica, perché nessun corso universitario è in grado di offrire una tale formazione. Per questo motivo dal 2007 la Cineteca di Bologna – in collaborazione con FIAF e ACE – promuove e ospita la FIAF Film Restoration Summer School, aprendo le porte del suo laboratorio, L'Immagine Ritrovata, leader nel campo del restauro cinematografico da oltre venticinque anni.

Nel 2013 l'esperienza della FIAF Film Restoration Summer School è stata esportata per la prima volta al National Museum of Singapore, seguita dalla Film Heritage Foundation di Mumbai nel 2015 e dalla Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional (CINAIN) di Buenos Aires nel 2017, per proporre in altre aree del mondo un'alternativa alla formazione nel settore del restauro cinematografico.

Il principale scopo del progetto è permettere ai partecipanti di toccare con mano il lavoro dei professionisti ed esperti del restauro cinematografico, con l'obiettivo di incoraggiare la condivisione della conoscenza nel campo del restauro cinematografico per le generazioni di oggi, per quelle future e per gli archivi di tutto il mondo. La scuola è destinata a un gruppo internazionale di partecipanti che include archivisti, tecnici degli archivi FIAF e studenti. Le lezioni teoriche e pratiche sono tenute dai migliori esperti del settore, provenienti da diversi paesi, nonché dallo staff de L'Immagine Ritrovata e della Cineteca di Bologna.

Quest'anno sono stati selezionati quarantasei partecipanti provenienti da ventiquattro paesi. Il corso teorico si tiene nei spazi della Cineteca di Bologna, mentre la pratica si svolgerà nel laboratorio L'Immagine Ritrovata a Bologna. La pratica durerà due settimane (2-13 luglio) ed è preceduta dal festival Il Cinema Ritrovato (23 giugno-1 luglio), nonché da un mese (9 maggio-13 giugno, ogni mercoledì) di formazione online sulle tecnologie del restauro.

Corso teorico online sul restauro cinematografico:
distance learning, 9 maggio-13 giugno (ogni mercoledì)

Lezioni teoriche e partecipazione al festival

Il Cinema Ritrovato: Bologna, 23 giugno-1 luglio

Formazione pratica sul restauro cinematografico:
Bologna, 2-13 luglio

There is no way to learn the craft of a film restorer other than by apprenticeship, as no class at university level would reach this goal. For this reason, since 2007 Cineteca di Bologna – in collaboration with FIAF and ACE – has been promoting and hosting the FIAF Film Restoration Summer School, opening to the public its highly specialized state-of-the-art laboratory, L'Immagine Ritrovata, which has been working in the film restoration industry for over twenty-five years.

In 2013 for the first time the FIAF Film Restoration Summer School project travelled from Bologna to the National Museum of Singapore, in 2015 again to the Film Heritage Foundation in Mumbai and in 2017 to the Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional (CINAIN) in Buenos Aires, to offer an alternative to film restoration training in other areas of the world.

The main purpose of this project is having selected participants experience hands-on the work of actual restoration professionals, to foster a shared knowledge in the field for current and future generations and world film archives. The training is conceived for an international target group, including archivists, staff working at FIAF archives and students. Theory and practical lessons will be held by an international panel of the best experts from different countries as well as L'Immagine Ritrovata and Cineteca di Bologna staff.

This year forty-six participants from twenty-four different countries have been selected. Lectures and screenings will take place at Cineteca di Bologna's facilities, while the film restoration training will be run at the laboratory L'Immagine Ritrovata in Bologna. Training will last two weeks, from 2nd July through 13th July 2018. Il Cinema Ritrovato film festival (23rd June to 1st July 2018) forms part of the course, as well as a number of lectures included in the festival programme. The course started with a one-month online distance learning experience on restoration technologies with weekly updates (9th May to 13th June 2018 – each Wednesday).

Film restoration online theory course:

distance learning, May 9th to June 13th (on Wednesdays)

Theory lectures and Il Cinema Ritrovato film festival:

Bologna, June 23rd through July 1st

Restoration practice classes: Bologna, July 2nd through July 13th

IL CINEMA RITROVATO DVD AWARDS - XV EDIZIONE IL CINEMA RITROVATO DVD AWARDS - 15TH EDITION

Il premio intende dare visibilità e incentivare i Dvd e i Blu-ray di qualità realizzati in tutto il mondo nel settore dell'home entertainment. Al concorso partecipano Dvd e Blu-ray pubblicati tra marzo 2017 e febbraio 2018, relativi a film di acclamata importanza e di produzione anteriore al 1988, rispettando così la vocazione più generale del festival. I premi sono suddivisi in cinque categorie: Miglior Dvd/Blu-ray (Premio Peter von Bagh), Migliore Dvd/Blu-ray singolo, Migliori bonus, Miglior riscoperta di un film dimenticato, Migliore collana/cofanetto.

The award aims to encourage and give visibility to quality home entertainment Dvd and Blu-Ray from around the world. The competition is open to Dvd and Blu-ray released between March 2017 and February 2018 of important films made before 1988 and thus generally in line with the festival's theme. The awards are divided into five categories: Best Dvd/Blu-ray (The Peter Von Bagh Award), Best Single Release, Best Special Features (bonus), Best Rediscovery of a Forgotten Film, Best Series/Best Box.

GIURIA / JURY

Lorenzo Codelli

Vicedirettore della Cineteca del Friuli di Gemona, è collaboratore, tra gli altri, di "Positif", "International Film Guide", "Urania", *Storia del cinema Einaudi*, *Dictionnaire du cinéma asiatique*, dell'Associazione Cinemazero e curatore di monografie su Marco Tullio Giordana, Tinto Brass, Ermanno Olmi, Pupi Avati, Gianni Amelio, Dante Spinotti. È inoltre consulente per il Festival del Cinema di Cannes e sceneggiatore di documentari sul cinema asiatico.

Vice-director of Gemona's Cineteca del Friuli, he writes for "Positif", "International Film Guide", "Urania", Storia del cinema Einaudi, Dictionnaire du cinéma asiatique, and Cinemazero among others, and he has published numerous studies on Marco Tullio Giordana, Tinto Brass, Ermanno Olmi, Pupi Avati, Gianni Amelio, Dante Spinotti. He also works as a consultant for the Cannes Film Festival and as a scriptwriter for documentaries on Asiatic cinema.

Shivendra Singh Dungarpur

Shivendra Singh Dungarpur è un pluri-premiato regista, produttore, archivist e restauratore. È il fondatore della Film Heritage Foundation, organizzazione no profit dedicata alla salvaguardia del patrimonio cinematografico indiano; fa parte del Comitato Esecutivo della

FIAP dal 2017. Del 2012 è il suo primo documentario *Celluloid Man*, vincitore di due National Awards e presente a più di cinquanta festival in tutto il mondo. Il suo secondo documentario *The Immortals* (2015) vince nel 2016 il Premio Speciale della Giuria per il Miglior Film al MIFF. Ha appena portato a termine il suo terzo documentario *CzechMate – In Search of Jiri Menzel*.

Shivendra Singh Dungarpur is an award-winning filmmaker, producer, film archivist and restorer. He is the founder of Film Heritage Foundation, a not-for-profit organization dedicated to the preservation of India's cinematic heritage. Shivendra was elected to the Executive Committee of FIAP in 2017. He made his first feature documentary Celluloid Man in 2012 that won two National Awards and travelled to over fifty festivals around the world. His second documentary The Immortals (2015) won the Special Jury Award for the Best Film at MIFF 2016. He has just completed his third documentary titled CzechMate – In Search of Jiri Menzel.

Philippe Garnier

Philippe Garnier vive a Los Angeles da più di trentacinque anni. Dal 1982 collabora alla testata francese "Libération", e per dieci anni è stato l'inviato hollywoodiano della trasmissione francese "Cinéma-Cinéma". Giornalista, è traduttore e autore di vari libri, tra cui:

Honni Soit Qui Malibu e Caractères, moindres lumières à Hollywood.

Philippe Garnier is a journalist, author and translator. He's been a "Libération" columnist since 1982, as well as the Hollywood interviewer of the French TV show "Cinéma-Cinéma". His various books as author include Honni Soit Qui Malibu and Caractères, moindres lumières à Hollywood. He's been living in Los Angeles for more than 35 years.

Pamela Hutchinson

Pamela Hutchinson è una scrittrice freelance, critica e storica del cinema, specializzata in cinema muto, classici del cinema e sul ruolo delle donne nella storia del cinema. Collabora stabilmente con testate come "Sight & Sound" e "The Guardian" e con l'emittente radiofonica Radio 4. È fondatrice e editrice del sito di cinema muto SilentLondon.co.uk, ed è l'autrice del libro su G.W. Pabst *Pandora's Box* (BFI Film Classics).

Pamela Hutchinson is a freelance writer, critic and film historian, specialising in silent and classic cinema as well as women's film history. She contributes regularly to publications including "Sight & Sound" and "The Guardian" as well as appearing on Radio 4. She is the founder and editor of silent cinema website SilentLondon.co.uk and the author of the BFI Film Classic on G. W. Pabst's Pandora's Box (1929).

Miguel Marias

Economista (ritirato), Miguel Marías è critico cinematografico, autore di sceneggiature per la TV, e autore, tra gli altri, di libri su Manuel Mur Oti, Leo McCarey, Raúl Ruiz. È il traduttore spagnolo di *Introduction à une vraie histoire du cinéma* e di 5 sceneggiature di Jean-Luc Godard, di *Claude Chabrol* di Michael Walker & Robin Wood e di *Fritz Lang in America* di Peter Bogdanovich. Insegna storia del cinema dal 2010. Ha diretto la Filmoteca Española (1986-1988) e l'ICAA (Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, 1988-1990). Vive a Madrid.

Economist (retired), Miguel Marias is a film critic and author of books on movie directors (including Manuel Mur Oti, Leo McCarey, Raúl Ruiz). He has translated into Spanish Introduction à une vraie histoire du cinéma, 5 screenplays by Jean-Luc Godard, Claude Chabrol (Michael Walker & Robin Wood) and Fritz Lang in America (Peter Bogdanovich). He is teaching cinema history since 2010, and formerly headed the Filmoteca Española (1986-88) and Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (1988-90). He lives in Madrid.

Paolo Mereghetti

(Presidente di giuria / *Jury President*) Critico cinematografico del "Corriere della Sera" dal 1989, dal 1993 è autore di un dizionario dei film che porta il suo nome (*il Mereghetti*). È stato consulente per la Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia, ha collaborato con RadioTre e Raitre e ha pubblicato numerosi saggi (su Orson Welles, Arthur Penn, Marco Ferreri, Bertrand Tavernier, Jacques Rivette).

Film critic for "Corriere della Sera" since 1989, he is also author of the film dictionary series il Mereghetti since 1993. He has worked as a consultant for the Venice Film Festival as well as for RadioTre and Raitre. Mereghetti has also published numerous monographs on Orson Welles, Arthur Penn, Marco Ferreri, Bertrand Tavernier and Jacques Rivette.

FINALISTI / FINALISTS**FUNERAL PARADE OF ROSES**

(Giappone, 1969)
di Toshio Matsumoto
Arbelos (Blu-ray)

THE APARTMENT

(GB, 1960) di Billy Wilder
Arrow Films Distributors (Blu-ray)

JEAN-LUC GODARD + JEAN-PIERRE**GORIN: FIVE FILMS, 1968-1971**

Arrow Films Distributors
(Blu-ray + Dvd)

EVERY PICTURE TELLS A STORY -**THE ART FILMS OF JAMES SCOTT**

(GB, 1966-1984) di James Scott
BFI (Dvd)

GERMAN CONCENTRATION CAMPS**FACTUAL SURVEY**

(GB, 1945) di Sidney Bernstein
BFI, Imperial War Museum
(Blu-ray + Dvd)

LONG SHOT. A FILM ABOUT**FILMMAKING**

(GB, 1978) di Maurice Hatton
BFI (Blu-ray)

SHIRAZ: A ROMANCE OF INDIA

(India-GB-Germania, 1928)
di Franz Osten. BFI (Blu-ray)

COFFRET ALFRED HITCHCOCK, LES**ANNÉES SELZNICK**

(USA, 1940-1947)
Carlotta Films (Blu-ray)

COFFRET HOU HSIAO-HSIEN. 6**OEUVRES DE JEUNESSE**

(Taiwan, 1980-1987)
Carlotta Films (Blu-ray)

COFFRET LINO BROCKA

(Filippine, 1975-1976)
Carlotta Films (Blu-ray + Dvd)

OPERA

(Italia, 1987) di Dario Argento
CG Entertainment (Blu-ray + Dvd)

RINO LUPO: MULHERES DA BEIRA / OS LOBOS

(Portogallo, 1922-1923)
di Rino Lupo
Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema (Dvd)

LISBOA, CRÓNICA ANEDÓTICA

(Portogallo, 1930) di Leitão de Barros
Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema (Dvd)

MARQUIS DE WAVRIN

(Belgio, 1924-1937)
di Marquis Robert de Wavrin
Cinematek (Dvd)

100 YEARS OF OLYMPIC FILMS:**1912-2012**

(autori vari, 1912-2012)
The Criterion Collection
(Blu-ray + Dvd)

KAFKA GOES TO THE MOVIES

(autori vari, 1908-1921)
Edition Filmmuseum (Dvd)

DIE FRITZ LANG BOX

(Germania, 1968-1971)
by Heiner Carow
Edition Filmmuseum (Dvd)

JACINTO ESTEVA COMPLETE WORK

(Spagna, 1960-1971)
Filmoteca de Catalunya (Dvd)

EARLY WOMEN FILMMAKERS: AN**INTERNATIONAL ANTHOLOGY**

(autori vari, 1902-1943)
Flicker Alley (Blu-ray + Dvd)

BEHIND THE DOOR

(USA, 1919) di Irvin H. Willat
Flicker Alley (Blu-ray + Dvd)

A PAGE OF MADNESS & PORTRAIT OF A YOUNG MAN

(Giappone-USA, 1925-1931)
di Teinosuke Kinugasa, Henwar Rodakiewicz
Flicker Alley (Blu-ray)

DIE FRITZ LANG BOX

(Germania, 1921-1929)
Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung/
Universum Film (Blu-ray + Dvd)

COLLECTED WORKS OF ATTILA DARGAY

(Ungheria, 1977-1988)
Hungarian National Film Archive (Dvd)

ZOLTÁN FÁBRI COLLECTED WORKS I

(Ungheria, 1955-1961)
Hungarian National Film Archive (Dvd)

BRANKO GAPO BOX SET

(Repubblica di Macedonia,
1965-1992)
Kinoteka na Makedonija (Dvd)

BARON BLOOD. GLI ORRORI DEL CASTELLO DI NORIMBERGA

(Italia-Germania, 1972)
di Mario Bava
Koch Films GmbH (Blu-ray + Dvd)

KING OF KINGS

(USA, 1927) di Cecil B. DeMille
Lobster Films (Blu-ray + Dvd)

COFFRET AVANT-GARDES

(autori vari, 1900-2015)
Lobster Films (Dvd)

CHAMPION: A STORY OF AMERICA'S FIRST FILM TOWN

(USA, 1912-1917) di Mark
Dintenfass, Harry Pollard,
Theodore Huff
Milestone Film & Video (Dvd)

THE DUMB GIRL OF PORTICI

(USA, 1915) di Lois Weber
Milestone Film & Video
(Blu-ray + Dvd)

SHOES

(USA, 1915) di Lois Weber
Milestone Film & Video
(Blu-ray + Dvd)

BÍLÁ NEMOC / KRAKATIT

(Cecoslovacchia, 1937-1948)
di Hugo Haas, Otakar Vávra
Národní filmový archiv (Dvd)

HERMÍNA TÝRLOVÁ - VÝBĚR Z TVORBY

(Cecoslovacchia, 1944-1977)
Národní filmový archiv (Dvd)

TAKOVÝ JE ŽIVOT

(Cecoslovacchia, 1929)
di Carl Junghans
Národní filmový archiv (Dvd)

LES SORCIÈRES DE SALEM

(Francia, 1956) di Raymond Rouleau
Pathé Films (Blu-ray + Dvd)

LES PORTES DE LA NUIT

(Francia, 1946) di Marcel Carné
Pathé Films (Blu-ray + Dvd)

LA FÊTE À HENRIETTE

(Francia, 1952) di Julien Duvivier
Pathé Films (Blu-ray + Dvd)

ANDREI TARKOVSKI, L'INTÉGRALE

(URSS, 1962-1986)
Potemkine Films (Blu-ray + Dvd)

COFFRET LARISSA CHEPITKO - ELEM KLIMOV

(URSS, 1964-1981)
Potemkine Films (Dvd)

ERASERHEAD

(USA, 1977) di David Lynch
Potemkine Films (Blu-ray + Dvd)

MARIE POUR MÉMOIRE

(Francia, 1967) di Philippe Garrel
Re:Voir Video (Blu-ray + Dvd)

MY 20TH CENTURY

(*Az én XX. Századom*, Hungary,
1988) di Ildikó Enyedi
Second Run (Blu-ray + Dvd)

VAMPIR CUADECUC

(Spagna, 1970) di Pere Portabella
Second Run (Blu-ray + Dvd)

THE FABULOUS BARON MUNCHAUSEN

(*Baron Prášil*, Cecoslovacchia, 1961)
di Karel Zeman
Second Run (Blu-ray + Dvd)

THE COLOUR OF POMEGRANATES

(URSS, 1969) di Sergei Parajanov
Second Sight Films (Dvd)

BEST OF VIKTOR KUBAL

(Cecoslovacchia, 1944-1989)
Slovenský filmový ústav (Blu-ray)

THE GRADUATE

(USA, 1967) di Mike Nichols
StudioCanal (Dvd)

JEAN-PIERRE MELVILLE COLLECTION

(Francia, 1946-1972)
StudioCanal (Dvd)

ARNE SUCKSDORFF: SAMLADE VERK

(Svezia, 1940-1972)
Studio S Entertainment

THE KING HU FILM PRODUCTIONS BOXSET

(Taiwan-Hong Kong, 1967-1987)
Taiwan Film Institute (Dvd)

60TH ANNIVERSARY OF THE TAIWANESE-LANGUAGE CINEMA BOXSET

(Taiwan, 1961-1972) di Chang Ying,
Chen Hung-min, Hsing Chi,
Wu Fei-jian
Taiwan Film Institute (Dvd)

LON CHANEY: BEFORE THE THOUSAND FACES

(USA, 1915-1916)
di Joseph De Grasse
Undercrank Productions (Dvd)

THE MARCEL PEREZ COLLECTION VOL.2

(USA, 1907-1923)
Undercrank Productions (Dvd)

WHEN KNIGHTHOOD WAS IN FLOWER

(USA, 1922) di Robert G. Vignola
Undercrank Productions (Dvd)

THE FILMS OF YURI NORSTEIN

(URSS, 1968-1979)
Wowow Plus Inc. (Blu-ray + Dvd)

XVI MOSTRA MERCATO DELL'EDITORIA CINEMATOGRAFICA 16TH IL CINEMA RITROVATO BOOK FAIR

Biblioteca Renzo Renzi, Piazzetta Pier Paolo Pasolini, 3/b
22-30 giugno, 9-18.30 / 22nd-30th June, 9 am-6:30 pm
1° luglio, 9-15 / 1st July, 9 am-3 pm
Ingresso libero / Free admission

Giunta alla sua sedicesima edizione, anche quest'anno la Mostra Mercato dell'Editoria Cinematografica offrirà al pubblico del festival una selezione dei migliori prodotti nazionali e internazionali. Per dieci giorni la Biblioteca Renzo Renzi diventerà la vetrina per un'ottantina di editori di cinema, Dvd e Blu-ray che presenteranno le loro novità, mettendo a disposizione complessivamente oltre un migliaio di titoli. Un'attenzione particolare sarà riservata alle pubblicazioni accademiche e ai lavori delle cineteche di tutto il mondo. Come lo scorso anno, spazio anche alle librerie anticharie e ai rivenditori specializzati. La Cineteca di Bologna sarà presente con il proprio catalogo editoriale, manifesti e locandine, rarità e gadget.

Now in its 16th edition, the Film Book Fair offers festival delegates a selection of the best national and international publications again this year. For ten days the Renzo Renzi library will be turned into a window for about eighty book, DVD and Blu-ray publishers who will display their latest releases, for a total of over 1,000 titles. Special attention will be reserved for academic publishers and the work of film archives from around the world. Like last year, there will also be space for antiquarian bookshops and specialist sellers. The Cineteca di Bologna will also present its catalogue of publications, posters, rarities and gadgets.

OTTO LIBRI SOTTO LE STELLE

Piazza Re Enzo
24 giugno-1° luglio, 19.00 / 24th June-1st July, 7 pm
Ingresso libero / Free admission
In collaborazione con Librerie Coop. Ambasciatori e La Linea

Anche quest'anno presentiamo alcuni libri selezionati tra le uscite editoriali recenti e introdotti da autori, curatori e ospiti. Ogni sera, nella suggestiva cornice di piazza Re Enzo, critici, studiosi, registi e professionisti del settore dialogheranno attorno ai temi e ai personaggi a cui sono dedicati i volumi: da Michelangelo Antonioni a Sergio Leone (raccontati da prospettive nuove e inedite), dallo sceneggiatore felliniano Tonino Guerra al grande direttore della fotografia Tonino Delli Colli. Luciano Tovoli svelerà i segreti degli inquietanti colori di *Suspiria* e Giuseppe Tornatore i retroscena del suo mai realizzato *Leningrado*. Si parlerà delle ultime evoluzioni di critica e cinefilia e dell'arte perduta dei 'pittori di cinema'. Otto libri e otto incontri da non perdere.

*Once again, this year we have selected several recently published books, which we will present together with introductions by authors, curators and special guests. Every evening, in the evocative setting of piazza Re Enzo, critics, scholars, directors and industry professionals will host discussions around the themes and individuals covered in these books, from Michelangelo Antonioni to Sergio Leone (examined from innovative new perspectives), from Fellini's scriptwriter Tonino Guerra to the great director of photography Tonino Delli Colli. Luciano Tovoli will reveal the secrets behind the unsettling colours of *Suspiria* and Giuseppe Tornatore will discuss the behind-the-scenes story of his unrealised project, *Leningrad*. There will also be discussions about the latest evolutions in film criticism and cinephilia, and about the lost art of the 'cinema painter'. Eight books and eight encounters that should not be missed.*

DREAM MAKERS COME I PRODUTTORI HANNO FATTO GRANDE IL CINEMA ITALIANO ITALIAN CINEMA AND ITS GREAT PRODUCERS

a cura di / *curated by* Arts and Humanities Research Council, Fondazione Cineteca di Bologna,
University of Warwick, Queens University Belfast

**Bologna, Biblioteca Salaborsa – Piazza coperta
Piazza del Nettuno, 3**

22 giugno-15 settembre 2018 / June 22nd-September 15th 2018

Ingresso libero / Free admission

Orari di apertura / *Opening hours*

Lunedì, 14.30-20 / *Monday, 2.30 pm-8 pm*

Martedì-venerdì, 10-20 / *Tuesday-Friday, 10 am-8 pm*

Sabato, 10-19 / *Saturday, 10 am-7 pm*

Un viaggio nel cinema italiano attraverso le storie dei produttori che hanno reso l'industria cinematografica nazionale tra le prime del mondo. Produttori come Giorgio Agliani, Salvo D'Angelo (Universal), Goffredo Lombardo (Titanus), Giuseppe Amato e Angelo Rizzoli (Cineriz, Riama), Dino De Laurentiis e Carlo Ponti (Lux, Ponti-De Laurentiis, poi come indipendenti), Franco Cristaldi (Vides e Cristaldifilm), Alfredo Bini (Arco Film), Alberto Grimaldi (PEA), Italo Zingarelli (West Film) e Fulvio Lucisano (Italian International Film) hanno avuto approcci molto diversi al loro lavoro, ma insieme hanno creato quella che negli anni fra i Cinquanta e Sessanta è diventata una delle più importanti industrie italiane d'esportazione.

Attraverso l'esposizione di materiali d'archivio originali, il racconto della stagione d'oro del cinema italiano e dei film realizzati grazie alla lungimiranza e al talento di una generazione di produttori: da *La dolce vita* di Federico Fellini a *Il Vangelo secondo Matteo* di Pier Paolo Pasolini, dal successo popolare di *Lo chiamavano Trinità*, all'Oscar di *Nuovo Cinema Paradiso* di Giuseppe Tornatore.

La mostra è il frutto della collaborazione tra la Cineteca di Bologna – che ha messo a disposizione i materiali dell'archivio Franco Cristaldi –, Anica e il progetto di ricerca britannico *Producers and Production Practices in the History of Italian Cinema, 1949-1975* promosso dall'Università di Warwick e dalla Queens University di Belfast e finanziato dall'Arts and Humanities Research Council.

*A voyage through Italian cinema by way of the stories of the producers who made our national film industry a world leader. Producers like Giorgio Agliani, Salvo D'Angelo (Universal), Goffredo Lombardo (Titanus), Giuseppe Amato e Angelo Rizzoli (Cineriz, Riama), Dino De Laurentiis and Carlo Ponti (Lux, Ponti-De Laurentiis, and then as independents), Franco Cristaldi (Vides and Cristaldifilm), Alfredo Bini (Arco Film), Alberto Grimaldi (PEA), Italo Zingarelli (West Film) and Fulvio Lucisano (Italian International Film) approached their job in very different ways, but in the Fifties and Sixties, together they created one of the most important Italian export industries. The golden age of Italian cinema and the films that resulted from the far-sightedness and talent of a generation of producers, recounted through an exhibition of original archival materials: from Federico Fellini's *La dolce vita* to Pier Paolo Pasolini's *Il Vangelo secondo Matteo*, from the popular success of *Lo chiamavano Trinità*, to the Oscar for Giuseppe Tornatore's *Nuovo Cinema Paradiso*.*

This exhibition is the result of a collaboration between the Cineteca di Bologna – which provided the Franco Cristaldi archival materials – and the British research project Producers and Production Practices in the History of Italian Cinema, 1949-1975 promoted by the University of Warwick and Queens University Belfast, and financed by the Arts and Humanities Research Council.

ALFREDO CAPITANI. PRECURSORE DEI PITTORI DEL CINEMA ALFREDO CAPITANI. A PRECURSOR OF PAINTING FOR CINEMA

a cura di / *curated by* Maurizio Baroni e Rosaria Gioia
in collaborazione con / *in collaboration with* Giuliana Cerabona ed Emiliano Lecce

**Biblioteca Renzo Renzi, Spazio Biglietteria Lumière
Piazzetta Pier Paolo Pasolini, 3/b
22 giugno-21 luglio 2018 / June 22nd-July 21st 2018
Ingresso libero / *Free admission***

Orari di apertura / *Opening hours*
22 giugno-30 giugno, 9-18.30 / June 22nd-June 30th, 9 am-6.30 pm
1 luglio, 9-15 / July 1st, 9 am-3 pm
4 luglio-21 luglio / July 4th-July 21st
Martedì-venerdì, 14-20 / Tuesday-Friday, 2 pm-8 pm
Sabato, 11-17 / Saturday, 11 am-5 pm

Alfredo Capitani (1895-1985) è uno dei grandi pittori che agli inizi del Novecento dà il via all'arte della pubblicità cinematografica, coniugando e integrando uno stile deciso e quasi scarno, di forte impatto cromatico e molto innovativo per la grande sintesi formale.

Entra giovanissimo come assistente generico alla Cines, al tempo di pionieri del cinema come Enrico Guazzoni e Filoteo Alberini. Si diploma in scenografia all'Accademia Inglese di Belle Arti a Roma e comincia subito a lavorare come grafico pubblicitario, scenografo teatrale ed allestitore di teatri per le proiezioni cinematografiche. Negli anni Venti fonda con Luigi Martinati l'agenzia pubblicitaria Maralca, ma è con l'arrivo di Anselmo Ballester che i tre danno vita alla famosa BCM (dalle iniziali dei loro cognomi), capace di dominare per oltre due decenni il mercato italiano, operando attivamente anche negli Stati Uniti e contribuendo ad affermare il ruolo del cartellonista. Il lavoro della BCM è molto apprezzato dal pubblico e le maggiori case di produzione italiane e americane (Cines, Caesar, Tespi Film, Cosmopolis, Bossoli, Medusa, Titanus, Fox, Paramount, Columbia) commissionano ai tre artisti la realizzazione dell'intero corredo pubblicitario dei film. Negli anni Trenta Capitani sposa Paola Francioli ma, rimasto prestissimo vedovo, si trasferisce nel quartiere di S. Giovanni a Roma. Qui realizza tutti i successivi lavori per il cinema (tra i più celebri, quelli per *Moby Dick*, *Gilda*, *Solo chi cade può risorgere*, *Sfida infernale*, *La storia di Esther Costello*), fino a quando, all'inizio degli anni Sessanta, decide di dedicarsi esclusivamente alla pittura senza però mai esporre o vendere i suoi quadri.

La sua opera è conservata presso l'Archivio di famiglia, mantenuto in vita dagli eredi.

Alfredo Capitani (1895-1985) is one of the great painters who, at the beginning of the Twentieth century, kick-started the art of cinema publicity. His work combined a sparse yet confident style with a strong chromatic impact and was very innovative in terms of its formal synthesis.

He began as a general assistant at Cines when he was still very young, during the time of cinema pioneers like Enrico Guazzoni and Filoteo Alberini. He graduated in set design from the English Academy of Fine Arts in Rome and immediately began working in advertising as a graphic designer and in the theatre as a set designer and film projectionist. In the Twenties, he founded the advertising agency Maralca with Luigi Martinati, but it was only after the arrival of Anselmo Ballester that the three men launched the more famous BCM. The company, with a name based on their initials, dominated the Italian market for over two decades and also operated in the United States, contributing to the establishment of the role of the poster-artist. BCM's work was greatly appreciated by the public and the major Italian and American production companies (Cines, Caesar, Tespi Film, Cosmopolis, Bossoli, Medusa, Titanus, Fox, Paramount, Columbia) commissioned the three artists to produce the whole gamut of different types of publicity material for their films. In the Thirties, Capitani married Paola Francioli but she passes away prematurely and he moved to the S. Giovanni district in Rome. Here is where he achieves all his subsequent works for the cinema (the most famous of which being for Moby Dick, Gilda, Dead Reckoning, My Darling Clementine, The Story of Esther Costello). Then, in the early 1960s, he decided to dedicate himself exclusively to painting, although without ever exhibiting or selling anything. His work is still conserved in the family's archive, which has been maintained by his heirs.

Dagli spazi ai luoghi: pensare i cinema come luoghi per le persone e per le comunità ***From Spaces to Places: Making the Cinema a Place for People and Communities***

Bologna, da sabato 23 a mercoledì 27 giugno 2018 / *Bologna, Saturday 23th to Wednesday 27th June 2018*

Condotta da / *Directed by* Madeleine Probst (Vice-President of Europa Cinemas & Watershed Managing Producer, Cinema & Film Hub South West)

In un'epoca in cui vediamo sin troppo spesso perpetuare la contrapposizione tra il mito del cinema come 'lontano ricordo' e i modelli online come 'futuro', è utile ricordare a noi stessi il ruolo cruciale svolto dalle sale cinematografiche, che rendono accessibili i film nei luoghi in cui vivono le persone e danno loro visibilità, attivando le comunità e avvicinandole al cinema.

Con circa 39,21 milioni di biglietti venduti per film europei nel 2017 (quasi il doppio rispetto a quanto raccolto nello stesso anno dai film europei nel restante mercato globale), il circuito Europa Cinemas, oggi presente in 628 città di 34 paesi del sottoprogramma MEDIA rappresentando 1050 sale con 2536 schermi, continua a offrire un sostegno vitale al cinema europeo.

Negli ultimi quattordici anni i laboratori di Bologna e le loro diramazioni di Sofia, Siviglia, Cluj, Sarajevo e Lipsia hanno radunato un migliaio di partecipanti per affrontare una questione cruciale: come sviluppare e ampliare il pubblico garantendogli un'offerta più ricca di film?

Per citare le parole di Michael Gubbins (SampoMedia) nella "Network Review" di Europa Cinemas di Cannes 2018: "Mentre la cultura VOD mira a dare alle persone più di quello che pensano di volere, le sale cinematografiche si impegnano nella più complessa ma di fatto essenziale missione culturale di dare alle persone quello che non sanno di volere".

Potrebbe sembrare una missione impossibile, ma ci sono tutti i presupposti perché i professionisti del settore riprogettino l'esperienza cinematografica creando luoghi di socialità inclusiva nel cuore delle comunità. È questo il tema esplorato nella 14^a edizione del Bologna Lab tenendo conto di un contesto in cui i contenuti e le piattaforme sono sempre più numerosi e le risorse delle sale sempre più ridotte.

Sappiamo tutti che è il pubblico a fare l'esperienza cinematografica, ma come possiamo garantire che gli spazi rimangano luoghi cui le persone si sentono legate a prescindere da età, preferenze, storia ed esigenze personali? E cosa possono fare di più le sale per capitalizzare stimoli e risorse delle loro comunità?

At a time when the myth of the cinema as a 'thing of the past' versus online models as 'the future' is all too often being perpetuated, it is worth reminding ourselves of the vital work cinemas do, not just in terms of making diverse films accessible to people where they are but also making them visible and activating communities around films.

With some 39.21 million admissions for European films in 2017 (almost twice the admissions for European film compared to the global market), the Europa Cinemas network, now established in 628 cities and towns in 34 MEDIA countries, representing 1,050 cinemas with 2,536 screens continues to underpin the life of European films.

Over the past 14 years, labs in Bologna as well as offshoots in Sofia, Sevilla, Cluj, Sarajevo and Leipzig have brought together some 1,000 participants to grapple with the vital question of how to develop audiences for a broader diet of film.

As Michael Gubbins (SampoMedia) put it in Europa Cinemas' Cannes 2018 "Network Review": "While VOD culture is based on giving people more of what they think they want, cinemas are dedicated to the more difficult but ultimately essential cultural mission of giving people what they do not know they want".

Mission impossible some might say but the opportunities are there for cinema practitioners to redesign the cinema 'experience', creating inclusive, essential social places at the heart of communities. This is the theme explored in this 14th edition of the Bologna Lab in a context of increasing abundance of content and viewing platforms and shrinking venue resources.

We all know that audiences make the cinema experience but how can we ensure cinema spaces remain places that people feel connected with whatever their age, preferences, backgrounds or access needs? And what can cinemas do better to capitalise on their communities' assets and inspiration?

With a little help from leading cinema practitioners including Hrvoje Laurenta (Kino Europa in Zagreb, Croatia, Europa Cinemas Awards 2016 – Best Programming winner) and Daniel Sibbers (Director of Marketing, Yorck Kinogruppe, Germany), this lab offers a space for cinema practitioners from across Europe and beyond to explore the physical, cultural, and

Con il piccolo grande aiuto di importanti professionisti come Hrvoje Laurenta (Kino Europa di Zagabria, Croazia, Europa Cinemas Awards 2016 – premio per la migliore programmazione) e Daniel Sibbers (Direttore marketing, Yorck Kinogruppe, Germania), il laboratorio offre uno spazio in cui gli esercenti di tutta Europa (e oltre) potranno esplorare l'identità fisica, culturale e sociale che definisce un cinema e sostenere la sua costante evoluzione, condividendo metodi e problematiche.

Parleremo del pubblico che frequenta le sale cinematografiche e soprattutto di quello che non le frequenta, per capire come meglio coinvolgerlo. Saranno presentati studi di organizzazioni che hanno efficacemente trovato il modo di raggiungere il pubblico eliminando le barriere che ne ostacolano il coinvolgimento, dalle campagne di marketing mirate alle tariffe promozionali e agli approcci più inclusivi e orientati alle comunità.

Ci occuperemo anche delle strategie in grado di sbloccare il potenziale umano nelle sale cinematografiche e del modo in cui culture professionali più inclusive possono contribuire a creare organizzazioni sostenibili e un più marcato coinvolgimento del pubblico.

Dato che ci troviamo a Bologna, luogo in cui si celebra la storia del cinema, rifletteremo anche sul ruolo delle sale nella ricontestualizzazione del patrimonio cinematografico con modalità che tengano maggiormente conto della diversità e possano ispirare gli spettatori a reimmaginare collettivamente spazi pubblici al di là delle pareti di un cinema, cosa che Il Cinema Ritrovato fa già con esiti brillanti.

Madeleine Probst

Seguiteci con #ECBoLab2018

social identities that define a cinema and support its ongoing evolution, sharing approaches and problems.

There will be insights into audiences that already come and importantly, those that don't, in order to inform how best to engage with them. Expect case studies from organisations that have found effective ways of reaching out to people and removing barriers to engagement; from targeted marketing campaigns and ticketing offers to more inclusive and community driven approaches.

We'll also look at strategies that might unlock the potential of the people within cinemas and how more inclusive work cultures can help build more sustainable organisations and deeper engagement with audiences.

As we are in Bologna, the major celebration of film history, we will also reflect on how cinemas can play a role in reframing film heritage in ways that are more mindful of diversity and inspire people to collectively reimagine public spaces beyond the cinema walls, something that Il Cinema Ritrovato does so brilliantly.

Madeleine Probst

Follow us at #ECBoLab2018

Cineteca di Bologna, Via Riva di Reno, 72, Sala Cervi
Giovedì 28 giugno 2018, 9.30-16.30 / Thursday 28th June, 2018, 9:30 am-4:30 pm

Creare nuove generazioni di spettatori attenti e curiosi, incoraggiare l'interesse verso la cultura cinematografica è tra gli scopi fondanti delle istituzioni che tutelano e promuovono il patrimonio cinematografico.

Nell'ultimo decennio stiamo assistendo a un proliferare d'iniziative di educazione al cinema e all'immagine che si riflettono sia negli studi promossi dalla Commissione Europea, sia nei programmi di sostegno a iniziative di educazione al cinema e sviluppo del giovane pubblico. Questo è il segnale che sia a livello europeo che nazionale vi è la consapevolezza della necessità e dell'urgenza di inserire l'educazione all'immagine e al cinema nei percorsi educativi.

La continua evoluzione e la sempre maggiore accessibilità ai mezzi per la fruizione di prodotti audiovisivi ci pone costantemente davanti ad una miriade di immagini in movimento. Da ciò nasce la necessità di fornire alle nuove generazioni strumenti grammaticali, sintattici, storici e critici per leggere, decodificare e usare in maniera consapevole la mole impressionante di immagini a cui sono continuamente sottoposte; e di far loro riscoprire la visione collettiva nella sala cinematografica.

Rimane ancora aperto il dibattito su come proporre il cinema a un pubblico di giovani e bambini a seconda dei luoghi e delle specifiche esigenze.

I progetti europei FLICK (promosso dalla Cineteca di Bologna) e CinED (promosso dall'Institut Français), sostenuti dal sottoprogramma Media di Creative Europe, hanno creato questo momento d'incontro per far confluire le esperienze pluriennali di esperti e animare il dibattito che ruota attorno all'educazione all'immagine. Questo momento di riflessione vuole evidenziare quali siano le migliori proposte a livello europeo per ricreare un pubblico, quali le iniziative per educare giovani e bambini a un consumo più consapevole e critico di cinema e quale infine sia il ruolo che il patrimonio cinematografico riveste in questo dibattito.

La partecipazione alla conferenza è libera. Per maggiori informazioni: enrica.serrani@cineteca.bologna.it

Creating new generations of curious and attentive spectators and encouraging interest in cinema culture are two of the founding goals of institutions that safeguard and promote film heritage.

Over the last decade, we have witnessed a proliferation of educational initiatives concerning film and image, both in the context of studies promoted by the European Commission as well as programmes supporting initiatives regarding film education and the development of younger audiences. This is a sign that awareness exists, both at European and national level, of the necessity and urgency to include image and film studies in educational programmes.

The continuous evolution of, and ever-greater accessibility to instruments of audio-visual production means that we are constantly being confronted by a myriad of moving images. From this arises the need to provide younger generations with the appropriate grammatical, syntactical, historical and critical means to read, decode and use in a responsible way the tremendous amount of images they are continuously exposed to; and to allow them to rediscover the act of collective vision in cinema theatres.

The debate on how to propose cinema to younger audiences, depending on location and specific needs, remains on-going.

The European FLICK project (promoted by Cineteca di Bologna) and the CinED programme (promoted by Institut Français), both supported by the Media sub-programme of Creative Europe, have created this occasion with the idea of bringing together the years of experience of a variety of experts to animate the debate surrounding film education. This moment of reflection wishes to highlight the best proposals at European level to recreate a cinema-going public and the best initiatives aimed at involving more and more young people and children in a conscious and critical consumption of cinema, and to understand the role played by film heritage in this debate.

Participation in the conference is free. For more information: enrica.serrani@cineteca.bologna.it



European Cinema Education
for Youth

FLICK
project



WORKSHOP CINEMATEK AND MoMA

Dal concetto alla concretezza: conseguire l'interoperabilità tramite i Linked Open Data negli archivi cinematografici e oltre

From Concept to Concrete: Achieving Interoperability Through Linked Open Data in Film Archives and Beyond

Giovedì, 28 giugno 2018, 11.30-13.30 / *Thursday, June 28th, 11:30 am-1:30 pm*
MAMbo – Museo d'Arte Moderna di Bologna, Conference Hall, via Don Minzoni 14

Workshop promosso da / *Workshop promoted by* Cinematek (Cinémathèque Royale de Belgique, Bruxelles), MoMA – The Museum of Modern Art, New York, con il sostegno di / *and supported by* FIAF (International Federation of Film Archives) e IBC (Istituto per i beni artistici culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna)

Partecipano / *Participants*: Bram Biesbrouck (Republic of Reinvention), Nicola Mazzanti (Cinematek), Francesca Ricci (IBC), Thelma Ross (MoMA)

Perché per gli archivi cinematografici è così difficile ottenere l'interoperabilità?

I tentativi in questo senso hanno spesso portato a completi fallimenti o a risultati imperfetti. E se finora non avessimo avuto sottomano la soluzione giusta? Non varrà forse la pena di capirlo meglio, se significa che la vostra istituzione potrà finalmente e più compiutamente realizzare l'obiettivo di fornire accesso alle sue collezioni di film e di materiali cinematografici? I Linked Open Data possono rappresentare la soluzione e questo workshop offrirà idee, argomenti e sviluppi concreti che dovrebbero aiutarvi a capire le loro potenzialità nonché le risorse a disposizione per facilitarne l'impiego.

Why is interoperability so difficult for film archives to achieve? Efforts along these lines have often resulted in complete failure or imperfect results. What if we just haven't had the right solution until now? Isn't it worth taking a look if it means your institution can finally and more completely fulfill its goal to provide access to its collections, both film and film-related materials? Linked Open Data may be the way forward and this workshop will present ideas, arguments, and concrete developments that should help you understand its potential as well as the resources available to help you start using it.

Gillian Anderson è direttrice d'orchestra e musicologa. Ha partecipato al restauro, alla ricostruzione e alla creazione delle partiture orchestrali scritte per accompagnare più di cinquanta film muti e ne ha diretto la musica in sincronizzazione con la loro proiezione. Fra i più recenti: *Tempi moderni* (Chaplin) con la Mitteleuropa Orchestra, *Nosferatu* (Murnau) con la Vancouver Symphony Orchestra, *Nascita di una nazione* (Griffith) con l'Orchestra Sinfónica del Teatro Nacional de São Carlos a Lisbona, *Häxan* (Christiansen) con l'Ensemble Symphonique Neuchâtel, Svizzera, *Giglio infranto* (Griffith) alla National Gallery of Art a Washington, DC, *Intolerance* (Griffith) con la Orquesta Filarmónica de Bogotá, Colombia e *Rosita* (Lubitsch) con la Mitteleuropa Orchestra per l'apertura dell'ultima Biennale Cinema a Venezia e con Cinemusica Viva al MoMA – The Museum of Modern Art, New York.
www.gilliananderson.it

Gillian Anderson is a conductor and musicologist. She has participated in the restoration, reconstruction or creation of original orchestral scores written to accompany over fifty of the great 'mute' films and has conducted them in synchronization with their projection, most recently Modern Times (Chaplin) with the Mitteleuropa Orchestra, Nosferatu (Murnau) with the Vancouver Symphony Orchestra, The Birth of a Nation (Griffith) with the Orquesta Sinfónica of the Teatro Nacional de São Carlos in Lisbon, Häxan (Christiansen) with the Ensemble Symphonique Neuchâtel, Switzerland, Broken Blossoms (Griffith) at the National Gallery of Art in Washington, DC, Intolerance (Griffith) with the Orquesta Filarmónica de Bogotá, Colombia and Rosita (Lubitsch) with the Mitteleuropa Orchestra for the Venice Film Festival

*and with Cinemusica Viva at MoMA – The Museum of Modern Art, New York.
www.gilliananderson.it*

Frank Bockius ha studiato ritmica al conservatorio di Trossingen in Germania. Da allora insegna batteria e percussioni e lavora come musicista freelance. Ha collaborato per molti anni con i suoi gruppi, il quintetto jazz Whisper Hot e i percussionisti Timpanicks. Si è anche cimentato con la musica medievale, il flamenco e la musica latinoamericana e ha collaborato con compagnie di danza e teatri. Vent'anni fa Günter Buchwald lo ha invitato a entrare nella sua Silent Movie Music Company, dando il via a un'intensa collaborazione in festival e rassegne nazionali e internazionali. Negli ultimi anni Frank ha lavorato con molti altri musicisti specializzati nell'accompagnamento dei film muti (a Kyoto, Södankylä, Pordenone, San Francisco).
www.frankbockius.de

*Frank Bockius studied Rhythmik at the conservatory in Trossingen (Germany). Since then he works as a drums and percussion teacher and as a freelancing musician. Many years he worked with his own bands, the jazz quintet Whisper Hot and the percussion band Timpanicks. He also played middle age, flamenco and latin music, worked with dance companies and for theatres. Twenty years ago Günter Buchwald asked him to join his Silent Movie Music Company and since then they have worked together intensively for national and international venues and festivals. Throughout the last years Frank has also collaborated with many other great silent film musicians (e.g. Kyoto, Södankylä, Pordenone, San Francisco).
www.frankbockius.de*

Neil Brand accompagna film muti da più di trent'anni al Barbican e al BFI National Film Theatre e in numerosi

eventi internazionali come il festival di Pordenone dove ha inaugurato la Scuola di musica per immagini che insegna a giovani pianisti promettenti l'accompagnamento dei film muti. Dopo gli studi di recitazione si è affermato come scrittore, musicista, compositore collaborando a molte uscite in Dvd: tra le opere più recenti, *Sherlock Holmes* (il grande film perduto con Gilette), *Ozu Classics* (Criterion) e i cortometraggi di Keaton per Lobster Films. La BBC Symphony Orchestra ha eseguito tutte le sue partiture orchestrali, da *Underground* di Asquith al muto di Hitchcock *Blackmail* e a *Easy Street* di Chaplin (entrambe le musiche sono state commissionate dal Cinema Ritrovato) e i lavori per gli adattamenti radiofonici della BBC *The Wind in the Willows* (candidato all'Audio Drama Award) e *A Christmas Carol*, tutte opere orchestrate e dirette dal maestro Timothy Brock. Nel 2016 ha composto la colonna sonora del *Robin Hood* di Fairbanks per la Barbican/BBCSO/Cohen Collection.
www.neilbrand.com

Neil Brand has been a silent film accompanist for over thirty years, regularly in London at the Barbican and BFI National Film Theatres and at film festivals and special events around the world, including Pordenone festival where he has inaugurated the School of Music and Image to teach up-and-coming young pianists about silent film accompaniment. Training originally as an actor, he has made his name as a writer/performer/composer, scoring many Dvd releases, most recently Sherlock Holmes (the great lost Gilette film), Ozu Classics (Criterion) and Keaton shorts for Lobster Films. The BBC Symphony Orchestra has performed all of his orchestral scores from Asquith's Underground to Hitchcock's silent Blackmail and Chaplin's Easy Street

(both commissioned by *Il Cinema Ritrovato*) as well as his through-scored BBC radio adaptations, *The Wind in the Willows* (Audio Drama Award Nominated) and *A Christmas Carol* – all of these works orchestrated and conducted by maestro Timothy Brock. In 2016, he composed the soundtrack for Fairbanks's *Robin Hood* for Barbican/BBCSO/Cohen Collection.
www.neilbrand.com

Timothy Brock è un direttore e compositore specializzato in musica da concerto di inizio Novecento e nell'accompagnamento dal vivo di film muti. Attivo nella conservazione, ha restaurato *La nuova Babilonia*, l'unica partitura di Dmitrij Šostakovič per un film muto, le musiche di Manlio Mazza per *Cabiria*, la composizione dadaista di Erik Satie *Entr'acte* e la famigerata musica di George Antheil per *Ballet mécanique*. Si occupa dal 1999 della preservazione delle colonne sonore dell'archivio Chaplin e ha eseguito tredici versioni dal vivo dei maggiori film di Chaplin. Quale compositore di musiche originali per film muti, Brock ha scritto trentacinque partiture orchestrali per numerose orchestre e istituzioni. È spesso direttore ospite di orchestre quali la New York Philharmonic, la BBC Symphony Orchestra, l'Orchestre National de Lyon, la Chicago Symphony Orchestra e la BBC Scottish Symphony Orchestra. Nel 2016 Brock ha diretto la New York Philharmonic a Shanghai, nella prima esecuzione dal vivo di *Luci della città* in Cina. Nel 2017 si sono tenute le prime di due nuove partiture, rispettivamente per *College* di Buster Keaton a Lione con la National Orchestra e per *Frau im Mond* di Fritz Lang alla Vienna Konzerthaus con la Tonkünstler-Orchester.
www.timothybrock.com

Timothy Brock is an active conductor and composer who specializes in concert works of the early 20th century and live performances of silent film. As a silent-film score preservationist, his leading work in

this field include the restoration of Dmitrij Šostakovič's only silent film score, New Babylon, Manlio Mazza's Italian epic, Cabiria, Erik Satie's dadaist score, Entr'acte and the infamous George Antheil score to Ballet mécanique. Since 1999, he has been serving as score preservationist for the Charles Chaplin estate, and has made thirteen live-performance versions of all major Chaplin films. As a composer of original scores for silent film, Brock has written thirty-five full orchestral scores for a number of notable orchestras and institutions. He is a frequent guest conductor of such orchestras as The New York Philharmonic, BBC Symphony Orchestra, Orchestre National de Lyon, Chicago Symphony Orchestra and the BBC Scottish Symphony Orchestra. In 2016, Brock conducted the New York Philharmonic in Shanghai, marking the first-ever live performance of City Lights in China. In 2017 he performed the world Premieres of two newly commissioned scores, Buster Keaton's College in Lyon with the National Orchestra, and Fritz Lang's Frau im Mond at the Vienna Konzerthaus with the Tonkünstler-Orchester.
www.timothybrock.com

Matti Bye è noto per aver composto una serie di partiture estremamente innovative per alcuni classici del cinema muto svedese quali *Il carretto fantasma* di Victor Sjöström, *Häxan* di Benjamin Christensen e *La saga di Gösta Berling* di Mauritz Stiller, ora raccolti in un cofanetto di sei Dvd edito da Svensk Filmindustri, nonché per molti altri film muti. Nel 2012 ha composto la colonna sonora per l'ultimo film di Jan Troell, *Everlasting Moments*, e per *Scenes from a Playhouse* di Stig Björkmans, un documentario su Ingmar Bergman. L'opera di Matti Bye si sofferma spesso sulla tensione tra immagine in movimento, suono e musica; il compositore è stato impegnato in collaborazioni incentrate sul linguaggio estetico e performativo che è proprio delle arti visive contemporanee.
www.mattibye.com

Matti Bye is widely recognized for having written a series of innovative scores for such early Swedish silent film classics as *Phantom Carriage* by Victor Sjöström, *Häxan* by Benjamin Christensen, and *Gösta Berling Saga* by Mauritz Stiller, now included on a six Dvd box set released by Svensk Filmindustri, as well as countless other silent films. In 2012 he wrote the score for Jan Troell's latest feature *Everlasting Moments* and *Stig Björkmans Scenes from a Playhouse*, a documentary about Ingmar Bergman. Matti Bye's work is also concerned with the tension, which exists between moving image, sound and music. He has engaged with collaborative projects involving an esthetic and performative language proper to the contemporary visual arts.
www.mattibye.com

Antonio Coppola inizia giovanissimo lo studio del pianoforte. Nel 1965 entra al conservatorio di Santa Cecilia per seguire i corsi di pianoforte, composizione e direzione d'orchestra fino al 1977. Nel 1975 riceve dal cineclub L'officina di Roma la prima proposta come pianista accompagnatore per una serie di rassegne di cinema muto. Questa esperienza lo appassiona fino a fargli abbandonare qualsiasi altra attività musicale per concentrarsi esclusivamente sulla creazione di colonne sonore per il cinema muto. Da allora Antonio Coppola è ospite in tutto il mondo di festival e retrospettive sia come musicista sia come membro di giurie, nonché invitato da numerose cineteche e università come consulente sulle ricerche e restauri di colonne sonore originali e come relatore e insegnante per conferenze e stage sulla tecnica d'improvvisazione e composizione di colonne sonore per il cinema muto.

Antonio Coppola began to study the piano at a very early age. In 1965 he enrolled in the Santa Cecilia Conservatory, and followed courses in piano performance, composition and orchestral conducting until 1977. In 1975 the Rome Cineclub L'officina invited him

to perform as piano accompanist for a series of silent film retrospectives. He was so fascinated and inspired by this experience that he gave up all other musical activities in order to devote himself exclusively to creating soundtracks for silent cinema. From that time onwards, Antonio Coppola has been the guest of film festivals and retrospectives all over the world, both as a musician and as a member of juries, as well as having been engaged by a number of film archives and universities as a research consultant on the restoration of original soundtrack. He has also taught at workshops and given papers at conferences on techniques of improvisation and the composition of soundtracks for silent cinema.

Il Gruppo Operaio 'E Zezi nasce nel 1974, quando una pattuglia di operai dello stabilimento Alfasud di Pomigliano d'Arco, insieme a studenti e artigiani, crea un collettivo musicale e teatrale per cantare le lotte della fabbrica sui ritmi delle tarantelle e delle tammurriate. È l'inizio di una straordinaria esperienza di fusione tra musica popolare e canzone politica. Il nome è mutuato dalla *Canzone di Zeza*, rappresentazione carnevalesca tipica delle culture contadine della Campania e dalla tradizione del Carnevale napoletano. Le musiche e le performance degli Zezi affrontano in modo critico e ironico temi e contraddizioni della società attuale come l'emarginazione, la corruzione, la migrazione e la precarietà.

Gruppo Operaio 'E Zezi were formed in 1974 when a squad of factory workers from the 'Alfasud' factory in Pomigliano d'Arco, together with students and artisans, formed a musical and theatrical group to sing about class struggle using the rhythms of the traditional Southern Italian melodies of the tarantella and tammurriata. It was the beginning of an extraordinary fusion between popular music and political song. The name evolved from

Canzone di Zeza, a carnivalesque performance typical of the peasant culture of the Campania region and the Neapolitan Carnival tradition. Zezi's music and performances tackle critically and ironically contemporary social themes and contradictions such as marginalisation, corruption, migration and job insecurity.

Daniele Furlati, compositore e pianista, è diplomato in composizione, in pianoforte e strumentazione per banda. Ha ottenuto due diplomi di merito ai corsi di perfezionamento in musica per film tenuti da Ennio Morricone e Sergio Miceli all'Accademia Musicale Chigiana di Siena. Ha composto musiche per spot pubblicitari, cortometraggi e documentari. Per il cinema è autore della musica di *Viva San Isidro* di Alessandro Cappelletti. È coautore con Marco Biscarini delle musiche dei film di Giorgio Diritti *Il vento fa il suo giro*, *L'uomo che verrà* e *Un giorno devi andare*. Collabora con la Cineteca di Bologna come pianista per il cinema muto. Per il teatro ha composto *Asteroid Lindgren* (ognuno ha la sua stella) che ha debuttato nel novembre 2007 al Teatro Comunale di Modena e *Novelle fatte al piano* che ha debuttato nel giugno 2010 a Roma presso il Conservatorio dell'Accademia di Santa Cecilia.

Daniele Furlati, pianist and composer, has a degree in composition, piano and arrangement. He earned two diplomas with honors in courses in advanced music for film conducted by Ennio Morricone and Sergio Miceli at the Accademia Musicale Chigiana in Siena. He has composed music for television commercials, short films and documentaries. His work on features includes creating the score for the film *Viva San Isidro* by Alessandro Cappelletti. He co-wrote, with Marco Biscarini, the music for the feature films by Giorgio Diritti *Il vento fa il suo giro*, *L'uomo che verrà* and *Un giorno devi andare*. He is work-

ing together with Cineteca di Bologna, playing the piano in accompaniment for silent films. In theater, he composed *Asteroid Lindgren* (everyone has his star) which debuted in 2007 at the Teatro Comunale in Modena and *Novelle fatte al piano* which had its debut in June of 2010 in Rome at the Conservatorio dell'Accademia di Santa Cecilia.

Stephen Horne lavora stabilmente per il BFI Southbank di Londra ma si esibisce anche in tutte le principali sale del Regno Unito. Le sue esecuzioni sono uscite in Dvd e sono state trasmesse in occasione dei passaggi televisivi di film muti. Benché sia soprattutto un pianista, nelle sue esibizioni incorpora spesso il flauto, la fisarmonica e le tastiere, a volte simultaneamente. I suoi accompagnamenti sono stati applauditi ai festival cinematografici di Pordenone, Telluride, San Francisco, Cannes, Hong Kong e Berlino. Nel 2011 e nel 2012 gli è stata commissionata la composizione di partiture per ensemble per le proiezioni di gala di *The First Born* e *The Manxman* del London Film Festival Archive. Collabora con un piccolo gruppo che ricrea gli spettacoli di lanterne magiche. È inoltre specializzato in accompagnamento per la danza e suona regolarmente nelle scuole di danza londinesi. www.stephenhorne.co.uk

Stephen Horne, based at London's BFI Southbank but playing at all the major UK venues, has recorded music for Dvd releases and Tv screenings of silent films. Although principally a pianist, he often incorporates flute, accordion and keyboards into his performances, sometimes simultaneously. In recent years his accompaniments have met with acclaim at film festivals in Pordenone, Telluride, San Francisco, Cannes, Hong Kong and Berlin. In 2011 and 2012, he was commissioned to compose ensemble scores for the London Film Festival Archive Galas of *The First Born* and *The Manxman*. He collaborates with a small group, which recreates magic lantern shows. He

is also a specialist in dance accompaniment and plays regularly at the London dance academies.

www.stephenhorne.co.uk

Lænd è un ensemble composto da Nico Dalla Vecchia e Luca Leprotti. Diplomatisi in Musica applicata alle immagini sotto la guida di Marco Biscarini e Daniele Furlati, sono collaboratori stabili di Marco Biscarini e dello studio Modulab di Bologna, dove realizzano colonne sonore e sound design per film, documentari, spot pubblicitari. Per il cinema hanno lavorato con Giorgio Diritti, Vito Palmieri, Adriano Sforzi, mentre in ambito discografico hanno collaborato, tra gli altri, con Roberto Costa e Mauro Malavasi.

Lænd is an ensemble made up of Nico Dalla Vecchia and Luca Leprotti. After graduating in Music Applied to Images under the tutelage of Marco Biscarini and Daniele Furlati, they began a long-term collaboration with Marco Biscarini and the Modulab studio in Bologna, where they produced soundtracks and sound design for films, documentaries and adverts. They have worked on albums with Roberto Costa and Mauro Malavasi and in the cinema with Giorgio Diritti, Vito Palmieri and Adriano Sforzi.

Antonella Monetti e Michele Signore collaborano insieme a vari progetti e in occasione di *Transito*. Elvira Notari – Kino der Passage, festival della Kinotek Asta Nielsen hanno elaborato ed eseguito alcune musiche per film muti. Antonella Monetti, diplomata alla Bottega Teatrale di Firenze di Vittorio Gassman e allieva al conservatorio di Avellino, è attrice, regista e musicista napoletana. Dopo aver lavorato in Rai per oltre dieci anni diventando direttrice musicale di Arrevuoto, progetto di teatro e pedagogia del teatro Mercadante di Napoli. Dal 2013 dà vita al personaggio di 'Dolores Melodia posteggiatrice chic', fisarmonicista e chansonnier, interpretando il repertorio di Raffaele Viviani. Michele

Signore è un violinista, mandolncellista, produttore e compositore. Dal 1980, dopo una lunga esperienza in alcune formazioni classiche, cameristiche e sinfoniche, collabora a una serie di musical e lavori teatrali con, tra gli altri, Patroni Griffi, Nino Taranto, Peppe Barra e Lina Sastri. Da trent'anni è violinista e compositore per la Nuova Compagnia di Canto Popolare.

Antonella Monetti and Michele Signore have collaborated on various projects together, including arranging and conducting the music for several silent films as part of the *Transito*. Elvira Notari – Kino der Passage retrospective organised by the Kinotek Asta Nielsen. A graduate of Vittorio Gassman's Bottega Teatrale in Florence and a student at the conservatory in Avellino, Antonella Monetti is an actress, director and Neapolitan musician. After working for Rai for over 10 years, she became the musical director of Arrevuoto, a theatrical and educational project run by the Mercadente Theatre in Naples. Since 2013, she interpreted Raffaele Viviani's repertoire, bringing the character of the chansonnier and accordion player 'Dolores Melodia posteggiatrice chic'. Michele Signore is a violinist, mandocellist, producer and composer. After many years playing classical chamber and symphonic music, since 1980 he has collaborated on a series of musicals and theatrical works with, among others, Patroni Griffi, Nino Taranto, Peppe Barra and Lina Sastri. For the past 30 years, he has been violinist and composer for the Nuova Compagnia di Canto Popolare.

Guido Sodo e François Laurent collaborano da anni a un progetto, presentato in Italia e all'estero, che prevede la riproposizione in chiave classico-contemporanea di musiche e canti napoletani dal Duecento in poi. Per la Cineteca di Bologna hanno sonorizzato dal vivo alcuni film muti napoletani del primo Novecento, presentati al MoMA di New York nella rassegna *Napoletana*, *Images of a*

City, a San Francisco, a Buenos Aires, a Bogotá nell'ambito della rassegna *Dive* promossa dal Ministero degli Esteri, al Centre Pompidou di Parigi, a diverse edizioni del festival *Il Cinema Ritrovato* di Bologna e in numerosi altri festival europei di cinema muto e in cineteche italiane e straniere. Hanno composto gli accompagnamenti sonori per i film *Assunta Spina*, *Il miracolo*, *Blood and Sand*, *Napoli è una canzone* e *Napule...e niente cchiù*.

Guido Sodo and François Laurent have been collaborating together for a number of years on a project reinterpreting Neapolitan music and songs from the 13th century onwards in a classical-contemporary key, which they have performed both in Italy and abroad. For Cineteca di Bologna they composed live musical scores for silent Neapolitan films from the early 20th century. These were performed at MoMA in New York, as part of the *Napoletana*, *Images of a City* exhibition; in San Francisco, Buenos Aires and Bogotá as part of the *Dive* exhibition series, promoted by the Ministry of Foreign Affairs, at the Centre Pompidou, Paris; during several editions of the *Cinema Ritrovato* festival in Bologna; at numerous other European silent cinema festivals; and in Italian and foreign cinematheques. They have composed musical accompaniments for the films *Assunta Spina*, *Il miracolo*, *Blood and Sand*, *Napoli è una canzone* and *Napule...e niente cchiù*.

Donald Sosin, compositore, musicista, arrangiatore e direttore d'orchestra, è cresciuto a New York e a Monaco. Si esibisce al Cinema Ritrovato fin dal 1999, spesso insieme alla moglie, la cantante Joanna Seaton. Hanno suonato alle Giornate del Cinema Muto, al Lincoln Center, al MoMA, al MOMI, alla National Gallery e ai festival cinematografici di Telluride, Jecheon (Corea del Sud), Seattle, San Francisco, Mosca, nonché a Yale, Harvard, Brown ed Emory. Insieme coordinano seminari negli Stati Uniti. Nel

2016 Sosin ha ricevuto il Premio alla carriera del Denver Silent Film Festival e a marzo ha composto le musiche di *The Pawnshop* di Chaplin per la versione itinerante del Cinema Ritrovato alla Brown University. La partitura orchestrale di Sosin di *Sherlock Holmes* ha debuttato nell'estate del 2016 al Festival Internazionale del Cinema di Odessa. Tra le colonne sonore uscite in Dvd i film di Keaton per la *Lobster* e *Ten Nights in a Bar Room* per il cofanetto dalla KinoLorber dedicato al cinema afroamericano. Tra gli altri committenti, il Chicago Symphony Chorus, la Jerusalem Symphony Orchestra, la San Francisco Chamber Orchestra, il MoMA e il Metropolitan Museum of Art.

www.oldmoviemusic.com

Donald Sosin, *composer, keyboards, arranger and conductor, grew up in New York and Munich. He has performed at Il Cinema Ritrovato each year since 1999, often joined by his wife, singer Joanna Seaton. They also appear at Le Giornate del Cinema Muto, Lincoln Center, MoMA, MOMI, the National Gallery, and film festivals on three continents including Telluride, Jecheon (South Korea), Seattle, San Francisco, Moscow, and college campuses like Yale, Harvard, Brown and Emory. The couple leads music workshops around the US. Sosin received the Career Achievement Award in 2016 from the Denver Silent Film Festival and he scored Chaplin's The Pawnshop for the touring edition of Il Cinema Ritrovato at Brown University in March. Sosin's orchestral score for Sherlock Holmes premiered in the 2016 summer at the Odessa International Film Festival. Dvd releases of his soundtracks scores include Keaton films for Lobster and Ten Nights in a Bar Room for KinoLorber's African-American set. Other commissions: Chicago Symphony Chorus, Jerusalem Symphony Orchestra, San Francisco Chamber Orchestra, MoMA, and Metropolitan Museum of Art.*

www.oldmoviemusic.com

Gabriel Thibaudau, *compositore, direttore e pianista, è nato nel 1959 e ha studiato pianoforte alla scuola di musica Vincent D'Indy e composizione all'Università di Montréal. Ha cominciato a lavorare a quindici anni come pianista accompagnatore per la danza. Negli ultimi venticinque anni ha suonato per Les Grands Ballets Canadiens e per La Cinémathèque Québécoise; ha composto presso L'Octuor de France per oltre quindici anni. Le opere di Thibaudau comprendono partiture per balletto, opera, musica da camera e varie composizioni orchestrali per film muti. I suoi lavori vengono eseguiti nelle Americhe e in Europa, Asia e Africa. Tra i suoi committenti internazionali vi sono il Musée du Louvre di Parigi, la Cineteca di Bologna, il Festival di Cannes, la National Gallery di Washington, Les Grands Ballets Canadiens e la Montreal Symphony Orchestra. Gabriel Thibaudau è rappresentato da Troublemakers Inc.*

www.gabrielthibaudau.com

Gabriel Thibaudau, *born in 1959, Canadian composer, pianist and conductor, studied piano in Montreal at the Vincent D'Indy music school and composition at l'Université de Montréal. He started work at the age of 15 as a pianist for ballets. Since then, he has been a pianist for Les Grands Ballets Canadiens, appointed pianist at La Cinémathèque Québécoise for the last 25 years and the composer in residence with L'Octuor de France for more than 15 years. Thibaudau's work includes music for ballets, the opera, chamber music and several orchestral compositions for silent films. His works are performed in the Americas, as well as in Europe, Asia and Africa. Several international institutions have commissioned him work, among them: Le Musée du Louvre in Paris, the Cineteca di Bologna, Le Festival de Cannes, the National Gallery in Washington, Les Grands Ballets Canadiens and the Montreal Symphony Orchestra. Gabriel Thibaudau is represented by Troublemakers Inc.*

www.gabrielthibaudau.com

Mie Yanashita ha svolto in Giappone un'attività pionieristica di pianista per il cinema muto, introducendo lo stile occidentale di accompagnamento musicale per svariati generi di film. Nella sua prima apparizione pubblica, nel 1995, ha accompagnato i film dei Lumière in occasione di un evento celebrativo per i cent'anni del cinema. Si esibisce in molti teatri e, con regolarità al National Film Archive of Japan. All'estero esegue accompagnamenti dal vivo al Cinema Ritrovato e alle Giornate del cinema muto di Pordenone, nonché alla Korean Film Archive, al Silent Film Festival in Thailandia, all'Internationalen Stummfilmtage – Bonner Sommerkino e al Barbican Cinema di Londra. Ha inoltre composto musiche per una serie di film muti su Dvd/Blu-ray, tra cui *La Passion de Jeanne d'Arc*, titolo distribuito nel Regno Unito da Eureka e negli Stati Uniti da Criterion.

Mie Yanashita is a pioneering silent film pianist in her native Japan, where she introduced the Western style of music accompaniment in varying genres of silent films. Her first public performance was for Lumière films in 1995 at an event celebrating the centenary of cinema. She performs at numerous theatres, including regular appearances at the National Film Archive of Japan. Overseas, her live performances, other than Il Cinema Ritrovato and the Pordenone Giornate del cinema muto, include those at the Korean Film Archive, the Silent Film Festival in Thailand, the Internationalen Stummfilmtage – Bonner Sommerkino, the Barbican Cinema in London. Additionally, she has written music for a number of silent film titles on Dvd/Blu-ray such as Eureka UK and the Criterion US release of La Passion de Jeanne d'Arc.

L'Europa ama i festival europei del cinema

Luoghi ideali di incontro e di scambio, i festival offrono un ambiente vivace e accessibile al talento, alle storie e alle emozioni: in due parole, al cinema europeo.

Il Creative Europe – MEDIA Sub-programme dell'Unione Europea si propone di stimolare la competitività dell'industria europea dell'audiovisivo, di promuoverne la varietà e di incoraggiare la circolazione transnazionale dei film. Il programma riconosce il ruolo culturale, sociale ed economico dei festival nell'accrescimento dell'interesse del pubblico riguardo ai film europei co-finanziandone ogni anno circa sessanta in tutta Europa.

Questi festival si segnalano per la ricca e diversificata programmazione, le attività a sostegno dei giovani professionisti, l'impegno a promuovere l'alfabetizzazione e ad accrescere l'interesse del pubblico e l'importanza conferita alla creazione di reti internazionali al fine di facilitare l'accesso a opportunità di incontro indirizzate ai professionisti e al pubblico.

Nel 2018, i festival finanziati dal Creative Europe – MEDIA Sub-programme hanno proposto oltre ventimila proiezioni di opere europee a quasi tre milioni di spettatori.

Il Creative Europe – MEDIA Sub-programme ha il piacere di offrire il proprio sostegno alla XXXII edizione del Cinema Ritrovato. Ci auguriamo che questo evento così ricco e stimolante vi appassioni

Europe Loves European Film Festivals

A good place to meet and to exchange, festivals provide a vibrant and accessible environment for talent, stories and emotions – in short European Film.

The Creative Europe – MEDIA Sub-programme of the European Union aims to foster the European audiovisual industry's competitiveness, to promote its rich variety and to encourage the transnational circulation of films. The programme acknowledges the cultural, social and economic role of festivals in increasing audiences' interest in European films, by co-financing around 60 of them across Europe every year.

These festivals stand out with their rich and diverse European programming, their activities in support of young professionals, their commitment to audience development and film literacy, and the importance they give to networking and meeting opportunities for professionals and the public alike.

In 2018, the festivals supported by the Creative Europe – MEDIA Sub-programme proposed more than 20.000 screenings of European works to nearly 3 million cinema-lovers.

Creative Europe – MEDIA Sub-programme is pleased to support the XXXII edition of the Cinema Ritrovato. We hope you enjoy a rich and stimulating event.

INDICE DEI FILM FILM INDEX

[36 fotogrammi da un inedito amatoriale], 212
46 cm, 406
6 Hours to Live, 309
7th Heaven, 304

Acque miracolose, Le, 93
Ada dans la jungle, 272
Agenzia Mc Carty, 402
Alien, 267
Amants de Brasmort, Les, 332
Âmes de fous, 57
Amore selvaggio, Un, 106
Amours de la pieuvre, Les, 208
Amperio, 406
Anémones de mer, 213
Anguille, 208
Apartment, The, 254
Appuntamenti di Punt e Mes, 352
Arithmétique, 405
Arrival of the Queen at the Palace, Amsterdam, 30
Assi nelle maniche, Gli, 402
Avanti c'è posto, 352
Avarizia, L', 62
Avventure di Ercolino, Le, 352
Azzurra e Midori, 406

Babau, 405
Bachelor's Affairs, 310
Baie de Naples, La, 207
Ballata dei calzini spaiati, La, 404
Ballet Excelsior: pas du bouquet, 34
Bánya Titka, A, 72
Barbe-bleue, 36
Baryšnja i chuligan, 52
Bel colpo, Mister 11, 402
Bell'Antonio, Il, 292
Bergman – ett år, ett liv, 141
Bigamo, Il, 344
Bill il pistolero, 401
Birds, The, 359
Bond, The, 45
Booster Bonzo; or,
Bonzo in Gay Paree, 205
[Boulevard Van Scheveningen, De], 30
Boys Bathing – Venice, 29
Brat, The, 306
Buon Anno!, 94
[Buona sera fiori], 105
[Buona sera signorina Bonelli], 105
Buscaglione Show (a colori), 352

C'era una volta il West, 259
Cabaret, 362
Californiano, Il, 352
Camilla, 343
Canard géométrique, Le, 406
Cannes 68, révolution au Palais, 137
Cantico delle creature, Il, 348
Canzoni sceneggiate (Galopera), 352
Čapaev, 158
Cappuccetto Rosso, 402
Caravan, 312
Carita de cielo, 275
Carnevalesca, 62
Carosello che passione!, 353
Carosello napoletano, 114
Cenerentola, 92

Central do Brasil, 273
Cesare Zavattini e... 'Il campo di grano con corvi' di Van Gogh, 350
Champion du jeu à la mode, Le, 206
Chiens savants: exercice du tonneau, 34
Chiens savants: la danse serpentine, 34
Choosing the Wallpaper, 356
Christian Wahnschaffe, Teil 1: Weltbrand, 216
Christian Wahnschaffe, Teil 2: Die Flucht aus dem goldenen Kerker, 216
Cinétracts, 138
Close Shave, A, 403
Come vincere la guerra, 128
Compagni, I, 296
Conquistatore, Il, 402
Conway Castle – Panoramic View of Conway on the L. & N.W. Railway, 28
Croisière aux Îles Salomon, Une, 70
Cronaca familiare, 295
Cvičení s kužely Sokolů malostranských, 33
Cyklisté / Cyclists, 33

Dáinah la métiše, 277
David, 402
Day at Henley, A, 357
Deer Hunter, The, 266
Defilování vojska o Božím těle na Královských Hradčanech, 33
Deliverance, 364
Detour, 237
Deusa negra, A, 175
Deux Timides, Les, 223
Divorzio all'italiana, 294
Dof Parade, 402
Domenica d'agosto, 338
[Donna con garofani rossi e rosa], 357
Dostavičko ve mlýnici, 33
Douglas Fairbanks Je suis une légende, 145
Drame chez les fantoches, Un, 406
Dream'n Bass, 405
Duchesse d'Aoste à l'exposition, La, 34
Durch das malerische Finnland, 47
Durch die Vogesen. Von Münster im Elsass über die Schlucht Hoheneck nach Geradmer, 46
Dutch Fishing Boats, 30

È piccerella, 108
Edwige et l'amour, 397
Eidos, 405
Einsamen allen, Den, 235
Elephants at the Zoo, 29
Empty Socks, 207
Enamorada, 238
Endişe, 153
Entr'acte, 219
Erwerbslose kochen für Erwerbslose, 389
Éventail animé, L', 206
Ever Been Had, 205
Evviva Giuseppe, 143
Excursion en Italie – De Naples au Vésuve, 105
Exécution de Jeanne d'Arc, 36
Exorcist, The, 262
Explosion en mer, 34

Fad'jal, 176
[Fairbanks Can 4], 74
Fall Rosentopf, Der, 214
Fantasia 'e surdato, 111

Fantasmagorie, 402
Federico Fellini e... l'Eur, 350
Festa dei gigli a Nola, La, 105
Festa della Madonna Libera di Trevico / View of Trevico, La, 106
Festa della S.S. Assunta in Avellino / View of Avellino, La, 106
Fête au désert algérien, Une, 212
Feu d'artifice, 35
Fez – Beau – Passant pris de la Mosquée Bonon Amie, 212
Fischfang in der Rhön (an der Sinn), 390
[Fiume 1918], 48
Fliegende Händler in Frankfurt am Main, 390
Fortuna di essere donna, La, 290
Frozen North, The, 121
Fucina, La, 83
Fületlen Gomb, A, 76
Funeral Procession of the Misericordia, 29

Galileo Galilei, 86
Gangster (sarto di classe), I, 352
Garmon', 162
Gåsetyven, 406
Gatta Cenerentola, 115
Geburt des Lichts, Die, 235
Geheimnisvolle Tiefe, 280
General Allenby's Entry into Jerusalem, 48
Généralions comiques (générations spontanées), Les, 206
Gerusalemme liberata, La, 67
Getaway, The, 365
Gilda, 239
Gioiello di Khama, Il, 67
Giorni d'amore, 288
Gita nella giungla, Una, 403
Giuda, 90
Go West, 124
Godfather, The, 366
Goya. La festa di Sant'Isidoro, 349
Gräfin Küchenfee, 215
Granatiere Roland (campagna di Russia 1812), Il, 84
Grand Canal, Venice, The, 29
Grand Day Out, A, 403
Grease, 265
Grève de la batellerie, Paris, été 1985, La, 397
Quanto, Il, 97

Hab'ns kan Dragoner g'seh'n?, 77
Hallucination musicale, 203
Héritage de la chouette, L', 139
Hippocampe, L', 208
Holy Matrimony, 325
Homme de têtes ou les quatre têtes embarrassantes, L', 39
Homme marche dans la ville, Un, 331
Hora de los hornos, La, 171
Humus, 406
Hyènes, 180

Île de Mai, L', 136
Illusions fantasmagoriques, 39
Imitation of Life, 321
Immortal Sergeant, 324
In a Lonely Place, 245
Incontentabili, Gli, 353
[Inedito amatoriale], 212
Ingmar Bergman – Vermächtnis eines Jahrhundertgenies, 140

Invention du professeur Brick À Brack, L', 204
Invenzione della croce, L', 349
Isole nella laguna, 348
Italia s'è desta, L', 113
Italie aller retour, 396
[Italian 1911 – Napoli], 105

Jack lo sfregiato, 402
Jealous Doll, or, the Frustrated Elopement, The, 205
Jetée, La, 255
Jiafeng Xuhuang, 192
[Journaal: Parijs, 11 November 1918], 42
Junost' Maksima, 159

Kinonedelja No. 1, 50
Kinonedelja No. 4, 50
Kitega, capital de l'Urandi, 69
Kozlonoh, 55
Kristallen in kleur, 209
Küzdelem a létért, 75

Ladri di biciclette, 242
Lalla, piccola Lalla, 401
Lampada della nonna, La, 85
Last Movie, The, 284
Laughing Anne, 234
Launch of the Worthing Life-Boat: Coming Ashore, 29
Lavage du pont, I, 34
Leave Her to Heaven, 326
Legende vom hässlichen König, Die, 143
Leggenda della Torre, La, 404
Leggenda di Sant'Orsola, La, 348
Leggenda di Santa Barbara (frammento di 'L'altro esercito'), 64
Leo the Last, 299
Leonardo Da Vinci, 349
Lights of Old Broadway, 221
Lights Out in Europe, 133
Linea, La (episodi), 402

Ma vie en Allemagne au temps de Hitler, 134
Mad Game, The, 311
Madame de..., 249
Madre e la morte, La, 94
Magicien, Le, 39
Ma'čik i devočka, 282
Mala Pianta, La, 91
[Manoeuvre du lit opératoire], 35
Marche de l'homme n. 1, 35
Marionetki, 161
Mariute, 64
Marnie, 361
Marquis de Wavrin. Du manoir à la jungle, 130
Marrakech – Souks – Teinturiers – Bon, 212
Maszyna, 404
Meet Me in St. Louis, 358
Mein Herz schlägt Blau – Ella Bergmann-Michel, 392
Menai Bridge, the Day Irish Mail from Euston Entering the Tubular Bridge over the Menai Straits, 29
Merle, Le, 402
Métempsycose, 204
Mi ricordo, sì, io mi ricordo, 301
Miś Uszatek, 405
Mishima: A Life in Four Chapters, 270
Miss Dolcezza, 352

Moglie di Claudio, La, 60
Monsieur Clown chez les Lilliputiens, 206
Monster Mom, 405
Montaggio Bazin, 147
Mundur, 405

Naples au baiser de feu, 111
Napoli sirena delle canzoni, 113
Naslednji princ republiki, 165
Natale, 353
Nattliga toner, 78
Navigator, The, 122
Neapolitan Dance at the Ancient Forum of Pompeii, 29, 105
Nerone, 82
Nie drażnić lwa, 404
None Shall Escape, 278
Notte di Calcutta, 64
Now I'll Tell, 315

Oblò, Amazing Laundrette, 406
Obsession de l'or, L., 204
Office Kingdom, 405
[Official Entry of Queen Wilhelmina into Amsterdam], 30
Ombra, 406
Ombre cinesi, Le, 403
One More Spring, 316
[Opération chirurgicale du docteur Doyen: hystérectomie abdominale, ablation de la tumeur], 35
Ophiure, 208
Opuscula, 235
Otec Sergij, 51
Oubli par l'alcool, L., 77
Out of the Inkwell: Invisible Ink, 402
Ouvriers réparant un trottoir en bitume, 34

Panorama of the Grand Canal, Venice; Passing the Vegetable Market, 29
Panorama pendant l'ascension de la Tour Eiffel, 34
Panorama pris d'un ballon captif, 34
Panorama pris d'un train en marche, 39
Paradiso terrestre, 348
Parigi è sempre Parigi, 340
Paris hiver 1986-1987, 397
Parlons grand-mère, 179
Partita a scacchi, Una, 96
Passage, Le, 396
Pasticcere, Il, 406
Pe fir, 402
Pelicans at the Zoo, 28
Peo e i maestri della pittura, 402
Pesn' o sčast'e, 164
Petit chantecler, Le, 206
Picadors, 34
Picasso, 349
Piccola guerra, La, 402
Pinocchio, 402
Pixote, a lei do mais fraco, 177
Plunderers, The, 232
Polední výstřel na Mariánských hradbách, 33
Pope Leo XIII Carried Through the Vatican Loggia on His Way to the Sistine Chapel, 29
Pope Leo XIII in His Carriage, Passing Through the Vatican Gardens, 29
Pope Leo XIII Walking Before Kneeling Guards, 29
Pope Leo XIII, in His Chair, 29

Pope Leo XIII, Resting on His Way to His Summer Villa, 29
Poručik Kiže, 163
Pridanoe Žužuny, 166
Prisioneros de la tierra, 170
Producers, The, 258
Prunella, 59
Puppchen, 56
Putnik Drugog Razreda, 402
Pygmalion et Galathée, 39

Queen and the Queen Mother on the Palace Balcony Responding to the Call of the Populace, The, 31
Queen Margherita of Italy, 29

Racconto da un affresco, 348
Ragazza in vetrina, La, 345
Ragazze di Piazza di Spagna, Le, 340
Raggio di sole, 94
Raging Bull, 269
Ragno, Il, 88
Rainbow Dance, 406
Ramassage du linge, 34
Réfugiés (La Distribution de pain), Les, 395
Regates, 212
Regen, 387
Regina di Ninive, La, 90
Renault-Seguin la fin, 398
René ou le roman de mon père, 398
Revenge of the Creature 3D, 251
Review of the Royal Netherlands Guards in the Costumes of the Middle Ages, 31
Revolutionens datter, 46
Ribalta, La, 96
Riccardo Bacchelli e... il 'Paesaggio 1913' di Morandi, 350
Risky Road, The, 57
Ristorante pazzo, Il, 403
Roma città libera, 330
Rosaura Castro, 247
Rosita, 217
Royal Procession from the Church After the Ceremony, The, 31
Royal Procession to the Church Before the Coronation Ceremony, The, 31
Rue de la Paix, 222

Sacco e Vanzetti, 261
Saikaku ichidai onna, 248
[San Francisco in the Time of Spanish Flu], 49
San Mao Liulang Ji, 187
Sânt hănder inte hăr, 226
Santanotte, 'A, 107
Santarellina, 99
Scarecrow, The, 120
Scène de hypnotisme, I, Une, 35
Scène de hypnotisme, II, Une, 35
Seed, 320
Seine a rencontré Paris, La, 135
Seyyit Han, 152
Shadows!, 205
Shiraz: a Romance of India, 224
Shoulder Arms, 43
Siegfried, 87
Silence est d'or, Le, 241
Sjunde inseglet, Det, 229
Skids and Scallawags, 78
Skorpió, A, 75

Slavnost zakládání pomníku Františka Palackého, 33
Smích a pláč, 33
Smok Barnaba, 405
Sogno di un tramonto d'autunno, 98
Soirée perdue, Une, 397
Songhuajiang Shang, 194
Sorcerer's Scissors, The, 205
Sôshun, 252
Spara forte, più forte...non capisco!, 297
Spergiural, 89
Squelette joyeux, Le, 34
Star presenta Totò (Totò cassiere), 352
Staroměstští hasiči, 33
Statues meurent aussi, Les, 132
Storia di Lulù, La, 101
Stucky, une fortune à Venise, Les, 128
Sulla spiaggia, 403
Sürü, 154
Suspiria, 264
Suzanne Simonin, la religieuse de Diderot, 281
Svatojanská pouť v československé vesnici, 33
Sydney, l'autre Chaplin, 146
Symphonie diagonale, 406

Tall Timber, 207
Talpa pittrice, La, 403
Tarantella, an Italian Dance, The, 29, 105
Tarzan of the Apes, 66
Tentation de Saint Antoine, La, 39
Terza liceo, 341
That Brennan Girl, 231
Tieshan Gongzhu, 184
Tora Chan, 405
Tosca, 64
Trade Tattoo, 406
Tratta dei fanciulli, La 88
Tre gemelle Imec, Le, 352
Tucker: The Man and His Dream, 271

Učitel orientálních jazyků, 55
Umut, 153
[Unbezwingliche, Das], 214
Urashima Taro, 77
Utilité des Rayons X, L., 36

Vanessa la diavolessa, 353
Varieties of Sweet Peas, 357
Vedi Napule e po' moril!, 109
Vendémiaire, 42
Venedig, 213
[Venetië-havengezicht met gondels] / [Venice, Harbour Scene with Gondolas], 29
Venice, Feeding the Pigeons in St. Mark's Square, 29
Venise et ses amants, 348
Vent'anni dopo..., 402
Vestire gli ignudi, 334
Viaggio in Africa, Un, 403
Victimas del pecado, 275
Vie de plaisir, La, 278
Vie et la passion de Jésus-Christ, La, 38
Virtuos Virtuell, 406
Visite sous-marine du 'Maine', 39
Voglio la vespa, 352
Volýžování jízdního odboru Sokola pražského, 33
Voyage au Congo, 130
Voyage original, 204

Výstavní párkař a lepič plakátů, 33
Wahlkampf 1932 (Letzte Wahl), 391
Wanjia Denghuo, 185
Waqai sanawat al-djmr, 173
Wat's Pig, 403
What Ever Happened to Baby Jane?, 257
When Tomorrow Comes, 323
Wiederherstellung der Ordnung in Finnland durch finnische weisse Garde und deutsche Truppen, 47
Wo wohnen alte Leute, 388
Wo zhe Yibeizi, 197
Wolves of Kultur, 71
Woman Under Oath, The, 320
Woman, 58
Women of All Nations, 307
Wonderful Mutoscope, The, 28
Worthing Life-Saving Station, 29
Wrong Trousers, The, 403
Wu Jiaqi, 198

Xiao Cheng zhi Chun, 195

Youghal Clock Tower, 406

Zakovannaja Fil'moj, 53
Žofinská plovárna, 33
Zywot Mateusza, 283

INDICE DEI REGISTI DIRECTORS INDEX

Aldrich, Robert, 257
Allégret, Marc, 130
Alliaud, Francesco, 406
Ambrosio, Arturo, 82, 86, 89
Andrieu, Michel, 136
Antinori, Alberto, 406
Argento, Dario, 264
Arnold, Jack, 251

Babenco, Héctor, 177
Bai, Chen, 198
Balogun, Ola, 175
Bandini, Teresa, 406
Bell, Monta, 221
Bencivenga, Edoardo, 64, 88
Bergman, Ingmar, 226, 229
Bergmann-Michel, Ella, 388-391
Bertolucci, Eleonora, 405
Bianco, Omar, 405
Biebrach, Rudolf, 215
Blasetti, Alessandro, 290
Bolognini, Mauro, 292
Boorman, John, 299, 364
Booth, Walter R., 205
Borzage, Frank, 304
Breteau, Gaston, 36
Brooks, Mel, 258
Burke, Edwin J., 315
Buxton, Dudley, 205

Cappiello, Ivan, 115
Carosso, Martina, 406
Casapieri, Claudia, 406
Caserini, Mario, 64, 87, 91, 96, 99
Cavandoli, Osvaldo, 401-403
Centoducati, Salvatore, 405
Chaplin, Charles, 43, 45

- Charell, Erik, 312
Chedid Toresan, Saul, 405
Ciccotti, Pietro, 406
Cimino, Michael, 266
Cirillo, Simone, 406
Clair, René, 219, 223, 241
Cline, Eddie, 120-121
Cohl, Émile, 206, 402, 406
Comandon, Jean, 77
Comerci, Alberto, 405
Comerio, Luca, 48
Como, Davide, 405
Consiglio, Stefano, 143
Coppola, Francis Ford, 271, 366
Crisp, Donald, 122
Cummings, Irving, 311
Cutri, Claudia, 405
- Dautrey, Marianne, 147
De Antoni, Alfredo, 64
de Chomón, Segundo, 203-204
De Filippo, Eduardo, 297
De Murtas, Paolo, 406
De Santis, Giuseppe, 288
De Sica, Vittorio, 242
De Toma, Giulio, 405
De Toth, André, 278
Decugis, Cécile, 395-398
Deésy, Alfréd, 75
Dembirski, Lucjan, 405
di Molfetta, Adolfo, 406
Di Rocco, Simone, 406
Diamant-Berger, Henri, 222
Díaz Morales, José, 275
Dickson, William Kennedy-Laurie, 105
Dieterle, William, 309
Disney, Walt, 207
Disperati, Galileo, 405
Donskoj, Mark, 164
Dovniković-Bordo, Borivoj, 402
Doyen, Eugène Louis, 35
Doyen, Louis, 35
Driessen, Paul, 402
Dulac, Germaine, 57
- Echise, Stefano, 405
Eggeling, Viking, 406
Emmer, Luciano, 338, 340-341, 343-345, 348-350, 352-353
Erbetta, Loredana, 406
- Fajncimmer, Aleksandr, 163
Fajt, Julij, 282
Faye, Safi, 176
Fei, Mu, 195
Fernández, Emilio, 238, 275
Feuillade, Louis, 42
Fleischer, Max, 402
Ford, John, 306
Fortuny, Mariano, 211-212
Fosse, Bob, 362
Franken, Mannus, 387
Friedkin, William, 262
Fusako, Yusaki, 402
- Gad, Urban, 216
Garofalo, Elena, 406
Gavaldón, Roberto, 247
Gelsi, Ugo, 401
Germi, Pietro, 294
Getino, Octavio, 171
Giacometti, Ilaria, 406
- Giannini, Ettore, 114
Giuliani, Marta, 406
Gladvet, Ottar, 46
Golden, Joseph A., 71
Gören, Şerif, 153
Gori, Valerio, 405
Grémillon, Jean, 277
Gualtieri, Manuela, 406
Guarnieri, Marino, 115
Guazzoni, Enrico, 67
Guerreschi, Cristian, 405
Guillermé, Emiland, 128
Güney, Yılmaz, 152-153
- [Hatot, Georges], 38
Hemmle, Maria, 392
Hercher, Jutta, 392
Hitchcock, Alfred, 359, 361
Hopper, Dennis, 284
Horgan, James, 406
- Ioganson, Édouard, 165
Ivens, Joris, 135, 387
- Jin, Shan, 194
Johnson, Martin E., 70
Johnson, Osa, 70
Joubert-Laurencin, Hervé, 147
- Kane, Joseph, 232
Keaton, Buster, 120-122, 124
Kébadian, Jacques, 136
Kéméndy, Jenő, 76
Kertész, Mihály [Michael Curtiz], 75
King, Henry, 316
Kleiser, Randal, 265
Klercker, Georg af, 78
Kline, Herbert, 133
Kolár, Jan S., 55
Kozincev, Grigorij, 159
Kuperberg, Clara, 145
Kuperberg, Julia, 145
- Lakhdar-Hamina, Mohammed, 173
Landi, Giulia, 406
Lange, Eric, 146
Lauste, Emile, 105
Laviola, Eugenio, 406
Legošin, Vladimir, 164
Leone, Sergio, 259
Leszczyński, Witold, 283
Livietti, Dario, 406
Londe, Albert, 35
Lord, Peter, 403
Lowell, Thomas, 48
Lubitsch, Ernst, 214, 217
Lye, Len, 406
- Maggi, Luigi, 82-86, 89-90, 96-98
Magnusson, Jane, 141
Majakovskij, Vladimir, 52
Mambety, Djibril Diop, 179-180
Marey, Étienne-Jules, 207-208
Marker, Chris, 132, 139, 255
Matteucci, Gaia Satya, 405
McLaren, Norman, 402
Méliès, Georges, 39
Minnelli, Vincente, 358
Mizoguchi, Kenji, 248
Moest, Hubert, 56
Mol, J.C., 209
Monicelli, Mario, 296
- Montaldo, Giuliano, 261
Monti, Michele, 406
Munari, Giovanni, 405
Mustăţea, Constantin, 402
- Nadejdine, Serge, 111
Narduzzi, Mathieu, 406
Noble, Joe, 205
Notari, Elvira, 107-108, 111, 113
- O'Galop, Marius, 77
Ökten, Zeki, 154
Ophuls, Max, 249
Ortolan, Elena, 405
Oschmann, Maja, 406
Osten, Franz, 224
Ozu, Yasujiro, 252
- Pabst, Georg Wilhelm, 280
Paganelli, Pier Paolo, 404
Pagliero, Marcello, 330-332, 334
Pagot, Nino, 401
Pagot, Toni, 401
Painlevé, Jean, 208
Palavandišvili, Siko, 166
Palermi, Amleto, 62, 67
Pancaldi, Eura, 406
Park, Ida May, 57
Park, Nick, 403
Peckinpah, Sam, 365
Perego, Eugenio, 109
Piccinato, Irene, 406
Pirito, Ruben, 405
Piunti, Laura, 406
Pizzini, Harald, 406
Plantier, Luc, 130
Poretti, Giuliano, 405
Prieur, Jérôme, 134
Promio, Alexandre, 34
Protazanov, Jakov, 51, 161
- Rabaté, François, 128
Rak, Alessandro, 115
Rautenkranzová, Olga, 55
Ray, Nicholas, 245
Resnais, Alain, 132
Rivette, Jacques, 281
Rodolfi, Eleuterio, 92-93
Romani, Marta, 405
Rosso, Alessandra, 405
Rovazzani, Dalila, 405
- Salles, Walter, 273
Sansone, Dario, 115
Santell, Alfred, 231
Savčenko, Igor', 162
Schömb, Franz, 235
Schrader, Paul, 270
Scorsese, Martin, 269
Scott, Ridley, 267
Sejko, Roland, 128
Semon, Larry, 78
Serena, Gustavo, 62
Shen, Fu, 185
Shi, Hui, 197
Sidney, Scott, 66
Siravo, Giorgio, 405
Slavinskij, Evgenij, 52
Soffici, Mario, 170
Solanas, Fernando E., 171
Stahl, John M., 320-321, 323-326
Steinwendner, Kurt, 213
- Stellmach, Thomas, 406
Storm-Petersen, Robert, 406
Stow, Percy, 205
Strinati, Giada, 406
Stucky, Giancarlo, 210
Sturlis, Edward, 405
Szczechura, Daniel, 404
- Tabak, Hüseyin, 143
Tagliapietra, Alice, 406
Tatò, Anna Maria, 301
Taurino, Francesca, 406
Terranova, Valerio, 405
Tourneur, Maurice, 58-59
Trauberg, Leonid, 159
Trautvetter, Guglielmo, 404
Turkin, Nikandr, 53
- Uher, Ödön Jr, 72
Ulmer, Edgar G., 237
- Valentin, Albert, 278
Van Maelder, Louis, 406
Vasil'ev, Georgij, 158
Vasil'ev, Sergej, 158
Velluso, Giorgia L., 405
Vernon, Hedda, 211
Vertov, Dziga, 50
Vidor, Charles, 239
Von Trotta, Margarethe, 140
- Walsh, Raoul, 307
Wan, Guchan, 184
Wan, Laiming, 184
Weiss, Alfred, 402
Werker, Alfred L., 310
Wilcox, Herbert, 234
Wilder, Billy, 254
Wilkosz, Tadeusz, 404
Winter, Grace, 130
Wybon, Jérôme, 137
- Yan, Gong, 187
- Zambuto, Gero, 60
Zappalà, Silvia, 405
Zecca, Ferdinand, 204
Zhao, Ming, 187
Zhu, Shilin, 198
Zingg, Gérard, 272
Zuolin [Huang Zuolin], 192
Zurlini, Valerio, 295

RESTORATIONS FROM THE BRITISH FILM INSTITUTE

The BFI National Archive is one of the world's leading film archives, renowned for its restorations that tour around the globe. Over the last decade the BFI has restored over 400 shorts and features.

For details of our latest projects and for booking enquiries contact bookings.films@bfi.org.uk

bfi.org.uk/international-distribution

Shiraz: A Romance of India (1928)
Restored by the BFI with a new score by Anoushka Shankar
Image: courtesy of Deutsche Kinemathek



Ladri di biciclette (Vittorio De Sica, 1948)

L'Immagine Ritrovata - Film Restoration & Conservation

L'Immagine Ritrovata is a highly specialized film restoration laboratory created and developed in Bologna (Italy) thanks to Fondazione Cineteca di Bologna.

A solid film knowledge, a long experience in the field - always supported by careful preliminary philological and technical research - the most up-to-date equipment covering all workflows, from photochemical to 4K technology, as well as a vast and diverse range of projects, make L'Immagine Ritrovata a leading laboratory in the field.

L'Immagine Ritrovata has two branches abroad, in Hong Kong (L'Immagine Ritrovata Asia) and Paris (L'Image Retrouvée), which enable the laboratory to respond more effectively to the ever-growing demand from foreign archives, film libraries and researchers.

L'Immagine Ritrovata is one of the main organizers of the FIAF Film Restoration Summer School, which has been taking place in Bologna since 2007 and is now at its eighth edition. The school has been also hosted in Singapore (November 2013), Mumbai (February 2015) and Buenos Aires (March 2017).

www.immagineritrovata.it
www.imageretrouvee.fr
www.immagineritrovata.asia

**l'immagine
ritrovata**
film restoration
& conservation 
BOLOGNA PARIS HONG KONG



MWA Nova GmbH
Professional Film & Audio Products

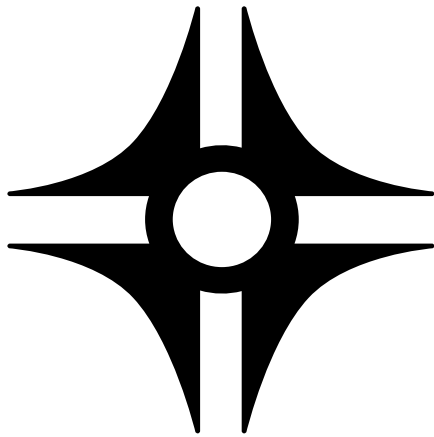
Try the New **spinner S** Scanner
while you're at the Bologna Festival
E-mail us for your personal demo!

spinner@bologna2018.com

www.mwa-nova.com

2018 
EUROPEAN YEAR
OF CULTURAL
HERITAGE
#EuropeForCulture

**Per la prima volta, grazie alla collaborazione con Cinemeccanica, Il Cinema Ritrovato
utilizza un proiettore laser per le serate in Piazza Maggiore**



CINEMECCANICA

I PARTNER DEL CINEMA RITROVATO / IL CINEMA RITROVATO'S PARTNERS



N. di recapito 130 Rimesso al fattorino alle ore

AVEZ FAIT VITTORIO DE SICA

MODULARIO C. - Teleg. - 63

Il Governatore
Lo tasse
tari
Il destina
dat
dest

Indicazioni di urgenza

VIA BARNABA ORIANI
8 A ROME - ITALIE

1935

Bozza d'ufficio

ridiano correzione. E' un modulo
e carezze. E' un modulo
che rappresenta quello del
e, gli altri, la data, l'ora e i minuti.

la presentazione
e mese Ore e minuti

Via e indicazioni
eventuali d'arrivo

+++++72 - PARIS 18549 20 20 1112 -

AVEZ FAIT UN CHEF D OEUVRE VOUS EMBRASSE

JEAN COCTEAU

17 25

Fatevi correntisti postali. Pagamenti e riscossioni in tutte le località della Repubblica -
eseguiti senza limitazione di somma ed in esenzione di qualsiasi tassa. Fra correntisti i pagamenti e le riscossioni mediante postagiro sono

Ord. 19 - 5-3-549 - Tip. Op. Roma - 10,5x21 (1.180.600)



Leah Baird, star della Vitagraph e protagonista di *Wolves of Kultur* (1918)

In copertina: Marcello Mastroianni e Sophia Loren in *La fortuna di essere donna* (1955)

20.00 €

