

XXXII Mostra Internazionale del Cinema Libero

IL CINEMA RITROVATO 2003

Cineteca del Comune di Bologna

XVII edizione / 17th edition

Sabato 28 giugno - sabato 5 luglio / Saturday, June 28 - Saturday, July 5

CINE
.....teca

IL CINEMA RITROVATO 2003 XVII edizione

Con il contributo di / with contributions from:

Comune di Bologna - settore cultura
Regione Emilia-Romagna - Assessorato alla Cultura
Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Direzione Generale per il Cinema
Programma Media + dell'Unione Europea

Con la collaborazione di / in association with:

Università di Bologna - Dipartimento di Musica e Spettacolo
FIRST
Agis Emilia-Romagna
Fondazione Teatro Comunale, Bologna
ALIA (Consorzio Università Città di Bologna)

Sponsor di Viva Bologna:

Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna
Fondazione del Monte

Sponsor del Cinema Ritrovato:

Aeroporto di Bologna
Emilia-Romagna Film Commission
Ascom di Bologna
L'Immagine Ritrovata (Bologna)
Associazione "La cultura del cibo"

I luoghi del festival / Festival locations:

• Proiezioni mattutine e pomeridiane al / *Morning and afternoon screenings at* **Cinema Arlecchino** (via Lame 57) e **Cinema Auguste Lumière (Sala 1)** e **Cinema Louis Lumière (Sala 2)** (via Azzo Gardino 65)
• Proiezioni serali / *Evening screenings in* **Piazza Maggiore** and at the **Teatro Comunale** (Largo Respighi 1)

Per informazioni / Information:

• Segreteria del Festival - Ufficio ospitalità e accrediti / *Festival Secretariat - Hospitality and Accreditation Office*
via Azzo Gardino 65 - Bologna - Tel. 051. 219 48 14 - Fax 051. 219 48 21 - cinetecam.anifestazioni1@comune.bologna.it
segreteria aperta dalle 9 alle 18 dal 28 giugno al 5 luglio / *open June 28th - July 5th.*
Hours: 9 am - 6 pm
• Cinema Arlecchino - Via Lame 57 - Bologna
• Cinema Auguste Lumière (Sala 1) e Cinema Louis Lumière (Sala 2) - Via Azzo Gardino 65 - Bologna

Modalità di accesso

Abbonamento festival: Euro 50

Abbonamento festival ridotto per studenti universitari e anziani: Euro 20 (necessaria la presentazione del tesserino universitario o della Carta d'argento)

Consente la priorità di accesso fino a 5 minuti dall'inizio a tutte le proiezioni diurne che si tengono al Cinema Arlecchino in Via Lame, 57 e al Cinema Auguste Lumière (Sala 1) e Cinema Louis Lumière (Sala 2) in Via Azzo Gardino, 65

Biglietto per fasce orarie (mattino, pomeriggio e serata) intero: Euro 6

Riduzione soci FICC, accreditati, studenti universitari e anziani: Euro 2

Le proiezioni serali in **Piazza Maggiore** sono gratuite; gli accreditati avranno accesso ai posti riservati fino a 5 minuti dall'inizio del film.

Access to screenings

Festival Pass: 50 Euro

Reduced Festival Pass for University Students and Senior Citizens: 20 Euro (upon presentation of the badge)

Festival Pass holders will have priority entry up to 5 minutes before the start of the film at all daytime screenings held at Cinema Arlecchino, Via Lame, 57 and at Cinema Auguste Lumière (Theater 1) and Cinema Louis Lumière (Theater 2) in Via Azzo Gardino 65

Tickets for morning, afternoon and evening screenings General: 6 Euro

FICC members, accredited guests, Senior Citizens and University students: 2 Euro

Evening screenings in Piazza Maggiore are free: accredited guests may take advantage of reserved seating up to 5 minutes prior to the start of the film

Modalità di traduzione / Festival language services:

Tutte le proiezioni serali e quelle presso il Cinema Arlecchino hanno sottotitoli elettronici in italiano e in inglese (tranne alcuni documenti storici originali)

Tutte le proiezioni e gli incontri presso i due Cinema Lumière sono tradotti in simultanea in italiano e in inglese tramite (tranne il convegno FIRST e la rassegna cinema²)

All evening screenings, as well as screenings at Cinema Arlecchino, will be translated into Italian and English by subtitling (with the exception of a few original historical documents)

All screenings and events at both Cinema Lumière theaters will be translated into Italian and English by simultaneous interpreting (except the FIRST seminar and the cinema² program)

Il **Progetto FIRST** è finanziato dal **Programma IST** della Commissione Europea e realizzato grazie agli sforzi congiunti di **ACE** (Association Cinémathèques Européennes), **FIAT** (Fédération Internationale des Archives de la Télévision) rappresentata all'interno del Consorzio da **RTBF** (Radio Télévision Belge de la Communauté Française de Belgique) e **ORF** (Österreichischer Rundfunk, Austria), **INA** (Institut National de l'Audiovisuel, Francia), **BELGACOM** (la società Belga per le telecomunicazioni) e **EMF** (European Multimedia Forum, Gran Bretagna). La **Cinémathèque Royale de Belgique** è il coordinatore del progetto, cura i rapporti con la Comunità Europea ed è responsabile del management del progetto, nonché coordinatore per la comunicazione del progetto stesso. Per informazioni: www.film-first.org

Project FIRST is funded by the **IST PROGRAMME** of the European Commission and carried out thanks to joint efforts by **ACE** (Association des Cinémathèques Européennes), **IFTA** (International Federation of Television Archives) represented in the Consortium through **RTBF** (Radio Télévision Belge de la Communauté Française de Belgique) and **ORF** (Österreichischer Rundfunk, Austria), **INA** (Institut National de l'Audiovisuel, France), **BELGACOM** (the leading Belgian telecommunications company) and **EMF** (European Multimedia Forum, UK). The **Cinémathèque Royale de Belgique** is the project coordinator in charge of relations with the EC as well as overall project management including communications and coordination. Information: www.film-first.org

Mercato dell'editoria cinematografica: libri, DVD e VHS

Presso la nuova biblioteca in Via Azzo Gardino 65 - dalle 10 alle 19

Film Publishing Fair: Books, VHS and DVD

At the new library in Via Azzo Gardino 65 - from 10 am to 7 pm

Mostra presso la sala espositiva della Cineteca in Via Riva di Reno 72 - dalle 10 alle 19

DALL'ARCHIVIO CHAPLIN: MOSTRA DEI DOCUMENTI ORIGINALI

L'esposizione, una selezione delle carte inedite provenienti dall'Archivio Chaplin, comprende tra le altre, diverse pagine scelte tra gli appunti per i film non realizzati come *Napoleon*, bozzetti preparatori per *The Countess from Hong Kong*, *Monsieur Verdoux* e *The Freak*, fotografie originali tratte dal set di *The Circus* e *The Great Dictator*, lettere personali, spartiti, rassegna stampa d'epoca. La mostra è stata curata da Cecilia Cenciarelli, Michela Zegna e Anna Fiaccarini in collaborazione con Manuela Marchesan dell'Archivio Grafica della Cineteca.

In questa occasione verrà inoltre inaugurato il nuovo sito dell'Archivio Chaplin.

Exposition at Cineteca Exhibition Hall in Via Riva di Reno 72 - from 10 am to 7 pm

FROM THE CHAPLIN ARCHIVE: EXHIBITION OF THE ORIGINAL DOCUMENTS

This exhibit, chosen from original papers held at the Chaplin Archives, includes among others, pages of notes for 'unmade films' like Napoleon, preparatory drawings for The Countess from Hong Kong, Monsieur Verdoux and The Freak, original stills from the sets of The Circus, and The Great Dictator, personal letters, music sheets, and original press clippings. The exhibit is curated by Cecilia Cenciarelli, Michela Zegna, and Anna Fiaccarini in collaboration with Manuela Marchesan from the Graphic Arts Archive of the Cineteca di Bologna.

The new website for the Charles Chaplin Archive will also be inaugurated on this occasion.

Nell'atrio delle nuove sale Lumière in Via Azzo Gardino 65

OMAGGIO A FRANCESCA BERTINI, LA DIVA DEL CINEMA ITALIANO

La mostra è stata curata da Roberto Benatti dell'Archivio Grafica della Cineteca, in collaborazione con André Chevaillier della Cinémathèque Suisse, Gianfranco Mingozzi, Vittorio Martinelli e il collezionista Vincenzo Bellini.

Exhibit in the hall of the new Lumière theaters in Via Azzo Gardino 65

HOMAGE TO FRANCESCA BERTINI, DIVA OF ITALIAN CINEMA

The exhibit is curated by Roberto Benatti from the Cineteca di Bologna Graphic Arts Archive, in collaboration with André Chevaillier from the Cinémathèque Suisse, Gianfranco Mingozzi, Vittorio Martinelli and the private collector Vincenzo Bellini.

Foto di Copertina: The Night of the Hunter

Foto pag. 135 per gentile concessione di Fulvia Farassino

Il **Progetto Chaplin** è sostenuto dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna



FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO IN BOLOGNA

Istituzione Cineteca del Comune di Bologna

Presidente: Giuseppe Bertolucci

Direttore: Gian Luca Farinelli

Consiglio di amministrazione: Giuseppe Bertolucci (Presidente), Francesco Arnone, Gian Piero Brunetta, Alberto Clò, Marco Semenghi

Ente Mostra Internazionale del Cinema Libero

Fondatori: Cesare Zavattini e Leonida Repaci

Consiglio di amministrazione: Gian Paolo Testa (presidente), Giovanni Gualandi (vice-presidente), Gino Agostini, Giuseppe Bertolucci, Pietro Bonfiglioli, Marco Marozzi, Luciano Pinelli

Amministratore: Gianni Biagi

Direttore artistico: Peter von Bagh

IL CINEMA RITROVATO 2003

Promosso dalla Cineteca del Comune di Bologna

Direzione culturale: Nico de Klerk, Gian Luca Farinelli, Vittorio Martinelli, Nicola Mazzanti, Mark-Paul Meyer, Peter von Bagh

Coordinatore: Guy Borlée

Cura delle sezioni:

Il cinema più grande della vita: 50 anni di CinemaScope / Cinema Larger than Life: 50 years of CinemaScope

In collaborazione con 20th Century Fox. Con l'assistenza tecnica di Torkell Saetervadet. Si ringrazia molto Schawn Belston (20th Century Fox), Jean-Pierre Verscheure (Centre d'études et de recherches Cinévolution et Cinémathèque de Mons en Belgique), Elaine Burrows e Bryony Dixon (NFTVA) e Stefan Scholz.

Cento anni fa: i film del 1903 / The First Great Year of the Cinema: 1903

A cura di Tom Gunning

Progetto Chaplin / The Chaplin Project

Coordinamento: Cecilia Cenciarelli e Paolo Caneppele

Trattamento dei documenti e segreteria generale: Michela Zegna

Catalogazione: Priscilla Zucco, Clara Maldini

Digitalizzazione: Monia Malaguti, Andrea Dresseno

Responsabile informatico: Chiara Perale (Sistemi Informativi del Comune di Bologna)

Con il sostegno della Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna

Dossier Michael Powell

A cura di Thelma Schoonmaker. Si ringrazia Bryony Dixon (NFTVA)

Dossier Friedrich W. Murnau

In collaborazione con Janet Bergstrom e Enno Patalas. Si ringrazia 20th Century Fox, Akira Tochigi (National Film center Tokyo) e Hiroshi Komatsu.

Dossier Sergej M. Ejzenštejn

A cura di Natalia Noussinova, in collaborazione con Gosfilmofond of Russia

Si ringrazia Nikolay Borodacev, Vladimir Dmitriev e Valery Bossenko (Gosfilmofond of Russia)

Dossier Victor Sjöström e Mauritz Stiller

A cura di Jon Wengström (Cinemateket-Svenska Filminstitutet)

Il LUCE alla ribalta / Images from Istituto Luce

A cura di Tatti Sanguineti, in collaborazione con Istituto Luce e Progetto Italia Taglia

Omaggio a / Homage to Len Lye

A cura di Geoff Brown. Si ringrazia Bryony Dixon (NFTVA)

Omaggio a / Homage to Clarence Brown

A cura di Kevin Brownlow e Patrick Stanbury (Photoplay Productions), in collaborazione con NFTVA e UCLA

Jean Durand, pioniere e maestro comico / Jean Durand, Pioneer and Auteur of Absurd Extremes

Léonce Perret e la bellezza del mondo (seconda parte) / Léonce Perret and the Beauty of the World (second round)

In collaborazione con Cinémathèque Gaumont, Cinémathèque Française, Nederlands Filmmuseum, CNC - Archives Françaises du Film e Festival d'Anères. Un particolare ringraziamento a Martine Offroy, Manuela Padoan, Agnès Bertola, Eric Leroy, Jean-Louis Cot, Jean-Baptiste Garnero, Mark-Paul Meyer, Bernard Benoliel e Claudine Kaufman

Osservatorio del Cinema Muto Italiano / Observatory on Italian Silent Cinema: Film d'Arte Italiana

A cura di Alessia Navantieri e Michele Canosa, Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna

cinema² HOME+MOVIES

A cura di Pauline de Raymond, Paolo Simoni e Sergio Fant, in collaborazione con Associazione Home Movies (Bologna) e Cinémathèque Française

Mercato dell'editoria cinematografica: Libri, DVD, VHS / Film Publishing Fair: Books, DVD, VHS

A cura di Sandro Toni, Paolo Caneppele e Céline Pozzi, in collaborazione con Terminal Video Italia e DEA

Catalogo a cura di Andrea Meneghelli

Con la collaborazione di Guy Borlée, Chiara Caranti, Elena Tammaccaro, Markku Salmi, Janet Bergstrom, Davide Pozzi, Paola Cristalli, Valeria Dalle Donne, Anna Fiaccarini, Alessandro Mazzanti, Maud Simon, Silvia Spadotto

Testi di: Carmen Accaputo, John Belton, Janet Bergstrom, Luciano Berriatúa, Camille Blot-Wellens, Geoff Brown, Kevin Brownlow, Jean-Marie Buchet, Edward Buscombe, Ian Christie, Grover Crisp, Pauline de Raymond, Sergio Fant, Gian Luca Farinelli, Karianne Fiorini, Jean A. Gili, Tom Gunning, Roger S. Harlow, Dave Kehr, Federico Magni, Vittorio Martinelli, Mike Mashon, Nicola Mazzanti, Andrea Meneghelli, Alessia Navantieri, Natalia Noussinova, Francesco Pitassio, Céline Pozzi, Davide Pozzi, Jonathan Rosenbaum, Tatti Sanguineti, Mario Sesti, Claudio Siniscalchi, Paolo Simoni, Dinko Tucakovic, Blazena Urgosikova, Jean-Pierre Verscheure, Peter von Bagh, Jon Wengström

Ringraziamenti: Fulvia Farassino, Bernard Bastide, Bill Krohn, Francesca Divella, Christophe Gauthier, Agnès Bertola, Pauline de Raymond, Sergio Fant, Loris Lepri, Stefano Campanoni, Julien Anaud, Francis Lacassin, André Chevailler, Komatsu Hiroshi, Mariann Lewinsky, Alessandro Cavazza, Enrica Serrani, Federica Lama, Monica Vaccari, Paolo Pasqualini, Silvio Celli, Michela Zegna, Naum Kleiman, Francis Lacassin, Patrizia Minghetti, lo staff della biblioteca della Cineteca di Bologna

Traduzioni: Debra Lyn Christie, Cristiana Querez, Enrico Roveri, Claudia Giordani, Cecilia Cenciarelli

Ospitalità e Segreteria: Silvia Spadotto e Silvia Dal Ferro in collaborazione con Vanessa Ganz e Simon Wunderle

Coordinamento pellicole e traduzioni: Maud Simon e Alessandro Mazzanti

Coordinamento seminario FIRST: Enrica Serrani

Consulente musicale: Marco Dalpane

Ufficio Stampa: Patrizia Minghetti e Alessandro Cavazza

Redazione Sito Web: Alessandro Cavazza

Cura editoriale: Paola Cristalli e Valeria Dalle Donne

Grafica: Studio Kuni

Amministrazione: Gianni Biagi e Anna Rita Miserendino (Micl), Daniele Cappelli (Cineteca)

Coordinamento: Nicoletta Elmi

Supporto organizzativo: Ivan Chetta

Supervisione tecnica: Andrea Tinuper in collaborazione con Genesio Baiocchino

Operator: Stefano Lodoli, Irene Zangheri, Pietro Plati, Stefano Bognar, Antonino Di Prinzio, Sandro Ventura, Luigi Archangeli

Revisione copie: Carlo Citro, Claudia Giordani, Boris Mangialardi, Alfredo Cau, Luca Miu

Personale di sala: Marco Coppi, Ignazio di Giorgi, Claudia Giordani, Vania Stefanucci

Traduzioni simultanee: Maura Vecchietti, Maria Pia Falcone, Loredana Bongermينو, Paola Paolini

Sottotitoli elettronici: SUB-TI Limited London (Beatrice Falaschi, Cristiana Querez, Federico Spoletti)

Service Audio: Coop 56, Renato Lideo

Accoglienza: Anna Loredana Pallozzi, Massimo Torresani, Maria Chiara Bruni, Lorenza Di Francesco

Stagista: Angela Marinaro (ufficio stampa)

Siamo lieti di rivolgere il nostro più caloroso ringraziamento ai sostenitori de Il Cinema Ritrovato / We would like to extend our warmest thanks to Il Cinema Ritrovato supporters:

Antti Alanen (Finnish Film Archive), Mikael Åström (Film Teknik AB), Alberto Barbera (Museo Nazionale del Cinema), Schawn Belston (20th Century Fox Film Corporation), David John Berry (National Screen and Sound Archive of Wales), Christine Brinckmann (Universität Zürich), Jean-Marie Buchet (Cinémathèque Royale de Belgique), Elaine Burrows (National Film & Television Archive), Gianfranco Casadio (Provincia di Ravenna - Settore Cinema), Luisa Comencini (Fondazione Cineteca Italiana), Catherine Cormon (Nederlands Filmmuseum), Michel Demopoulos (Thessaloniki International Film Festival), Joao Socrates De Oliveira (BFI/National Film & Television Archive), Christian Dimitriu (Fiaf), Cristina D'Ossualdo (Ripley's Film), Angelo Salvatore Draicchio (Ripley's Film), Michael Eaton (Broadway British Silent Cinema Festival), Sergio Frosali, Donatello Fumarola (Fuoriorario Rai Tre), Marco Maria Gazzano (Università degli Studi di Urbino), Ronald Grant (The Cinema Museum), Peter Groschl (Phoenix Arts), Komatsu Hiroshi (Waseda University), Alexander Horwath (Österreichisches Filmmuseum), Reto Kromer (Cinémathèque Suisse), Clyde Jeavons (London Film Festival - BFI), Dirk Lauwaert (Sint Lukas Kunsthogeschool), Barbro Lidell (Cinemateket-Svenska Filminstitutet), Martin Loiperdinger (Universität Trier), Adrienne Mancia (Brooklyn Academy of Music), Piero Paolo Matteini (Associazione Culturale Sogni Magici), Philippe-Alain Michaud (Musée du Louvre), Patrick Moules (Novascope Archives), Richard Peña (New York Film Festival), Rémy Pithon, Jacques Poirat (Arte France), Laraine Porter (Broadway British Silent Cinema Festival), Sue Porter (Broadway British Silent Cinema Festival), Chema Prado (Filmoteca Española), Pietro Pruzzo (Film D.O.C.), Jonathan Rosenbaum (Chicago Reader),

Antony Scott (Film&Photo Limited), Björn Selander (Film Teknik AB), Serge Toubiana, Casper Tybjerg (University of Copenhagen), Jon Wengström (Cinemateket-Svenska Filminstitutet), Ken Wlaschin (American Film Institute).

Un ringraziamento particolare a / *Special thanks to:*

Kate Guyonvarch (Roy Export Company), Gabrielle Claes, Noël Desmet, Jean-Marie Buchet, Paul Verlinde, Clémentine Deblieck (Cinémathèque Royale de Belgique), Anne Lenoir, Véronique Doyen (CGRI de Belgique), Rien Hagen, Mark-Paul Meyer, Nico de Klerk, Giovanna Fossatti, Arja Grandia, Marie Korteling, Marleen Labijt, Olivia Buning (Nederlands Filmmuseum), Jean-Charles Tacchella, Serge Toubiana, Claudine Kaufmann, Bernard Benoliel, Emilie Cauquy, Pauline de Raymond, (Cinémathèque Française), Michelle Aubert, Eric Le Roy, Jean-Louis Cot, Jean Baptiste Garnero (CNC - Archives Françaises du Film), Jean-Paul Gorce, Monik Hermans (Cinémathèque de Toulouse), Thierry Frémoux, Joel Bouvier (Insitut Lumière), Dominique Paini, Jean-Michel Bouhours (Centre Pompidou), Martine Offroy, Manuela Padoan, Agnès Bertola (Cinémathèque Gaumont), Pierre Rissient (Pathé Image), Serge Bromberg, Eric Lange (Lobster Films), Jacques Lourcelles, Jean Bastide, Francis Lacassin, Hervé Dumont, Bernard Uhlman, André Chevailler (Cinémathèque Suisse), David Pierce, Elaine Burrows, Bryony Dixon, Sue Jones (National Film & Television Archive), Kevin Brownlow, Patrick Stanbury (Photoplay Productions), João Bénard da Costa, José Manuel Costa, Margarida Sousa (Cinemateca Portuguesa), Chema Prado, Catherine Gautier, Luciano Berriatúa (Filmoteca Española), Ferrán Alberich, Prof. Francesco Alberoni, Avv. Angelo Libertini, Sergio Toffetti, Caterina d'Amico, Mario Musumeci, Laura Argento (Scuola Nazionale di Cinema-Cineteca Nazionale), Mario Ricciardi, Alberto Barbera, Stefano Boni, Claudia Gianetto (Museo Nazionale del Cinema), Gianni Comencini, Luisa Comencini, Matteo Pavesi, Enrico Nosei (Fondazione Cineteca Italiana), Livio Jacob, Elena Beltrami (Cineteca del Friuli), Vittorio Boarini, Alessandra Fontemaggi (Fondazione Fellini), Michele Canosa, Antonio Costa, Leonardo Quaresima, Giacomo Manzoli, Francesco Pitassio, Roy Menarini, Alberto Boschi, Leonardo Gandini, Rinaldo Censi, Michela Giorgi (Università di Bologna), Vincenzo Bellini, Gualtiero De Marinis (Fondazione Alasca), Gian Piero Brunetta (Università di Padova), Pupi Avati, Avv. Luciano Sovena, Claudio Siniscalchi (Istituto Luce), Paolo Cherchi Usai, Caroline Yeager (George Eastman House - Motion Picture Department), Robert Gitt, Todd Wiener, Steven Ricci (UCLA Film & Television Archive), Anne Morra, Steven Higgins (Museum of Modern Art), Richard May (Turner Entertainment), Grover Crisp, Michael Friend (Sony Columbia), Kim Tomadjoglou (American Film Institute), Scott Kelly (Disney), Mike Mashon, Zoran Sinobad (Library of Congress), Schawn Belston (20th Century Fox), Rani Singh (Getty Research Institute – Harry Smith Archive), Ivan Trujillo Bolio (Filmoteca de la Unam), Nikolay Borodacev, Vladimir Dimitriev, Valeri Bossenko (Gosfilmofond of Russia), Vladimir Opela (Narodni Filmovy Archiv), Vera Gyürey (Magyar Filmintezet), Eva Orbanz, Walther Seidler, (Stiftung Deutsche Kinemathek), Karl Griep, Evelyn Hampicke (Bundesarchiv), Heide Schlupmann, Karola Gramann (Johann Wolfgang Goethe-Universität), Friedmann Beyer, Gudrun Weiss, Patricia Pusinelli (Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung), Claudia Dillmann, Nikola Klein, Manfred Moos (Deutsches Institut für Filmkunde), Nina Goslar (ZDF-Arte), Jon Wengström (Cinemateket-Svenska Filminstitutet), Dan Nissen, Claus Kjær (Det Danske Filmmuseum), Akira Tochigi (National Film Center Tokyo), Ginetta Agostini (SEAC), Laboratorio Morsiani, Hiroshi Komatsu (Waseda University), Tilde Pezzi (ATC), Stefania Storti (Comune di Bologna), Johan Prijs (Studio Cine), Jean A. Gili, Béatrice Valbin, Michel Rocher (Studio Canal), Marjan Vujovic (Jugoslovenska Kinoteka), Melanie Tebb e Mandy Rosencrown (Hollywood Classics) Christian Dimitriu, Sonia Dermience (Fiaf), Christophe Bichon (Light Cone), Gerald Weber (Six Pack), David Robinson (Giornate del cinema muto), Barbara Cuniberti, Antoine Tiphine (Studio Kuni), Mirella Cerato (Alia), Nicolas Crousse, Fabian van Renterghem, Irène Borlée, Federica Lama, Monica Vaccari, Goffredo Fofi, Francesco Bono, Gustav Deutsch, Gerald Weber (Sixpackfilm), Olivier Smolders, Stefan Scholz, Laurence Braunberger, Jill DiRaffaele (Warner Home video), David Shepard, Nouria, Stefano Cocchi (Terminal Video Italia), Stefania Russo (DEA), René-Olivier Veillon, Yann Marchet (mk2), Edgardo Cozarinsky, Bernard Eisenschitz, Jean Douchet, Bertrand Tavernier, Josephine Chaplin, Jean-Pierre Verscheure, Anthony Slide, Jonathan Rosenbaum, Richard Schickel, Torkell Saetervadet, Francesco Aliaata di Villafranca, Mario Sesti, Francesco Tornatore, Maria Liguori, Guido Liguori, Veglia Imparato (Liguori editore), Gianfranco Mingozzi, Daniel Casagrande, Cristina D'Osualdo (Ripley Films), Luigi Filippo D'Amico, Niccolò Ferrari, Marcel Ophuls, Thelma Schoonmaker, Valentina Cortese, e tanti altri...

Un caloroso ringraziamento per la disponibilità e la professionalità allo staff della Cineteca di Bologna, dell'Ente Mostra Internazionale del Cinema Libero, del Settore Cultura del Comune di Bologna e della manifestazione Viva Bologna.

Nella settimana del festival i ristoranti bolognesi che aderiscono all'associazione "La cultura del cibo" inseriranno nei loro menù un piatto ispirato a un film. *During the week of the festival, Bolognese restaurants belonging to the association "La cultura del cibo" will add to their menus a dish inspired by a film.*

I musicisti - The musicians

Alain Baents svolge attività di musicista in Belgio. Come pianista e organista accompagna da una decina d'anni film muti, in particolare per la Cinémathèque Royale de Belgique.

Alain Baents *has been performing for years as a piano and organ soloist in accompaniments for silent movies, mainly at the Cinémathèque Royale de Belgique.*

Neil Brand è compositore, autore e musicista ed ha accompagnato film muti per diciassette anni al National Film Theatre di Londra e in numerosi festival internazionali. Si è dedicato inizialmente alla recitazione ed ha composto musiche per più di venticinque documentari per TV, produzioni video del BFI e numerose opere teatrali.

Neil Brand *is a composer/writer/musician and has been accompanying silent films for seventeen years at the National Film Theatre in London and at international festivals. Training originally as an actor, he has composed music for over twenty-five Tv documentaries, BFI video releases and much theatre. www.neilbrand.com*

Matti Bye, nato nel 1966 ha composto partiture per orchestra per molti classici del cinema muto svedese. Lavora per la Cinematek di Stoccolma dal 1989 e ha suonato in vari festival cinematografici europei.

Matti Bye, *born in 1966, has composed Orchestra Music for numerous Swedish silent movie classics. He has been at the Cinematek in Stockholm since 1989 and played at several Film Festivals around Europe.*

Antonio Coppola, nato a Roma, ha studiato pianoforte, composizione e direzione d'orchestra. Dal 1974 si occupa esclusivamente di musica per cinema muto. Ha accompagnato film muti in tutto il mondo, collaborando anche con numerose televisioni.

Antonio Coppola, *born in Rome, has studied piano, orchestra conducting and composition. Since 1974 he has worked exclusively on accompaniment of silent films. He has accompanied silent films all over the world, also working with several broadcasting companies.*

Marco Dalpane ha studiato pianoforte e composizione al Conservatorio di Bologna. Autore di musiche per il teatro e la danza, da anni si dedica all'accompagnamento di film muti come pianista e compositore, collaborando con la Cineteca del Comune di Bologna. È fondatore del gruppo Musica nel Buio che ha partecipato a vari festival in Italia e all'estero.

Marco Dalpane *studied piano and composition at the Conservatory of Bologna. He has written musical scores for theatre and dance performances. For many years now he has been collaborating with the Cineteca del Comune di Bologna on accompaniment music for silent movies as a piano soloist and composer. He founded the ensemble Musica nel buio, which has participated in many film festivals in Italy and abroad.*

Donald Sosin, compositore per il cinema muto a partire dal 1971, è stato accompagnatore fisso delle proiezioni del MoMA per cinque anni, e per l'American Museum of the Moving Images dal 1989. Si è esibito anche alle Giornate del Cinema Muto e ha partecipato ai Festival di San Francisco e Philadelphia.

Donald Sosin, *silent film composer since 1971, was the resident film accompanist at MoMA for five years, and has been with the American Museum of the Moving Image since 1989. He has also played at Le Giornate del Cinema Muto and has appeared at the San Francisco and Philadelphia Film Festivals.*

Javier Pérez de Azpeitia, nato nei Paesi Baschi, ha studiato pianoforte presso i Conservatori di San Sebastian, Madrid e Liegi. Insegna al Conservatorio Superiore di San Sebastian ed è pianista nell'Orchestra dei Paesi Baschi. Ha partecipato come musicista di accompagnamento ai film muti in molti festival e negli ultimi dieci anni è stato uno stretto collaboratore del Film Festival di San Sebastian e della Filmoteca Española.

Javier Pérez de Azpeitia, *born in the Basque Country, studied piano at the Conservatories of San Sebastian, Madrid and Liege. He teaches at the Senior Conservatory of San Sebastian and is a pianist with the Basque Country Orchestra. He appears in many festivals accompanying silent films and has been collaborating closely with the Film Festival of San Sebastian and the Filmoteca Española for the last 10 years.*

Roberto Tricarri ha studiato violino, pianoforte e composizione al conservatorio di Nancy in Francia e del Lussemburgo. Dal 1972, lavora per il teatro e la danza e dal 1984 si dedica sempre di più alla composizione per film muti

Roberto Tricarri *studied violin, piano, and composition at the conservatories of Luxembourg and of Nancy in France. Since 1972 he has worked for theater and dance, and since 1984 he has dedicated himself increasingly to composing for silent films.*

6	■	Presentazione / <i>Introduction</i>
11	■	Il cinema più grande della vita: 50 anni di CinemaScope / <i>Cinema Larger than Life: 50 years of CinemaScope</i>
25	■	Cento anni fa: i film del 1903 / <i>The First Great Year of the Cinema: 1903</i>
35	■	Ritrovati & Restaurati / <i>Recovered & Restored</i>
53	■	Pars pro toto e rarità / <i>Pars pro toto and Rarities</i>
59	■	Progetto Chaplin / <i>Chaplin Project</i>
67	■	Dossier: Powell, Murnau, Ejzenštejn, Sjöström, Stiller
87	■	Il LUCE alla ribalta / <i>Images from Istituto Luce</i>
95	■	Omaggio a Clarence Brown / <i>Homage to Clarence Brown</i>
100	■	Omaggio a Len Lye / <i>Homage to Len Lye</i>
105	■	Jean Durand, pioniere e maestro comico / <i>Jean Durand, Pioneer and Auteur of Absurd Extremes</i>
111	■	Léonce Perret e la bellezza del mondo (seconda parte) / <i>Léonce Perret and the Beauty of the World (second round)</i>
117	■	La Diva italiana: Francesca Bertini
123	■	Osservatorio del Cinema Muto Italiano / <i>Observatory on Italian Silent Cinema: Film d'Arte Italiana</i>
129	■	cinema² HOME+MOVIES
135	■	Eventi Speciali / <i>Special Events</i>
138	■	Mercato internazionale dell'editoria cinematografica / <i>International Film Publishing Fair</i>
139	■	FIRST – Digital Perspectives on Film Heritage
141	■	Indice dei titoli / <i>Index of film titles</i>

PRESENTAZIONE

Il Cinema Ritrovato 2003 comincia sotto il segno della novità: l'apertura del festival infatti, coincide con l'inaugurazione dei nuovi locali della Cineteca del Comune di Bologna, comprese due sale cinematografiche pronte ad allietarci in queste otto memorabili giornate bolognesi. Ancora una volta, l'obiettivo essenziale che ci auguriamo di centrare è il puro piacere: quello delle opere fondamentali, della meraviglia davanti alle prime immagini in movimento, del miracolo del *wide screen*, dell'esperienza travolgente di vedere rinascere una pellicola giustamente nota ma scomparsa da tempo, e magari di assistere a una straordinaria riflessione sulla natura del film e della sua creazione, come nel caso dell'ormai famosa presentazione degli outtakes di *The Night of the Hunter* di Laughton, ad opera di Robert Gitt

Quest'anno, per la prima volta, abbiamo tre sale in piena attività, dedicate a proiezioni specifiche: la più grande, il Cinema Auguste Lumière (sala 1), è dedicata al cinema muto, la più piccola, il Cinema Louis Lumière (sala 2), ai film sonori rari, mentre il vicino Cinema Arlecchino (progettato in origine per proiettare film in CinemaScope) accoglie gli "Scope" e gli altri appuntamenti più spettacolari. Vista la ricchezza del programma, la vicinanza delle sale e le proiezioni in replica aiuteranno a risolvere il problema di quale film vedere.

Tuttavia, anche se abbiamo voluto proporre un programma molto intenso, che contenesse il maggior numero possibile di film belli, le intuizioni e i ricordi personali resi possibili dal cinema sarebbero sufficienti a farci venir voglia di saltare le proiezioni, per avere semplicemente la possibilità di discutere dei film, poiché l'eredità più vera, senza dubbio, è quella conservata nella testa dei partecipanti. Come per i libri di *Fahrenheit 451*.

Alcune date possono esserci d'aiuto per orientarci.

Il 50° anniversario del CinemaScope è già stato qua e là celebrato, e noi vorremmo contribuire con qualcosa che sia al tempo stesso concreto e miracoloso, rifacendoci a un sentimento originale di totale meraviglia. Dedichiamo quindi una sezione agli esordi storici, ai test e alle "prime volte" del *wide screen*, dai primi esperimenti di Henri Chrétien al CinemaScope come realtà in via di piena affermazione nei primi anni '50, quando l'innovazione rappresentava in primo luogo una conquista tecnologica (e un'arma contro la crescente ascesa della televisione, che a quei tempi rappresentava una minaccia per la sopravvivenza stessa di Hollywood), ma anche un'opportunità estetica. Il CinemaScope, infatti, pur se negrigrato da varie parti, fu anche celebrato come "vera avanguardia del suo tempo", che risplende nei lavori di Nicholas Ray, Henry Hathaway, Otto Preminger, Frank Tashlin, Stuart Heisler, Fritz Lang, Raoul Walsh e Richard Fleischer. Dobbiamo però menzionare un dettaglio tristemente simbolico: i gloriosi e creativi primi tre anni del CinemaScope si basavano sul formato 2,55:1, ma oggi appaiono essere pochissime le copie originali che mostrano ancora

INTRODUCTION

The new premises of the Cineteca del Comune di Bologna will be opened along with the festival, and with them two new cinemas - ready to bring us happiness for the full eight days of our stay in Bologna. And that is definitely our aim again - the pure enjoyment of the essentials that can include marvelling at early pictures that move, the miracle of the large screen, the overwhelming experience of seeing a long lost and rightly famous film reborn, and maybe witnessing a remarkable meditation about the nature of film and its creation, for instance, the already famous lecture of Robert Gitt as he presents the outtakes of Charles Laughton's The Night of the Hunter.

For the first time, we will have three cinemas in full action and for specialized use: the bigger Cinema Auguste Lumière (Sala 1) for the silents, the smaller Cinema Louis Lumière (Sala 2) for rare sound materials, and the nearby cinema Arlecchino - a theater originally designed for CinemaScope - for scope and "other more spectacular materials"... As this plenitude will doubtless create problems in deciding which films to see, the proximity of the cinemas will help, and repeated screenings will help even more.

As we are fighting with the need to dramatize the schedule so that a maximum of good films can be enjoyed, we could probably - with this memory and intuition of the cinema around - almost skip the screenings altogether, and just spend time talking about the films, as the finest heritage is with all certainty carried in the heads of the participants anyway, like the books in Fahrenheit 451.

Some dates will help our orientation.

The 50th anniversary of CinemaScope has already been celebrated here and there, and we wish to participate with something both substantial and miraculous - in response to the original sense of total wonder. We'll dedicate a section to the early history, tests, "firsts," etc. of the wide screen, including materials of Henri Chrétien's experiments, and will then face the realities of the early 1950s when the brand new CinemaScope was first a technological feat (and a weapon against the rise of television then threatening the very life of Hollywood) and also an aesthetic often maligned but also celebrated as "the real avant-garde of its era" - with luminous works by Nicholas Ray, Henry Hathaway, Otto Preminger, Frank Tashlin, Stuart Heisler, Fritz Lang, Raoul Walsh and Richard Fleischer. One sadly symbolic detail must be mentioned: the glorious and creative first three years of the existence of CinemaScope was based on the 2.55:1 format, but very few original copies seem to exist with their color intact (the restoration format is 2.35:1 with optical sound). Thus, our demonstration of prints in the original scope screen ratio with 4-track magnetic sound is limited to one fantastic example, Heisler's I Died a Thousand Times, and to some lectures with plenty of materials, organized by Jean-Pierre Verscheure, Torkell Saetervadet and Schawn Belston. Another

i colori di un tempo (il formato per il restauro è 2,35:1, con sonoro ottico). Così, possiamo presentare solo pochi esempi, per quanto straordinari, di copie nel formato Scope originario con quattro piste sonore magnetiche: *I Died a Thousand Times* di Heisler e le conferenze, ricchissime di materiali, tenute da Jean-Pierre Verscheure, Torkell Saetervadet e Schawn Belston. Un altro momento importante è una selezione dei migliori CinemaScope in bianco e nero, con autori del calibro di Robert Rossen e, ancora una volta, Nicholas Ray, accompagnati da corti di Alain Resnais e Jean-Luc Godard, che ci ricordano come il CinemaScope sia stato anche un modo europeo di guardare il mondo. E dall'Europa proviene anche il film che ha segnato l'affermazione definitiva del CinemaScope, la più grande visione prodotta nel nostro continente: *Lola Montès* di Max Ophüls, introdotto da Marcel Ophüls, un testimone d'eccezione a sua volta diventato grande regista.

Un'altra sezione del programma è dedicata a film che compiono proprio quest'anno un secolo di vita. Vogliamo infatti celebrare il 1903, il "primo grande anno del cinema": brevi rulli di finzione e di osservazione del quotidiano, a volte banali e a volte assurdi, eppure sempre impeccabili, con quel loro gusto per lo straordinario e il miracoloso. Questa sezione festeggia anche un altro anniversario: i 25 anni dal più importante congresso FIAF di sempre, quello di Brighton, che ha dato un impulso decisivo allo studio del cinema dei primissimi tempi. Il programma "1903" è stato curato da Tom Gunning, tra i massimi studiosi di quel periodo e veterano di Brighton.

Tra le personalità che tributiamo, il regista più vecchio è Jean Durand, la mente che sta dietro alla meravigliosa serie "Onésime". Senza dubbio, Durand figura tra quei giganti dei primi anni del cinema che sono ancora sconosciuti (il problema è che siamo ormai a corto di nomi). La sua genialità consisteva nel portare all'estremo situazioni assurde, mantenendo sempre una logica ferrea. Durand ha fornito una tra le prime grandi testimonianze di modernismo al cinema, ed è inoltre l'autore di alcuni tra i migliori western delle origini.

Il secondo appuntamento con Léonce Perret propone un'avvincente selezione degli anni '10, compresi alcuni lungometraggi (come i famosi *L'Enfant de Paris* e *Koenigsmark*), più un fulgido esempio della sua produzione americana.

Clarence Brown, presentato da Kevin Brownlow, negli anni scorsi è già stato inserito più volte in programma, vista la sua posizione di regista preferito di Valentino e Greta Garbo. Avremo qui la possibilità di vedere alcuni film rari, che evidenziano la sua abilità e la sua creatività in una forma che potremmo definire pura.

Gli attori e le attrici, qui a Bologna, sono sempre stati importanti quanto i registi. Da straniero, mi sono sempre rammaricato che il cinema muto italiano sia ancora un fenomeno conosciuto solo in piccola parte. Se "si deve fare qualcosa di radicale" per colmare la lacuna, il primo passo è quello di accostarci alle figure più importanti di quel cinema, vale a dire le dive e i forzuti. Tra le prime, in cima alla lista c'è Francesca Bertini, una presenza magica che a pieno titolo può essere messa sullo stesso piano delle prece-

attraction will consist of a small round of the finest black and white scope films from Robert Rossen and – again – Nicholas Ray, plus shorts by Alain Resnais and Jean-Luc Godard, reminding us that scope was also a view of the world in Europe, where the original, definitive statement of CinemaScope was the greatest vision of Europe ever conceived for the screen: Max Ophüls' Lola Montès – introduced to us by a witness who became a great director in his own right, Marcel Ophüls.

Another series is dedicated to films dating from a century ago. We are celebrating the films made in 1903, the "first great year of the cinema" - strips of fiction and observations of the everyday, much trivia and nonsense, and yet an impeccable general sense of marvel and the miraculous. The series celebrates another anniversary as well: 25 years since the most influential FIAF congress of all time, in Brighton, where the study of early cinema got an enormous push. Tom Gunning, a leading historian of this period and one of the veterans of Brighton, curated this program.

The oldest director and personality we will celebrate is Jean Durand, the mind behind the fabulous "Onésime" series. Without doubt, Durand is one of the giants of early cinema who is still unknown (we are headed for trouble because we are running out of names). His genius was the art of developing absurd situations to their extreme with an impeccable logic, thereby providing a great example of early modernism in the cinema. He also created some of the best early westerns.

*The second round with Léonce Perret will include a spellbinding selection from the 1910s, including several feature films (such as the famed *L'Enfant de Paris* and *Koenigsmark*), and luminous examples of Perret's American output.*

Clarence Brown, presented by Kevin Brownlow, has been very much present in several earlier series, given his prominence as the favorite director of Valentino and Garbo. Here we will have a chance to see some rare films, showing his skills and creativeness in a pure form, so to speak....

Actors and actresses have always played just as central a role as directors in the Bologna programs. As a foreigner I have often regretted the fact that the Italian silent cinema in its entirety remains relatively unknown. If "something radical must be done", one of the leads obviously is to proceed through the personalities that notoriously were spearheaded by divas and musclemen. Among the first, Francesca Bertini is at the top as a star of the highest order – a magical presence who can in the fullest sense be compared with the earlier "Bologna stars", at the level of Valentino, Fairbanks, Pickford, Garbo. As the star of more than one hundred and fifty films, Bertini was one of the originators of the Star System by shaping a feminine ideal that outlived the end of silent cinema. For Henri Langlois, her greatness was all about the unexpected and the superb, inspiring him to ask rhetorically: "where could one find a being who would know better than she how to act with her arms, her torso, her hands?" Fellini admired

denti "star di Bologna": Valentino, Fairbanks, Mary Pickford, Greta Garbo. Interprete di oltre centocinquanta film, Francesca Bertini è stata una delle artefici dello Star System e ha dato vita a un'ideale femminile che sopravvisse alla fine del muto. Henri Langlois, che attribuiva la sua grandezza all'inatteso e allo splendore, fu spinto a chiedersi: "Dov'è possibile trovare un essere che sappia recitare meglio di lei con le braccia, col torso, con le mani?" Fellini la ammirava a tal punto da volerla nella *Dolce vita* e Bertolucci le affidò un cameo in Novecento. In questa sezione verranno presentati alcuni film restaurati, compresa la versione integrale de *I sette peccati capitali*, una serie leggendaria di sette lungometraggi (1918-19) che apriranno ogni giorno le proiezioni nella sala dedicata al cinema muto.

Il sommo genio di Charles Chaplin apparteneva al tempo stesso all'arte della recitazione e della regia. *The Circus* (restaurato dalla Cineteca di Bologna, a cui è stato affidato il compito di preservare l'intera opera chapliniana) si pone direttamente al centro dell'universo e della mitologia del clown. Un altro restauro straordinario, *A Dog's Life*, verrà proiettato assieme a un capolavoro di Buster Keaton, *Steamboat Bill, Jr.*, permettendoci di confrontare le somiglianze che si nascondono sotto la superficie. Quest'anno partirà inoltre l'esplorazione del periodo più trascurato, ma forse più rivoluzionario e inventivo, della carriera di Chaplin: le pellicole Keystone, a cominciare dal 1914. Ognuno di questi film rappresenta un contributo importante e innovativo alla creazione del personaggio del Vagabondo, e sintetizza un mondo comico e violento, che non si cura delle convenzioni sociali e ritrae un'umanità feroce.

Nel programma dei film restaurati compaiono opere preziose provenienti dall'UCLA Film Archive di Los Angeles (*The Barefoot Contessa* di Joseph L. Mankiewicz, col *Perspecta Sound* originale, il già citato *The Night of the Hunter* e due notevoli film dei primi anni '30, che hanno anticipato le strategie narrative di *Citizen Kane*: *The Sin of Nora Moran* e *The Power and the Glory*); poi, tesori recenti presentati dal nostro amico Grover Crisp, della Sony-Columbia (*The Reckless Moment*, capolavoro troppo poco conosciuto di Max Ophüls, e *The Burglar* di Paul Wendkos); *Körkarlen* (*Il carretto fantasma*), il sommo capolavoro di Victor Sjöström, e altre pellicole dallo Svenska Filminstitutet; alcuni film provenienti dalla Filmoteca Española (*Los chicos* di Marco Ferreri, il classico "maledetto" degli anni '40 *Vida en sombras*, *L'assedio dell'Alcazar* di Augusto Genina e un nuovo folgorante restauro di *Un Chien andalou* (che verrà proiettato due volte, con differenti accompagnamenti musicali)). Tra i restauri condotti dalla Cineteca di Bologna, spicca *La Contessa Sara* (1919) di Roberto Roberti.

C'è poi un film molto famoso che merita un paragrafetto a parte: *All Quiet on the Western Front*, capolavoro di Lewis Milestone, proiettato in una rara versione "muta" restaurata di recente dalla Library of Congress. Riuscirà a essere più grandiosa della versione sonora che conosciamo? La decisione spetterà a ciascuno di noi.

Quest'anno abbiamo introdotto una nuova sezione, intitolata "Dossier", con panoramiche in miniatura sulle opere e sulla vita di grandi registi. Cominciamo da alcuni tra i più illustri: Ejzenštejn, Murnau,

her work and wanted her for La dolce vita; she played a cameo role in Bertolucci's Novecento. A number of restored films will be presented in this section, including the entire, legendary *I sette peccati capitali*, a series composed of seven feature films (1918-1919) - the attraction that will begin every day of our "silent cinema" theater.

The crowning genius of Charles Chaplin belongs to the art of directing and acting alike, and *The Circus* - a restoration by the Cineteca di Bologna, that has been entrusted with preserving Chaplin's oeuvre - is a work directly at the center of the clown's universe and mythology. Another wonderful restoration, *A Dog's Life*, will be shown with Buster Keaton's masterpiece *Steamboat Bill Jr.*, giving us a chance to compare resemblances hiding beneath the surface. This year will also mark the beginning of the full coverage of Chaplin's most neglected and perhaps most revolutionary and inventive period, the Keystone films from 1914. Here every film is a unique, new contribution to building the character of the tramp and to the birth of a synthetic comic world that is violently nonchalant toward social conventions and that projects a ferocious view of mankind.

The range of restored films will include treasures from the UCLA Film Archive of Los Angeles (Joseph L. Mankiewicz's *The Barefoot Contessa*, with the original *Perspecta Sound*, the aforementioned *The Night of the Hunter* and two remarkable early 1930s films that anticipated the narrative strategies of *Citizen Kane* - *The Sin of Nora Moran* and *The Power and the Glory*); the newest treasures presented by our friend at Sony-Columbia, *Grover Crisp* (Max Ophüls' too little-known masterpiece *The Reckless Moment* and Paul Wendkos' *The Burglar*); Victor Sjöström's ultimate masterpiece *Phantom Carriage* and other films from the Swedish Film Archive; and several programs from the Filmoteca Española (Marco Ferreri's *Los Chicos*, the 1940's classic *Vida en sombras*, Augusto Genina's *L'assedio dell'Alcazar*, and a new, dazzling recreation of *Un Chien andalou*, to be presented two times, with two different musical accompaniments). Other restorations carried out by the Cineteca di Bologna itself will highlight *La Contessa Sara* (1919) by Roberto Roberti.

One very famous film is worth its own paragraph: *All Quiet on the Western Front*, the Lewis Milestone masterpiece, will be shown in its very rare silent version, now restored by the Library of Congress. Will it be even more impressive than the sound version we know? It is for each of us to decide.

We are introducing a new section in our program called "Dossiers", to provide a concentrated, small-scale view of the work and life of great directors, starting with names that could not be more magnificent: Eisenstein, Murnau, Sjöström, Stiller, Powell. These files - dossiers - will present unknown fragments, shorts, one fascinating reconstruction (Murnau's *4 Devils*), outtakes (fragments from *Tabu* and *Ivan the Terrible*), Michael Powell's unknown and touching short *An Airman's*

Sjöström, Stiller, Powell. Questi "dossier" propongono frammenti sconosciuti, cortometraggi, un'affascinante ricostruzione (*Murnau's 4 Devils*), *outtakes* (di *Tabu e Ivan il terribile*), il toccante e sconosciuto corto di Michael Powell *An Airman's Letter to His Mother*. Il nostro intento è anche quello di mostrare dei film che non si vedono da moltissimo tempo, capolavori inclusi, come *Dödskyssen* di Victor Sjöström, *Hämnaren* (il più vecchio tra i film sopravvissuti di Stiller che conosciamo, nonché l'unico ambientato in un contesto ebraico) e *Name the Man* di Sjöström quasi completo. Poi, immagini di registi sul set o nella vita privata, a volte presentate in un pacchetto unico. Alcune sequenze da film perduti di Stiller (continuando la nostra formula tradizionale del "pars pro toto") sono affiancate da riprese che documentano Stiller al lavoro in una raccolta realizzata dallo storico del cinema svedese Gösta Werner.

Un'indimenticabile retrospettiva, a cura di Geoff Brown, mostrerà con completezza le opere del filmmaker sperimentale Len Lye (1909-1980), pioniere della tecnica del disegno applicato direttamente sulla celluloid (e quindi figura di enorme influenza per Norman McLaren), un poeta del colore capace di dar vita a una delle massime espressioni del cinema come piacere.

In qualità di regolare frequentatore del Cinema Ritrovato e massimo estimatore dell'esperienza bolognese, sono sempre stato affascinato dalla qualità del pubblico, e da tutti gli autori di libri che ispirano rispetto e ammirazione, e che sono i veri artefici dei momenti migliori del festival. Personalità come Jean Douchet, Kevin Brownlow, Tatti Sanguineti, Robert Gitt, Bernard Eisenschitz, Edgardo Cozarinsky, Enno Patalas, Vittorio Martinelli, Francis Lacassin, Ferrán Alberich e altri. Grazie alla loro presenza, avremo occasione di vivere giornate memorabili non solo per la gloria del cinema, ma anche per la gloria della comunicazione umana. E i nostri ospiti d'onore non saranno certo da meno: Bernardo Bertolucci, Ermanno Olmi, Valentina Cortese, Thelma Schoonmaker, Marcel Ophüls...

La verità di un'epoca espressa sul volto di Francesca Bertini, l'emozione sensoriale del CinemaScope originale, le esitazioni del 1930 esemplificate dalle versioni muta e sonora di *All Quiet on the Western Front*, lo stile personale di un regista (come Clarence Brown, a metà strada tra l'autore e il professionista dello *studio system*), o la memoria di una nazione riflessa nell'incredibile raccolta di film Luce, con la loro aggressività, ingenuità e leggerezza (in un programma a cura di Tatti Sanguineti): tutto questo, ed altro, contribuirà a moltiplicare le prospettive delle nostre visioni e a fare di Bologna, una volta ancora, il più bel posto sulla terra.

Peter von Bagh

Letter to His Mother. At best, our aim is to introduce films, even masterpieces that haven't been shown in ages, like Kiss of Death (Dödskyssen) by Victor Sjöström, The Avenger (Hämnaren), the earliest film of Stiller known to exist, and the only one that takes place in a Jewish milieu, and Name the Man by Sjöström almost in its entirety. Plus we will present filmed materials of the directors at work or in private life, sometimes all of this in one beautiful package - several sequences from lost Stiller films (continuing our traditional "pars pro toto" program form) are shown along with the images of Stiller at work in a compilation by the Swedish film historian Gösta Werner.

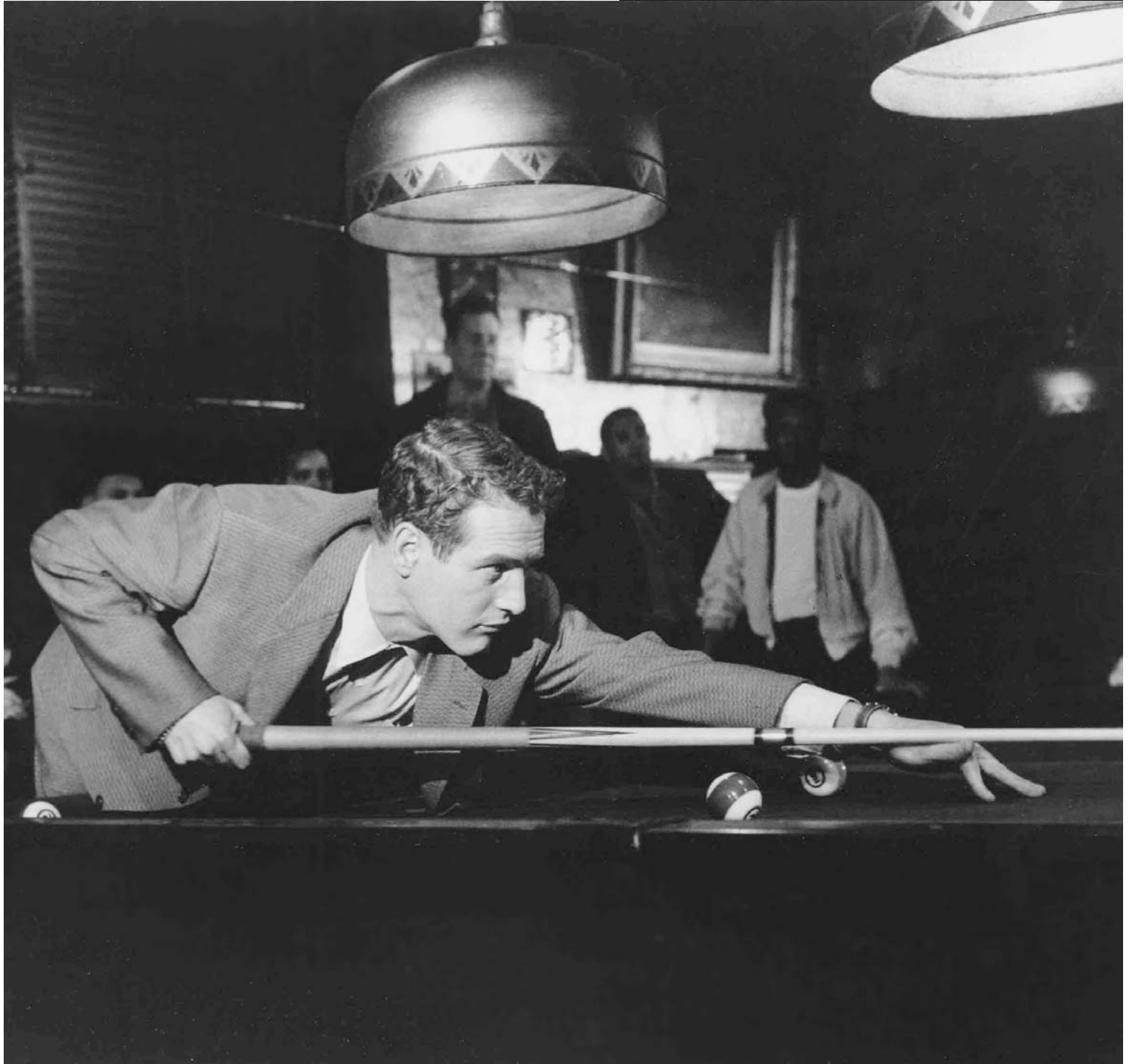
An unforgettable retrospective - compiled by Geoff Brown - will show the essentials of the experimental filmmaker Len Lye (1909-1980), who was a pioneer in the technique of drawing directly on celluloid (and thus a central influence for Norman McLaren) and a poet of colors, representing a cinema of pleasure at its greatest height.

As a regular and the ultimate fan of the Bologna experience, I have been constantly fascinated by the quality of the audience, and all the writers of books who inspire respect and admiration, and produce the best moments - meaning personalities like Jean Douchet, Kevin Brownlow, Tatti Sanguineti, Robert Gitt, Bernard Eisenschitz, Edgardo Cozarinsky, Enno Patalas, Vittorio Martinelli, Francis Lacassin, Ferrán Alberich and others. Thanks to their presence, we will have many field days with not only the glory of cinema but the glory of human communication as well. Our honorary guests will set the tone: Bernardo Bertolucci, Ermanno Olmi, then Valentina Cortese, Thelma Schoonmaker and Marcel Ophüls...

So whether it is the truth of an age expressed in the face of an actress like Bertini, the sensory feeling of the original CinemaScope, the hesitations of 1930 concretized by the silent and sound versions of All Quiet on the Western Front, the personal style of a director - like Clarence Brown, somewhere between an auteur and a studio system professional - or the memory of a nation as reflected in the incredible collection of Luce newsreels with their aggressivity, naiveté and triviality (a program curated by Tatti Sanguineti), it all adds up to a multiplicity of angles that should once again make Bologna the best place on earth.

Peter von Bagh

IL CINEMA PIÙ GRANDE DELLA VITA: 50 ANNI DI CINEMASCOPE
CINEMA LARGER THAN LIFE: 50 YEARS OF CINEMASCOPE





È stato nell'estate del 1953 ad Atlanta, Georgia, che ho avuto il mio primo assaggio di CinemaScope, con una dimostrazione tenuta durante una convention per gestori di sale, dove mi recai con mio padre. A quanto ricordo, il rullo di prova conteneva una serie di scene di imminenti film della Fox. Tra questi: *The Racers*, *The Robe* e *How to Marry a Millionaire*, assieme a una versione alternativa anamorfica del brano "Diamonds

Are a Girl's Best Friend", da *Gentlemen Prefer Blondes*, di cui sarebbe uscita una versione standard nel luglio dello stesso anno. Trent'anni dopo, quando avevo già scritto su quel film e avevo discusso di come molti critici lo avessero erroneamente definito un CinemaScope, mi sono ricordato di aver visto l'altra versione di quella scena, il che mi ha fornito per lo meno un indizio.

All'epoca avevo dieci anni e quando più tardi, lo stesso anno, dissi a mio padre, gestore della catena di sale cinematografiche di famiglia, che il CinemaScope era meglio perché era più grande, lui decise di prendere spunto dalla mia idea per l'inserzione pubblicitaria di *King of the Khyber Rifles* sul giornale locale: "È più grande! È meglio!" E con il suono stereofonico che mi avvolgeva da ogni parte, la dimensione non era solamente monumentale, ma ambientale.

Scrivendo del CinemaScope, nel 1954 Roland Barthes fece questa osservazione: "Lo spazio più largo, bisognerà evidentemente occuparlo in modo differente; può darsi che il primo piano non sopravviva, o almeno modifichi la sua funzione: baci, sudore, psicologia, tutto ciò rientrerà forse nell'ombra e nella lontananza: deve sorgere una nuova dialettica fra gli uomini e l'orizzonte, tra gli uomini e gli oggetti, una dialettica della solidarietà e non più della scenografia. Questo dovrebbe essere, per dirla esattamente, lo spazio della Storia, dal punto di vista tecnico la dimensione epica è nata. Immaginatevi davanti *La corazzata Potëmkin*, non più collocata in punta a un cannocchiale, ma appoggiata tra l'aria, la pietra, la folla: questo *Potëmkin* ideale, dove voi potrete infine tendere la mano agli insorti, partecipare alla luce e ricevere, per così dire, la tragica scalinata in pieno petto, ecco che ora si rivela possibile; il balcone della Storia è pronto. Resta da capire quello che ci faranno vedere; se sarà il *Potëmkin* o *La tunica*, *Odessa* o *Saint-Sulpice*, la Storia o la Mitologia."

Commentando questo testo utopico a distanza di quasi cinquant'anni, il teorico americano James Morrison sembra più scettico: "La comparsa del CinemaScope porta con sé un'intera ideologia di espansionismo, e non è sorprendente né accidentale che quasi tutte le imprese più rilevanti del cinema *widescreen* degli anni '50 e dei primi anni '60 siano caratterizzate da generi carichi di esaltazione e di magnificenza nei confronti del mito imperialista e delle fantasie colonialiste, in particolare i kolossal biblici (o pseudo-biblici) come *The Robe*, *Demetrius and the Gladiators*, *Ben Hur*; i drammi storici in costume come *Exodus*, *Spartacus*, *Mutiny on the Bounty*, *Lawrence of Arabia*; oppure i western, come *Man of the West*, *The Tall Man*, *How the West Was Won*. In effetti, gran parte di questi film ci raccontano, in modo molto esplicito, storie di conflitti coloniali, e la nuova dimensione

It was in spring 1953 in Atlanta, Georgia that I got my first taste of CinemaScope, a demonstration held at an exhibitors convention I attended with my father. As nearly as I can remember, the sample reel included a few clips from forthcoming Fox films, including The Racers, The Robe, and How to Marry a Millionaire, as well as an alternate, anamorphic version shot of "Diamonds Are a Girl's Best Friend" from the not-yet-released Gentlemen Prefer Blondes, which would open in a "flat" version that July. Thirty years later, after writing about the latter movie and speculating why several critics erroneously described it as a CinemaScope film, I belatedly recalled having seen the other version of that number, which provided at least one clue.

I was ten at the time, and when, later the same year, I told my grandfather, who owned my family's theater chain, that CinemaScope was better because it was bigger, he wound up using a variation of this idea in the local newspaper ad for King of the Khyber Rifles: "It's bigger! It's better!" And with stereophonic sound surrounding me on all sides, the size was not merely monumental but environmental.

Writing about CinemaScope in 1954, Roland Barthes had a related thought: "Obviously one must occupy the largest space in a new manner; perhaps the close-up will not survive, or at least its function will be transformed: kisses, sweat, psychology may all reinstate darkness and distance: a new dialectic between men and the horizon, men and objects, should come into view, a dialectic of interdependence and no longer one of décor. Properly speaking, this should be the space of History, and technically, the epic dimension is born. Imagine yourself in front of Bronenosec Potëmkin, no longer stationed at the end of a telescope but supported by the same air, the same stone, the same crowd: this ideal Potemkin, where you could finally join hands with the insurgents, share the same light, and experience the tragic Odessa Steps in their fullest force, this is what is now possible; the balcony of History is ready. What remains to be seen is what we'll be shown there; if it will be Potemkin or The Robe, Odessa or Saint-Sulpice, History or Mythology." Commenting on this utopian text almost half a century later, the American theorist James Morrison was more skeptical: "The appearance of CinemaScope brings with it a whole ideology of expansionism, and it is neither a surprise nor an accident that nearly all of the definitive ventures in widescreen cinema of the 1950s and early 1960s represent genres fraught with the bluster and spectacle of imperial myth and colonial fantasy, in particular the Biblical - or pseudo-Biblical - 'spectacular' (The Robe, Demetrius and the Gladiators, Ben-Hur), the historical costume-drama (Exodus, Spartacus, Mutiny on the Bounty, Lawrence of Arabia), or the Western (Man of the West, The Tall Man, How the West Was Won). In fact, most of these examples quite explicitly narrate tales of colonial conflict of one sort or another, and the newly epic dimensions of the screen are typically called upon to

epica dello schermo viene chiamata in causa per conferire a queste imprese un senso di trionfante retorica per le eccitanti e grandiose vittorie conseguite".

A dire il vero, credo che entrambe queste tesi siano corrette e che la storia degli inizi del CinemaScope possa essere scritta nello spazio che separa queste due interpretazioni.

Jonathan Rosenbaum

confer a triumphal rhetoric of rousing, gung-ho victory upon the enterprise."

Actually, I believe both these texts are correct. And the early history of CinemaScope can be written in the spaces between these two interpretations.

Jonathan Rosenbaum

L'HYPERGONAR Francia, 1938 Regia: Henri Chrétien

■ 35mm. L.: 269 m. D.: 10' a 24 f/s. Muto / Silent film ■ Da.: Cinémathèque Française ■ Restaurato nel 1999 da una copia nitrato / Print restored in 1999 from a nitrate print

Le origini del CinemaScope sono da rintracciare in Francia, nell'Hypergonar del professor Henri Chrétien (1879-1956). Il procedimento consisteva in un sistema di lenti anamorfiche (riformanti, dal greco) usate per comprimere in larghezza le immagini da impressionare sulla pellicola, per poi riportarle ai rapporti normali in sede di proiezione grazie ad un sistema complementare. In questo modo la porzione di scena filmata e conseguentemente proiettata era di larghezza doppia rispetto al normale, senza però perdere in luminosità e definizione ed utilizzando fotogrammi di forma quadrata. L'apparato prevedeva un sistema convergente formato da due lenti in sede di ripresa ed un sistema divergente di tre lenti per la proiezione. Durante la ripresa, le due lenti potevano essere regolate a seconda della profondità della scena, mentre in proiezione le lenti avevano una posizione fissa, che dipendeva dalla distanza di proiezione e dalla larghezza dello schermo. Il primo brevetto venne depositato da Chrétien il 9 dicembre 1926, ma era relativo alla fotografia a colori; l'applicazione concernente lo schermo panoramico seguì il 29 aprile 1927. L'utilizzo dell'Hypergonar in campo cinematografico non ottenne il successo sperato, anche per l'arrivo del sonoro. Ventotto anni dopo, Mr. Zanuck acquistò l'Hypergonar da Chrétien.

Federico Magni

The origins of CinemaScope can be found in France, in professor Henri Chrétien's (1879-1956) Hypergonar. The process consisted in a system of anamorphic (from the Greek for forming anew) lenses used to compress in width the images to be exposed on the film. With the aid of a complementary system, the images were then brought back to their normal ratio during projection. As a result, the portion of the scene that was filmed and projected was twice as wide as normal, without however losing luminosity or definition, and continuing to use square frames. The equipment included a converging system of two lenses during shooting, and a diverging, three-lens system during projection. When filming, the two lenses could be adjusted according to the depth of the scene, while the projection lenses had fixed positions that depended on the projection distance and the width of the screen. The first patent was obtained by Chrétien on 9 December 1926, for color photography; application to widescreen followed on 29 April 1927. The use of Hypergonar within the cinema did not obtain the desired success, also because the first feature films that used it were released around the same time as the advent of sound. Twenty eight years went by before Mr. Darryl Zanuck came to France to buy Chretien's Hypergonar.

Federico Magni

4-TRACK MAGNETIC STEREO AND CINEMASCOPE DEMONSTRATION FILM USA, 1953

■ Prod.: 20th Century Fox ■ 35mm. D.: 72'. Version inglese / English version ■ Da: 20th Century Fox

Questo film rarissimo è stato prodotto nel 1953 dalla 20th Century Fox e distribuito ai proprietari di sale cinematografiche per pubblicizzare le quattro piste magnetiche stereo e la proiezione in CinemaScope. Presentato dal leggendario capo dei Fox studios, Darryl F. Zanuck, il film comprende brani tratti dalle diverse produzioni in stereo e CinemaScope realizzate nei primi anni '50 dalla Fox. Sono stati inseriti ampi filmati tratti da *Broken Lance* (Dmytryk), *Woman's World* (Negulesco), *Untamed* (H. King), *There's No Business Like Show Business* (W. Lang), *Garden of Evil* (Hathaway) e da quello che secondo Zanuck è stato il primo film realizzato interamente con le "nuove" lenti, *The Egyptian* (Curtiz). Zanuck esalta le qualità della nuova tecnica widescreen della Fox, mostrando la stessa scena prima in formato 1,37:1, poi nel "nuovo" formato widescreen 1,85:1 e infine in CinemaScope 2,55:1. Nei primi dodici minuti viene proposto un nuovo montaggio della stampa in Technicolor tratto da *The Miracle of Stereophonic Sound in Association with CinemaScope*. L'uscita di questo corto è in realtà precedente rispetto al *CinemaScope Demonstration Film*, che risale all'aprile del 1954, quando

This incredibly rare film was produced in 1953 by 20th Century Fox to sell theater owners on the then brand-new technologies of 4-track magnetic stereo and CinemaScope projection. Hosted by legendary Fox studio head Darryl F. Zanuck, the film features clips from several of the first CinemaScope and stereo productions being made at the studio in the early 1950's. Extensive clips were shown from Broken Lance (Dmytryk), Woman's World (Negulesco), Untamed (H. King), There's No Business Like Show Business (W. Lang), Garden of Evil (Hathaway) and, according to Mr. Zanuck, the first film entirely shot with the "new" lenses, The Egyptian (Curtiz). Zanuck extolled the virtues of Fox's new widescreen process by showing the same scene framed at 1.37:1, then in the "new" widescreen format at 1.85:1 and finally in CinemaScope at 2.55:1. The first 12 minutes of the presentation was a Technicolor IB print re-cut from The Miracle of Stereophonic Sound in Association with CinemaScope. This short had actually been released before the CinemaScope Demonstration Film, about April 1954 after

la Fox aveva già perso la causa nei confronti della catena di sale newyorkese "Walter Reade Theater" per la diffusione del suono stereo tramite singolo altoparlante. In quel periodo la Fox annunciò la sua intenzione di fare uscire i propri film su quattro piste magnetiche stereo, su singola pista magnetica mono e su mono ottico.

John Belton

Fox lost its lawsuit against New York's Walter Reade Theater chain over channeling the stereo sound through one speaker. At that time they announced they were going to release their films in 4 track magnetic stereo, one track magnetic mono, and mono optical.

John Belton

1952 CINEMASCOPE TRAILER Usa, 1952

■ Prod.: 20th Century Fox ■ 35mm. D.: 18'. Version inglese / English version ■ Da: 20th Century Fox

THE BIG TRAIL USA, 1930 Regia: Raoul Walsh e (non accr.) Louis R. Loeffler

■ T. it.: "Il grande sentiero"; Scen.: Marie Boyle, Jack Peabody, Florence Postal (non accr.), dal romanzo di Hal G. Everts; E.: Lucien N. Andriot (versione 35mm), Arthur Edeson (versione 70mm); Op.: Don Anderson, Curt Fetter, Sol Halperin, Bill McDonald, Dave Ragin; M.: Jack Dennis; Scgf.: Harold Miles, Fred Sersen; Trucco: Jack Dawn, Louise Sloane (non accr.); Mu.: R.H. Bassett, Peter Brunelli, James E. Hanley, Arthur Kay, Jack Virgil (non accr.); Su.: Bill Brent, E. Corkley, D. Daniels, W.D. Flick, W. Griffith, Paul Heinly, Charles Kehl, George Leverett, V.O. McCann (non accr.); Ass. R.: Harry Smith, Max Cohn, Harry Dawe, Lou Kunkel, Bobby Mack, Henry Pollack, Roger Sherman (non accr.); Int.: John Wayne (Breck Coleman), Marguerite Churchill (Ruth Cameron), El Brendel (Gussie), Tully Marshall (Zeke), Tyrone Power (Red Flack), David Rollins (Dave "Davey" Cameron), Frederick Burton (Pa Bascom), Ian Keith (Bill Thorpe), Charles Stevens (Lopez), Louise Carver (matrigna di Gussie); Prod.: 20th Century Fox ■ 35mm. L.: 3330 m. D.: 122' a 24 f/s. Versione inglese / English version ■ Da: Museum of Modern Art

The Big Trail fu l'ultimo, ed il più ambizioso, dei quattro lungometraggi filmati dalla Fox con il sistema a 70mm denominato Grandeur. Il procedimento era stato ideato da Earl Sponable (1895-1977) che, assieme a Theodor Case, aveva messo a punto anche il sistema di registrazione sonora su pellicola della Fox (Movietone), destinato a soppiantare il poco pratico sistema di registrazione su disco tipico della Warner (Vitaphone). Il Grandeur utilizzava una speciale macchina da presa Mitchell, una colonna sonora ottica ed un rapporto immagine di 1:2.13. Il primo lungometraggio realizzato con questo procedimento fu il film rivista *Fox Movietone Follies of 1929*, già uscito originariamente nel formato standard di 35mm. Ad esso erano seguiti *Happy Days* e *Song O' My Heart* (distribuito solo in 35mm). Walsh insistette per filmare *The Big Trail* in esterni e la Fox, messa in forti difficoltà finanziarie dalla crisi del mercato, acconsentì, risparmiando però sul cast. La parte di protagonista andò ad un attore alle prime armi, consigliato a Walsh da John Ford: si chiamava Marion Michael Morrison, ma l'ufficio stampa della Fox lo ribattezzò John Wayne. I deserti dell'Arizona e i grandiosi panorami del Montana e del Wyoming furono ripresi da Lucien Andriot in formato standard e da Arthur Edeson (*The Thief of Bagdad*, *All Quiet on the Western Front*) in Grandeur. Tra gli assistenti di Edeson c'era Sol Halprin (1902-1977), che sarebbe diventato responsabile del reparto fotografico ed avrebbe supervisionato l'adattamento delle macchine da presa Grandeur al formato CinemaScope. Il film non ottenne il successo sperato, anche la critica non fu entusiasta e alcuni distributori lo rifiutarono in quanto non potevano permettersi i costi dell'attrezzatura per la proiezione a 70mm. La Fox, che aveva investito quattro milioni di dollari, si trovò in bancarotta, il grande formato venne abbandonato e John Wayne dovette farsi una decina d'anni di gavetta prima di diventare la star che tutti conosciamo. La versione restaurata del film è in CinemaScope su pellicola 35mm.

Federico Magni

The Big Trail was the last and the most ambitious of the four feature films Fox made using the 70mm system known as Grandeur. The process was invented by Earl Sponable (1895-1977) who, together with Theodor Case, also designed Fox's system for recording sound on film (Movietone), that would ultimately replace Warner's impractical disk recording system (Vitaphone). Grandeur used a special Mitchell camera, an optical soundtrack, and an aspect ratio of 1:2.13. The first feature made with this process was the Fox review film Movietone Follies of 1929, originally released in the standard 35mm format. Happy Days and Song O' My Heart (distributed only in 35 mm) would follow. Walsh insisted on shooting The Big Trail entirely in exterior locations, and Fox, in financial difficulty due to the market crisis, agreed but made budget cuts on the cast. The leading role went to an actor who was then a bit of a greenhorn, recommended to Walsh by John Ford: his name was Marion Michael Morrison, but the Fox press office dubbed him John Wayne. The deserts of Arizona and the grandiose landscapes of Montana and Wyoming were filmed by Lucien Andriot in standard format, and by Arthur Edeson (The Thief of Bagdad, All Quiet on the Western Front) in Grandeur. Edeson's assistants included Sol Halprin (1902-1977), who then became head of the photography department and supervised adaptation of the Grandeur cameras to the CinemaScope format. The film did not attain the desired success, critics remained unenthusiastic, and several distributors refused to handle it because they couldn't afford the costs of screening in 70mm. Fox, who had invested four million dollars, went bankrupt, the great format was abandoned, and John Wayne had to work his way up the ranks for about ten years before turning into the star we all know today. The restored version of the film is in CinemaScope on 35mm film.

Federico Magni

NOUVEAUX HORIZONS Francia, 1953 R.: Marcel Ichac

■ Mu.: Georges Tzipine; Prod.: Films Marcel Ichac ■ 35mm. L.: 438 m. D.: 16' a 24 f/s. Col. Versione francese / French version ■ Da: Archives Françaises du Film

Il primo CinemaScope francese è un documentario che inizia con un itinerario automobilistico attraverso Parigi e termina con un sorvolo sulle Alpi. Presentato nei cinema parigini in coppia con *The Robe*, solleva il plauso della Commission Supérieure Technique: "Il signor Ichac ha saputo dare agli spettatori un effetto di pseudorilievo attraverso la ripetizione dei traveling in avanti, all'indietro e laterali; impressione che è scomparsa con la proiezione di *The Robe*".

The first French CinemaScope was a documentary that starts with an itinerary by car through Paris, and ends with a flight over the Alps. Presented in Paris theaters together with The Robe, the film won the approval of the Commission Supérieure Technique: "Mr. Ichac has successfully shown viewers a pseudo-3D effect through repetition of forward, backward, and sideways traveling shots; an impression which disappeared with screening of The Robe".

THE ROBE USA, 1953 Regia: Henry Koster

■ T. it.: "La tunica"; Scen.: Albert Maltz, Philip Dunne e Gina Kaus, tratto dalla novella di Lloyd C. Douglas; F.: Leon Shamroy; M.: Barbara McLean; Scgf.: Lyle Wheeler, George W. Davis; Cost.: Emile Santiago (non acc.); Trucco: Ben Nye; Mu.: Alfred Newman; Su.: Bernard Freericks, Roger Heman Jr.; Effetti speciali: Ray Kellogg; Ass. R.: Tom Connors Jr.; Int.: Richard Burton (Marcello Gallio), Jean Simmons (Diana), Victor Mature (Demetrio), Michael Rennie (Pietro), Richard Boone (Pilato), Dean Jagger (Justus), Jay Robinson (Caligola), Torin Thatcher (senatore Gallio), Betta St. John (Miriam), Hayden Rorke (Calvus), Jeff Morrow (Paolo), Ernest Thesiger (Tiberio), Dawn Addams (Junia), Leon Askin (Abidor), Helen Beverly (Rebecca), Michael Ansara (Giuda), Ben Astar (Cleandro), Jean Corbett, Joan Corbett, Gloria Saunders (schiave), Sally Corner (Cornelia), Leo Curley (Shalum), Percy Helton (Caleb), Thomas Browne Henry (Mario), Rosalind Ivan (Giulia), Donald C. Klune (Gesù), Francis Pierlot (Dodinio), Peter Reynolds (Lucio), Pamela Robinson (Lucia), Harry Shearer (Davide), George E. Stone (Gracco); Prod.: 20th Century Fox ■ 35mm. D.: 135'. Versione inglese / English version ■ Da: 20th Century Fox

Esagero un po': *The Robe* è una buona dimostrazione di come il CinemaScope autorizzi ogni scelta e allo stesso tempo non richieda neanche troppi sforzi: Henry Koster cambia inquadratura e decide i movimenti di macchina secondo la sua prassi abituale, senza commettere grosse imprecisioni, si imbatte persino in piacevoli imprevisti, in successi inattesi; mille dettagli, mille astuzie di cui ci si stancherà presto, ma che dimostrano anche che non ci si fermerà a questo punto; sarà necessario, alla fine, intraprendere una ricerca verso una nuova ampiezza di gesti e atteggiamenti: un'ampiezza, soprattutto, del gesto contemporaneo, che assumerà rilievo su questo sfondo piatto. Il regista imparerà a rivendicare, a volte, l'intera superficie dello schermo, ad animarla con la sua personalità, a imbastirvi un gioco multiplo e serrato o, al contrario, a distanziare i poli del dramma, a creare delle zone di silenzio, delle superfici di riposo o delle interruzioni provocatorie, delle rotture sapienti; stanco di vasi e candelabri inseriti a margini dell'immagine in nome dell'equilibrio dei piani ravvicinati, scoprirà la bellezza dei vuoti, degli spazi aperti e liberi, attraversati dal vento, saprà sgombrare l'immagine, senza più temere né buchi né squilibri, per obbedire alle verità del cinema.

Jacques Rivette, in "Cahiers du cinéma", n. 31, 1954

I am exaggerating a little. The Robe clearly shows how CinemaScope gives weight to everything, even if left to itself. Henry Koster changes shots, regulates the camera movements according to plan, without any significant miscalculation, and still encounters happy accidents, unexpected successes. A thousand details, a thousand tricks that will soon wear thin, are none the less proof that things will not stop there. In the end it will be necessary to embark on the search for a new breadth of expression and attitude; above all, a contemporary breadth of expression which will stand out on this flat backdrop. The director will learn how he can sometimes claim the whole surface of the screen, mobilize it with his own enthusiasm, play a game that is both closed and infinite – or how he can shift the poles of the story to their opposites, create zones of silence, areas of immobility, the provoking hiatus, the skilful break. Quickly wearying of the chandeliers and vases brought into the edges of the image for the 'balance' of the close-ups, he will discover the beauty of the void, of free, open spaces swept by the wind; he will know how to lay bare the image, how to be no longer afraid of gaps or disequilibrium, and how to multiply his transgressions against plasticity in order to obey the truths of the cinema.

Jacques Rivette, in "Cahiers du cinéma", n. 31, 1954 (translated by Liz Heron. Cahiers du Cinéma: The 1950s, ed. Jim Hillier)

TOOT WHISTLE PLUNK AND BOOM USA, 1953 Regia: C. August Nichols, Ward Kimball

■ Scen.: Dick Huemer; Scgf.: A. Kendall O'Connor; Mu.: Joseph Dubin; Canzoni: Sonny Burke, Jack Elliott e (non acc.) Oliver Wallace; Prod.: Walt Disney ■ 35mm. D.: 10'. Versione inglese / English version ■ Da: Walt Disney Pictures

Disney ha una vocazione didattica che si manifesta soprattutto nel campo musicale. Da sempre era convinto che la musica fosse un evento gioioso, per cui per lui apprendere e divertirsi non sono

Disney has a vocation for teaching that shows up especially when it comes to music. He was always convinced that music was a joyous event, so for him learning and having fun were never

mai stati due momenti separati. Il più importante e sorprendente di tali risultati è *Toot Whistle Plunk and Boom*. La formula è ancora quella della lezione, tenuta dal prof. Gufo, in cui si sostiene che tutta la storia della musica è fondata su quattro elementi di base, ottoni, legni, archi e percussioni. Utilizzando per la prima volta il CinemaScope e avvalendosi di uno stile inedito, modernissimo e angoloso, ben lontano dai contorni morbidi e dalle tinte caramellose di tanti risultati precedenti (e seguenti), Disney licenzia un film dove le folgoranti trovate sono al servizio di una divulgazione musicale tanto accessibile quanto rigorosa.

Giannalberto Bendazzi, *Cartoons: il cinema d'animazione 1888-1988*, Venezia, Marsilio, 1988

separate moments. The most important and surprising of results is Toot Whistle Plunk and Boom. The formula remains that of a lecture, held by Professor Owl, who claims that the entire history of music is based on four basic elements: brass, woodwinds, strings, and percussion. As Disney's first attempt at CinemaScope, the film employs an entirely new, modern, and edgy style, far from the soft edges and candy colors of many prior (and later) results. As such, Disney released a film whose dazzling inspirations served the purposes of musical teachings that proved as accessible as they did rigorous.

Giannalberto Bendazzi, *Cartoons: il cinema d'animazione 1888-1988*, Venezia, Marsilio, 1988

CARMEN JONES USA, 1954 Regia: Otto Preminger

■ Soggetto e versi delle canzoni: Oscar Hammerstein II, dalla commedia di Prosper Mérimée; Scen.: Harry Kleiner; E: Sam Leavitt; M.: Louis R. Loeffler; Scgf.: Edward L. Ilou; Mu.: Georges Bizet; Arrangiamenti: Herschel Burke Gilbert; Canzoni: O. Hammerstein II, basate sulle musiche di G. Bizet; Coreografia: Herbert Ross; Cost.: Mary Ann Nyberg; Int.: Dorothy Dandridge (Carmen), Harry Belafonte (Joe), Olga James (Cindy Lou), Pearl Bailey (Frankie), Diahann Carroll (Myrt), Roy Glenn (Rum), Nick Stewart (Dink), Joe Adams (Husky), Broc Peters (Serg. Brown), Sandy Lewis (T-Bone), Mauri Lynn (Sally), DeForest Covan (l'istruttore); Marilyn Horne canta per Dorothy Dandridge, LeVern Hutcherson per Harry Belafonte e Marvin Hayes per Joe Adams; Prod.: O. Preminger per 20th Century Fox ■ 35mm. D.: 105'. Versione inglese / English version ■ Da: 20th Century Fox

Preminger utilizza in modo eclatante la dimensione "da opera lirica" del CinemaScope: il piacere aereo dello spazio e il volume pieno, stereofonico, del suono. Il grande formato favorisce l'abbellimento decorativo (la scena del mercato resa come un quadro, come accade per les Halles in *Irma la douce* di Billy Wilder) e permette un'ottima riuscita delle scene di gruppo, spesso così catastrofiche nell'opera. Nell'incontro finale di boxe in cui trionfa Husky Miller (Escamillo), ritroviamo, nonostante la deviazione rispetto all'opera originale, il fasto mitologico della corrida. La *Carmen* di Bizet non è né dimenticata, né tradita. Al contrario, da questa perturbazione ben definita dei segni scaturiscono nuove emozioni. In questo conturbante incrocio culturale, la "francesità" dell'opera appare misteriosamente raddoppiata.

Jean-Claude Bonnet, in "Cinématographe", n. 75, 1982

Preminger made sensational use of the "lyrical opera" dimension of CinemaScope: the aerial pleasure of its space, the full, stereophonic volume of its sound. This broad format favors decorative embellishments (the market scene rendered as a painting, similar to les Halles in Irma la douce by Billy Wilder) and allows for quite successful group scenes, which in opera often turn out catastrophic. During the final boxing match won by Husky Miller (Escamillo), despite a deviation from the original opera, we nonetheless find the mythological splendor of the bullfight. Bizet's Carmen has been neither forgotten nor betrayed. On the contrary, new emotions spring from this well defined perturbation of signs. In this intoxicating cultural mixture, the "Frenchness" of the work seems to become mysteriously intensified.

Jean-Claude Bonnet, in "Cinématographe", n. 75, 1982

GARDEN OF EVIL USA, 1954 Regia: Henry Hathaway

■ T. it.: "Il prigioniero della miniera"; Scen.: Frank Fenton, da un romanzo di Frank Freiberger e William Tunberg; E: Milton Krasner, Jorge Stahl Jr.; M.: James B. Clark; Scgf.: Edward Fitzgerald, Lyle R. Wheeler; Cost.: Travilla; Trucco: Ben Nye; Mu.: Bernard Herrmann; Canzoni: Ken Darby, Lionel Newman, Emilio D. Uranga; Su.: Roger Heman Sr., Nicolas de la Rosa Jr., Roger Heman; Ass. R.: Stanley Hough; Int.: Gary Cooper (Hooker), Susan Hayward (Leah Fuller), Richard Widmark (Fiske), Hugh Marlowe (John Fuller), Cameron Mitchell (Luke Daly), Rita Moreno (cantante), Victor Manuel Mendoza (Vicente Madariaga); Prod.: Charles Brackett per 20th Century Fox ■ 35mm. D.: 100'. Versione inglese / English version ■ Da: 20th Century Fox

Tra gli elementi più rilevanti in questa produzione di Charles Brackett, va ricordato anche l'utilizzo del CinemaScope nelle riprese in esterni realizzate in Messico. L'utilizzo delle nuove lenti anamorfiche aumenta notevolmente l'impatto visivo e diventa una componente così importante da far passare talvolta quasi in secondo piano gli eventi narrati. Notevoli sono anche le tonalità del Technicolor, che conferiscono a molte delle scene la qualità di un dipinto. Il film narra di tre avventurieri, Cooper, Widmark e Cameron Mitchell, bloccati in un piccolo porto messicano in attesa

Not the least of the stronger points in the Charles Brackett production is the CinemaScope treatment of the location-lensing in Mexico. The new anamorphic lens greatly increases the visual impact of the outdoor scenes and becomes such an important part of the story-telling it almost overpowers the plot drama at times. Also standout are the hues in the Technicolor and many scenes appear as paintings. The plot has Cooper, Widmark and Cameron Mitchell, three adventurers stranded in a small Mexican port while the ship on which they were passengers

che l'imbarcazione sulla quale viaggiano venga riparata. I tre sono ingaggiati da Miss Hayward per scortarla nella pericolosa terra degli Indiani e liberare il marito della donna, imprigionato in una miniera d'oro.
"Variety", 30.6.1954

is being repaired, hired by Miss Hayward to ride with her into dangerous Indian Country to free her husband, who is trapped in a gold mine
"Variety", 30.6.1954

THE GIRL IN THE RED VELVET SWING USA, 1955 Regia: Richard Fleischer

■ T. it.: "L'altalena di velluto rosso"; Scen.: Walter Reisch, Charles Brachett; E.: Milton Krasner; M.: William Mace; Scgf.: Maurice Ransford, Lyle R. Wheeler; Cost.: Charles LeMaire; Mu.: Leigh Harline, orchestrata da: Edward B. Powell; Int.: Ray Milland (Stanford White), Joan Collins (Evelyn Nesbit Thaw), Farley Granger (Harry K. Thaw), Luther Adler (Delphin Delmas), Cornelia Otis Skinner (Mrs. Thaw), Glenda Farrell (Mrs. Nesbit), Frances Fuller (Mrs. White), Philip Reed (Robert Collier), Gale Robbins (Gwen Arden), James Lorimer (McCaleb), John Hoyt (William Travers Jerome), Harvey Stephens (Dr. Hollingshead), Emile Meyer (Greenbacher), Richard Travis (Charles Dana Gibson), Harry Seymour (Arthur), Ainslie Pryor (Sport Donnelly), Kay Hammond (Nellie), Betty Caulfield (Alice), Karolee Kelly (Margaret), Jack Raine (Mr. Finley); Prod.: Charles Brachett per 20th Century Fox ■ 35mm. D.: 109'. Versione inglese / English version ■ Da: 20th Century Fox

Se si esclude il suo primo film, *Child of Divorce*, che rappresenta una sorta di esergo superbo e misconosciuto a tutta la sua opera, questa è la prima volta che Fleischer esce completamente dal quadro di un genere hollywoodiano tradizionale. *The Girl in the Red Velvet Swing* è anche il primo di quegli studi criminali ispirati a un fatto di cronaca vera (come *Compulsion*, 1959; *The Boston Strangler*, 1968; *10 Rillington Place*, 1978) che, nel corso degli anni, arriveranno a costituire un genere autonomo e specifico all'interno della sua opera. [...] La scenografia, i costumi, lo stile della recitazione, la ricostruzione delle atmosfere sono frutto di lunghe ricerche preliminari e sono parte di uno sforzo investigativo che conferisce al dramma, nel momento in cui è rappresentato davanti a noi, la sua forza sintetica e la sua massima efficacia. Questi elementi sono esaltati dal CinemaScope, usato qui per la terza volta da Fleischer, che ne fu, con Preminger e Anthony Mann, uno dei pionieri più entusiasti. Al centro di questa storia, assai audace per l'epoca, c'è un magnifico ritratto di donna.

Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Laffont, 1992

Excluding his first film Child of Divorce, a superb and little-known epigraph to his entire body of work, this is the first time that Fleischer has moved completely outside the framework of a traditional Hollywood genre. The Girl in the Red Velvet Swing was also the first of his criminal studies based on true stories (like Compulsion, 1959; The Boston Strangler, 1968; 10 Rillington Place, 1978), which over the years came to represent a specific, autonomous genre within his work [...]. The sets, costumes, acting style, and reconstruction of the atmosphere are all the fruit of lengthy preliminary research and belong to an investigative effort that, at the moment the drama is played, give it its synthetic force and its maximum effectiveness. CinemaScope, used here for the third time by Fleischer, exalts these elements. Together with Preminger and Anthony Mann, Fleischer was one of the most enthusiastic pioneers of the format. At the center of the story, quite audacious for its time, lies a magnificent portrait of a woman.

Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Laffont, 1992

I DIED A THOUSAND TIMES USA, 1955 Regia: Stuart Heisler

■ T. it.: "Tutto finì all'alba"; Scen.: W. R. Burnett, dalla sua novella "High Sierra"; E.: Ted D. McCord; M.: Clarence Kolster; Scgf.: Edward Carrere; Cost.: Moss Mabry; Trucco: Gordon Bau; Mu.: David Buttolph; Su.: Charles Lang; Ass. R.: Chuck Hansen; Int.: Jack Palance (Roy Earle), Shelley Winters (Mary Gibson), Lori Nelson (Welma), Lee Marvin (Babe Kozuk), Pedro Gonzales-Gonzales (Chico), Lon Chaney Jr. (Big Mac), Earl Holliman (Red), Perry Lopez (Louis Mendoza), Richard Davalos (Lon Preisser), Howard St. John (Doc Banton), Olive Carey (Ma), Ralph Moody (Pa), James Millican (Jack Krammer), Bill Kennedy (sceriffo), Dennis Hopper (Joe); Prod.: Warner Brothers ■ 35mm. L.: 2603 m. D.: 95' a 24 f/s. Versione inglese / English version ■ Da: National Film and Television Archive, per concessione di Hollywood Classics ■ Copia originale con 4 piste magnetiche / Original 4 track mag stripped print

Hollywoodiano non trascurabile ma poco rinomato, Heisler affronta una storia già filmata da Walsh prima in *High Sierra* e poi in *Colorado Territory*. Jack Palance prende il posto di Humphrey Bogart e Joel MacCrea. Il suo volto da pugile scheletrico porta le stimmate di queste morti ripetute, davanti a una donna che sempre e comunque lo assassina col suo sguardo ardente. È un film più duro, comico, mélo di quelli di Walsh? Una cosa è certa: a quei tempi, Heisler e Walsh respiravano la stessa aria.

Erwan Huguin, in "Cahiers du cinéma", n. 573, 2002

A Hollywood director who, while not well known, cannot be neglected, Heisler takes on a story already filmed by Walsh as High Sierra and again as Colorado Territory. Jack Palance takes the place of Humphrey Bogart and Joel MacCrea. His bony boxer's face brings the stigma of those repeated deaths before a woman who never fails to waste him with her fiery gaze. A harsher, more comical, more melodramatic film than Walsh's? One thing is certain: in those days, Heisler and Walsh were breathing the same air.

Erwan Huguin, in "Cahiers du cinéma", n. 573, 2002

LOLA MONTÈS Francia/Germania, 1955 Regia: Max Ophüls

■ Scen.: Max Ophüls, dal romanzo di Cecil St. Laurent; Adatt.: Annette Wademant, Max Ophüls; Dial.: Jacques Natanson (vers. francese), Franz Geiger (vers. tedesca); E.: Christian Matras; Mu.: Georges Auric; M.: Madeleine Gug (vers. francese), Adolph Schlyssleder (vers. tedesca); Decor.: Jean d'Eaubonne; Ass. Decor.: Willy Schatz; Cost.: Georges Annenkov; Op.: Alain Daourinou, Ernest Bourraud, Henri Champion, Luc Mirot; Su.: Antoine Petitjean. Int.: Martine Carol (Lola), Peter Ustinov (l'imbonitore), Anton Walbrook (Re Luigi I di Baviera), Henri Guisol (Maurice), Oskar Werner (lo studente), Will Quadflieg (Franz Liszt), Ivan Desny (ten. James), Paulette Goddard (Joséphine), Lise Delamare (Mrs. Craigie); Prod.: Gamma-Films, Florida Films, Unionfilms ■ 35mm. D.: 116'. Col. Versione francese / French version ■ Da: Films du Jeudi

Nella scorsa edizione avremmo dovuto presentare la versione restaurata tedesca di *Lola Montès*, proveniente dal Münchner Filmmuseum. Non è stato infine possibile, poiché la copia non è arrivata da Monaco di Baviera. Quest'anno presentiamo la versione francese. Secondo la testimonianza del figlio di Max, il regista Marcel Ophüls (che sarà a Bologna per la presentazione del film), la versione francese di *Lola Montès*, con sonoro ottico, rimessa in circolazione da Pierre Braunberger nel 1968, è l'unica conforme alla volontà del regista. In particolare Marcel insiste sul fatto che Max Ophüls si oppose con fermezza ad ogni tentativo da parte dei produttori tedeschi di fornire al film un sonoro stereofonico. Un particolare ringraziamento a Laurence Braunberger, che ci ha messo a disposizione una copia del film.

Una volta il produttore mi raccontò la vita di Lola Montès e fui preso da una vertigine di pietà; pietà per quella povera Lola, pietà per il regista che avrebbe accettato questo lavoro. [...] Leggendo i giornali fui impressionato da una serie di fatti di cronaca che, direttamente o no, mi riportavano a Lola Montès: una crisi depressiva di Judy Garland, gli intrighi sentimentali di Zsa Zsa Gabor, mi fecero riflettere sulla tragica e folgorante rapidità delle carriere di oggi, sulla mancanza di "tappe"; seppi che Lola Montès aveva recitato la sua vita in un teatro in America e che lo spettacolo era stato un fiasco: i fatti rappresentati erano così tanti che la gente non credeva più alla loro veridicità! [...] Stavo quindi per girare il mio primo film a colori, che era allo stesso tempo il mio primo CinemaScope; tutto ciò poneva molti problemi: guardavo continuamente i quadri di Brueghel, questo grande maestro...

Max Ophüls, in "Arts", n. 549, 1956

In last year's edition we were supposed to present the restored German version of Lola Montès from Münchner Filmmuseum. However we were unable to do so because the copy never arrived from Munich. This year we will present the French version. According to Max's son, director Marcel Ophüls (who will be in Bologna for presentation of the film), the French version of Lola Montès, with optical sound, put back in circulation by Pierre Braunberger in 1968, is the only version that conforms to the director's will. In particular, Marcel insists that Max Ophüls was strongly opposed to attempts on the part of German producers to provide the film with stereophonic sound. Particular thanks to Laurence Braunberger who made a copy of the film available to us.

A producer once told me the life story of Lola Montès, and I was overcome by a wave of pity; pity for the poor Lola, pity for the director who would take on the job. [...] Reading the papers, I was impressed by a series of events in the news that both directly and indirectly led me back to Lola Montès: Judy Garland's crises because of depression, Zsa Zsa Gabor's messy love affairs - they made me reflect on the tragic and blazing speed of careers today, on the lack of "stepping stones"; I knew that Lola Montès had acted out her life story in a U.S. theater, and that the show had been a flop: the facts represented were so numerous that people didn't believe them! [...] So, I was about to shoot my first film in color, which was also my first CinemaScope; this raised many issues: I looked continually at paintings by Brueghel, the great master...

Max Ophüls, in "Arts", n. 549, 1956

MOONFLEET USA, 1955 Regia: Fritz Lang

■ T. it.: "Il covo dei contrabbandieri"; Scen.: Jan Lustig, Margaret Fitts, dal romanzo omonimo di John Meade Falkner; E.: Robert Planck; M.: Albert Akst; Scgf.: Cedric Gibbons, Hans Peters; Cost.: Walter Plunkett; Mu.: Miklos Rozsa, Vincent Gomez (flamenco); Ass. R.: Sid Sidman; Int.: Stewart Granger (Jeremy Fox), George Sanders (Lord Ashwood), Joan Greenwood (Lady Ashwood), Viveca Lindfors (signora Minton), Jon Whiteley (John Mohune), Lilliane Montevecchi (ballerina), Sean McClory (Elzevir Block), Melville Cooper (Felix Ratsey), Alan Napier (Parson Glennie), John Hoyt (magistrato Maskew), Donna Corcoran (Grace), Jack Elam (Damen), Dan Seymour (Hull), Ian Wolfe (Tewkesbury), Lester Matthews (maggior Hennisshaw), Skelton Knaggs (Jacob), Richard Hale (Starkhill), John Alderson (Greening), Ashley Cowan (Tomson), Frank Ferguson (vetturino), Booth Colman (capitano Stanhope), Peggy Maley (affittacamere); Prod.: John Houseman per Metro Goldwyn Mayer-Loew's Incorporated ■ 35mm. D.: 87'. Versione inglese con sottotitoli portoghesi / English version with Portuguese subtitles ■ Da: Cinemateca Portuguesa, per concessione di Hollywood Classics

Perché ha girato questo film in CinemaScope?

Ho dovuto farlo. È stata un'esperienza interessante. Ho scoperto com'è difficile lavorare con il CinemaScope. Quando avevamo il formato normale, ogni volta che volevamo mostrare un grattacielo o un albero, qualcosa di alto, eravamo sempre insoddisfatti

Why did you shoot this film in CinemaScope?

I had to. It turned out to be an interesting experience. I discovered how difficult it is to work in CinemaScope. When we used the normal format, every time we wanted to show a skyscraper, or a tree, anything tall, we were always unsatisfied - we wanted a taller

– avremmo voluto uno schermo più alto. Ora, improvvisamente, arrivava qualcuno con lo schermo lungo. Se lei pensa ai dipinti famosi... io ne conosco soltanto uno con questo formato, ed è "L'ultima cena". Ma il signor Zanuck era convinto di dover dare una risposta ai film tridimensionali, così nacque il CinemaScope. Secondo me il Vistavision era molto migliore.

Allora lei crede veramente, come ha detto ne Le Mépris, che il "CinemaScope va bene soltanto per i funerali e per i serpenti".

Sì. Per esempio, era molto difficile riprendere qualcuno seduto a un tavolo, perché o non potevi mostrare il tavolo o la persona doveva stare troppo indietro rispetto al tavolo. E ti trovavi con degli spazi vuoti da entrambi i lati che dovevi riempire con qualcosa. Quando ci sono due persone puoi riempire lo schermo facendole camminare, facendogli prendere qualcosa da qualche parte, ecc. Ma quando hai soltanto una persona, c'è una grossa testa al centro dell'inquadratura mentre a destra e a sinistra non c'è niente. Fritz Lang, intervistato da Peter Bogdanovich

screen. Then, someone suddenly came up with a wide screen. If you think of famous paintings... I only know of one in that format, and it's "The Last Supper". But Mr. Zanuck was convinced of providing the answer to three dimensional films, and thus came CinemaScope. In my opinion, Vistavision was a lot better.

Then do you really believe, as you said in Le Mépris that "CinemaScope is only good for funerals and snakes"?

Yes. For example, it was hard to shoot someone sitting at a table because you either couldn't show the table, or the person had to stay too far back from the table. And you ended up with empty spaces on both sides of the screen that you had to fill with something. When there are two people, you can fill the screen by making them walk, making them pick something up somewhere, etc. but when you only have one person, you have a big head in the middle of the screen, and nothing to the right or left.

Fritz Lang, interview by Peter Bogdanovich

BIGGER THAN LIFE USA, 1956 Regia: Nicholas Ray

■ T. it.: "Dietro lo specchio"; Scen.: Cyril Hume e Richard Maibaum, da un articolo di Berton Roueche ("Ten Feet Tall"); Coll. scen.: Gavin Lambert, Clifford Odets; E.: Joe MacDonald; M.: Louis Loeffler; Mu.: David Raskin; Int.: James Mason (Ed Avery), Barbara Rush (Lou Avery), Christopher Olsen (Richie Avery), Walter Matthau (Wally Gibbs), Robert F. Simon (Dr. Norton), Roland Winters (Dr. Ruric), Rusty Lane (Bob LaPorte), Rachel Stephens (infermiera), Kipp Hamilton (Pat Wade), William Schallert (farmacista, scena tagliata); Prod.: James Mason per 20th Century Fox ■ 35mm. D.: 95'. Versione inglese / English version ■ Da.: 20th Century Fox

Ray fu per il CinemaScope ciò che Welles rappresentò per la profondità di campo. Il quadro dello Scope aveva conferito una nuova intensità al senso architettonico di Ray, che sfrutta l'enfasi orizzontale insita nel formato e vi oppone una pari insistenza sul piano verticale. Le costrizioni dell'inquadratura (dove una ripresa che mostra un corpo in tutta la sua altezza ottiene automaticamente l'effetto di un campo lungo) aumentano l'impressione di trovarci di fronte a personaggi in trappola.

Robin Wood, in "Film Comment", n. 3, 1972

Il potente melodramma in CinemaScope di Nicholas Ray descriveva gli effetti del cortisone su un insegnante di scuola elementare frustrato e middle-class, circa nello stesso periodo in cui il cortisone e altri farmaci "miracolosi" facevano il loro ingresso sul mercato. Ma il vero oggetto di questo film, profondamente inquietante, è l'insieme dei valori della middle-class americana: il denaro, l'educazione, la cultura, la religione, il sistema patriarcale e la brama di successo. Questi stessi valori sono accentuati dalla dipendenza farmacologica del protagonista e dalla sua conseguente megalomania, che avrà tragiche conseguenze per la sua famiglia e per lui stesso. L'utilizzo che fa Ray del quadro e del colore del CinemaScope per delineare i sogni e le insoddisfazioni del protagonista raramente è stato così risoluto. Inoltre, è difficile pensare a un film hollywoodiano che riesca a esprimere meglio l'orrore della "normale" vita familiare nell'America degli anni '50. Il film contiene una delle prime apparizioni di Walter Matthau, nel ruolo non-comico del migliore amico del protagonista. Jonathan Rosenbaum

What Welles was to deep focus, Ray was to CinemaScope. The 'Scope frame gave a new acuteness to his architectural sense: he both uses the inherent horizontal emphasis of 'Scope, and fights it by an equal insistence on the vertical. The constriction of the frame (a shot showing the whole length of the body has automatically the effect of long-shot) repeatedly intensifies our awareness of the characters' sense of entrapment.

Robin Wood, in Film Comment, n. 3, 1972

Nicholas Ray's potent CinemaScope melodrama dealt with the ill effects of cortisone on a frustrated middle-class grammar-school teacher at about the same time that cortisone and other "wonder" drugs were hitting the market. But the true subject of this deeply disturbing picture is middle-class values - about money, education, culture, religion, patriarchy, and "getting ahead". These values are thrown into bold relief by the hero's drug dependency and resulting megalomania - which leads to shocking and tragic results for his family as well as himself. Ray's use of Scope framing and color to delineate the hero's dreams and dissatisfactions has rarely been as purposeful. It's hard to think, moreover, of another Hollywood picture that has more to say about the sheer awfulness of "normal" American family life during the 50s. With Walter Matthau in an early noncomic role as the hero's best friend.

Jonathan Rosenbaum

THE GIRL CAN'T HELP IT USA, 1956 Regia: Frank Tashlin

■ T. it.: "Gangster cerca moglie"; Scen.: Frank Tashlin, Herbert Baker, dall'omonimo racconto di Garson Kanin; E.: Leon Shamroy; M.: James B. Clark; Scgf.: Walter M. Scott, Paul S. Fox; Superv. mu.: Lionel Newman; Int.: Tom Ewell (Tom Miller), Jayne Mansfield (Jerri Jordan), Edmond O'Brien (Murdock), Henry Jones (Mouse), John Emery (Wheeler), Juanita Moore (Hilda), Julie London, Ray Anthony, Barry Gordon, Fats Domino, The Platters, Little Richard Band, Gene Vincent Blue Caps, The Treniers, Eddie Fontaine, The Chuckles, Abbey Lincoln, Johnny Olen, Nino Tempo, Eddie Cochran; Prod.: Frank Tashlin per 20th Century Fox ■ 35mm. D.: 99'. Versione inglese con sottotitoli tedeschi / English version with German subtitles

Godard, nei suoi entusiastici scritti del tempo, dichiarò: "Frank Tashlin ha fatto assai più che rinnovare la commedia americana, ne ha inventato un nuovo genere. D'ora in poi, quando si parlerà di un film americano non si dovrà più dire "questo è alla Chaplin" ma bisognerà dichiarare a voce alta "questo è alla Tashlin". [...] Il passo successivo di Tashlin, dopo fumetti e cartoni animati, fu quello di dare nei suoi film un corpo alle immagini della pubblicità e della televisione. I fumetti, delle cui forme Tashlin fa un uso cinematografico, visualizzando quindi il loro effetto, sono soltanto una parte della realtà mediatica che nei suoi film egli trasforma e ripresenta sgargiante, variopinta e in CinemaScope: si dispiegano immagini cinematografiche inarrestabili nel loro cammino verso la pubblicità, stelle che diventano modelle, forme del corpo e gesti in cui pulsa la sensualità del rock'n'roll, e realtà che portano il marchio della paccottiglia televisiva.

Frieda Grafe, in *Luce negli occhi colori nella mente. Scritti di cinema 1961-2000*, a cura di Mariann Lewinsky e Enno Patalas, Cineteca di Bologna/Le Mani, Bologna/Recco, 2002

In his enthusiastic writings of that time, Godard stated that: "Frank Tashlin has done much more than renew the American comedy, he has invented a new form. From now on, when people talk about American films, they won't have to say 'that's like Chaplin-style', instead they must instead say loud and clear, 'that's like Tashlin'". [...] The next step for Tashlin, after comics and cartoons, was to give a body through his films to images from advertising and television. Tashlin makes cinematic use of comic strip forms, visualizing their effect. However, those forms are only part of the mass media reality that he transforms in his films and represents as bright, multi-colored, and in CinemaScope: cinematic images unfurl, unrelenting in their march towards advertising, stars that become models, bodily shapes and gestures within which the sensuality of rock'n' roll pulses, and realities that bear the mark of television trash.

Frieda Grafe, in *Luce negli occhi colori nella mente. Scritti di cinema 1961-2000*, Mariann Lewinsky and Enno Patalas eds., Cineteca di Bologna/Le Mani, Bologna/Recco, 2002

THE REVOLT OF MAMIE STOVER USA, 1956 Regia: Raoul Walsh

■ T. it.: "Femmina ribelle"; Scen.: Sydney Boehm, dalla novella di William Bradford Huie; E.: Leo Tover; M.: Louis Loeffler; Mu.: Hugo Friedhofer; Int.: Jane Russell (Mamie Stover), Richard Egan (Jim), Joan Leslie (Annalee), Agnes Moorehead (Bertha Parchman), Jorja Curtright (Jackie), Michael Pate (Harry Adkins), Richard Coogan (Cap. Eldon Sumac), Alan Reed (Cap. Gorecki), Eddie Firestone (Tarzan), Jean Willes (Gladys), Leon Lontoc (Aki), Kathy Marlowe (Zelda), Margia Dean (Peaches), Jack Mather (barista), Boyd "Red" Morgan (Hackett), John Halloran (Henry); Prod.: Buddy Adler per 20th Century Fox ■ 35mm. D.: 92'. Versione inglese / English version ■ Da: 20th Century Fox

In ogni suo film che ha girato in Scope, Walsh usa in modo ammirevole e diverso questo formato. Qui, da una sceneggiatura scritta in economia, con pochi luoghi e poche scene, ottiene sia sul piano visivo che drammatico un ritmo ampio e calmo, che gli permette di guardare la sua eroina con occhio allo stesso tempo tranquillo e critico, familiare e distaccato. Il suo genio si svela anche nel brio con il quale mette in evidenza, in qualche scena o in qualche inquadratura, la silhouette decisa e insieme sottile di un personaggio secondario (la proprietaria del dancing interpretata da Agnes Moorehead), il ritratto memorabile di una figura di contorno (il febbrile marinaio che si rovina per giocare a carte con una entreneuse).

Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Laffont, 1992

In every film he shot in Scope, Walsh made an admirable and diversified use of the format. Here, from a cheaply written script with few locations and few scenes, through the use of Scope he obtains a bountiful calm rhythm both visually and dramatically. This in turn allows him to look at his heroine from a perspective that is at the same time peaceful and critical, familiar and detached. His genius also emerges in the vitality he brings out in certain scenes and shots, the determined yet slim silhouette of a supporting character (the dance hall owner played by Agnes Moorehead), the memorable portrayal of a secondary character (the feverish sailor who ruins himself to play cards with a hostess).

Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Laffont, 1992

BITTER VICTORY USA/Francia, 1957 Regia: Nicholas Ray

■ T. it.: "Vittoria amara"; Scen.: René Hardy, Gavin Lambert, Nicholas Ray, Vladimir Pozner, dall'omonimo romanzo di René Hardy; Dialoghi aggiunti: Paul Gallico; Dialoghi francesi: Raymond Queneau; E: Michel Kelber; Op.: Vladimir Ivanov; M.: Léonide Azar; Scgf.: Jean d'Eaubonne; Cost.: Jean Zay; Trucco: René Daudin; Mu.: Maurice Le Roux; Su.: Joseph de Bretagne e (non acc.) Renée Lichtig; Ass. R.: Eddie Luntz; Int.: Richard Burton (capitano James Leith), Curd Jürgens (maggiore David Brand), Ruth Roman (Jane Brand), Raymond Pellegrin (Mekrane), Sean Kelly (tenente Barton), Anthony Bushell (generale Patterson), Nigel Green (Wilkins), Sumner Williams (Anderson), Christopher Lee (sergente Barney), Christian Melsen (Abbot), Alfred Burke (maggiore Callander), Fred Matter (Lutz), Raoul Delfosse (Kassel), Ramón de Larrocha (Sanders), Joe Davray (Spicer), Andrew Crawford (Roberts), Ronan O'Casey (sergente Dunnigan), Harry Landis (Browning); Prod.: Paul Graetz per Transcontinental Film S.A. e Robert Laffont Productions, Columbia ■ 35mm. D.: 93'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Sony Columbia

Assomiglia a quei disegni in cui si chiede ai bambini di trovare il cacciatore in un ammasso di linee a prima vista senza alcun significato. Non bisogna dire: dietro il raid di un commando britannico al quartier generale di Rommel si dissimula il simbolo della nostra epoca, poiché non c'è né davanti né dietro. *Amère Victoire* è ciò che è. [...] Non si tratta né di realtà né di finzione, né dell'una che supera l'altra. Si tratta d'altro. Di cosa? Forse delle stelle, e degli uomini che amano guardare le stelle e sognare.

Jean-Luc Godard, in "Cahiers du cinéma", n. 79, 1958

Bitter Victory is rather like one of those drawings in which children are asked to find the hunter and which at first seem to be a meaningless mass of lines. Not that one should say 'behind the British Commando raid on Rommel's headquarters lies a symbol of our time', because there is no behind and no before. Bitter Victory is what it is. [...] It is no longer a question of either reality or fiction, or of one transcending the other. It is a question of something quite different. What? The stars, maybe, and men who like to look at them and dream.

Jean-Luc Godard, in "Cahiers du cinéma", n. 79, 1958 (translated by Tom Milne, in Godard on Godard)

BONJOUR TRISTESSE USA, 1957 Regia: Otto Preminger

■ Scen.: Arthur Laurents, dal romanzo di Françoise Sagan; E: Georges Périnal; M.: Helga Cranston; Scgf.: Raymond Simm; Mu.: Georges Auric; Cost.: Hope Bryce; Titoli: Saul Bass; Int.: Deborah Kerr (Anne), David Niven (Raymond), Jean Seberg (Cécile), Mylène Demongeot (Elsa), Geoffrey Horne (Philippe), Walter Chiari (Pablo), Martita Hunt (madre di Philippe), Ronald Culver (Mr Lombard), David Oxley (Jacques), Jean Kent (Mrs Lombard), Elga Anderson (Denise), Jeremy Burnham (Hubert), Evelyn Eysel, Juliette Gréco, Tutte Lemkow; Prod.: Otto Preminger per Wheel Productions/Columbia Pictures ■ 35mm. D.: 93'. Col. & Bn. Versione inglese/ English version ■ Da: Sony Pictures Entertainment e Museum of Modern Art

L'aspetto più stimolante di questo restauro è stato il lavoro sulle parti in bianco e nero del film, che presentano dissolvenze in apertura e in chiusura sulle sequenze a colori. Il duplicato in bianco e nero delle sezioni di dissolvenza al colore è stato stampato su pellicola a colori, utilizzando variazioni di stampa e di luce per minimizzare la differenza nel passaggio dalle une alle altre. Tutte le colonne sonore ottiche sono state trovate in cattive condizioni, a causa dell'usura della pellicola e della perdita della qualità dinamica che caratterizzava il sonoro originale. Il master magnetico finale restaurato è stato ottenuto utilizzando molti elementi differenti, tra i quali piste separate per musiche ed effetti sonori.

Grover Crisp

Jean-Luc Godard ha creato il personaggio interpretato da Jean Seberg in *A Bout de souffle* come ideale continuazione del ruolo dell'attrice in questo film di Otto Preminger: l'irrequieta figlia adolescente di un annoiato playboy in declino (David Niven), tenta di rovinare la relazione del padre con una donna inglese (Deborah Kerr), forse l'ultima chance che l'uomo ha per essere felice. Probabilmente si tratta del capolavoro di Preminger: basato sulla sceneggiatura sentimentale di Arthur Laurents (da un romanzo di Françoise Sagan), Preminger trasforma il melodramma in un'indagine sulle motivazioni personali e sulla loro assoluta imperscrutabilità. Per unire i diversi personaggi, vengono utilizzate riprese lunghe e inquadrature in CinemaScope attente all'equilibrio della composizione. Preminger usa l'ampiezza dello schermo non tanto per espandere la spettacolarità del film, quanto piuttosto per restringere e intensificare la sua trama. Girato in Technicolor (a parte il prologo e l'epilogo, in bianco e nero), principalmente in Costa Azzurra.

Dave Kehr

The most challenging aspect involved the black and white sections of the film, which dissolve back and forth with the color sequences. The black and white duplicate sections that wipe to color were printed on color stock and special printing and light changes were used to minimize the differences. All the optical tracks were considered substandards because of overuse and lacking in the dynamic qualities exhibited in the original track. The final restored magnetic printmaster was created from several different elements, including separate music and effects tracks.

Grover Crisp

Jean-Luc Godard conceived Jean Seberg's character in A Bout de souffle as an extension of her role in this Otto Preminger film: the restless teenage daughter of a bored, decaying playboy (David Niven), she tries to undermine what might be her father's last chance for happiness, a romance with an Englishwoman (Deborah Kerr). Arguably, this is Preminger's masterpiece: working with a soapy script by Arthur Laurents (by way of Françoise Sagan's novel), Preminger turns the melodrama into a meditation on motives and their ultimate unknowability. Long takes and balanced Scope compositions are used to bind the characters together; Preminger uses the wide screen not to expand the spectacle, but to narrow and intensify the drama. Photographed in Technicolor (apart from a black-and-white prologue and epilogue), mainly on the Riviera.

Dave Kehr

THE TRUE STORY OF JESSE JAMES USA, 1957 Regia: Nicholas Ray

■ T. it.: "La vera storia di Jess il bandito"; Scen.: Walter Newman e (non acc.) Gavin Lambert, dalla sceneggiatura di Nunnally Johnson per "Jesse James" (1939) di Henry King; E.: Joe MacDonald; M.: Robert Simpson; Scgf.: Lyle Wheeler, Addison Hehr; Cost.: Mary Wills, Charles LeMaire; Mu.: Leigh Harline; Su.: Eugene Grossman, Harry N. Leonard; Consulenza storica: Rosalind Shaffer, Jo Frances James; Int.: Robert Wagner (Jesse James), Jeffrey Hunter (Frank James), Hope Lange (Zerelda "Zee" James), Agnes Moorehead (Mrs Samuel), Alan Hale (Cole Younger), Alan Baxter (Barney Remington), John Carradine (reverendo Jethro Bailey), Rachel Stephens (Anne), Barney Phillips (Dr. Samuel), Biff Elliott (Jim Younger), John Doucette (Hillstrom), Robert Adler (sceriffo Trump), Clancy Cooper (sceriffo Joe), Sumner Williams (Bill Stiles), Anthony Ray (Bob Younger), Barry Atwater (avvocato Waler), Chubb Johnson (Askeew), Carl Thayer (Bob Ford), Marian Seldes (Rowena Cobb), Tom Greenway (vice-sceriffo Leo), Mike Steen (vice-sceriffo Ed), Clegg Hoyt (Tucker Basham), Tom Pittman (Hughie), Louis Zito (Clell Miller), Mark Hickmann (Sam Wells), Adam Marshall (Dick Lidell), Joseph Di Reda, Aaron Saxon (Wiley), J. Frederick Albeck, Jason Wingreen, Ray Kellogg, Nick Ray, Frank Gorshin (Charley); Prod.: Herbert B. Swoope Jr. per 20th Century Fox ■ 35mm. D.: 92'. Versione inglese / English version ■ Da: 20th Century Fox

La versione di Nicholas Ray della nota storia della banda di James fa un uso sorprendente del CinemaScope, soprattutto nelle scene d'apertura, quelle del colpo di Northfield, che portò poi alla separazione della banda (e che è descritto in tutte le altre versioni della storia). È un remake virtuale del film del 1939 di Henry King, a parte il fatto che Robert Wagner e Jeffrey Hunter non hanno il peso di Tyrone Power e di Henry Fonda nei ruoli di Jesse e Frank. Ancora una volta, è il comportamento dei politici del nord in cerca di affermazione ad essere ritenuto il maggior responsabile del banditismo del sud, anche se Wagner e Hunter hanno più l'aspetto di giovani delinquenti che non di veri fuorilegge. Ed Buscombe

Nicholas Ray's version of the familiar story of the James gang makes stunning use of CinemaScope, especially in the opening scenes of the Northfield raid which led to the break-up of the gang (and which features in all other versions of the story). A virtual remake of the 1939 Henry King film, except that Robert Wagner and Jeffrey Hunter have not the weight of Tyrone Power and Henry Fonda as Jesse and Frank. Once again it is the behaviour of northern carpet-baggers which is seen as largely responsible for southern banditry, though Wagner and Hunter have more the aspect of juvenile delinquents than true outlaws. Ed Buscombe

LE CHANT DU STYRÈNE Francia, 1958 Regia: Alain Resnais

■ Scen.: Raymond Queneau; M.: Claudine Merlin, Alain Resnais; Mu.: Pierre Barbaud; Ass. R.: Martin-Pierre Hubrecht; Int.: Pierre Dux (voce narrante), Sacha Vierny (l'operaio); Prod.: Pierre Braunberger ■ 35mm. D.: 19'. Col. Versione francese / French version ■ Da: Films du Jeudi

Le Chant du Styrene: quattordici mesi di lavoro per un film di quattordici minuti sulle materie plastiche. Un testo di Raymond Queneau che rende ogni immagine "tashlinesca" introducendo il famoso *décalage* caro a Renoir. E il risultato è sotto i nostri occhi, in CinemaScope a colori [...]: qualche centinaia di inquadrature così armoniosamente saldate fra loro da dare la fantastica impressione di un unico lungo piano sequenza, un'unica immensa carrellata il cui fraseggio prodigioso evoca le grandi cantate di Johann Sebastian Bach.

Jean-Luc Godard, in "Cahiers du cinéma", n. 92, 1959

Le Chant du Styrene is fourteen months of work for a film lasting fourteen minutes about plastics. It is also a commentary by Raymond Queneau which makes each image Tashlinesque by introducing the famous dislocation dear to Renoir. And the result is there, in CinemaScope and color [...]: some one hundred shots so harmoniously welded to each other that they give the extraordinary feeling of being one long sequence shot, a single, Jupiterian tracking shot whose wonderful phrasing is not without its echoes of the great cantatas of Johann Sebastian Bach. Jean-Luc Godard, in "Cahiers du cinéma", n. 92, 1959 (translated by Tom Milne, in Godard on Godard)

THE HUSTLER USA, 1961 Regia: Robert Rossen

■ T. it.: "Lo spacccone"; Scen.: Robert Rossen, Sidney Carroll, da un racconto di Walter Tevis; E.: Eugen Schüftan; M.: Dede Allan; Production Design: Harry Horner; Mu.: Kenyon Hopkins; Int.: Paul Newman (Eddie Felson), Piper Laurie (Sara Packard), Jackie Gleason (Minnesota Fats), George C. Scott (Bert Gordon), Murray Hamilton (James Findley), Vincent Gardenia (barista), Jake La Motta (barista), Myron McCormick (Charlie Burns), Michael Constantine (Big John); Prod.: Robert Rossen per 20th Century-Fox/Rossen Enterprises ■ 35mm. D.: 134'. Versione inglese / English version ■ Da: 20th Century Fox, in collaborazione con / in collaboration with Academy Film Archive ■ Nuova copia restaurata / New restored print

La pellicola di Robert Rossen è una fosca *morality play* che ha come protagonista un asso del biliardo (un Paul Newman in splendida forma), totalmente dedito alla sua arte. Magistrale la scelta delle ambientazioni degradate (filmate in modo memorabile da Eugen Schüftan in Scope bianco e nero: gli valsero un Oscar) e degli attori secondari di prim'ordine. È talmente superiore al sequel realizzato da Martin Scorsese, *The Color of Money*, che i due film sembrano appartenere a due categorie distinte. Melodramma post-noir con spunti metafisici, *The Hustler* costruisce in modo straordinario ritmi e atmosfere, e le due sfide con Gleason (Minnesota Fats) restano indimenticabili. Jonathan Rosenbaum

Robert Rossen's feature is a somber morality play postulating as existential hero a pool hustler perfecting his craft (Paul Newman at his best). It makes wonderful use of its seedy locations (memorably filmed in black-and-white Scope by Eugen Schüftan, who won an Oscar for his work) and its first-rate secondary cast. This picture is so much better than Martin Scorsese's belated sequel The Color of Money that they don't even belong in the same category. A postnoir melodrama with metaphysical trimmings, it does remarkable things with mood and pacing, and the two matches with Gleason as Minnesota Fats are indelible. Jonathan Rosenbaum

LA PARESSE Francia, 1961 Regia: Jean-Luc Godard

■ Episodio del film "Les Sept péchés capitaux" (T. it.: "I sette peccati capitali"; ep. di Godard: "L'accidia"); Scen.: Jean-Luc Godard; E.: Henrie Decaë; M.: Jacques Gaillard; Mu.: Michel Legrand; Su.: Jean-Claude Marchetti, Jean Labussière; Ass. R.: Marin Karmitz; Int.: Eddie Constantine (se stesso), Nicole Mirel (la stellina); Prod.: Jean Lavie per Films Gibé/Franco London Films/Titanus ■ 35mm. L.: 348 m. D.: 13'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

Un'automobile, una ragazza, un ragazzo. Molto importante, la macchina, che è già, da sola, la pigrizia, ne è la definizione migliore, è la più grandiosa concretizzazione dell'idea di pigrizia che ci sia mai stata proposta. Quest'idea, la vediamo incarnarsi nel proprietario della macchina (come inflessione del suo atteggiamento, del suo comportamento, dei minimi tratti del suo carattere): egli, al momento dell'acquisto, aveva considerato l'auto come la materializzazione ideale di un sogno d'indolenza. [...] La facile riuscita di questo sketch è l'uovo di Colombo di Godard, e non sappiamo come definire un'opera che al tempo stesso è un po' racconto a tesi e un po' pochade. Michel Delahaye, in "Cahiers du cinéma", n. 132, 1962

A car, a girl, a boy. Very important is the car, which is already laziness in itself, it is the greatest concretization of the idea of laziness ever introduced to us. We see this idea incarnated by the car owner (as an inflection of his attitude, his behavior, and his most minute personality traits): he, at the time of purchase, considered the car the ideal materialization of his dream of indolence. [...] The ease with which this sketch succeeds for Godard is obvious, and we don't quite know how to define a work that is a bit of a story with a theme and at the same time a bit of a farce.

Michel Delahaye, in "Cahiers du cinéma", n. 132, 1962

50 ANNI DI SCHERMO PANORAMICO E DI STEREOFONIA / 50 YEARS OF WIDESCREEN AND STEREOGRAPHIC SOUND

Conferenza di Jean-Pierre Verscheure, presidente del centro di studi e di ricerca Cinévolution. Con la collaborazione della Cineteca di Mons, Belgio
Lecture by Jean-Pierre Verscheure, president of the Cinévolution center for study and research. In collaboration with the Film Archives in Mons, Belgium

L'obiettivo della conferenza è far scoprire o riscoprire la favolosa metamorfosi visiva e sonora introdotta con l'avvento dello schermo largo e della stereofonia. L'intervento vuol rievocare, con l'aiuto di brani di film, la diversa politica delle major sulla scelta dei sistemi di ripresa, di colore, di formato, di suono.

La 20th Century Fox condusse le sue ricerche a tambur battente in tutte le direzioni, e anticipò la Warner Bros presentando il primo CinemaScope, *The Robe*, nel settembre 1953. La MGM prima optò per l'adozione del CinemaScope ma, preoccupata della compatibilità con gli apparecchi di proiezione, propose subito una soluzione più economica per il sonoro. Realizzò comunque i suoi primi film in anamorfo e scelse il sistema Eastmancolor.

La Warner Bros. era ugualmente interessata alle tecniche di ripresa anamorfa, ma non possedeva le lenti Hypergonar di Henri Chrétien. I contatti con la Zeiss Ikon non andarono a buon fine e fu a un certo Carl Dudley (fornitore di apparecchiature Vistarama) che la WB si rivolse per la realizzazione del suo primo film concepito per lo schermo panoramico.

Presto la superiorità dell'ottica anamorfa Bausch & Lomb fu accettata rapidamente da molti studios, fatta eccezione per tre compagnie: la Republic Pictures ("Naturama"), RKO ("Superscope"), Paramount ("Vistavision"). Nei primi anni di commercializzazione del CinemaScope, vari sistemi furono messi sul mercato con lo scopo di migliorare la qualità dell'immagine. La Fox reagì e propose di aumentare le dimensioni del negativo, che passò a 55mm, permettendo così di ottenere copie 35mm di livello eccezionale. Il normale circuito delle sale cinematografiche, però, non era del tutto equipaggiato per accogliere film girati in CinemaScope (formato 2,55:1) e registrati su quattro piste magnetiche. Alcune major, come la MGM e la stessa Fox, decisero dunque di girare alcune delle loro produzioni (ad esempio *20,000 Leagues Under the Sea*, *Wichita* e *Knights of the Round Table*) contemporaneamente in Academy e CinemaScope.

Jean-Pierre Verscheure

The goal of this lecture is to allow for the discovery or rediscovery of the fabulous visual and sound metamorphosis that came with the advent of the wide screen and stereophonic sound. The presentation hopes to evoke, with the help of film clips, the various policies applied by the majors in choosing systems for filming, color, format, and sound.

Twentieth Century Fox carried out its research at double speed, extending it in all directions, thus preceding Warner Brothers in presenting the first CinemaScope film, The Robe, in September 1953. MGM initially opted to adopt CinemaScope, but due to concerns about its compatibility with screening equipment, they immediately proposed a more economical system for sound. In any case, they made their first pictures anamorphic and chose the Eastmancolor system.

Warner Bros. was just as interested in anamorphic shooting techniques, but they didn't possess Henri Chrétien's Hypergonar lenses. Their contacts with Zeiss Ikon proved unsuccessful, thus WB turned to a certain Carl Dudley (supplier for Vistarama equipment) for realization of its first film for the wide screen.

The superiority of the Bausch & Lomb anamorphic lenses was soon recognized by many studios, except for three: Republic Pictures ("Naturama"), RKO ("Superscope"), Paramount ("Vistavision"). During the early years of CinemaScope's commercialization, various systems were put on the market aiming to improve the image quality. Fox took action by proposing to increase the size of the negative, which went to 55mm, thus allowing for excellent 35mm copies. Normal theater circuits were not however entirely equipped to handle films shot in CinemaScope (format 2.55:1) and recorded on four magnetic tracks. Some of the majors, such as MGM and even Fox, thus decided to shoot some of their productions (e.g. 20,000 Leagues Under the Sea, Wichita and Knights of the Round Table) in both Academy and CinemaScope formats.

Jean-Pierre Verscheure

SPEZZONI DA / CLIPS FROM

QUO VADIS? (Prod.: MGM; Regia: Mervyn Le Roy, 1951): academy (1,37:1), Technicolor, Optical sound mono.

THE ROBE (Prod.: FOX; Regia: Henry Kostler, 1953): anamorphic Henri Chrétien (2,55:1), Eastmancolor, 4 track magnetic.

KNIGHTS OF THE ROUND TABLE (Prod.: MGM; Regia: Richard Thorpe, 1953): anamorphic Baush & Lomb (2,35:1), Eastmancolor, Optical sound mono.

RIVER OF NO RETURN (Prod.: FOX; Regia: Otto Preminger, 1954): anamorphic Baush & Lomb (2,35:1), Technicolor, Optical sound mono.

THE COMMAND (Prod.: WB; Regia: David Butler, 1954): anamorphic manufactured by Simpson Optical C. Vistarama (2,55:1), Eastmancolor, 4 track magnetic.

A STAR IS BORN (Prod.: WB; Regia: George Cukor, 1954): anamorphic Baush & Lomb (2,55:1), Technicolor, 4 track magnetic.

DRUM BEAT (Prod.: WB; Regia: Delmer Daves, 1954): anamorphic Baush & Lomb (2,55:1), Eastmancolor, 4 track magnetic.

THE NATURAMA PROCESS (Prod.: ?; Regia: ?, 1956): anamorphic Cinepanoramic (2,35:1), Eastmancolor, Optical sound mono.

SLIGHTLY SCARLET (Prod.: RKO; Regia: Allan Dwan, 1956): Superscope (2,00:1), Technicolor, Optical sound mono.

FUNNY FACE (Prod.: Paramount; Regia: Stanley Donen, 1956): VistaVision (1,85:1), Technicolor, Optical sound mono.

CAROUSEL (Prod.: Fox; Regia: Henry King, 1956): anamorphic Baush & Lomb in 55mm negative (2,55:1), Eastmancolor, 4 track magnetic.

20,000 LEAGUES UNDER THE SEA (Prod.: Disney; Regia: Richard Fleischer, 1954): anamorphic Baush & Lomb (1,37:1), Technicolor, Optical sound mono.

WICHITA (Prod.: Allied Artists; Regia: Jacques Tourneur, 1955): anamorphic Baush & Lomb (1,85:1), Technicolor, Optical sound mono.

KNIGHTS OF THE ROUND TABLE (Prod.: MGM; Regia: Richard Thorpe, 1953): academy full frame (1,37:1), Eastmancolor, Perspecta Sound.

Programma e testi a cura di Tom Gunning
Program and texts prepared by Tom Gunning

CENTO ANNI FA: I FILM DEL 1903
THE FIRST GREAT YEAR OF THE CINEMA: 1903





In occasione del Convegno della FIAF a Brighton, nel 1978, ha fatto la sua apparizione una nuova (ma al tempo stesso antica) area di ricerca cinematografica: il "cinema dei primi tempi". Sebbene il "Progetto di Brighton" prendesse in esame gli anni dal 1900 al 1906, questa nuova area di intensa ricerca e studio ha riguardato un periodo più ampio. Se per "cinema dei primi tempi" indichiamo approssimativamente i primi due decenni della

sua storia, il 1903 si viene a trovare all'incirca a metà di questo periodo. Non stiamo più considerando gli anni delle prime invenzioni cinematografiche o delle prime proiezioni, che hanno avuto luogo a livello internazionale entro il 1900. Tuttavia, non prendiamo ancora in esame neanche quel fenomeno, avvenuto tra il 1905 e il 1909, che André Gaudreault ha definito l'istituzionalizzazione del cinema: l'era dell'industrializzazione della produzione cinematografica, della razionalizzazione della distribuzione e dell'affermarsi dei film come spettacolo autonomo (e non più come segmenti del *vaudeville*, del *café chantant* o degli spettacoli di varietà). Se è vero che spesso il cinema degli esordi appare come un fenomeno nomade e proteiforme, ancora in cerca di una propria identità e capace di assumere svariate forme davanti a pubblici differenti, nel 1903 i modi che ne definiscono l'essenza appaiono ancora molteplici, senza che nessuno di essi rivendichi una propria superiorità.

I cinque programmi che abbiamo selezionato cercano appunto di riflettere questa molteplicità. Visto in retrospettiva, il 1903 si distingue per essere stato l'anno in cui hanno fatto la loro comparsa alcuni film con intrecci più lunghi e ambiziosi. Che si tratti delle pantomime fiabesche di Méliès (*Le Royaume des fées*), di Pathé (*La Poule merveilleuse*) o di Hepworth (*Alice in Wonderland*); o che si considerino i *crime dramas* di Edison (*The Great Train Robbery*) e di Hepworth (*Daring Daylight Burglary*), o le pittoresche ricostruzioni storiche (*Rise and Fall of Napoleon the Great*) e le produzioni di derivazione teatrale (*Uncle Tom's Cabin*), tutte queste pellicole superano in durata gran parte degli altri film prodotti nel 1903, e presentano le varie vicende attraverso la concatenazione di diverse riprese. Tuttavia, lo studio degli esordi del cinema ci ha insegnato a non considerare questo periodo unicamente come momento di passaggio verso film più lunghi e dalla struttura narrativa più complessa.

Questi programmi mettono inoltre in luce l'enorme vitalità dei film più brevi; le gag fulminee, i film a trucchi, tutti quegli esempi di film non narrativi che tipizzano ciò che io definisco "cinema delle attrazioni". In questo tipo di cinema, la storia narrata assume un ruolo secondario, e l'accento è posto piuttosto sulla possibilità di offrire direttamente allo spettatore una dose di piacere visivo. Se i film narrativi appaiono più familiari agli spettatori radicati nel cinema classico e moderno, spero che i programmi proposti possano evidenziare i piaceri e le sorprese visive che il cinema può offrire anche al di fuori della narrazione. Inoltre, gli stessi film narrativi sembrano bilanciare l'interesse dello sviluppo della trama con momenti di stupore, in cui il pubblico resta a bocca aperta quando un criminale spara a bruciapelo dallo schermo o quando un mostro si trasforma davanti ai suoi occhi.

After the FIAF Symposium in Brighton in 1978, a new (as well as very old) area of cinema research was proclaimed: "early cinema." Although the "Brighton Project" focused on the period from 1900-1906, this new area of intense research and speculation took in a longer period. If we think of early cinema as roughly including cinema's first two decades, 1903 falls more or less in the middle of this period. We are no longer dealing with the period of the first inventions or the first screenings of cinema, which occurred internationally by 1900. But we are also not yet dealing with what André Gaudreault calls the institutionalization of the cinema: the era of industrialization of film production, rationalization of film distribution and the establishment of specialized film exhibition systems (no longer as a segment of a vaudeville, café chantant or the music hall performance), which took place between 1905 and 1909. If early cinema often seems to be a nomadic, protean form searching for an identity and able to become many different things to many different audiences, then 1903 is a year in which cinema still has a variety of ways of defining itself without any single one yet claiming dominance.

*The five programs of films from 1903 we have selected attempt to reflect this variety. In retrospect, the year 1903 stands out as the year in which longer and more ambitious "story films" appeared. Whether the fair-tale pantomimes of Méliès (*Le Royaume des fées*), Pathé (*La Poule Merveilleuse*), or Hepworth (*Alice in Wonderland*); the more contemporary crime dramas of Edison, (*The Great Train Robbery*) and Hepworth, (*Daring Daylight Burglary*), or the tableaux-like historical reconstructions (*Rise and Fall of Napoleon the Great*) or theatrical productions (*Uncle Tom's Cabin*), these films all exceeded the running time of most films produced in 1903, and presented their various stories in a number of interlinked shots. However, the study of early cinema has taught us not to simply see this period as moving inevitably towards longer and more complex narrative films.*

These programs reveal as well the strong vitality of the very short film; the brief gags and trick films, non-fictional views that typify what I call the cinema of attractions. In the cinema of attractions storytelling plays a secondary role and the accent lies more directly on addressing the viewer with a dose of visual pleasure. While the story film may seem more familiar to viewers rooted in modern classical cinema, I hope these programs also indicate the delights and visual surprises that cinema can present outside of storytelling. Further, the story films themselves seem to balance the interest in following the story with the moments of astonishment in which the audience gasps as an outlaw fires point blank from the screen or monsters metamorphose before us.

1) PIACERI VISIVI / VISUAL PLEASURES

Nell'ultimo decennio del XIX secolo, agli esordi del cinema, i modelli di cinepresa allora disponibili permettevano di sfruttare solo una lunghezza relativamente breve di pellicola. Anche se gran parte di questi vincoli tecnici nel 1903 erano già stati superati, molti dei film prodotti in quel periodo con lunghezze inferiori ai 100 metri (meno di cinque minuti) ci mostrano come il cinema fosse ancora pensato prevalentemente come una serie di brevi ma efficaci stoccate di piacere visivo. Che si trattasse di una gag, di un'esibizione acrobatica o di danza, di un'ostentazione di avvenenza fisica o persino del disgustoso brulicare dei parassiti del formaggio, il cinema del 1903 era ancora in gran parte un mezzo per mostrare attrazioni.

Molti film di quell'anno tematizzano questo piacere del guardare mostrando apertamente le profonde radici che il cinema affonda nella scopofilia. In questo senso, l'allargamento del primo piano che si nota in questi film non rappresenta il precursore del primo piano come lo intendiamo oggi, cioè la sottolineatura di un dettaglio narrativamente rilevante o di un momento significativo dell'interpretazione. Le inquadrature ravvicinate, nel 1903, ritraggono piuttosto un gattino malato, la caviglia di una donna o un vagabondo affamato che schioccia le labbra, unicamente per il puro piacere visivo dell'esibizione. Un sottogenere rilevante del cinema delle attrazioni presentato in questo programma è costituito dai film che ritraggono espressioni facciali, dove i primi piani mostrano espressioni del viso comiche o grottesche, ingrandite come mai prima del cinema. Inoltre, molti di questi film "di esibizione" enfatizzano la mediazione visiva di una lente d'ingrandimento, un buco di una serratura o persino una cinepresa Biograph.

When films were first made in the 1890's the camera design often limited them to a relatively brief section of film. While such technical limitations had been largely removed by 1903, the large number of films produced that were less than 100 meters (less than five minutes) indicates how cinema was still primarily thought of as a series of short but effective jabs of visual pleasure. Whether a gag, an acrobatic or dance performance, a display of physical pulchritude or even a disgusting swarming of cheese mites, the cinema in 1903 was still largely a means for displaying attractions.

Many films from 1903 thematize this delight in looking, openly displaying cinema's deep roots in scopophilia. Thus the enlargements of the close-up in these films are not truly the ancestors of later close-ups which point out a narratively significant detail or a revealing moment of performance. Instead, close framings in 1903 display a sick kitten, a lady's ankle, or a hungry tramp smacking his lips for the sheer visual pleasure of display. A key subgenre of the cinema of attractions seen in this program is the facial expression film, in which close framing presents either a comic or grotesque facial expression, enlarged to a degree rarely experienced before cinema. Further, many of these films of display emphasize the mediation of vision through a magnifying glass, a keyhole or even a Biograph camera.

UNE BONNE HISTOIRE Francia, 1903

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 24 m. D.: 1' 30" a 16 f/s ■ Da: Cineteca del Comune di Bologna

LE CAKE-WALK INFERNAL Francia, 1903 Regia: Georges Méliès

■ Prod.: Star Film ■ 16mm. L.: 37 m. D.: 5' a 16 f/s ■ Da: Library of Congress, Washington ■ Stampato nel 1977 da nitrato negativo presso AFI-Academy of Motion Picture Arts & Sciences Collection / Print made in 1977 from nitrate negative in AFI-Academy of Motion Picture Arts & Sciences Collection

LES CHIENS SAVANTS Francia 1903

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 70 m. D.: 4' a 16 f/s. ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

HOOLIGAN IN JAIL USA, 1903 Regia: G. W. Bitzer

■ Prod.: AMBCo ■ 16mm. L.: 9 m. D.: 1' 10" a 16 f/s ■ Da: Library of Congress ■ Preservato da paper positivo / Print preserved from paper positive

PULL DOWN THE CURTAIN SUSIE USA, 1903

■ 16mm. L.: 7 m. D.: 1' a 16 f/s ■ Da: Library of Congress ■ Preservato da paper positivo / Print preserved from paper positive

COMMENT MONSIEUR PREND SON BAIN Francia, 1903 Regia: Alice Guy

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 25 m. D.: 1' 23" a 16 f/s ■ Da: Cinémathèque Gaumont, Lobster Films

CAT'S CRADLE USA, 1903

■ Prod.: Biograph ■ 16mm. L.: 8,5 m. D.: 1' 7" a 16 f/s ■ Da: Library of Congress ■ Preservato da paper positivo / Print preserved from paper positive

FROM SHOW GIRL TO BURLESQUE QUEEN USA, 1903

■ Prod.: Biograph ■ 35mm. L.: 33,5 m. D.: 1' 53" a 16 f/s ■ Da: Library of Congress ■ Restaurato nel 1994 da paper positivo / Print restored in 1994 from paper positive

THE GAY SHOE CLERK USA, 1903 Regia: Edwin S. Porter

■ Prod.: Edison ■ 35mm. L.: 22 m. D.: 1' 10" a 16 f/s. Bn ■ Da: MoMA ■ Stampato nel 1977 / Print made in 1979

THE STORY THE BIOGRAPH TOLD USA, 1903

■ 16mm. L.: 36 m. D.: 5' a 16 f/s ■ Da: Library of Congress ■ Preservato da paper positivo / Print preserved from paper positive

THE UNCLEAN WORLD Gb, 1903 Regia: Percy Stow

■ Int.: Cecil Hepworth (il professore); Prod.: Hepworth Manufacturing Co. ■ 35mm. L.: 27 m. D.: 1' a 18 f/s ■ Da: BFI

2) FILM A TRUCCHI, UN GENERE INTERNAZIONALE / THE TRICK FILM, AN INTERNATIONAL GENRE

Quello dei film a trucchi appare come uno dei generi più popolari del cinema dei primi tempi, ancora in grado di deliziare il pubblico con trasformazioni e sparizioni apparentemente impossibili. Sebbene chiaramente influenzato dalle innovazioni tecnologiche degli spettacoli di magia a cavallo del XX secolo (con l'introduzione della luce elettrica e dei moderni macchinari per creare illusioni sulla scena), il film a trucchi indagò gli strumenti unici che il cinema metteva allora a disposizione. La doppia esposizione, le riprese a passo uno perfezionate col montaggio, le particolari angolazioni della macchina da presa, tutto ciò ha trasformato le apparenze visive al fine di creare illusioni visive.

A differenza degli effetti speciali contemporanei, queste illusioni erano utilizzate essenzialmente per effetti comici o di sorpresa, e non realistici o drammatici. Erano trucchi che creavano stupore e divertimento, quasi sfidando lo spettatore a capire com'erano stati realizzati, lasciando in disparte gli effetti di verosimiglianza. A questo scopo, il film a trucchi utilizza la favola come contesto d'elezione in cui sfruttare i suoi strumenti, calati in un mondo d'irrealtà e di magia. A parte le trasformazioni, il film a trucchi ha sfruttato spesso i giochi di proporzione per creare giganti o nani. E non è un caso se, in molte occasioni, il cinema e i suoi predecessori (la lanterna magica e la fotografia) sono stati spesso considerati strumenti di trasformazione magica.

La Francia è stata ai vertici nel campo del film a trucchi, con l'abilità unica di Georges Méliès di creare un mondo in cui la magia appariva una possibilità concreta. Pathé ha attentamente osservato e imitato il gusto di Méliès per il féerique. Tuttavia, il film a trucchi in Inghilterra e negli Stati Uniti, anche se è raramente paragonabile all'eleganza e all'ingegno di Méliès, ha dato vita a un incontro disorientante tra eventi impossibili e ambientazioni reali dell'epoca. I film a trucchi di Robert William Paul e della Biograph, per certi versi primitivi, riescono comunque a creare un surrealismo unico, collocando la magia della tecnologia moderna in contesti quotidiani, a differenza di quanto accade per le ambientazioni oniriche di Méliès.

The trick film remains the most popular genre of early cinema, still able to delight audiences with seemingly impossible transformations and disappearances. Although clearly inspired by the technological advances of the magic theater of the turn of the century (which introduced electric lights and modern machinery to create stage illusions) the trick film explored the unique devices that cinema offered. Double exposure, stop motion refined through editing, and unique camera angles, all transformed visual appearance in order to create visual illusions.

In contrast to contemporary special effects these visual illusions were primarily comic and surprising rather than realistic or dramatic. Tricks created astonishment and amusement, as if challenging the viewer to figure out how it was done, rather than creating a believable effect. Thus the trick film frequently chose the fairytale as the proper context for its devices, creating a world of make-believe and magic. Besides transformations, trick films often played on illusions of scale, producing giants or dwarves. Not infrequently cinema itself and its predecessors (magic lantern, still photography) were invoked as means of magical transformation.

France led the field in the production of trick films, with Georges Méliès' unique ability to create a world in which magic seemed a real possibility. Pathé closely observed and imitated Méliès' sense of the féerique. However, the trick films in the USA and England, while rarely matching the elegance and wit of Méliès, create a disorienting encounter between impossible events and contemporary environments. The somewhat primitive trick films of Robert William Paul or Biograph nonetheless create a unique surrealism by placing modern technological magic within everyday circumstances as opposed to Méliès' dream-like sets.

UNE INDIGESTION / CHIRURGIE FIN-DE-SIÈCLE Francia, 1903 Regia: Georges Méliès

■ Prod.: Star Film ■ 35mm. L.: 84 m. D.: 4' 40" a 16 f/s ■ Da: George Eastman House ■ Preservato nel 2000 da master positivo nitrato / Print preserved in 2000 from nitrate master positive

LA MÉTAMORPHOSE DU ROI DE PIQUE Francia, 1903 Regia: Gaston Velle

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 30 m. D.: 1' 40" a 16 f/s ■ Da: George Eastman House ■ Preservato nel 1975 da master positivo nitrato / Print preserved in 1975 from nitrate master positive

LE MÉLOMANE Francia, 1903 Regia: Georges Méliès

■ Prod.: Star Film ■ 16mm. L.: 23 m. D.: 3' 7" a 16 f/s ■ Da: Library of Congress ■ Preservato da paper positivo / Print preserved from paper positive

LE SORCIER Francia, 1903 Regia: Georges Méliès

Int.: Georges Méliès; Prod.: Star Film ■ 16mm. L.: 25 m. D.: 3' 15" a 16 f/s ■ Da: Library of Congress. ■ Preservato da paper positivo / Print preserved from paper positive

LE MONSTRE Francia, 1903 Regia: Georges Méliès

■ Prod.: Star Film ■ 16mm. L.: 50 m. D.: 6' 50" a 16 f/s ■ Da: Library of Congress ■ Preservato da paper positivo / Print preserved from paper positive

LE ROYAUME DE FÉES Francia, 1903 Regia: Georges Méliès

■ Prod.: Star Film ■ 35mm. L.: 320 m. D.: 17' a 16 f/s. Col. ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

POCKET BOXERS Gb, 1903

■ Prod.: R.W. Paul ■ 35mm. L.: 22,5 m. D.: 1' 15" a 16 f/s ■ Da: Library of Congress ■ Preservato nel 1971 da master positivo nitrato presso Brook Foundation Collection / Preserved in 1971 from nitrate positive in Brook Foundation Collection

3) ASSALTI AL TRENO E INSEGUIMENTI: "STORY FILMS" CON INQUADRATURE MULTIPLE TRAIN ROBBERIES AND CHASES: STORY FILMS IN MULTIPLE SHOTS

Lo "story film", termine utilizzato all'epoca per descrivere pellicole di maggiore lunghezza e con trama più articolata, costituiscono un'innovazione che si era sviluppata a partire dal 1898, quando Méliès iniziò a produrre pellicole di lunghezza fuori dal comune, che si ispiravano agli spettacoli messi in scena nel suo "Théâtre Robert Houdin" (la prima di queste, *La Lune à un mètre*, attingeva a una sua produzione teatrale del 1891 dal titolo *Les Farces de la Lune et les mésaventures de Nostromdomus*). È fondamentale ricordare però che questi film rappresentavano delle eccezioni, anche nel 1903. Erano *features*, cioè attrattive principali nell'accezione del termine derivata dal *vaudeville*, caratterizzate da soggetti insoliti e maggiormente elaborati, il *clou* dello spettacolo. Solamente pochi di questi film venivano prodotti ogni anno, e le case di produzione li accompagnavano comunque ad altre pellicole più corte e meno complesse.

In conformità con le ambizioni narrative che li caratterizzavano, questi film si distinguono per l'uso del montaggio, che compone un'azione lineare attraverso diverse inquadrature. Tuttavia, in molti di questi film la linearità è ancora incerta. Sebbene il movimento dei personaggi da un'inquadratura all'altra spesso tenga insieme questi film, altri continuano a presentare delle inquadrature semi-indipendenti dal contesto. La successiva tecnica del montaggio continuo è talvolta già abbozzata, tuttavia troviamo anche degli approcci alternativi. Il ripetersi dell'azione durante il salvataggio dall'incendio in *The Life of an American Fireman*, ad esempio, presenta la stessa scena

The "story film", a term used in the period to denote longer films with more complex story lines, constitutes an innovation which had been developing since 1898, when Méliès began issuing special films of longer lengths, inspired by the spectacles he had staged in his "Theatre Robert Houdin" (the first of these La Lune à un mètre, drew on his 1891 stage production Les Farces de la Lune et les mésaventures de Nostromdomus). But it is important to realize such films were exceptions, even in 1903; they were "features" in the meaning of the term derived from vaudeville, of an unusual, more elaborate act, the hit of the show. Only a few such films were issued each year and both film production companies would provide many other shorter, less elaborate films.

Intertwined with their narrative ambitions, such film are notable for their use of editing, weaving a line of action through a number of shots. However, most of these films still display an essential non-continuity. Although physical movement of characters from shot to shot often holds these films together, others maintain semi-independent tableaux. The later practice of continuous editing may be adumbrated in these films, but alternative approaches are also evident. The repeated action during the fire rescue in The Life of an American Fireman, for instance, presents the action first from an exterior view, then repeats it as seen from the inside of the burning house. Such repetitions were

inizialmente da un punto di vista esterno, e successivamente dall'interno della casa in fiamme. Ripetizioni del genere erano frequenti nel cinema del periodo ed evidenziano un approccio differente, ma non meno logico, alla descrizione di una vicenda attraverso vari punti di vista. I film di inseguimento, che per primi hanno fornito un chiaro modello di azione continua, sono in realtà apparsi solo alla fine del 1903, con *The Escaped Lunatic* della Biograph, sebbene molti altri film dello stesso anno sembrano muoversi in questa direzione.

frequent in early cinema of this period and represent a different, yet not less logical, approach to the portrayal of action seen from different viewpoints. The chase film which offered early cinema its first clear model of continuous action only really appeared at the very end of 1903 with Biograph's The Escaped Lunatic, although a number of films from 1903 seem to edge toward this form.

NAPOLÉON BONAPARTE Francia, 1903 Regia: Lucien Nonguet

■ Prod.: Pathé ■ 16mm. L.: 26 m. D.: 1' 20" a 16 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: MoMA

ALICE IN WONDERLAND Gb, 1903 Regia: Cecil M. Hepworth, Percy Stow

■ Sog.: da "Alice's Adventures in Wonderland" di Lewis Carroll; Int.: May Clark (Alice), Cecil Hepworth (Frog), Margaret Hepworth (White Rabbit / Queen), Norman Whitten (Fish / Mad Hatter), Stanley Faithfull (carta), Geoffrey Faithfull (carta); Prod.: Hepworth & Co ■ 35mm. L.: 151 m. D.: 6' a 18 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: BFI

DARING DAYLIGHT BURGLARY Gb, 1903 Regia: Frank Mottershaw

■ Prod.: Sheffield Photo Co. ■ 35mm. L.: 79 m. D.: 3' a 18 f/s ■ Da: BFI

A DESPERATE POACHING AFFRAY Gb, 1903 Regia: William Haggart

■ Prod.: Haggart and Sons ■ 35mm. L.: 65 m. D.: 2' 3" a 18 f/s ■ Da: BFI

MARY JANE'S MISHAP OR DON'T FOOL WITH THE PARAFFIN Gb, 1903 Regia: George Albert Smith

■ Int.: Laura Bayley; Prod.: G. A. Smith ■ 35mm. L.: 76 m. D.: 3' a 18 f/s ■ Da: BFI

THE GREAT TRAIN ROBBERY USA, 1903 Regia: Edwin S. Porter

■ Int.: G. M. Anderson, George Barnes; Prod.: Edison Mfg. Co. ■ 35mm. L.: 219 m. D.: 11' a 18 f/s. Col. ■ Da: MoMA ■ Stampato nel 1997 / Print made in 1997

THE LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN USA, 1903 Regia: Edwin S. Porter

■ Int.: Arthur White, Vivian Vaughan; Prod.: Edison ■ 35mm. L.: 125 m. D.: 6' a 16 f/s ■ Da: Library of Congress ■ Preservato nel 1980 da positivo nitrato presso AFI-Bouldin Collection / Print preserved in 1980 from nitrate positive at AFI-Bouldin Collection

LA VIE D'UN JOUEUR Francia, 1903 Regia: Ferdinand Zecca

Scen.: F. Zecca ■ Prod.: Pathé ■ L.: 170 m. ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

4) ATTUALITÀ E "VEDUTE" / ACTUALITY AND NON-FICTIONAL VIEWS

L'area del cinema dei primi tempi esclusa dal Convegno di Brighton del 1978 resta ancor oggi il terreno di ricerca maggiormente inesplorato: i film non-fiction. Tale mancanza è segno di una ingiustificabile trascuratezza, soprattutto da parte degli storici del documentario. Aparte qualche breve accenno ai film Lumière e, talvolta, alle attualità Pathé, le antologie del documentario sorvolano completamente sugli esordi del cinema, l'unico periodo in cui i film non narrativi superavano per numero quelli con soggetti di finzione. La presunta "semplicità" di questi film ha determinato la loro esclusione dalla categoria dei documentari da parte di John Grierson, alla fine degli anni '20. Ma la ricchezza di queste pellicole è quanto mai evidente, nonostante la mancanza d'attenzione dedicata loro dagli

The area of early film excluded from the Brighton Symposium in 1978 remains its most unexplored territory: non-fiction film. This neglect is nothing less than the scandal this implies, especially for historians of the documentary. Other than brief mention of the Lumière films and occasionally Pathé's actualities, histories of the documentary skip over the period of early cinema, the one time in which non-fictional film outnumbered (in production at least) fictional films. The supposed simplicity of these early films led to their exclusion from the category of documentary by John Grierson in the late 1920's. But the richness of these films is evident, in spite of their neglect by scholars (with recent important exceptions, of course).

studiosi (con alcune recenti eccezioni, ovviamente).

In contrasto con la forma retorica che Grierson ammirava nei documentari sovietici degli anni '20, questi corti delle origini ci offrono delle "vedute": come una versione cinematografica di quelle fotografate e commercializzate per gli album e le immagini stereoscopiche a partire dalla fine del XIX secolo. L'aggiunta del movimento trasforma queste vedute: scene di folla, abili artigiani, ballerine, animali, onde dell'oceano o macchine, tutto ciò diventa un inestimabile documentazione dell'effimero. Che si tratti di inquadrature panoramiche che si muovono lungo il paesaggio prendendo alcuni tratti stilistici dalla fotografia paesaggistica, o di riprese che si spostano nello spazio su treni o carrelli, l'aggiunta del movimento conferisce a queste pellicole una qualità estremamente cinetica. Si potrebbe affermare che gli anni precedenti al 1903 abbiano rappresentato il vero culmine delle attualità. La produzione dei film Lumière e delle straordinarie pellicole 68mm della Mutoscope e della Biograph si era già conclusa nel 1903. Ciononostante, la potenza della veduta resta un elemento evidente nella varietà visiva di queste opere.

In contrast to the rhetorical form Grierson admired in the Soviet documentaries of the twenties, these early short films present "views": motion picture versions of the photographic views marketed for albums and stereoscope viewers since the end of the nineteenth century. The addition of motion transforms these views. Motion within the picture, whether of crowds, skilled craftsmen, dancers, animals, ocean waves, or machines, makes these views priceless records of the ephemeral. The addition of camera motion, whether panoramic shots moving across a landscape in imitation of panoramic photographs, or traveling through space, mounted on a train or trolley, makes these films intensely cinematic.

One could claim that the years before 1903 were the true climax of the actuality film. Production of the Lumière films and the breathtaking 68mm films of the Mutoscope and Biograph Company had ended by 1903. Nonetheless the power of the view remains evident in the visual variety of these films.

REPRODUCTION OF JEFFERIES - CORBETT FIGHT USA, 1903

■ Prod.: AMBCo. ■ 16mm. L.: 60 m. D.: 8' 15" a 16 f/s. Bn ■ Da: MoMA ■ Stampato nel 1979 / Print made in 1979

AT WORK IN THE PEAT BOG Gb, 1903

■ Prod.: Warwick Trading Co. ■ 35mm. L.: 21 m. D.: 1' 10" a 16 f/s ■ Da: George Eastman House ■ Preservato nel 1975 da master positivo nitrato / Print preserved in 1975 from nitrate master positive

MARKET SCENE IN OLD CAIRO, EGYPT USA, 1903

■ Prod.: Edison Mfg. Co. ■ 35 mm. L.: 14 m. D.: 45" a 16 f/s ■ Da: George Eastman House ■ Preservato nel 1994 / Print preserved in 1994

THE OCTOPUS Gb, 1903

■ Prod.: Warwick Trading Co. ■ 35mm. L.: 15 m. D.: 1' a 16 f/s ■ Da: George Eastman House ■ Preservato nel 1994 da positivo nitrato / Print preserved in 1994 from nitrate positive

PANORAMA OF MORRO CASTLE, HAVANA, CUBA USA, 1903

■ Prod.: Edison Mfg. Co. ■ 35mm. L.: 158 m. D.: 8' 40" a 16 f/s ■ Da: George Eastman House ■ Preservato nel 1975 da positivo nitrato / Print preserved in 1975 from nitrate positive

PANORAMIC VIEWS OF HERRESHOFF WORKS FROM BRISTOL USA, 1903

■ Prod.: Edison Mfg. Co. ■ 35mm. L.: 37 m. D.: 2' a 16 f/s ■ Da: George Eastman House ■ Preservato nel 1994 da positivo nitrato / Print preserved in 1994 from nitrate positive

POTTERS AT WORK USA, 1903

■ 35mm. L.: 20 m. D.: 1' a 16 f/s ■ Da: George Eastman House ■ Preservato nel 1974 da master positivo nitrato / Preserved in 1974 from nitrate master positive

[SCENES IN IRISH MARKETPLACE] Gb, 1903

■ Prod.: Warwick Trading Co. ■ 35mm. L.: 21 m. D.: 1' 7" a 16 f/s ■ Da: George Eastman House ■ Preservato nel 1975 da positivo nitrato / Print preserved in 1975 from nitrate positive

EMIGRANTS LANDING AT ELLIS ISLAND 1903

■ 35mm. L.: 48 m. D.: 2' 40" a 16 f/s ■ Da: Library of Congress ■ Restaurato nel 1998 da paper positivo / Print restored in 1998 from paper positive

ELECTROCUTING THE ELEPHANT USA, 1903

■ 16mm. L.: 11 m. D.: 1' 30" a 16 f/s ■ Da: Library of Congress ■ Preservato da paper positivo / Print preserved from paper positive

[CAPTAIN DEASY'S DARING DRIVE-ASCENT] Germania, 1903

■ Prod.: Deutsche Mutoskop und Biograph Gesellschaft ■ 35mm. L.: 55 m. D.: 2' a 24 f/s ■ Da: Nederlands Filmmuseum

CAVALIERS ARABES Francia, 1903

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 30 m. D.: 1' 39" a 16 f/s ■ Da: Cinémathèque Gaumont, Lobster Film

LE PAPE LÉON XIII AU VATICAN Francia, 1903 Regia: Lucien Nonguet

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 40 m. D.: 2'12" a 16 f/s ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

MORT DU PAPE LÉON XIII Francia, 1903 Regia: Lucien Nonguet

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 33 m. D.: 1'46" a 16 f/s ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

CHEESE MITES: THE UNSEEN WORLD Gb, 1903 Regia: F. Martin Duncan

■ Prod.: Charles Urban Trading Company ■ 35mm. L.: 15 m. D.: 40" a 18 f/s ■ Da: BFI

GETTING THE HAY Gb, 1903

■ Prod.: Warwick Trading Co. ■ 35mm. L.: 18 m. D.: 1' a 16 f/s ■ Da: George Eastman House ■ Preservato nel 1975 da positivo nitrato / Print preserved in 1975 from nitrate positive

KING PLANTING A TREE AT THE ROYAL AGRICULTURAL SOCIETY Gb, 1903

■ Prod.: Warwick Trading Co. ■ 35mm. L.: 14 m. D.: 45" a 16 f/s ■ Da: George Eastman House ■ Preservato nel 1975 da positivo nitrato / Print preserved in 1975 from nitrate positive

[JERUSALEM'S BUSIEST STREET, SHOWING MOUNT ZION] USA, 1903 Regia: A.C. Abadie

■ Prod.: Edison ■ 16mm. L.: 11 m. D.: 1' a 16 f/s ■ Da: Library of Congress ■ Preservato nel 1994 da paper positivo / Print preserved in 1994 from paper positive

ARABIAN JEWISH DANCE USA, 1903

■ Op.: A.C. Abadie; Prod.: Edison ■ 16mm. L.: 8 m. D.: 1' a 16 f/s ■ Da: Library of Congress ■ Preservato da paper positivo / Print preserved from paper positive

LIGNE DE LA MURE A ST. GEORGE DE COMMIERS (ISÈRE) Francia, 1903

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 60 m. D.: 3' 19" a 16 f/s ■ Da: Cinémathèque Gaumont

[SCONTRO FERROVIARIO] Ungheria, 1903

■ 35mm. L.: 111 m. D.: 6' a 16 f/s ■ Da: Fondazione Cineteca Italiana

5) FILM COMICI / COMEDIES

Pochi studiosi hanno sottolineato che, dopo il predominio delle attualità nei primi anni della storia del cinema, il genere successivo che sorge è quello della commedia. Le gag visive e l'umorismo slapstick si adattano immediatamente alle forme del cinema dei primi tempi, che si affida alla brevità, la comprensione immediata e il linguaggio universale della burla e dell'imprevisto. Le gag hanno offerto al cinema la sua prima forma narrativa, che seguiva una logica elementare, strutturata in due fasi: la preparazione (ad es. un ragazzino buontemponone organizza uno scherzo ai danni di un vecchio) e la riuscita (ad es. il vecchio viene completamente bagnato, infangato o umiliato in altro modo). Le gag hanno inoltre dato vita alle prime elementari tipologie di personaggi (o ruoli) del cinema, in particolare chi fa gli scherzi e chi li subisce.

I film comici dei primi tempi non arretrano davanti all'assurdità o alla crudeltà. Nella migliore tradizione slapstick, la violenza, la sofferenza e la tragedia sono finalizzate all'effetto comico. Gli ubriachi vengono derubati, i portieri restano schiacciati nelle porte girevoli, e personaggi di vario genere sfrecciano senza controllo per viali affollati a bordo di veicoli impazziti. La potenzialità del corpo umano di esprimere goffaggine, imbarazzo e trasformazioni

Few scholars have stressed that after the dominance of the actuality genre during cinema's first years, comedy was the next genre to arise. Sight gags and slapstick humor fit in immediately with the forms of early cinema, relying on brevity, immediate comprehension, and a universal language of pranks and accidents. Gags offered cinema's first narrative form. It followed an elementary two-part logic: first, the "set-up" (e.g. mischievous boy arranges prank on old man), followed by the "pay-off", (e.g. the old man get doused, besmirched or otherwise humiliated). The gag also created the first elementary character types (or roles) in cinema, especially the trickster and the tricked.

Early film comedies are not afraid of either absurdity or cruelty. In the best slapstick tradition, violence, pain and disaster are manufactured in order to raise a laugh. Drunks are robbed; concierges smashed behind swinging doors; and various people swerve down crowded avenues in a variety of out-of-control vehicles. The human body's capacity for clumsiness, embarrassment and unsightly transformation provides a basic aspect of early comedy. The possibility of longer comedies arose

sgradevoli fornisce un elemento basilare per i primi film comici. La possibilità di realizzarne di più lunghi iniziò a prendere forma attorno al 1903, attraverso una semplice struttura di concatenazione: unire una serie di gag per mezzo di un unico personaggio. I protagonisti più frequenti erano ragazzini buontemponi che causavano incidenti di varia natura, seguiti a breve distanza da rozzi contadini e campagnoli, totalmente incapaci di inserirsi nel mondo moderno. La comica dei primi tempi non è tanto un genere legato ad attori brillanti, quanto piuttosto la messa in scena di una serie di vignette: volgari, vivaci, spiritose e convinte che niente e nessuno (privilegi sociali, famiglia, educazione o logica) possa impedire una buona battuta.

around 1903 with the simple structure of concatenation: adding a series of gags together with a single character. The most frequent protagonists were mischievous boys causing a series of disasters, followed closely by rubes and country folk who simply don't understand the ways of the modern world. Early comedy is less a genre of gifted comedians, than a series of cartoons brought to life: vulgar, lively, good-spirited and unwilling to let anything - class privilege, family, manners or logic - stand in the way of a good joke.

BUSTER'S JOKE ON PAPA USA, 1903

■ Prod.: Edison Mfg. Co. ■ 35mm. L.: 213 m. D.: 11' 30" a 16 f/s ■ Da: George Eastman House ■ Preservato nel 1982 da negativo acetato / Print preserved in 1982 from acetate negative

HOW THEY ROB MEN IN CHICAGO USA, 1903

■ Prod.: AMBCo. ■ 35mm. L.: 9 m. D.: 49" a 16 f/s ■ Da: Library of Congress, Washington ■ Preservato nel 1972 da positivo nitrato presso AFI-Miller Collection / Print preserved in 1972 from nitrate positive at AFI/Miller Collection

A MODEL COURTSHIP USA, 1903 Regia: G.W. Bitzer

■ Prod.: AMBCo. ■ 35mm. L.: 23 m. D.: 1' 15" a 16 f/s ■ Da: George Eastman House ■ Preservato nel 1989 da positivo nitrato / Print preserved in 1989 from nitrate positive

THE BARBER'S QUEER COSTUMER USA, 1903 Regia: Arthur Marvin

■ Prod.: AMBCo. ■ 35mm. L.: 30 m. D.: 1' 40" a 16 f/s ■ Da: George Eastman House ■ Preservato nel 1989 da positivo nitrato / Print preserved in 1989 from nitrate positive

POURSUITE ACCIDENTÉE Francia, 1903

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 20 m. D.: 1' a 16 f/s ■ Da: Lobster Film

HORRIBLE FIN D'UN CONCIERGE! Francia, 1903

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 29 m. D.: 1' 24" a 16 f/s ■ Da: Archives Françaises du Film ■ Copia restaurata nel 1993 / Print restored in 1993

LADY BOUNTIFUL VISITS THE MURPHYS ON WASH DAY USA, 1903

■ Prod.: AMBCo. ■ 35mm. L.: 20 m. D.: 1' 09" a 16 f/s ■ Da: Library of Congress ■ Preservato nel 1974 da master positivo nitrato presso Brook Foundation Collection / Print preserved in 1974 from nitrate positive at Brook Foundation Collection

A SCRAP IN BLACK AND WHITE USA, 1903 Regia: Alfred C. Abadie

■ Prod.: Edison ■ 16 mm. L.: 14 m. D.: 1' 75" a 16 f/s. Bn ■ Da: MoMA ■ Stampato nel 1977 da un lavender safety a sua volta stampato dal negativo nitrato originale / Made in 1977 as a direct reversal print from a safety fine grain from an original nitrate negative

RITROVATI & RESTAURATI / RECOVERED & RESTORED



LES DÉBUTS D'UN CANOTIER Francia, 1907 Regia: Louis Gasnier

■ Int.: André Deed; Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 92 m. D.: 4' a 18 f/s ■ Da: Cinémathèque Française ■ Restaurato nel 2002 da un negativo nitrato / Print restored in 2002 from nitrate negative

Seguendo il filone dei film comici che descrivono un apprendistato catastrofico (come *Les Débuts d'un aéronaute* e *Les Débuts d'un patineur* di Max Linder nel 1907), André Deed, già interprete de *Les Débuts d'un chauffeur* nel 1906 e *Les Apprentissages de Boireau* nel 1907, si accosta qui all'arte difficile e assai pericolosa di manovrare i remi su una barca. Il bagno è garantito! Nel 1908 girerà ancora *L'Apprenti architecte*.
Jean A Gili

On the wave of comedy films describing catastrophic apprenticeships (such as Les Débuts d'un aéronaute and Les Débuts d'un patineur by Max Linder in 1907), here André Deed, who had already appeared in Les Débuts d'un chauffeur in 1906 and Les Apprentissages de Boireau in 1907, grapples with the difficult and rather dangerous art of maneuvering the oars on a boat. A swim is guaranteed! In 1908 he made L'Apprenti architecte.
Jean A Gili

LE COMTE LÉON TOLSTOÏ Russia, 1909

■ Prod.: Le Film Russe ■ 35mm. L.: 114 m. D.: 5' a 18 f/s. ■ Da: Cinémathèque Française ■ Restaurato nel 2002 da un negativo in nitrato / Print restored in 2002 from nitrate negative

Siamo riusciti a filmare una bellissima immagine del famoso autore mentre lascia la sua proprietà. Un po' da lontano, purtroppo, ma abbastanza vicino da poter distinguere ogni suo gesto mentre saluta la segretaria prima di prendere il treno.
Da Henri Bousquet, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*

We finally managed to film a beautiful shot of the famous author as he leaves his property. It is unfortunately a bit far off, but it's close enough to distinguish each gesture he makes as he says goodbye to his secretary before taking the train.
From Henri Bousquet, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*

LOUQSOR ET KARNAK Francia, 1910 (?)

■ 35mm. L.: 125 m. D.: 5' a 18 f/s. Bn ■ Da: Cinémathèque Française ■ Restaurato nel 2002 da un negativo in nitrato / Print restored in 2002 from nitrate negative

PRIMO CIRCUITO AEREO INTERNAZIONALE Italia, 1910

■ Episodio della serie "Aviazione a Brescia"; Piloti: Curtiss, Rouger, Blériot; Prod.: A. Croce & C ■ 35mm. L.: 223 m. D.: 13' a 16 f/s. Imbibito / tinted. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca del Comune di Bologna ■ Restaurato dalla Cineteca di Bologna presso L'Immagine Ritrovata nell'aprile 2003, a partire da un positivo nitrato imbibito con didascalie italiane, depositato presso la Cineteca del Comune di Bologna da Daniel N. Casagrande nel settembre 2002 / Print restored by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata in April 2003 from a nitrate positive presenting tinting and toning, with Italian intertitles, deposited at the Cineteca del Comune di Bologna by Daniel N. Casagrande in September 2002.

DE FIRE DJÆVLE Danimarca, 1911 Regia: Alex Christians, Robert Dinesen, Alfred Lind, Carl Rosenbaum

■ Scen.: Carl Rosenbaum, dal romanzo "Les Quatres diables" di Herman Bang; F: Alfred Lind; M.: Alfred Lind; Int.: Edith Buemann, Robert Dinesen, Tilley Christiansen, Carl Rosenbaum, Antoinette Winding, Einar Rosenbaum, Alfred Lind; Prod.: Kinografen ■ 35mm. L.: 774 m. D.: 42' a 16 f/s. Col. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum

De fire Djævle è stato prodotto da una piccola casa di produzione danese, e il negativo originale è perduto. Questa nuova copia è stata stampata a partire dal materiale positivo esistente: una copia in bianco e nero, derivata da una copia originale completa che ora non esiste più, e una copia colorata ma incompleta. Quest'ultima è stata utile per ristabilire la colorazione. In assenza del negativo originale, la nuova copia è la migliore possibile: ma conserverà sempre le tracce di usura del positivo da cui è stata ristampata.
Marguerite Engberg, in *Cinémemoire 1991*

De fire Djævle inaugurò il genere del film circense, che divenne una specialità del cinema danese, recando con sé una nuova prospettiva di sviluppo formale del racconto. Il film era basato su una storia dello scrittore danese Herman Bang, a quell'epoca

De fire Djævle was produced by a small Danish production company. The original negative is missing. This new print was struck from existing positive materials: a black and white print struck from a complete original print that is no longer in existence and an incomplete color print. The latter was useful for establishing the color for the print. In the absence of the original negative, this print is the best that could be made, although it shows traces of wear from the print that was used to create it.
Marguerite Engberg, in *Cinémemoire 1991*

De fire Djævle led to the circus film genre, which became a specialty of Danish cinema and carried with it new possibilities for formal story development. The film was inspired by Danish writer Herman Bang's story, quite famous at the time, which

assai famoso, riguardante gli intrecci sentimentali all'interno di un gruppo di trapezisti e delle loro conseguenze durante gli spettacoli sotto la tenda del circo. Le sequenze che vi erano ambientate furono girate mediante il frequente ricorso a inquadrature fortemente inclinate verso l'alto e verso il basso – soprattutto durante le fasi più drammatiche dell'azione – in un modo del tutto sconosciuto ai film di finzione prodotti fino a quel momento. In seguito al trionfo mondiale di questo film (trecento copie vendute in tutti i paesi) la Nordisk corse ai ripari distribuendo pellicole di tema analogo. Barry Salt, in *Schiave bianche allo specchio*, a cura di Paolo Cherchi Usai, Ed. Studio Tesi, Pordenone 1986

VIRGINIA Italia, 1911

■ Int.: Amleto Novelli (Virginio), Giuseppe Gambardella (un popolano), Aldo Sinimberghi, Gastone Monaldi; Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 229 m. D.: 12' a 16 f/s. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca del Comune di Bologna, Cinémathèque Royale, Archivio Nacional de la Imagen – Sodre ■ Stampato nel 2003 da una copia bn positiva nitrato / Print made in 2003 from a nitrate positive black and white print

La bella Virginia è figlia del centurione Virginio. Quando il padre deve partire per la guerra, Virginia è lasciata alle cure del suo fidanzato, Giulio, un giovane tribuno del popolo. Le grazie di Virginia suscitano però il desiderio di Appio Claudio, uno dei decemviri, che parla del suo amore all'amico Marco e manda dei costosi regali a Virginia, la quale però li rifiuta; quando poi tenta di abbracciarla egualmente, viene sorpreso e cacciato da Giulio... "The Bioscope", 16.2.1911

dealt with a love tangle within a group of trapeze artists and its consequences during the circus performances. The sequences set in the circus tent, especially during the most dramatic moments, were often filmed from extremely high or low angles, in a manner that was entirely unknown in fiction films up to that time. Following the worldwide triumph of this film (three hundred copies were sold internationally), Nordisk produced films with similar themes.

Barry Salt, in *Schiave bianche allo specchio*, edited by Paolo Cherchi Usai, Ed. Studio Tesi, Pordenone 1986

Beautiful Virginia is the daughter of Virginio, a centurion. When her father has to go to war, Virginia is left in the care of her fiancée Giulio, a young tribune of the people. However, Virginia's graces are also the object of desire of Appio Claudio, one of the decemvirs. The latter speaks of his love with his friend Marco, and sends expensive gifts to Virginia, who however refuses them; when he tries to embrace her anyway, he is caught and thrown out by Giulio... "The Bioscope", 16.2.1911

L'ECLISSE PARZIALE DI SOLE DEL 17 APRILE 1912 Italia, 1912 Regia: Luca Comerio

■ 35 mm. L.: 98 m. D.: 6' a 16 f/s. Virato, imbibito / Tinted, toned. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca del Comune di Bologna ■ Restaurato dalla Cineteca di Bologna presso L'Immagine Ritrovata nell'aprile 2003, a partire da un positivo nitrato imbibito e virato con didascalie italiane, depositato presso la Cineteca del Comune di Bologna da Daniel N. Casagrande nel settembre 2002 / Print restored by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata in April 2003 from a nitrate positive presenting tinting and toning, with Italian intertitles, deposited at the Cineteca del Comune di Bologna by Daniel N. Casagrande in September 2002

FÖR FÄDERNESLANDET Svezia, 1914 Regia: Georg af Klercker

■ Tit. fr.: "L'Espion d'Österland"; Scen.: Georg af Klercker; E: Henrik Jaenzon; Int.: Georg af Klercker (conte Ivan von Kaunowitz), Lilly Jacobsson (Ebba von Tell), J. Lange (Gunhild); Prod.: Svenska Biografteatern ■ 35mm. L.: 976 m. D.: 48' a 18 f/s. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française ■ Restaurato nel 2003 da un lavander safety / Print restored in 2003 from lavender safety

L'Espion d'Österland è stato restaurato nel 2002 dalla Cinémathèque Française. Una duplicato su supporto safety era stato stampato nel 1990, a partire da un negativo nitrato conservato presso le sue collezioni. Questi materiali non avevano didascalie, quindi il restauro ha comportato la loro ricostruzione e il successivo inserimento nei nuovi elementi. Questo lavoro si è basato sulla sceneggiatura originale Pathé, depositata presso il Dipartimento delle Arti dello Spettacolo della Biblioteca Nazionale di Francia, e sulla lista delle didascalie della versione svedese (conservata a Stoccolma presso lo Svenska Filminstitutet).

La spia De Kaunowitz, addetto militare di Österland, in Vesterland, raggiunge la sua postazione con istruzioni segrete. Si tratta di trovare la mappa del forte di Mofors, separato da Österland da un torrente profondo e tumultuoso, che forma intorno a esso una cintura invalicabile. L'addetto militare cerca di ingraziarsi il

L'Espion d'Österland was restored in 2002 by the Cinémathèque Française. A duplicate on safety stock was struck in 1990 from a nitrate negative held in the Cinémathèque's collections. This material had no intertitles, thus restoration entailed their reconstruction and then their insertion into the new elements. Intertitle reconstruction was based on the original Pathé screenplay held in the Performing Arts Department of the French National Library, and on a list of intertitles from the Swedish version, held at the Svenska Filminstitutet.

De Kaunowitz the spy, in military service at Österland in Vesterland, reaches his post with secret instructions. He must find the map of the Mofors fort, separated from Österland by a deep, torrential river that forms an impassable belt around it. The military man attempts to ingratiate himself with the chamberlain von Tell, whose property lies near the fort. He then hires several

ciambellano von Tell, la cui proprietà è vicina al forte. Kaunowitz assolda allora qualche individuo per simulare un attacco a mano armata contro il ciambellano. L'addetto sopraggiunge in quel momento e mette in fuga i falsi banditi. La figlia del ciambellano, sedotta dal romanzesco intervento del conte, si innamora, quasi senza accorgersene, del seducente ufficiale...

Da Henri Bousquet, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*

individuals to simulate an armed attack against the chamberlain, only to appear right at that moment, causing the fake bandits to flee. The chamberlain's daughter, captivated by the count's adventuresome feat, falls in love with the seductive officer, almost without noticing...

From Henri Bousquet, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*

BUCKING BROADWAY USA, 1917 Regia: Jack [John] Ford

■ T. it.: "All'assalto di Broadway"; Scen.: George Hively; E.: Ben F. Reynolds; Int.: Harry Carey (Cheyenne Harry), Molly Malone (Helen Clayton), L. M. Wells (Ben Clayton, suo padre), Vester Pegg (Thornton, un compratore di bestiame); Prod.: Harry Carey per Butterfly-Universal ■ 35mm. L.: 1213 m. D.: 59' a 20 f/s. Col. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Archives Françaises du Film - CNC

La scoperta di *Bucking Broadway* agli Archives Françaises du Film è un doppio avvenimento: si tratta di uno dei rari film muti di John Ford sopravvissuti, e del primo lungometraggio restaurato dagli Archives du Film interamente in digitale, tecnica che talvolta suscita discussioni. La copia in nitrato ritrovata è una versione francese distribuita nel 1918, in quattro bobine tutte colorate. Ha molti difetti: è sgranata, graffiata, con fotogrammi mancanti, moltissime giunte e tracce di muffa; presenta un inizio di decomposizione sulle didascalie che ha costretto a toglierle dalla copia per evitare contaminazioni dell'immagine. Inizialmente è stata fatta una duplicazione a colori dell'elemento nitrato con un metodo tradizionale, senza alcuna correzione dei difetti. Ma il nome di John Ford bastava a giustificare un restauro approfondito. Ricorrere al digitale è sembrata allora la soluzione migliore. [...] È stata stampata una copia lavoro in bianco e nero, che conservava i difetti originali, ed è stato elaborato uno storyboard completo del film a partire dalle immagini digitalizzate. Un primo confronto fra i due documenti di riferimento ha permesso di individuare subito alcune anomalie sopraggiunte nel momento della duplicazione in digitale (immagini invertite, scene mancanti o incomplete), e di porvi rimedio. I difetti più gravi (perforazioni rotte, giunte visibili, instabilità dell'immagine, graffi profondi, macchie...) erano stati precedentemente individuati nella copia lavoro e riportati sullo storyboard. A partire da questi rilevamenti i tecnici incaricati delle correzioni hanno effettuato i ritocchi necessari, per poi sottoporli ai restauratori per l'approvazione.

Jean-Louis Cot, in "Positif", n. 504, 2003

Una prima visione di *Bucking Broadway* basta a capire come Ford, che allora aveva 22 anni, fosse già in possesso di tutte le sue capacità: la costruzione del racconto, la qualità della fotografia e delle inquadrature, il ritmo del montaggio confermano la grande maturità intravista in *Straight Shooting*. La trama ha come protagonista il cow-boy Cheyenne Harry (Harry Carey), che tornerà in una ventina di film girati dal regista fra il 1917 e il 1919. Questa volta Cheyenne Harry si appresta a sposare la figlia del proprietario di un ranch nel Wyoming: ma lei gli preferisce un losco trafficante che la trascina a New York. [...] Come in molti western dell'epoca, l'azione del film è contemporanea al momento delle riprese. La strada del progresso industriale incrocia qui il selvaggio West: i cavalli affiancano le automobili, i cow-boy rispondono al telefono. Questo mondo variopinto

The discovery of Bucking Broadway at the Archives françaises du film was a double event: it is one of the rare surviving silent films by John Ford, and it is the first feature film restored by the Archives du Film entirely using digital technologies, which sometimes provoke debate. The nitrate print found was a French version distributed in 1918, in four color reels. It has many flaws: it's grainy and scratched, with missing frames, many splices, and traces of mold. The intertitles present early stages of decomposition which made it necessary to remove them to avoid contaminating the image. Initially, a color duplicate was made from the nitrate materials using traditional methods, without correcting any of the flaws. However, the name John Ford was enough to justify a more in-depth restoration, and resorting to digital technologies seemed the best solution. [...] A work print was struck in black and white containing the original flaws, and a complete storyboard was also made for the film from digitized images. Initial comparison of the two reference documents made it possible to immediately identify and then rectify some anomalies that occurred during digital duplication (inverted images, missing or incomplete scenes). The most serious flaws (torn perforations, visible splices, image instability, deep scratches, spots...) were first identified in the work print and then noted on the storyboard. Starting with this information, the technicians responsible for the corrections made the necessary alterations, which were then submitted to the restoration team for approval.

Jean-Louis Cot, in "Positif", n. 504, 2003

A first viewing of Bucking Broadway is enough to understand that Ford, then 22, was already in possession of all his capabilities: the story structure, the quality of the photography and framing, and the rhythm of the editing all confirm the great maturity glimpsed in Straight Shooting. The protagonist of the story is cowboy Cheyenne Harry (Harry Carey), who would reappear in about twenty films by the director between 1917 and 1919. This time, Cheyenne Harry is supposed to marry the daughter of a Wyoming ranch owner, but she prefers a seedy wheeler-dealer who drags her to New York. [...] Like many westerns at the time, the action in the film is set in the same era in which the film was shot. Here, the road to industrial progress crosses the Wild West: horses run beside cars, cowboys answer the telephone. This colorful, anachronistic world, often described

e anacronistico, descritto spesso con umorismo, nasconde però una certa amarezza. Perché, dietro situazioni buffe e strampalate (i cow-boy che si precipitano alla finestra per veder passare un'automobile, l'arrivo di Cheyenne Harry in un albergo di New York), è proprio la fine di un'epoca che il cineasta vuole evocare. Eric Loné, in "Positif", n. 504, 2003

humorously, does however hide a certain bitterness. Because, behind funny, oddball situations (cowboys running to the window to watch a car go by, Cheyenne Harry's arrival in a New York hotel), it is precisely the end of an era which the director is trying to evoke.

Eric Loné, in "Positif", n. 504, 2003

[CAMPIONATO DEL MONDO DI BOXE: JACK DEMPSEY CONTRO GEORGES CARPENTIER] 1921

■ 35mm. L.: 82 m. D.: 5' a 16 f/s. Imbittito / Tinted. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca del Comune di Bologna ■ Restaurato dalla Cineteca di Bologna presso L'Immagine Ritrovata nell'aprile 2003, a partire da un positivo nitrato imbittito con didascalie italiane, depositato presso la Cineteca del Comune di Bologna da Daniel N. Casagrande nel settembre 2002 / Print restored by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata in April 2003 from a nitrate positive presenting tinting and toning, with Italian intertitles, deposited at the Cineteca del Comune di Bologna by Daniel N. Casagrande in September 2002

KÖRKARLEN Svezia, 1921 Regia: Victor Sjöström

■ T. it.: "Il carretto fantasma"; Scen.: Victor Sjöström, dal romanzo di Selma Lagerlöf; Scgf.: Alexander Bako, Axel Esbensen; E.: J. Julius (Julius Jaenzon); Op.: Carl-Axel Söderström; Ass. R.: Arthur Engborg; Int.: Victor Sjöström (David Holm), Hilda Borgström (Mrs Holm), Tore Svennberg (Georges), Astrid Holm (Edit), Lisa Lundholm (Maria), Tor Weijden (Gustafsson), Concordia Selander (madre di Edith), Einar Axelsson (fratello di David), Nils Arehn (cappellano della prigione), Simon Lindstrand, Nils Elfors (compagni di David), Olof Ås, Algot Gunnarsson, Hildur Lithman, John Ekman, Josua Bengtsson, Emmy Albiin, Mona Geijer Falkner, Anna Lisa Baude; Prod.: Svensk Filmindustri ■ 35mm. L. or.: 2126 m. L.: 1937 m. D.: 106' a 16 f/s. Col. Versione svedese / Swedish version ■ Da: Cinemateket - Svenska Filminstitutet

■ Partitura scritta da Matti Bye, eseguita dal vivo da / Score written by Matti Bye, performed live by: Lotta Johansson (violino elettrico, sega armonica / electric violin, musical saw), Matti Bye (piano, sampler, glockenspiel), Andreas Edlund (clarinetto e uno strumento folk svedese chiamato vevlira / clarinet and a Swedish folk instrument called vevlira), Daniel Bingert (basso elettrico, sampler e percussioni / electric bas, sampler and percussions), Pelle Halvarsson (violoncello elettrico / electric cello)

Essendo forse il più famoso di tutti i film muti svedesi, *Körkarlen* è stato oggetto di svariati restauri. Verso la fine degli anni '60, è stato realizzato un duplicato negativo in bianco e nero a partire da una copia nitrato imbittita, e da questo negativo sono state generate tutte le successive stampe. Nel marzo del 2003, è stata realizzata una nuova copia imbittita utilizzando il metodo Desmet, che conferisce un miglior contrasto alle immagini rispetto alle copie precedenti.

Notte di Capodanno. La gamma delle delusioni e delle speranze della vita si polarizza in un breve istante. Gli ubriacconi nel cimitero. Il passato comincia a muoversi nella mente degli individui. In sovrapposizione vediamo il mare, l'affogato, il carretto della morte che viene a recuperare i corpi; sullo sfondo la "Comare secca" solleva la sua ombra, il corpo resta sul fondo del mare: nelle immagini c'è qualcosa di veramente soprannaturale, c'è della poesia figurativa, l'elemento più enorme e sorprendente del film. La fantasia non è un solo un barlume o un trucco, ma un fatto radicato nelle fondamenta del mondo reale.

Peter von Bagh

Perhaps the most famous of all Swedish silents, Körkarlen has been restored many times. A black-and-white inter-negative was made from a tinted nitrate print in the late 60's, and this negative has been the source for all further prints. In March 2003 a new tinted print was struck using the Desmet method, which brings a sharper contrast to the images compared to the older, filter-tinted prints.

New Year's Eve night. The entire range of delusions and hopes in life comes into focus for a brief instant. Drunks in the cemetery. The past begins to move in people's minds. In superimposition, we see the ocean, the drowned man, death's chariot coming to pick up the bodies; in the background, the "Grim Reaper" lifts a shadow while the body remains at the bottom of the sea: there is something truly supernatural in these images, there is figurative poetry, the largest, most surprising element in the film. The imagination is not just a glimmer or a trick, but a deep-rooted fact in the foundations of the real world.

Peter von Bagh

VERLOGENE MORAL (TORGUS) Germania, 1921 Regia: Hanns Kobe

■ Scen.: Carl Mayer; E.: Karl Freund; Scgf.: Robert Neppach; Int.: Gerd Fricke (John), Eugen Klöpfer (Torgeir), Marija Leiko (Anna), Kaethe Richter (Gudrun), Adele Sandrock (Turid); Prod.: Centaur-Film GmbH ■ 35mm. L.: 1275 m. D.: 52' a 20 f/s. Col. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française ■ Restaurato nel 2002 da un controtipo e una copia su supporto nitrato. Stampa della copia con procedimento Desmet, in collaborazione con Lobster Films / Restored in 2002 from a duplicate and a nitrate print. This copy was printed with the Desmet process, in collaboration with Lobster Films

Di tutti i film espressionisti, *Torgus* è quello più vicino ad alcune messe in scena teatrali dell'espressionismo, ad esempio la rappresentazione sul palcoscenico di *Von Morgens bis Mitternacht*. E mentre i personaggi del *Caligari* agiscono davanti al grafismo delle scenografie, senza riuscire ad esserne parte integrante, mentre

Of all the expressionist films, Torgus comes the closest to certain theatrical presentations of expressionism, as in Von Morgens bis Mitternacht. Yet, while the characters in Caligari act in front of the graphic designs of the sets without managing to become integrated with them, and while the actors in Von Morgens bis Mitternacht

gli interpreti di *Von Morgens bis Mitternacht* – ai quali i tratti grossi di pittura sui costumi e i volti impediscono il rilievo – possono inserirsi in tele dipinte, gli attori di *Torgus* si muovono in una scenografia che gioca in modo espressionista con i rapporti di volumi e di luce. Kobe apre in questo modo una via che Wiene, incapace di evadere dalla formula adottata, blocca senza comprenderne l'essenza profonda. *Torgus* ci aiuta a cogliere meglio l'evoluzione dell'espressionismo, le sue influenze, i suoi prolungamenti.

Henri Langlois, *Trois cents ans de cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma / Cinémathèque Française, 1986

– whose prominence is diminished by wide strokes of paint on their costumes and faces – can enter into painted canvases, the actors in *Torgus* move in sets that play in an expressionist manner with relationships between volume and light. Kobe thus opened a road which Wiene, incapable of escaping the accepted formula, blocked without understanding its deepest essence. *Torgus* helps us to grasp better the evolution of expressionism, its influences, and its extensions.

Henri Langlois, *Trois cents ans de cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma / Cinémathèque Française, 1986

ERDGEIST Germania, 1923 Regia: Leopold Jessner

■ T. it.: "Lulu"; Scen.: Carl Mayer, dal dramma omonimo di Frank Wedekind; E: Axel Graatkjaer; Scgf.: Robert Neppach; Int.: Asta Nielsen (Lulu), Albert Bassermann (Dr Schoen), Carl Ebert (Schwarz), Rudolf Forster (Alwa Schoen), Alexander Granach (Schigolch), Heinrich George (Rodrigo), Gustav Rickelt (Dr Goll), Erwin Biswanger (Eulenber), Julius Falkenstein, Lucy Kieselhausen, Anton Pointner; Prod.: Jessner-Film ■ 35mm. L.: 1955 m. D.: 90' a 20 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum ■ Copia restaurata nel 2003 da un positivo nitrato conservato presso il Nederlands Filmmuseum e da un lavander acetato conservato presso il Gosfilmofond. Didascalie olandesi ricostruite sulla base dei documenti di censura tedeschi. In collaborazione con Gosfilmofond, Bundesarchiv-Filmarchiv and Danske Filmmuseum / Print restored in 2003 from nitrate positive from Nederlands Filmmuseum and one acetate fine grain positive from Gosfilmofond. Dutch intertitles recreated from German Censorship cards. In collaboration with Gosfilmofond, Bundesarchiv-Filmarchiv and Danske Filmmuseum

Nel 1923 i critici cinematografici non erano molto convinti della qualità di questo adattamento del dramma di Wedekind ad opera del regista teatrale Leopold Jessner. Realizzato più di 25 anni dopo l'uscita del dramma omonimo, il film è un'affascinante combinazione di espressionismo tedesco e scenografie d'avanguardia, su cui si impone l'interpretazione di Asta Nielsen. L'attrice qui è una donna indipendente e depravata che incute timore a tutti gli uomini. Il Nederlands Filmmuseum possedeva una versione di *Erdgeist* molto lacunosa. Grazie alla collaborazione con gli archivi danesi, tedeschi e russi, è stata ricostruita una copia che comprende oltre il 90% della lunghezza originale. Filmmuseum Biennale 2003 - Catalogo

In 1923, film critics were not convinced by the theatrical quality of stage director Leopold Jessner's screen adaptation of Wedekind's play. Made more than twenty five years after the play, the film is a fascinating mix of German expressionism, avant-gardist decors and an imposing role by Asta Nielsen. Nielsen plays the role of an independent and depraved woman who inspires fear in all men. The Nederlands Filmmuseum owned a heavily cut version of *Erdgeist*. However, through the cooperation of the film archives of Denmark, Germany and Russia, a print has now been compiled that comprises more than 90% of the film's original length.

Filmmuseum Biennale 2003 - Catalogue

PIERROT PIERRETTE Francia, 1924 Regia: Louis Feuillade

■ E: Maurice Champreux, Léon Morizet, Fayen; M.: Maurice Champreux; Scgf.: Robert Jules-Garnier; Int.: René Poyen (Pierrot), Bouboule (Pierrette), Amédée Charpentier (il nonno), Julio de Romero, Emile Dupré, Jean-Pierre Stock; Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 1500 m. D.: 75' a 18 f/s. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Archives Françaises du Film - CNC, Cinémathèque Gaumont ■ Les Archives Françaises du Film - CNC conservavano degli elementi provenienti dal negativo nitrato originale. Mancava un terzo delle didascalie, completate grazie alla collaborazione di Jacques Champreux, possessore dei diritti sull'opera di Feuillade. Due scene danneggiate sono state ristampate a partire da una copia precedente, conservata alla Cinémathèque Française / Les Archives Françaises du Film - CNC held the elements from the original nitrate negative, but one third of the intertitles were missing. They were completed thanks to the collaboration of Jacques Champreux, who holds all rights to Feuillade's work. Two damaged scenes were reprinted from an earlier copy held at the Cinémathèque Française

■ Partitura scritta da Roberto Tricarri, eseguita dal vivo da: Roberto Tricarri (piano, fisarmonica), Jean Mach (clarinetto, clarinetto basso, sax, flauto traverso, chitarra, fisarmonica), Eric Boursy (chitarra, mezza chitarra, banjo, percussioni elettriche, organo di Barberia). In coproduzione con CinéMusiques. Tecnico del suono: Jean Paul Gimenez. Produzione: Lola Georget / Score written by Roberto Tricarri, performed live by: Roberto Tricarri (piano, accordion), Jean Mach (clarinet, bass clarinet, sax, flute, guitar, accordion), Eric Boursy (guitar, "guitarette", banjo, steel-drums, barrel organ). In co-production with CinéMusiques. Sound technician: Jean Paul Gimenez. Producer: Lola Georget

Pierrot e Pierrette, fratello e sorella, vivono in un carrozzone con il nonno, ex direttore di circo. Per guadagnarsi da vivere, cantano per le strade. La loro vita trascorre felice, finché interviene una "dama di carità", che vorrebbe rinchiudere il nonno in un ospizio e i bambini in un orfanotrofio. Pierrot e Pierrette fuggono e incappano in un mercante ambulante che li sfrutta. Dopo aver fatto fallire un furto rocambolesco, la dama di compagnia riconosce l'errore e, per la gioia di tutti, raccoglie nonno e nipotini a casa sua.

"Louis Feuillade fu il più grande pioniere dell'arte cinematografica

Pierrot and Pierrette, brother and sister, live in a caravan with their grandfather, a former circus director. To earn a living, they sing in the streets. Their lives continue happily, until a "charity lady" comes and wants to put their grandfather in a rest home and the children in an orphanage. Pierrot and Pierrette run away, only to find themselves exploited by a traveling salesman. After foiling a daring robbery, the lady companion realizes her mistake, and for the happiness of all, takes both grandfather and grandchildren into her home.

"Louis Feuillade was the greatest pioneer of French cinematic art.

francese. In *Pierrot Pierrette* è approdato alla maturità, affermando appieno il suo talento" (Georges Sadoul). Roberto Tricarri ha composto per il film una nuova partitura: "Per colorare l'itinerario di questi due marmocchi di strada che alla buona educazione preferiscono il vagabondaggio, mi è parso naturale affidarmi a un organo di Barberia contemporaneo, che affondasse le sue radici nelle canzoni da strada e spiccasse il volo verso accenti, armonie e contrappunti inattesi. Poi, le volute di una chitarra cesellata da un discepolo di Django Reinhardt hanno aggiunto malizia, swing e leggerezza".

In Pierrot Pierrette, he has reached maturity, showing his talents at their fullest" (Georges Sadoul). Roberto Tricarri has composed a new score for the film: "To give color to the meanderings of these two rug rats who prefer vagrancy to a proper education, it seemed only natural to me to choose a contemporary barrel organ, which could dig into popular street songs and then take off towards unexpected accents, harmonies, and counterpoints. Then, the spirals of a guitar carved by a disciple of Django Reinhardt added mischief, swing, and lightness".

IL CARNEVALE DI VIAREGGIO 8-24 FEBBRAIO 1925 **Italia, 1925**

■ Prod.: Versilia Film ■ 35mm. L.: 290 m. D.: 12' a 20 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca del Comune di Bologna (in collaborazione con il Comune di Viareggio) ■ Copia realizzata a partire da un positivo nitrato imbibito con didascalie italiane messo a disposizione dal Comune di Viareggio – Assessorato alla Cultura e restaurato dalla Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata nel febbraio 2003 / Copy made from a positive nitrate print with tinting and Italian intertitles, made available by the City of Viareggio – Ministry for Culture. It was restored by the Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory in February 2003

I preparativi del carnevale coinvolgono tutta la città di Viareggio: da chi si occupa di allestire i carri allegorici alle personalità politiche della cittadina della Versilia. La sfilata in mare su barche parate a festa, il lavoro febbrile ed infine la sfilata, in cui le didascalie ci svelano il nome del carro e del suo costruttore. Testimonianza storica di un carnevale ormai lontano nel tempo, che conserva ancora tutto il suo fascino.
Carmen Accaputo

Preparation for the carnival involves the entire city of Viareggio: from those responsible for making the allegorical floats, to the political personalities in the Versilian town. The parade by sea on festively decorated boats, feverish work, and finally, the float parade, where the intertitles reveal the name of each float and its builder. A historical document of a carnival, by now distant in time, that still maintains its appeal.
Carmen Accaputo

PIQUE DAME **Germania, 1927 Regia: Alexandr Rasumny**

■ Scen.: C. K. Roellinohoff, Artur Bardos, dalla novella di Alexander Puškin; E: Carl Drews, Erich Nitzschmann; Mu.: Schmidt-Gentner; Scgf.: E. Schroedter; Int.: Rudolf Forster (Tomski), Alexandra Schmitt (Gräfin Tomski), Jenny Jugo (Lise, la nipote), Walter Janssen (Hermann); Prod.: Phoebus-Film ■ 35mm. L.: 1340 m. D.: 59' a 20 f/s. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Archives Françaises du Film - CNC ■ Copia restaurata nel 2001 da una copia nitrato / Print restored in 2001 from nitrate print

Pique Dame è il secondo film realizzato da Rasumny in Germania. Non è certo il primo adattamento del testo di Puškin. La prima versione risale infatti al 1910. Successivamente Ozep, al suo primo incontro con il cinema, curerà la sceneggiatura di un film diretto da Jakob Protazanov ed interpretato da Ivan Mosjoukine e Vera Orlova, *Pikovaja Dama* (1917). La versione di Rasumny è pertanto la terza in ordine cronologico, e precede la regia di Ozep, che in Francia ritornerà alle sue origini cinematografiche (*La Dame de Pique*, 1937) e un ulteriore adattamento ad opera di Léonard Keigel, girato nel 1966 con Dita Parlo.
Francesco Pitassio

*Pique Dame is the second film made by Rasumny in Germany. This is not the first adaptation of Puškin's text. The first version dates back to 1910. Afterwards Ozep, in his first encounter with cinema, would write the script for a film directed by Jakob Protazanov and played by Ivan Mosjoukine and Vera Orlova, *Pikovaja Dama* (1917). Rasumny's version is therefore the third adaptation preceding the version directed by Ozep, who would return to his cinematic origins in France (*La Dame de Pique*, 1937), and another adaptation by Léonard Keigel's work, made in 1966 with Dita Parlo.*
Francesco Pitassio

STEAMBOAT BILL, JR. **USA, 1928 Regia: Chas. F. Reisner e (non accr.) Buster Keaton**

■ T. it.: "Bill jr. del vaporetto" o "Il figlio di Bill del vaporetto" o "Io e il ciclone"; Scen.: Carl Harbaugh; E: Dev Jennings, Bert Haines; M.: J. Sherman Kell (non accr.); Scgf.: Fred Gabourie; Ass. R.: Sandy Roth; Int.: Buster Keaton (William Canfield Jr.), Tom McGuire (John James King), Ernest Torrence (William Canfield Sr.), Tom Lewis (Tom Carter), Marion Byron (Marion King), Joe Keaton (barbiere); Prod.: Joseph M. Schenck/ Buster Keaton Productions Inc. ■ 35mm. D.: 69' a 24 f/s. Bn ■ Da: David Shepard, Lobster Films
■ Partitura scritta e diretta dal Maestro Timothy Brock, eseguita dal vivo dall'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna / Score written and conducted by Maestro Timothy Brock, performed live by Orchestra del Teatro Comunale di Bologna

Capita che il distributore pubblicitario di *Steamboat Bill* va da Joe Schenck, il mio cosiddetto produttore, e gli dice: "Keaton non può girare la sequenza dell'alluvione perché abbiamo tutti gli anni delle

It happened that the distributor for Steamboat Bill went to Joe Schenck, my so-called producer, and said: "Keaton can't shoot the flood sequence because we all lived through the years of

alluvioni e troppa gente perde la vita. È troppo doloroso metterla sul ridere". Allora Schenck mi disse: "Non puoi fare l'alluvione". Gli risposi: "Strano, perché Chaplin durante la Grande Guerra fece un film chiamato *Shoulder Arms*, che fu il più grande successo di cassetta di quell'epoca. È impossibile pensare a un cataclisma peggiore della Grande Guerra; ebbene, Chaplin fece con quello il suo più grande film comico". Schenck disse: "Oh, ma è un'altra cosa". Non so perché fosse un'altra cosa. Allora gli domandai se andava bene che io facessi un ciclone: e lui fu d'accordo, disse che era meglio. Ora, lui non lo sapeva, ma negli Stati Uniti i cicloni e gli uragani fanno un numero di vittime quattro volte superiore alle alluvioni. Tutto stava bene visto che non lo sapeva, e così andai avanti coi miei collaboratori e feci il ciclone. Buster Keaton

the floods and too many people lose their lives. It's too painful to laugh about". So Schenck told me: "You can't do the flood". I replied: "That's strange, because during the Great War, Chaplin made a film called Shoulder Arms, that was the greatest box office hit of its time. It's hard to think of an upheaval worse than the Great War; and Chaplin turned it into his greatest comic film". Schenck said: "Oh, but that's different". I don't know why it was different. So I asked him if it was ok if I did a tornado, and he agreed, he said it was better. Now, he didn't know it, but in the United States, tornados and hurricanes claim four times as many victims as floods. But everything was fine since he didn't know it, so I went ahead with my collaborators and did the tornado.
Buster Keaton

UN CHIEN ANDALOU Spagna, 1929 Regia: Luis Buñuel

■ Scen.: Luis Buñuel, Salvador Dalí; E: Albert Duverger; M.: Luis Buñuel; Scgf.: Pierre Schildknecht; Ass. R.: Pierre Batcheff; Int.: Luis Buñuel (l'uomo col rasoio), Pierre Batcheff (il ciclista / l'uomo), Simone Mareuil (la ragazza), Jaime Miravilles, Marval (due preti), Fano Messan (l'androgino), Robert Hommet (l'uomo della spiaggia); Prod.: Luis Buñuel ■ 35mm. D.: 22' a 18 f/s ■ Da: Filmoteca Española ■ Copia restaurata nel 2001 / Print restored in 2001

■ Ferrán Alberich da anni lavora con la Filmoteca Española al restauro di "Un Chien andalou", con particolare attenzione al difficile problema della musica del film. Nella presentazione di questa versione restaurata, il film sarà proiettato due volte, con accompagnamento di registrazioni su disco / Ferrán Alberich has been working at the Filmoteca Española on the restoration of "Un Chien andalou" for years, paying particular attention to the difficult issue of the music for the film. Presentation of this restored version will consist in two screenings accompanied by records.

In Europa, la versione più diffusa di *Un Chien andalou* è quella realizzata nel 1959-60 dalla casa di distribuzione francese Les Grands Films Classiques. Questa versione del film sonorizzata è quella che maggiormente si avvicina alle indicazioni del regista. Di fronte all'impossibilità di sapere con certezza se si tratta delle musiche esatte, abbiamo pensato alla possibilità di realizzare due varianti in base alle informazioni raccolte. Esistono infatti due tanghi, molto celebri negli anni '20, che si intitolano *Tango argentino* e *Recuerdo* ma che non sono quelli presenti nella versione del 1960. Pensando alla possibilità che si trattasse invece di queste musiche, realmente famose all'epoca in cui Buñuel presentò il suo film, ne abbiamo realizzato una nuova versione sostituendo i tanghi. Infine, abbandonando il metodo surrealista per passare direttamente a quello paranoico-critico di Dalí, abbiamo valutato la possibilità che Buñuel e Dalí avessero pensato a qualcosa di più rispetto alla musica di *Tristano e Isotta* mentre stavano elaborando la sceneggiatura di *Un Chien andalou*. La cosa è suggerita da un intrigante quadro di Dalí del 1943, intitolato *Tristán e Isolda*, che mostra due figure, un uomo e una donna, sepolti fino alla cintola. Si tratta di una trasposizione quasi esatta dell'immagine finale di *Un Chien andalou*. Se i due protagonisti del film sono Tristano e Isotta, almeno per Dalí, forse anche la storia aveva alcuni punti in comune con lo sviluppo della trama dell'opera. Ferrán Alberich, in "Cinegrafie", n. 16, 2003

In Europe, the most widely-seen version of Un Chien andalou is one produced between 1959-60 by French distributor Les Grands Films Classiques. This version of the sound film is the one closest to the director's instructions. Faced with the impossibility of knowing for sure if the music was exactly right, we weighed the possibility of making two variations based on the information gathered. Indeed, there are two tangos entitled Tango Argentino and Recuerdo that were quite famous in the twenties, but they are not the ones present in the 1960 version. Since we think it's possible that these pieces, famous during the era in which Buñuel presented his film, were the ones actually used, we made a new version using these tangos. Then finally, we abandoned the surrealist method and moved directly to Dalí's paranoid-critical method, considering the possibility that Buñuel and Dalí had thought of something more in regard to the music from Tristan and Isolda when they were writing the script for Un Chien andalou. This suggestion comes from a intriguing painting Dalí made in 1943, called Tristán e Isolda, which shows two figures, a man and a woman, buried up to their waists. The painting is almost an exact transposition of the final image in Un Chien andalou. If the protagonists of the film are Tristan and Isolda, or at least for Dalí, then perhaps the story of the film had points in common with the plot of the opera.
Ferrán Alberich, in "Cinegrafie", n. 16, 2003

ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT USA, 1930 Regia: Lewis Milestone

■ Tit. it.: "All'ovest niente di nuovo"; Scen.: George Abbott, dal romanzo di Erich Maria Remarque; Adattamento e dialoghi: Maxwell Anderson; Dialoghi aggiunti: Del Andrews; E: Arthur Edeson, Karl Freund (non acc.); M.: Edgar Adams, Edward L. Cahn (non acc.), Milton Carruth (non acc.); Superv. M.: Maurice Pivar; Scgf.: Charles D. Hall, William R. Schmidt; Mu.: David Broekman, Sam Perry (non acc.), Heinz Roemheld (versione "muta", non acc.); Su.: C. Roy Hunter; Ass. R.: Nate Watt; Int.: Louis Wolheim (Katzinsky), Lew Ayres (Paul Bäumer), John Wray (Himmelstoss, postino/sergente), Arnold Lucy (Kantorek), Ben Alexander (Franz Kemmerich), Scott Kolk (Leer), Owen Davis Jr. (Peter), Walter Browne Rogers (Behm), William Bakewell (Albert), Russell Gleason (Müller), Richard Alexander (Westhus), Harold Goodwin (Detering), "Slim" Summerville (Tjaden), G. Pat Collins (Tenente Bertinck), Beryl Mercer (Frau Bäumer), ZaSu Pitts (Frau Bäumer nella versione muta), Edmund Breese (Herr Meyer), Fred Zinnemann (soldato, non acc.); Prod.: Universal Pictures ■ 35mm. D.: 132' a 24 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Library of Congress ■ Preservato nel 2002 da lavander nitrato positivo/ Print preserved in 2002 from nitrate lavender positive

La versione "muta" con sonoro sincronizzato di *All Quiet on the Western Front* è stata preservata dalla Library of Congress - Motion Picture Conservation Center di Dayton, Ohio, a partire da un master lavander nitrato positivo con colonna sonora. La pellicola contiene la versione integrale del film per il mercato estero, assemblata prima che numerosi tagli censori ne riducessero drasticamente la durata, e presenta alcuni dialoghi sincronizzati in francese, in seguito eliminati nella versione statunitense. Il regista Lewis Milestone consegnò alla Universal una versione finale del film in diciassette rulli, che la produzione ridusse a quattordici per la versione sonora. Tuttavia, all'assistente di Milestone Milton Carruth venne affidato il compito di assemblare una versione muta, e per molti aspetti il suo montaggio è più fedele alla visione originale di Milestone, presentando movimenti di camera più fluidi e conservando molte scene poi tagliate nella versione sonora.

Mike Mashon

Il film di Milestone non è il primo a descrivere la Grande Guerra dal punto di vista tedesco, ma è uno dei pochi che riesce a farlo con imparzialità. L'ambientazione era assolutamente convincente, e nel copione si scelse saggiamente di concentrarsi sugli effetti determinati dal conflitto sui singoli personaggi, piuttosto che dare definizioni ampollose alla natura della guerra. Il film evita tutti quei cliché che idealizzano "sangue e valore dall'inferno alla gloria", offrendo uno sguardo estremamente realistico nei confronti della morte, che si cela dietro i colpi di cannone, le schegge, le baionette, il filo spinato o il proiettile di un cecchino.

Kingsley Canham, *Lewis Milestone*, Londra, Tantivy Press, 1974

The synchronized silent version of All Quiet on the Western Front was preserved by the Library of Congress - Motion Picture Conservation Center in Dayton, Ohio, from a nitrate lavender master picture positive and track. It is the complete foreign version, assembled prior to numerous censor cuts that shortened the film dramatically. It also features some minor sync dialogue in French that was deleted from the US version. Director Lewis Milestone delivered to Universal a seventeen reel version of the film, which the studio shortened to fourteen reels for the sound release. However, Milestone assistant Milton Carruth was given the task of assembling the silent version, and in many ways his cut is more faithful to Milestone's original vision, with more fluid camera movements and the inclusion of several shots deleted from the sound version for time.

Mike Mashon

Milestone's film was not the first to examine the Great War from the German point of view, but it was one of the few to do so with impartiality. The locale was totally convincing, unlike many later efforts, and the script wisely chose to concentrate upon the effects of war on individual characters, instead of making wordy statements about the nature of war. All Quiet on the Western Front avoids all the "blood and guts through hell to glory" clichés by taking a starkly realistic look at death-met out by shelling, shrapnel, bayonets, barbed wire and a sniper's bullet.

Kingsley Canham, *Lewis Milestone*, London, Tantivy Press, 1974

SIN NOVEDAD EN EL ALCÁZAR Italia, 1940 Regia: Augusto Genina

■ Versione spagnola di / Spanish version of "L'assedio dell'Alcazar" ■ Scen.: Augusto Genina, Alessandro De Stefano, Ugo Betti (non acc.); E: Jan Stallich, Francesco Izzarelli, Francesco Seratrice; M.: Fernando Tropea; Scgf.: Gastone Medin; Mu.: Antonio Veretti; Su.: Giacomo Pitzorno; Ass. R.: Primo Zeglio, Alberto Bargeles, Edoardo Anton, E. Fernandez de Cordoba; Int.: Fosco Giachetti (Capitano Vela), Mireille Balin (Carmen Herrera), Maria Denis (Conchita Alvarez), Andrea Checchi (Pedro), Silvio Bagolini (Paolo Montez), Aldo Fiorelli (Francisco), Rafael Calvo (Colonnello Moscardò), Carlo Tamberlani (Capitano Vincenzo Alba), Adele Garavaglia (zia Dolores), Guido Notari (Maggiore Villanova), Carlos Muñoz (figlio di Moscardò), Giovanni Dal Cortivo (generale repubblicano), Carlo Duse (Maggiore Ratto), Guglielmo Sinaz (deputato repubblicano), Oreste Fares (sacerdote), Nino Crisman, Angelo Dessy, Cesare Polacco, Antonio Marietti, Eugenio Duse, Carlo Bressan, Ciro Berardi, Checco Rissone, Anita Farra, Aedo Galvani, Mario Ersanilli, Ugo Sasso, Vasco Creti, Felice Romano, Nino Marchesini, Giovanni Petti, Franco Barci, Alfredo Petroni, Luigi Pastore, Rolando Mazzotti, Giulio Tomassini, Iginia Armilli, Mario Colombassi, Enza Vasconi, Tullio Tomadoni, Enrico Gozzo; Prod.: Bassoli Film (Roma) ■ 35mm. D.: 127'. Bn. Versione spagnola / Spanish version ■ Da: Filmoteca Española, Scuola nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale, in collaborazione con Museo Nazionale del Cinema di Torino, Cineteca di Bologna, Bundesarchiv, Imperial War Museum

Il film venne girato in doppia versione e vennero realizzati due distinti negativi. Il negativo scena della versione spagnola è stato ritrovato in Italia e messo a disposizione dagli eredi del produttore; la colonna è stata recuperata da due distinti elementi in 16 mm: un duplicato negativo e una copia positiva.

The film was made in dual versions, and two separate negatives were produced. The picture negative for the Spanish version was found in Italy and made available by the heirs of the producer; the soundtrack was recovered from two separate 16mm elements: a duplicate negative and a positive copy.

Il film racconta uno degli episodi più noti della guerra civile spagnola: un gruppo di militari, guardie civili e falangisti si asserragliò nell'Alcazar di Toledo e resistette a un assedio di oltre due mesi, fino alla liberazione per mano dell'esercito franchista. Per lo più la pellicola fu girata negli studi di Cinecittà, a parte alcune sequenze a Toledo nei primi mesi del 1940. Il film fu però realizzato in doppia versione. Ogni inquadratura venne girata due volte, una con dialogo in italiano e una con dialogo in spagnolo, da doppiare in seguito, visto che nessuna delle due versioni prevedeva la presa del suono diretto. I negativi furono sviluppati nei laboratori di Cinecittà. Il fatto che venisse girata una versione specificamente destinata alla distribuzione per la Spagna rafforza l'idea che si trattasse di una coproduzione italo-spagnola. Ferrán Alberich, in "Archivos", n. 35, 2000

The film tells the story of one of the most well-known episodes from the Spanish Civil War: a group of soldiers, national guard members, and falangists barricaded themselves inside the Alcázar in Toledo, holding out for over two months until they were freed by Franco's troops. The film was mostly shot in the Cinecittà studios, with the exception of some sequences filmed in Toledo during the early months of 1940. The film was made in two versions. Each shot was filmed twice, with Italian dialogues and with Spanish dialogues, to be dubbed later since direct sound recording was not used for either version. The negatives were developed in the Cinecittà laboratories. The fact that a version was filmed specifically for distribution in Spain reinforced the idea that the film was an Italian-Spanish co-production. Ferrán Alberich, in "Archivos", n. 35, 2000

THE RECKLESS MOMENT USA, 1949 Regia: Max Ophuls [Ophuls]

■ T. it.: "Sgomento"; Scen.: Henry Garson, Robert W. Soderberg; Adattamento: Mel Dinelli, Robert E. Kent, da "The Blank Wall" di Elisabeth Sanxay Holding; E: Burnett Guffey; Op.: Gert Andersen (non accrt); M.: Gene Havlick; Scgf.: Cary Odell; Cost.: Jean Louis; Su.: Russell Malmgren; Ass. R.: Earl Bellamy; Int.: James Mason (Martin Donnelly), Joan Bennett (Lucia Harper), Geraldine Brooks (Bea Harper), Henry O'Neill (Tom Harper), Shepperd Strudwick (Ted Darby), David Bair (David Harper), Roy Roberts (Nagel), Jessie Arnold; Prod.: Columbia Pictures Corporation ■ 35 mm. D.: 82'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Sony Columbia

Quando un regista profondamente personale come Max Ophuls si trova a occuparsi di un film di genere con un soggetto contemporaneo (occasione che gli si sarebbe ripresentata un anno dopo con *Caught*), e lo fa utilizzando tutta la libertà stilistica e l'ispirazione che lo contraddistinguono (sebbene l'unione di noir e melodramma non fosse nuova a quei tempi, la rielaborazione che ne fa Ophuls è unica), la sensazione che si prova è quella di vedere anche le cose a noi più familiari come se fosse la prima volta. La casa, con i suoi segreti nascosti dietro ogni porta, appare trasparente come solo i film e le *mise-en-scène* più riuscite riescono a mostrare. Ciò che ci trasmette è una dura rappresentazione della vita quotidiana. Ophuls mantiene uno sguardo naturale, offrendoci al tempo stesso una creazione magica, quanto quella dei suoi sgargianti film storici. Così come quando si addentra nelle falsità della storia e nella felicità fittizia *fin-de-siècle*, anche in questo film tutto sembra una facciata, un set, una vita che riconosciamo nelle parole dello stesso Ophuls quando parla di *Madame de...*: "Questa non è vita, è esistenza. Ancora meno: è non-esistenza [...]. In realtà, questo film dovrebbe essere, indirettamente, molto amaro, e mille volte più profondo dell'aneddoto da cui trae spunto". Sono bastati cinque anni per trasformare "la fortezza inespugnabile del focolare americano" (come veniva definita in *Since You Went Away* di Selznick, nel 1943) in una casa di ombre, e la vita in una farsa teatrale, in una serie di menzogne. Vengono contrapposte due coppie: una corrisponde al paradigma della vita americana, del matrimonio; l'altra, con uno sviluppo anomalo e inaspettato, prende forma quando un ricattatore si mette in contatto con la moglie. In un certo senso, la loro relazione diventa improvvisamente e rapidamente l'unica espressione possibile della vita reale. Il clima degli anni '40 può essere percepito sullo sfondo, soprattutto attraverso il personaggio chiave del padre, che però non viene mai mostrato direttamente (la Cinemateca Portuguesa ha recentemente dedicato una rassegna proprio a questi "protagonistas ausentes"). Al centro viene a trovarsi una famiglia logorata, una sorta di entità innaturale

When someone as intensely personal as Max Ophuls takes on a genre film and a contemporary subject (as he would do again one year later in Caught), employing all his stylistic liberty and inspiration (though the mixing of melodrama and noir was not unusual in those years, Ophuls' vision was unique), we get the sense that we are seeing even familiar things for the first time. The home, full of secrets behind its doors, appears transparent in the way that only film, and an inspired mise-en-scène, can show it. We get a tough glimpse of ordinary life. Ophuls maintains a natural look, while giving us a creation as magical as any of his flashy historical films. Just like Ophuls' insight into historical falsehoods and fictional fin-de-siècle happiness, here we see a life where everything is a facade, a set - a life we can recognize as Ophuls' described Madame de...: "This isn't a life, it's an existence. Even less: a non-existence... This film should be, indirectly, very bitter, and a thousand times more profound than the anecdote upon which it is based." Five years have transformed "the unconquerable fortress of an American home" (as it was defined in Selznick's Since You Went Away, 1943) into a house of shadows, and life into a theatrical play, a set of lies. Two couples are juxtaposed. One corresponds to the central paradigm of American life, or marriage; the other, in an unexpected lawless development, begins when a blackmailer contacts his wife. Somehow, their relationship suddenly and briefly becomes the only possible glimpse of real life. The sense of the 1940s lingers, with one key person - the father - never shown. (the Cinemateca Portuguesa recently dedicated a series to these symptomatic "protagonistas ausentes"). Hence, a stunted family lies at the center, an unnatural entity that must appear and act naturally, even more so because of this absence. But the rituals of everyday life and the urgent need to preserve them, to appear ordinary and decent, are

che deve continuare a comportarsi e ad apparire in modo naturale, soprattutto per effetto di questa "assenza". Ma la ritualità della vita quotidiana e il bisogno pressante di difenderla, di apparire normali e rispettabili, vengono sopraffatti da un senso di oscurità e di minaccia incombente. Anche se in realtà non succede nulla, sono la mentalità e una cultura repressiva a fare il resto. L'ambientazione semplice ed essenziale sembra fatta per essere pervasa da una presenza noir indefinibile e sovvertitrice, che alla fine ovviamente si manifesta, insinuandosi nelle fondamenta della routine familiare e sovvertendole. Ophuls rappresenta questa vita come una prigione, fondata interamente sul denaro e sui beni materiali. Le emozioni sono solo una messinscena, e non trovano modo di esprimersi, né ora né probabilmente mai, a meno che non si tratti di sentimenti non corrisposti o che si manifestano soltanto in brevi momenti: come avviene per la relazione tra il ricattatore (James Mason) e la moglie (Joan Bennett), due persone sole, legate da un rapporto che sembra dapprima crudele e poi intenso, con una enorme dolcezza repressa segnata dall'inevitabilità della rovina. Ciò che rende *The Reckless Moment* ancora più straziante e indimenticabile è in parte merito dell'interazione tra due attori straordinari: un compassato James Mason (la cui interpretazione della megalomania in *Bigger than Life* costituirà un altro momento importante di questa settimana di festival, e che ha lavorato ancora con Ophuls in *Caught*), e Joan Bennett, che dà vita a una delle incarnazioni della donna di casa più intense, controllate e a doppia faccia di tutta la storia del cinema. Se si pensa ai ruoli che ha interpretato per Ophuls, Lang e Renoir, Joan Bennett è stata certamente una delle attrici più brillanti e sottovalutate del suo tempo.

Peter von Bagh

VIDA EN SOMBRAS Spagna, 1949 Regia: Lorenzo Llobet Gràcia

■ Sogg. e scen.: Victorio Aguado, Lorenzo Llobet Gràcia; F.: Salvador Torres Garriga; Op.: Aurelio G. Larraya; M.: Ramón Biadú; Scgf.: Ramón Matheu; Cost.: Jaime Ferrater; Trucco: Asunción Sanchez; Mu.: Jesús García Leoz; Ass. R.: Pedro Lazaga, Antonio Solá; Int.: Fernando Fernán Gómez (Carlos), María Dolores Pradera (Ana), Isabel de Pomés (Clara), Alfonso Estela (Luis), Félix de Pomés (Señor Durán), Graciela Crespo (Señora Durán), Fernando Sancho (produttore), Marta Flores (sposa), Antonia Llobet (Ana da bambina), Carlos Llobet (bambino), Tomás Gutiérrez Larraya, Hernández (venditori), Juan Lopez (Luis da bambino), Joaquín Soler Serrano, Mary Santpere; Prod.: Castilla Films ■ 35mm. D.: 77'. Bn. Versione spagnola / Spanish version ■ Da: Filmoteca Española

Vida en sombras è un'eccezione nel panorama cinematografico spagnolo. Non segue i dettami ufficiali del cinema nazionale degli anni '40, è un prodotto della passione e non dell'interesse commerciale. Forse per questo soffrì della censura economica imposta su molti progetti del tempo dai professionisti del cinema. L'assenza di interesse per i progetti commerciali da parte di Lorenzo Llobet Gràcia in parte deriva dalla sua esperienza nel cinema amatoriale. *Vida en sombras* trae alcuni aspetti dall'esperienza autobiografica del regista (la morte del padre durante la Guerra Civile, trasformata qui nella morte della moglie) e ruota attorno ai rapporti tra vita e cinema. Il film uscì nel 1953, cinque anni dopo la sua realizzazione, senza pubblicità, e passò praticamente inosservato. Il negativo è andato perduto e sono sopravvissute solo due copie 16mm. Pur se danneggiate, esse sono state utilizzate per ricostruire approssimativamente il film originario.

Ferrán Alberich

*overtaken by darkness and a sense of criminal doom. Though nothing really happens, the mind and a repressive culture fill in the rest. The simple and spare setting seems made for permeation by an unknown and anti-establishment noir presence, which of course arrives, sinking into the foundations of routine family life and violating it. Ophuls shows this life as a prison, all about money and property. Emotions are all an act. Otherwise they find no outlet, not now and probably not ever, unless they are unrequited or unless they transpire in desperate, fleeting circumstances, such as the relationship between the blackmailer (James Mason) and his wife (Joan Bennett) - two lonely people in a relationship that seems first cruel and then poignant, with a great repressed tenderness underscored by the inevitability of doom. Part of the wrenching unforgettability of *The Reckless Moment* comes from the interplay between two exceptional actors: a restrained James Mason (whose profound megalomaniac creation in *Bigger than Life* will prove another highlight of this week, and who worked with Ophuls again in *Caught*), and Joan Bennett, who creates one of the most intense, understated, and dualistic incarnations of the housewife in all of the cinema. Considering her roles for Ophuls, Lang, and Renoir, Bennett was one of the most brilliant and somewhat underestimated actresses of her time.*

Peter von Bagh

Vida en sombras is an exception in the context of Spanish film. It doesn't follow the lines of most "official" Spanish films of the 1940s. It's a product of desire, not at all a commercial enterprise. Perhaps for that reason it suffered from the economic censorship which film professionals imposed on many projects at that time. Lorenzo Llobet Gràcia's lack of interest in commercial films derives in part from the fact that he came from the Spanish amateur cinema. *Vida en sombras* presents Llobet's attitude toward the cinema. It takes some personal aspects from his own life (the death of his father during the civil war transformed in the film into the death of the wife) and Llobet made the film turn around the relationship between life and cinema. *Vida en sombras* premiered in 1953, five years after it was shot, with no publicity, in a double-bill in a down-town cinema. Nobody saw it at all. The negative has been lost and only two 16mm copies remain. Though damaged they have been used for an approximate reconstruction of the original film.

Ferrán Alberich

BAJO EL SIGNO DE LAS SOMBRAS Spagna, 1984 Regia: Ferrán Alberich

■ Scen.: Ferrán Alberich; Immagini video: Carlos García Aguilar; M. e trucchi: Tucho Rodríguez; Su.: Fernán Prado, Josep Casamartina; Int.: Beatriz Sans, Carlos Serrano de Osma, Delmiro de Caralt; Prod.: Marga Lobo per la Filmoteca Española ■ Betacam SP D.: 32' ■ Da: Filmoteca Española

Questo documentario vuole essere un prologo a *Vida en sombras*. Non pretendiamo di spiegare la figura del regista, ma semplicemente raccontiamo alcune cose accadute prima, durante e dopo le riprese del suo unico film "professionale". Non si tratta nemmeno di una biografia, ma semplicemente di una cronaca di fatti, così come li abbiamo conosciuti.

Ferrán Alberich

*This documentary is intended as a prologue to *Vida en sombras*. We have no intention of explaining the figure of the director. We simply tell certain things that happened before, during, and after the filming of his only "professional" film. Neither is this a biography. It is simply a chronicle of the facts, just as we learned them.*

Ferrán Alberich

THE BAREFOOT CONTESSA USA, 1954 Regia: Joseph L. Mankiewicz

■ T. it.: "La contessa scalza"; Sog. e scen.: Joseph L. Mankiewicz; E.: Jack Cardiff; M.: William Hornbeck; Scgf.: Arrigo Equini; Mu.: Mario Nascimbene; Cost.: Sorelle Fontana; Int.: Ava Gardner (Maria Vargas), Humphrey Bogart (Harry Dawes), Edmond O'Brien, (Oscar Muldoon), Marius Goring (Alberto Bravano), Valentina Cortese (Eleonora Torlato-Favini), Rossano Brazzi (Vincenzo Torlato-Favini), Elisabeth Sellars (Jerry Dawes), Warren Stevens (Kirk Edwards), Franco Interlenghi (Pedro), Mari Aldon (Myrna), Maria Zanoli (madre di Maria), Renato Chiantoni (padre di Maria), Enzo Staiola (ragazzo dell'autobus), Diana Decker (bionda ubriaca), Bill Frase (J. Montague Brown), Riccardo Rioli (il danzatore gitano), Tonio Selwart (il pretendente); Prod.: J.L. Mankiewicz per Figaro Production/United Artists ■ 35mm. D.: 128'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: UCLA Film and Television Archive e MGM Studios, con il permesso di Hollywood Classics ■ Restaurato nel 2002 a partire dal negativo Technicolor three-strip originale e dall'originale sonoro Perspecta a tre piste. Laboratorio Cinetech. Restauro audio digitale di Audio Mechanics. Riversamenti ottici e magnetici di DJ Audio. Master Audio finale di Chage Audio e Dolby Laboratories. Col finanziamento di The Film Foundation e Robert B. Sturm / Restored in 2002 from the original Technicolor three-strip negatives and the original Perspecta three channel soundtrack. Laboratory Services by Cinetech. Digital audio restoration by Audio Mechanics. Optical and magnetic transfers by DJ Audio. Final audio master by Chace Audio and Dolby Laboratories. Preservation funded by The Film Foundation and Robert B. Sturm

Con l'arrivo dei grandi formati giunse anche la colonna sonora stereofonica. La Fox aveva dotato il CinemaScope di un sistema chiamato MagOptical, formato da quattro piste magnetiche ed una ottica di supporto. Il magnetico offriva una gamma dinamica più ampia ed un suono più corposo, ma il costo di stesura ed incisione delle piste era notevole. Le grandi compagnie che avevano seguito la Fox nell'uso del grande formato trovarono quindi proibitivo dotarsi di un sistema stereofonico a bande magnetiche. Il palliativo fu costituito dal Perspecta Sound, un sistema di diffusione sonora che partiva da una singola traccia ottica per simulare un effetto stereo. Attraverso toni di controllo subacustici (quindi non udibili), il suono udibile era diffuso in proiezione attraverso tre amplificatori posti dietro lo schermo, tarati per accogliere frequenze sui 30 Hz (a sinistra), 35 Hz (al centro) e 40 Hz (a destra). La Paramount fu la prima major ad utilizzare il Perspecta Sound in *White Christmas* (1954), il film che vide l'esordio del sistema wide screen della Paramount, il VistaVision. Tra i film equipaggiati con il Perspecta Sound ricordiamo, oltre a *The Barefoot Contessa*, *High Society*, *The Bridges at Toko-Ri*, *The Ten Commandments* e *The Man Who Knew Too Much*. Nonostante i costi contenuti e la compatibilità con i normali apparati riproduttori, il sistema venne abbandonato nel 1957. La copia presentata di *The Barefoot Contessa* ha una colonna sonora Dolby Digital che riproduce gli effetti dell'originale Perspecta.

Federico Magni

Ecco come spiegare il personaggio principale di questo film, interpretato idealmente dalla bella Ava: frigida secondo i viziosi, ninfomane per i puritani, è tutto quello che gli spettatori non sono; è soprattutto colei che essi non stringeranno mai fra le braccia, fratelli poco coscienti dei personaggi maschili del film.

*With the arrival of large formats came the stereophonic soundtrack as well. Fox had equipped CinemaScope with a system called MagOptical, consisting of four magnetic tracks and one optical support track. The magnetic tracks offered a wider, more ample range as well as a more full-bodied sound, but the cost of laying and recording the tracks was quite high. Indeed, the large companies that followed Fox in the use of the widescreen format found it prohibitively expensive to equip themselves with magnetic track stereophonic sound equipment. Perspecta Sound simulated a stereo effect using a single optical track. Through sub-audible (imperceptible) control signals, the audible sound was reproduced during projection by three amplifiers placed behind the screen, which were set to handle frequencies around 30 Hz (left), 35 Hz (center), and 40 Hz (right). Paramount was the first major to use Perspecta Sound in *White Christmas* (1954), which was also the debut of Paramount's widescreen system VistaVision. Among those films made with Perspecta Sound, in addition to *The Barefoot Contessa*, were *High Society*, *The Bridges at Toko-Ri*, *The Ten Commandments* and *The Man Who Knew Too Much*. Despite its reduced cost and compatibility with normal projection equipment, the system was abandoned in 1957. This copy of *The Barefoot Contessa* has a Dolby Digital soundtrack which reproduces the effects of the original Perspecta sound.*

Federico Magni

Here is how to explain the main character of this film, ideally played by the beautiful Ava: frigid according to the pigs, a nymphomaniac according to the Puritans, she is everything the spectators are not; she is above all the woman they will never hold in their arms, these brothers of the male characters in the film, even if they are not

Questi ultimi potrebbero al limite travestirsi da autisti, chitarristi, *bohémien*s. Ma scommettiamo che la loro dignità si oppone; e, del resto, non potrebbero imbrogliare a lungo una donna che preferisce non portare le scarpette che le hanno regalato, poiché tutti hanno in sé un conte italiano che sonnecchia.

Claude Chabrol, in "Cahiers du cinéma", n. 49, 1995

aware of it. Perhaps in a pinch they could disguise themselves as chauffeurs, guitarists, bohemians. But we can bet that their dignity won't let them; and anyway they will not long fool the woman who prefers not to wear the slippers they give her, because everyone is secretly an Italian count.

Claude Chabrol, in "Cahiers du cinéma", n. 49, 1995

THE NIGHT OF THE HUNTER USA, 1955 Regia: Charles Laughton

■ T. it.: "La morte corre sul fiume"; Scen.: James Agee, Charles Laughton (non acc.); dal racconto omonimo di Davis Grubb; F.: Stanley Cortez; M.: Robert Golden; Scgt.: Hilyard Brown; Arredatore: Al Spencer; Trucco: Don L. Cash; Mu.: Walter Schumann; Su.: Stanford Naughton; Ass. R.: Milton Carter, Jack Sonntag (non acc.); Int.: Robert Mitchum (Harry Powell), Shelley Winters (Willia Harper), Lillian Gish (Rachel Cooper), Peter Graves (Ben Harper), Billy Chapin (John Harper), Sally Jane Bruce (Pearl Harper), Evelyn Varden (Icay Spoon), Don Beddoe (Walt Spoon), James Gleason (Uncle Birdie), Gloria Castillo (Ruby); Prod.: Paul Gregory Productions / United Artists ■ 35mm. D.: 93' a 24 f/s. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: UCLA, con il permesso di Hollywood Classics ■ Restaurato nel 2001 da UCLA Film and Television Archive e MGM Studios da un negativo originale 35mm acetato, un positivo 35mm acetato, una copia su supporto acetato 35mm e l'originale sonoro magnetico 35mm presso i laboratori Cinetech. Suono: Audio Mechanics e DJ Audio. Col finanziamento di The Film Foundation e Robert B. Sturm / Restored in 2001 by UCLA Film and Television Archive in cooperation with MGM Studios from the original 35mm acetate picture negative, a 35mm acetate combined master positive, a 35mm acetate print, and the original 35mm magnetic soundtracks. Laboratory services by Cinetech. Sound services by Audio Mechanics and DJ Audio. Restoration funded by The Film Foundation and Robert B. Sturm

È la grande metafora del mondo "visto da un bambino" che ha permesso a Laughton di introdurre elementi brechtiani nella scenografia. A somiglianza del suo personaggio principale e di alcuni personaggi secondari, è tutto il mondo del film - che si denuncia da solo come illusione - a essere brechtiano, in modo politico. Il film è rivelatore di un mondo fondato su falsi valori, nel quale il predicatore incarna l'eterna alleanza tra fascismo americano e isteria puritana, che all'epoca aveva come nome e come volto il maccartismo. Rivedere oggi *La morte corre sul fiume*, alla luce del documentario (e preferibilmente nella versione restaurata da Bob Gitt), permette di riscoprire un film in cui il montaggio, controllato interamente dal regista, non intende assolutamente produrre effetti naturalistici o psicologici. Norman Mailer, che aveva venduto i diritti del suo romanzo *The Naked and the Dead* (realizzato poi da Raoul Walsh) al produttore di Laughton, Paul Gregory, all'uscita da una proiezione de *La morte corre sul fiume* dichiarò che il regista "non capiva il montaggio e non era in grado di servirsene". Il lavoro di Laughton è invece teso a produrre con i suoi attori dei gesti significanti, che il montaggio lega in una continuità da leggere. Tutti i malintesi che circondano ancora oggi questo film sperimentale (che "sperimenta veramente", diceva Truffaut) vengono da qui. Bill Krohn, in "Cahiers du cinéma", n. 578, 2003

It was the great metaphor of the world "seen by a child" that allowed Laughton to introduce Brechtian elements into the scenography. Like the main character and several secondary characters, the world of the film - which denounces itself as an illusion - is Brechtian in a political way. The film exposes a world founded on false values, in which Preacher incarnates the eternal alliance between American fascism and puritan hysteria, known at that time as McCarthyism. Watching The Night of the Hunter today, in light of the documentary (and preferably in Bob Gitt's restored version), allows for the rediscovery of a film in which the editing, controlled entirely by the director, was absolutely not intended to produce naturalistic or psychological effects. Norman Mailer, who sold the rights to his novel The Naked and the Dead (later made by Raoul Walsh) to Laughton's producer Paul Gregory, stated upon leaving a screening of The Night of the Hunter, that Laughton "did not understand editing and was incapable of making use of it". Instead, through the actors, Laughton's work produces signifying gestures which the editing links in a continuity that is intended to be read. All the misunderstandings that surround this experimental film (which "truly experiments", as Truffaut said) still today, stem from this.

Bill Krohn, in "Cahiers du cinéma", n. 578, 2003

CHARLES LAUGHTON DIRECTS "THE NIGHT OF THE HUNTER" Usa, 1954-2000

■ Selezione, montaggio, commento: Robert Gitt ■ 35mm. D.: 158'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: UCLA ■ Rushes selezionati e presentati da Robert Gitt, direttore dei restauri presso UCLA Film and Television Archive, in collaborazione con Nancy Myself. Preservato nel 2002 da un positivo acetato 35mm con sonoro magnetico della collezione Charles Laughton e Elsa Lanchester presso i laboratori Cinetech e Title House Digital; Suono: DJ Audio e Audio Mechanics. Col finanziamento di The Film Foundation e Robert B. Sturm / Rushes selected and presented by Robert Gitt, Preservation Officer, UCLA Film and Television Archive, in collaboration with Nancy Myself. Preserved in 2002 from 35mm acetate picture positive prints and original 35mm magnetic soundtracks from the collection of Charles Laughton and Elsa Lanchester. Laboratory services by Cinetech and Title House Digital. Sound services by DJ Audio and Audio Mechanics. Preservation Funded by The Film Foundation and Robert B. Sturm.

The Night of the Hunter è uno dei pochi classici del cinema di cui sono sopravvissuti i giornalieri, i tagli e gli scarti originali. Tutto questo materiale era stato lasciato sul pavimento della sala di montaggio quasi mezzo secolo fa da Charles Laughton e dal montatore del

The Night of the Hunter is the only classic motion picture for which the original rushes, or trims and outs, survive. All of this material was left on the cutting room floor by director Charles Laughton and film editor Robert Golden almost half a century ago and has

film, Robert Golden, e da allora non era mai stato visto. I giornalisti danno la possibilità allo spettatore di capire come Laughton, regista neofita, abbia interagito con gli interpreti e li abbia guidati, aiutandoli a dare vita ai loro personaggi sullo schermo. Dal momento che Laughton voleva che la cinepresa continuasse a riprendere tra un ciak e l'altro, è possibile sentire la sua voce fuori campo dirigere e motivare Robert Mitchum, Shelley Winters, Lillian Gish, Billy Chapin, Sally Jane Bruce e gli altri attori. L'analisi dei giornalisti ci permette inoltre di comprendere nel dettaglio il processo di creazione del film. Può essere analizzata non solo la tecnica di regia, ma anche l'abilità del montatore e del direttore della fotografia. È possibile vedere differenti angoli di ripresa e sentire battute del copione che mancano nella versione finale. I giornalisti mettono in luce anche il talento di Laughton sia come regista che come attore, e lo si sente recitare in prima persona tutti i ruoli dei personaggi. È un attore esperto, perfettamente in grado di interpretare con naturalezza qualsiasi ruolo: di uomo, di donna o di bambino. I tagli montati per questo film sono stati accuratamente selezionati da più di otto ore di materiale e offrono una visione alternativa di tutte le sequenze più memorabili.

Robert Gitt

not been seen since. While there is no "missing" footage here, these rushes provide the viewer with a unique understanding of how neophyte director Laughton coached and interacted with his performers, helping them develop their characters onscreen. Because Charles Laughton liked to keep the camera running between takes, we hear his offscreen voice directing and motivating the performances of Robert Mitchum, Shelley Winters, Lillian Gish, Billy Chapin, Sally Jane Bruce and the other actors. Viewing the rushes provides an insightful study of the filmmaking process. One can analyze not only Laughton's directorial technique, but also the skill of the editor and the cinematographer. Variant camera angles are shown and lines of dialogue can be heard that are missing from the final film. The rushes illustrate Laughton's talent as both a director and an actor for he is heard playing all the parts himself. He is the consummate performer, someone who can play any role – man, woman or child – with ease. The outtakes to be screened have been carefully selected from more than eight hours of surviving material, and represent an alternative view of all the film's most memorable sequences.

Robert Gitt

THE BURGLAR USA, 1957 Regia: Paul Wendkos

■ T. it.: "Lo scassinatore"; Scen.: David Goddis, dal suo romanzo omonimo; E: Don Malkames; M.: Paul Wendkos; Scgf.: Jim Leonard; Trucco: Josephine Ciannella, Gary Eliot; Mu.: Sol Kaplan; Ingegnere Su.: Ed Johnstone; Superv. al missaggio: Norman Kasow; Effetti sonori: John Peckham; Int.: Dan Duryea (Net Harbin), Jayne Mansfield (Gladden), Martha Vickers (Della), Peter Capell (Baylock), Mickey Shaughnessy (Dohmer), Wendell K. Phillips (capitano di polizia), Phoebe Mackay (Sister Sarah), Stewart Bradley (Charlie), John Facenda (commentatore), Frank Hall, Bob Wilson (giornalisti), Steve Allison (State Trooper), Richard Emery (Harbin da bambino), Andrea McLaughlin (Gladden da bambina); Prod.: Columbia ■ 35mm. D.: 90'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Sony Columbia ■ Copia restaurata da Sony Pictures Entertainment. Gli ostacoli che il restauro ha dovuto fronteggiare derivavano dalla fragilità e il deterioramento del negativo originale e della colonna sonora. Molti problemi sono stati risolti grazie a un master positivo risalente ai '50. La colonna sonora mono inglese è stata restaurata a partire da un lavander 35mm deteriorato e da una pista magnetica contenente musiche ed effetti sonori su supporto 35mm deteriorato / Print restored by Sony Pictures Entertainment. A worn and fragile original picture negative, plus seriously deterioration soundtracks, were the obstacles faced for the restoration. Many of the most egregious problems could be replaced from master positive elements made in the 1950's. The mono English soundtrack was restored from the combined optical track from an existing deteriorating 35mm Fine Grain Master, with some audio supplemented from a deteriorating 35mm music and effects magnetic track.

The Burglar è l'opera prima di Paul Wendkos (autore dei film della serie *Gidget* e di una miriade di sceneggiati televisivi). Il film, che inizia con una sequenza di cinegiornale, fa pensare a una versione a basso costo di *Citizen Kane*. La fotografia monocromatica del quasi sconosciuto Don Malkames ricorda quella espressionista dei *b-movies* di Welles, quasi una versione moderna dello "stile tedesco". *The Burglar* sfrutta l'illuminazione notturna dei diversi ambienti (il parco dei divertimenti, lo stadio) fino a far scomparire la narrazione dietro una pacchiana fantasmagoria luminosa, da far venire in mente *Lady from Shanghai* e *Touch of Evil*. La trama si sviluppa attorno al furto di un collier appartenente a una carismatica e losca guida spirituale, "Sister Sarah" (liberamente ispirata alla figura di Aimee Semple McPherson). Il collier ben presto sembra assumere una vita propria, come in una versione a buon mercato di *Madame de...* La recitazione merita un commento a parte. Il cast è estremamente disomogeneo per stile e bravura. Ogni attore sembra recitare in un film diverso: a volte ci sembra di assistere a un'opera teatrale, altre a un *b-movie* hollywoodiano. I personaggi incarnano tipologie talmente stravaganti che il film sembra tratto da un dipinto di Max

The Burglar is the debut feature of Paul Wendkos (auteur of the *Gidget* films and myriad television dramas). The film, which begins with a newsreel sequence, reminds us of a kind of down-market version of *Citizen Kane*. The monochrome cinematography by the relatively unknown Don Malkames recalls Welles' "b" movie expressionism, a kind of moderne version of the German style. *The Burglar* adopts the nocturnal lighting motifs of various locales (the amusement park, the stadium) to dissolve narrative in a tawdry fantasmagoria of light in ways that recall *The Lady from Shanghai* and *Touch of Evil*. The central plot revolves around the theft of a jewel necklace from a charismatic spiritualist huckster, "Sister Sarah" (loosely modeled after Aimee Semple McPherson). The necklace soon takes on a life of its own, like a dime-store version of *Madame de...* The acting deserves comment. The ensemble ranges radically in style and capability. Each actor seems to be in a different movie – sometimes a theatrical set piece, sometimes a Hollywood "b" film, and so on. The characters portray such eccentric types that the cast seems drawn from a Max Beckmann painting

Beckmann, e ciò che va in scena nel covo assomiglia a uno studio musicale sulla dissonanza. Intrappolati insieme nella trama, tormentati dalle involontarie conseguenze delle loro azioni e dall'intimità che ne consegue, i personaggi iniziano a fronteggiarsi l'un l'altro quasi come in un inferno sartreano. Nel cuore del loro covo, la petulante e infantile Mansfield diventa una Lolita pericolosamente destabilizzante. Questa copia mostra il film nella sua versione integrale, ed è uno dei risultati più recenti del vasto programma intrapreso dalla Sony Pictures Entertainment per restaurare e tutelare il suo archivio cinematografico. Il restauro della pellicola, avvenuto sotto la supervisione di Grover Crisp, è stato condotto presso la Cinetech di Valencia, mentre il restauro del sonoro è opera della Chace Productions (Burbank). Roger S. Harlow

and the enclosure of the hideout becomes an almost musical study in dissonance. Trapped together in the plot, tortured by the unintended consequences of their actions and subsequent intimacy, the characters begin to experience one another as a kind of Sartrean hell. In the midst of their hideout, the annoying, infantile Mansfield becomes a dangerously destabilizing Lolita. This print represents the integral version of this feature, and is a recent product of Sony Pictures Entertainment's comprehensive program to restore and preserve its motion picture library. The picture restoration under the supervision of Grover Crisp, was performed at Cinetech (Valencia) and the sound restoration was executed by Chace Productions (Burbank). Roger S. Harlow

DOLCI INGANNI Italia, 1960 Regia: Alberto Lattuada

■ Sog.: Franco Brusati, Francesco Ghedini, Alberto Lattuada; Scen.: Claude Brulé, Franco Brusati, Francesco Ghedini, Alberto Lattuada; E.: Gabor Pogány; Op.: Mario Capriotti; M.: Leo Catotzo; Scgf.: Franco Lolli; Cost.: Lucia Mirisola; Mu.: Umberto Bindi (per la canzone "Arrivederci"), Dino Olivieri (per la canzone "Tornerai"), Piero Piccioni; Su.: Mario Bartolomei, Kurt Doubrowsky; Ass. R.: Aldo Buzzi, Leo Pescarolo; Int.: Catherine Spaak (Francesca), Jean Sorel (Renato), Christian Marquand (Enrico), Juanita Faust (Maria Grazia), Marilù Tolo (Margherita), Milly (la contessa), Antonella Erspamer (la principessa), Giovanna Pignatelli (Principessa Lavinia), Oliviero Prunas (Eddy), Giacomo Furia (negoziante), Gisella Arden, Patrizia Bini, Eva Bruni, Franco Lolli, Ida Masetti, Donatella Raffai, Serena Vergano, Silverio Dani, Laura Di Ravello, Priscilla Contardi, Angela Caffelli; Prod.: Titanus / Laetitia Films / Les Films Marceau-Cocinor ■ 35mm. L.: 2497 m. D.: 91'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca del Comune di Bologna ■ Restaurato nel 2003 dalla Cineteca di Bologna presso L'Immagine Ritrovata / Print restored in 2003 by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata

Lattuada replicò alle voci che volevano associare il soggetto del suo film alla tematica dello "scandaloso" *Lolita* di Nabokov, precisando che il suo lavoro voleva avere ben più ampio respiro ed occuparsi di una questione di cocente attualità, quale era la mancanza di educazione sessuale nei giovani. La scrupolosità con cui Lattuada si era avvicinato a questo tema non evitò al film di essere al centro di polemiche. Nel settembre del 1960 *Dolci inganni* è sottoposto al vaglio di una commissione di revisione cinematografica di primo grado. Nonostante le difficoltà, il film ottenne il nulla osta, concesso solo a patto che venisse leggermente "ritoccato" e vietato ai minori di sedici anni. Ma il 26 novembre 1960 il Procuratore Carmelo Spagnuolo emette un'ordinanza di sequestro in quanto *Dolci inganni*, a suo giudizio, contrasta con le norme del buon costume per alcune sue sequenze "palesamente offensive del comune sentimento del pudore". Il sequestro alla fine fu annullato, ma solamente dopo che una commissione di revisione d'appello setacciò nuovamente il film, imponendo un taglio di 301,5 metri di pellicola. Dopo circa tre anni e mezzo dal sequestro della versione originale, fu celebrato un processo conclusosi a favore del regista.

Il restauro ripropone la versione del film reintegrata nel 1964. Questa operazione è stata resa possibile dal produttore, Goffredo Lombardo, che ha messo a disposizione della Cineteca del Comune di Bologna il negativo immagine e il negativo suono originali. Quest'ultimo presentava sintomi avanzati di sindrome dell'aceto. Karianne Fiorini

The director answered those who compared the story of his film to Nabokov's Lolita by pointing out that his work was meant to have a much broader scope and to deal with a controversial contemporary issue: the lack of sexual education for young people. However, the scrupulous manner in which Lattuada approached the subject did not keep the film from becoming the center of polemics. In September of 1960, Dolci inganni was examined by a film review board. Despite some difficulties, the film was granted authorization for release on condition that it would be slightly "touched up" and prohibited to those under sixteen. But on 26 November 1960, public prosecutor Carmelo Spagnuolo issued an order for the film to be seized. In his opinion, it contravened proper standards of morality because some scenes were "openly offensive to a common sense of decency". In the end his order was revoked, but only after an appeals commission reviewed the film and required that an additional 301.5 meters of the film be cut. Approximately three and a half years after the original version was seized, a court case ended with a ruling in favor of the director.

This restoration is the reintegrated version of the film from 1964. It was made possible by producer Goffredo Lombardo who allowed the Cineteca di Bologna to use the original sound and picture negatives. The sound negative showed advanced signs of vinegar syndrome. Karianne Fiorini

THE "METROPOLIS" CASE Germania, 2002 Regia: Enno Patalas

■ DVD. D.: 40' ■ Da: Murnau Stiftung

Un dettagliatissimo documentario dello storico del cinema e restauratore Enno Patalas, il cui sforzo per la ricostruzione di

A very detailed and to-the-point documentary by historian and restorer Enno Patalas, whose effort on the reconstruction of

Metropolis può essere considerato il lavoro di una vita. Patalas separa *The "Metropolis" Case* in tre parti: produzione (che Patalas chiama il "making"), ri-montaggio ("unmaking") e il successivo "re-making". Il documentario presenta un vasto apparato di bozzetti preparatori, fotografie, disegni e brani di film.

Metropolis can truly be called a life's work. Patalas separates The "Metropolis" Case into three parts: production (Enno Patalas refers to it as "the making"), re-editing ("unmaking") and subsequently "remaking". The documentary features a large number of production drawings, production photos, paintings, and film footage.

PRIMA DI CITIZEN KANE / BEFORE CITIZEN KANE

THE POWER AND THE GLORY USA, 1933 Regia: William K. Howard

■ T. it.: "Potenza e gloria"; Scen.: Preston Sturges; E: James Wong Howe; M.: Paul Weatherwax; Scgf.: Max Parker; Cost.: Rita Kaufman; Mu.: Peter Brunelli, Louis De Francesco, J. S. Zamecnik (non acc.), diretta da Louis de Francesco; Su.: A. W. Protzman; Ass. R.: Horace Hough; Int.: Spencer Tracy (Tom Garner), Colleen Moore (Sally Garner), Ralph Morgan (Henry), Helen Vinson (Eve Borden), Phillip Trent (Tom Garner Jr.), Henry Kolker (Mr Borden), Sarah Padden (moglie di Henry), Billy O'Brien (Tom da giovane), Cullen Johnson (Henry da giovane), J. Farrell McDonald (Mulligan); Prod.: Fox Film Corporation ■ 35mm. D.: 77'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da UCLA Film and Television Archive e 20th Century Fox ■ Restaurato nel 2000 da una copia 35mm nitrato, da un lavander 35mm acetato e da un 16mm di proprietà di Preston Sturges. Restauro diretto da Robert Gitt (UCLA) e Schawn Belston (Fox). Laboratorio: Triage Motion Picture Services. Sonoro: DJ Audio and Audio Mechanics / Restored in 2000 from a 35mm nitrate print, a 35mm acetate fine grain master positive and Preston Sturges' personal 16mm print. Restoration supervised by Robert Gitt (UCLA) and Schawn Belston (Fox). Laboratory services by Triage Motion Picture Services. Sound services by DJ Audio and Audio Mechanics

Questo classico poco conosciuto, il cui negativo originale venne distrutto dal fuoco molti anni fa, è spesso considerato un precursore di *Citizen Kane*. Lo script di Preston Sturges racconta l'inarrestabile ascesa del dirigente ferroviario Tom Garner (Spencer Tracy) attraverso una serie di flashback narrati dal suo vecchio amico Henry (Ralph Morgan). Oggi il pubblico forse troverà la narrazione a tratti pesante e banale, ma resta interessante valutare fino a che punto questo film, non lineare nella struttura e innovativo nella fotografia di James Wong Howe, abbia influenzato Orson Welles nell'ideazione di *Citizen Kane*. Il termine "narratage" venne creato dalla casa di produzione per descrivere l'uso di flashback accompagnati da narrazione, la stessa tecnica utilizzata anche in *The Sin of Nora Moran*. *The Power and the Glory* è liberamente ispirato alla vita di C.W. Post, magnate dei cereali e nonno della seconda moglie di Sturges, Eleanor Hutton. Il produttore del film, Jesse Lasky, ha scritto nella sua biografia: "Era il copione più perfetto che avessi mai letto". Fu la prima sceneggiatura cinematografica originale coperta da diritto d'autore, come già avveniva per le opere teatrali. Questo precedente inquietante iniziò a innervosire i produttori per la forza contrattuale che gli sceneggiatori avrebbero iniziato a esercitare. Come accadrà per la figura di Hearst in *Citizen Kane*, Tom Garner simboleggia assieme il meglio e il peggio dell'industrializzazione. Ma l'impersonificazione che ne fa Tracy è più benevola e meno minacciosa di quella offerta da Welles. Donna Ross in *UCLA Film and Television Archive – Tenth Festival of Preservation*, 2000

*This seldom seen classic, whose original negative was destroyed by fire many years ago, is often considered a forerunner of Citizen Kane. Preston Sturges' script tells the rags-to-riches story of railroad executive Tom Garner (Spencer Tracy) through a series of flashbacks narrated by his longtime friend Henry (Ralph Morgan). Contemporary audiences may find the narration heavy-handed and trite at times, but they should enjoy speculating to what extent the film's non-linear construction, plot and innovative cinematography (by James Wong Howe) influenced Orson Welles while he was planning Citizen Kane. The studio coined the word "narratage" to describe the use of flashbacks with narration over them, and this "narratage" style can also be seen in The Sin of Nora Moran. The Power and the Glory was loosely based on the life of C.W. Post, the cereal tycoon and grandfather of Sturges second wife, Eleanor Hutton. The film's producer, Jesse Lasky wrote in his autobiography, "It was the most perfect script I'd ever seen". It became the first original screen story written on a royalty basis in much the same way as a stage play. This shocking precedent made producers nervous about the strong creative muscle writers would start exerting. Like the Hearst figure in Citizen Kane, Tom Garner symbolizes the best and worst of industrialization. But Tracy's depiction is more sympathetic and less menacing than Welles'. Donna Ross in *UCLA Film and Television Archive – Tenth Festival of Preservation*, 2000*

THE SIN OF NORA MORAN USA, 1933 Regia: Phil Goldstone

■ Scen.: Frances Hyland, dal racconto "Burnt Offering" di M. Maxwell Goodhue; E.: Ira H. Morgan; M.: Otis Garrett; Mu.: Heinz Roemheld (non accr.); Int.: Zita Johann (Nora Moran), Paul Canavagh (Bill Crawford), Alan Dinehart (John Grant), Claire Du Brey (Mrs. Crawford), John Miljan (Paulino), Henry B. Walthall (Padre Ryan), Sarah Padden (Mrs. Watts), Otis Harlan (Mr. Moran), Aggie Herring (Mrs. Moran), Cora Sue Collins (Nora Moran da bambina), Ann Brody, Syd Saylor, Harvey Clark, Joseph W. Girard, Rolfe Sedan; Prod.: Majestic Pictures Inc. ■ 35mm. D.: 65'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: UCLA Film and Television Archive in collaborazione con / In cooperation with Independent-International Pictures ■ Preservato nel 2000 da un negativo immagine 35mm nitrato e una copia lavoro immagine e sonoro nitrato fornita da Film Preservation Associates. Laboratorio: Cinema Arts, Inc. Sonoro: Audio Mechanics e DJ Audio. Finanziato da The Packard Humanities Institute / Preserved in 2000 from the original 35mm nitrate picture negative and a 35mm nitrate picture and sound workprint provided by Film Preservation Associates. Laboratory services by Cinema Arts, Inc. Sound services by Audio Mechanics and DJ Audio. Preservation funded by The Packard Humanities Institute

The Sin of Nora Moran non è un film né classico né kitsch, ma una combinazione unica di entrambi questi elementi. La sua trama (una donna sempre più intrappolata in una vita fatta di degradazione), tipica dei film precedenti al codice Hays, e l'estrema limitatezza del suo budget sono caratteristiche comuni nei B-movie di quel periodo. È il modo in cui viene narrata la storia che conferisce a *Nora Moran* una qualità unica, ricorrendo a flashback, flash-forward e a un gioco di flashback nel flashback talmente complesso che l'intera struttura narrativa inizia ben presto a perdere un senso compiuto, per assumere una forma onirica, completamente libera, che rappresenta un punto di forza del film piuttosto che un suo limite. I critici contemporanei hanno spesso associato questo film a *The Power and the Glory*, visto che è proprio da quest'ultimo che *Nora Moran* prende in prestito la tecnica del "narratage". Sino ad allora, certamente niente del calibro di *Nora Moran* era mai stato realizzato da Phil Goldstone, che dal 1921 si occupava di produzione di film a basso costo e il cui lavoro più conosciuto resta *The Vampire Bat* (1933). Secondo alcune fonti, è possibile che a realizzare il film non sia stato in realtà Goldstone, che solo in un secondo momento aveva preso il posto del regista originario Howard Christy, che alcuni mesi prima aveva diretto *Sing Sinner Sing* per Goldstone. Chiunque sia stato l'artefice di *Nora Moran*, gli appassionati di cinema non possono che essergli profondamente grati. Ipnotico, allucinante, artistico: forse il miglior B-movie degli anni '30. UCLA Film and Television Archive – Tenth Festival of Preservation, 2000

The Sin of Nora Moran is neither classic nor camp, but a unique mélange of both. Its standard pre-Code plot (victimized woman descends into a life of degradation) and extremely low budget were common to B-pictures of the period. But it's the telling of the story that elevates Nora Moran into a class all its own. This it accomplishes through a series of flashbacks, flash-forwards and flash-within-flashbacks so complex that the entire narrative structure quickly ceases to make sense, assuming a free-form, dream-like quality that enhances the film rather than detracts from it. Contemporary reviews likened it to The Power and the Glory, due to its borrowing of that picture's "narratage" device. Certainly nothing like Nora Moran ever had come from Phil Goldstone, a low-budget producer since 1921 whose best-known effort remains The Vampire Bat (1933). Sources speculate that someone other than Goldstone, who took over from the original director, Howard Christy, was responsible. (Christy had directed Sing Sinner Sing several months earlier for Goldstone). However Nora Moran happened, film buffs can only be grateful. Haunting, hallucinatory, artistic, it may be the best B-movie of '30s.

UCLA Film and Television Archive – Tenth Festival of Preservation, 2000

QUATTRO FILM DI RODOLFO SONEGO / FOUR FILMS BY RODOLFO SONEGO**LA GENTE NON CI GUARDA** Italia, 1948 Regia: Glauro Pellegrini

■ Scen., Ass. R.: Rodolfo Sonego; Prod.: Circolo del Cinema di Bologna (CCB) ■ 35mm. L.: 388 m. D.: 14' a 24 f/s. Bn ■ Da: Cineteca del Comune di Bologna

PARLIAMO DEL NASO Italia, 1948 Regia: Glauro Pellegrini.

■ Scen.: Rodolfo Sonego; Prod.: Lux Film ■ 35 mm. L.: 292 m. D.: 10' a 24 f/s. Bn ■ Da: Cineteca del Comune di Bologna

L'ESPERIENZA DEL CUBISMO Italia, 1948 Regia: Glauro Pellegrini

■ Scen.: Rodolfo Sonego, con la consulenza di Renato Guttuso; Prod.: Lux Film ■ 35 mm. L.: 309 m. D.: 11' a 24 f/s. Bn ■ Da: Cineteca del Comune di Bologna

LEZIONI DI ANATOMIA Italia, 1949 Regia: Rodolfo Sonego

■ Scen.: Rodolfo Sonego; Prod.: Lux Film ■ 35 mm. L.: 298 m. D.: 12' a 24 f/s. Bn ■ Da: Cineteca del Comune di Bologna

I restauri di *Parliamo del naso*, *Lezioni di anatomia*, *L'esperienza del cubismo* sono stati realizzati nel 2003 dalla Cineteca del Comune di Bologna, presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, sulla base dei negativi originali 35mm (tranne il negativo suono di *Parliamo del naso*, 17,5mm) conservati dalla Fondazione Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale, grazie alla cortese autorizzazione della Cristaldi Film. Il restauro di *La gente non ci guarda* è stato realizzato nel 2003 dalla Cineteca del Comune di Bologna a partire dai negativi originali immagine (35mm) e suono (17,5mm) conservati dalla Fondazione Cineteca Italiana.

L'Anatomia e il *Cubismo* sono film d'artista. Due corpi estranei nel cinema italiano del dopoguerra (ma anche di prima e di dopo). Non due operine, ma due gioielli d'un autore d'intelligenza rara e, al contempo, dell'aristocrazia e della grafica della Lux. Sono oggetti d'un design purissimo, in cui tutti i materiali che sono serviti alla realizzazione (i modellini, i robottini, gli scheletri meccanici di *Anatomia*; i disegni originali, gli storyboard, gli impianti, i positivi e i negativi del *Cubismo*) meriterebbero di figurare in una casa museo gualiniana. Altra cosa dal documentario in sé e per sé realizzato da un appaltatore per portare a casa, d'accordo con la Lux, quel truffaldino 3%. Altra cosa dalle prove di un giovane che deve mangiare la sera e arrivare a fine mese e che deve aspettare ancora quattro anni per incontrare Alberto Sordi e mettersi anima e corpo al suo servizio. *L'Anatomia* e il *Cubismo* sono due opere che non stanno in nessuna relazione con il pensiero vigente, con i libri, i film, i discorsi, le idee di governo o di opposizione che circolavano nell'Italia del 1949-1950. Il primo è una lezione darwiniana e positivista che manda fuori dai gangheri il Vaticano. Il secondo è una riflessione su Picasso, fatta usando la mano e il pennello di Guttuso, che frequentava le osterie dei cineasti, che disegna il manifesto del film italiano più venduto nel mondo (*Riso amaro*, Lux film) e che evidentemente non disdegnava il semieretico Sonego. *Il Naso* è una sciocchezza finta erudita ed alimentare. Si finge di celiare o di meditare sul becco d'aquila di Gualino (o sul rostro di Sonego) tanto per far contento l'uomo colto che al secondo piano della Lux di via Po 36 passa le carte di sopra. Diverso è il caso degli asili comunali bolognesi (*La gente non ci guarda*), un documentario di propaganda municipale a cui fu negato con un pretesto, il mancato pagamento di un dazio musicale, il visto di censura. Sono undici minutini che ci parlano del grande scontro politico di quegli anni in chiave non di buon governo, ma di utopia amministrativa. Dell'infanzia e di Bologna come isole felici della vita e della nazione. È una prova della tensione morale e della civiltà cinematografica bolognese gravitante attorno a Renzo Renzi. Due giovani cineasti, Sonego e Pellegrini, che proprio in quei mesi saranno chiamati a collaborare al più mastodontico opus realista socialista mai prodotto da un partito comunista d'occidente ("Togliatti è tornato", novembre 1948, di Carlo Lizzani), dimostrano di saper guardare alle cose anche con altri occhi.

Tatti Sanguineti

52

Restorations of Parliamo del naso, Lezioni di anatomia and L'esperienza del cubismo were completed in 2003 by the Cineteca del Comune di Bologna, at L'Immagine Ritrovata laboratory. Restoration was based on original 35mm negatives (except for a 17.5mm sound negative for Parliamo del naso) held at the Fondazione Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale, thanks to the kind authorization of Cristaldi Film. Restoration of La gente non ci guarda was completed in 2003 by the Cineteca del Comune di Bologna, using original picture (35mm) and sound (17.5mm) negatives held at the Fondazione Cineteca Italiana.

Anatomia and Cubismo are artist films. Two foreign bodies within Italian cinema of the postwar era (but also before and after it). Not two small works, but two gems by an author of rare intelligence, and at the same time of the aristocracy and graphics of Lux. These are objects of the purest design, in which all the materials necessary for their realization (the models, robots, and mechanical skeletons in Anatomia; the original drawings, storyboards, frameworks, positives and negatives for Cubismo) are worthy of appearing in a Gualino-style home museum. Something entirely different from a documentary made in and for itself by a contractor who will take home, in agreement with Lux, a swindling 3%. Something entirely different from the work of a youth who has to eat that night and make it to the end of the month, and who will have to wait four more years before he meets Alberto Sordi and puts himself body and soul at the service of the actor. Anatomia and Cubismo are two works that have no relation whatsoever to current thought, to the books, films, discourses, and ideas, either of the government or the opposition, that circulated in Italy between 1949-1950. The first is a Darwinian, positivist lesson that sent the Vatican off its rocker. The second is a reflection on Picasso made through the hand and brush of Guttuso, who frequented filmmakers' haunts, designed the most commercially successful Italian film poster in the world (Riso amaro, Lux film), and who obviously didn't scorn the semi-heretical Sonego. Il Naso is a mere trifle, falsely erudite. There is the pretense of joking or meditating on Gualino's hawk nose (or Sonego's beak), just to satisfy the educated gentleman on the second floor at Lux who handed the papers upstairs. The case of Bologna's city playschools (La gente non ci guarda) was entirely different. This municipal propaganda documentary was refused its censorship certificate under the pretext of missing a tax payment for music. Its eleven short minutes speak of the great political clash in those years in terms not of good government, but of administrative utopia. It speaks of childhood and Bologna as oases of happiness within life and the nation. It is proof of the moral tension and the civilized Bolognese cinema that gravitated around Renzo Renzi. Two young filmmakers, Sonego and Pellegrini, who right around that time were called to work on the most mammoth, realist socialist opus ever produced by a western communist party ("Togliatti è tornato", November 1948, by Carlo Lizzani), proved they could also see things with new eyes.

Tatti Sanguineti

PARS PRO TOTO E RARITÀ
PARS PRO TOTO AND RARITIES



FASCINATION OF THE FLEUR-DE-LYS USA, 1915 Regia: Joseph De Grasse

■ Scen.: Bess Meredyth; Int.: Cleo Madison (Lisette), Arthur Shirley (Antoine Gerome), Lon Chaney (Duca di Safoulrug), Millard K. Wilson (il Re); Prod.: Universal Pictures ■ Betacam SP. D.: 5'. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Photoplay Productions

La madre di Lisette, di origini contadine, ama a tal punto i fiordalisi che la figlia, quando nasce, ha una voglia a forma di questo fiore. Una volta cresciuta, l'amore di Lisette per i fiordalisi diventa ossessivo come quello della madre. Lascia il suo vero amore, Antoine, per abbandonarsi ai piaceri della mondanità e sposare il duca di Safoulrug. Il loro è un matrimonio infelice, che porta il duca al suicidio quando trova la moglie tra le braccia del Re, di cui Lisette diventa l'amante... Questo breve frammento, proveniente da una collezione privata inglese, mostra l'unica sequenza sopravvissuta di Lon Chaney che balla. Era un ballerino straordinario, anche se la danza in cui qui si esibisce non permette di dimostrarlo appieno. Joseph de Grasse ha realizzato sessanta film con Chaney. Dieci anni più tardi, Bess Meredyth sarà lo sceneggiatore di *Ben-Hur* (1925). Kevin Brownlow

Lisette's peasant mother loved the fleur-de-lis so much that when her daughter was born, she had a birthmark in the shape of the flower. When Lisette grew up, her love for the flower became as obsessive as her mother's. She forsakes her true love, Antoine, for worldly pleasures as the wife of the Duke of Safoulrug. Their marriage is an unhappy one, ending with the duke's suicide after finding his wife in the arms of the king. Lisette becomes the king's mistress... This brief fragment, from a private collection in England, shows the only surviving shot of Lon Chaney dancing - something at which he excelled, although the dance here is prosaic. Joseph de Grasse, made sixty films with Chaney. A decade later, Bess Meredyth was the scenarist of Ben-Hur (1925).

Kevin Brownlow

TANGLED HEARTS USA, 1916 Regia: Joseph De Grasse

■ Scen.: Ida May Park; Int.: Louise Lovely (Vera Lane), Agnes Vernon (Lucille Seaton), Lon Chaney (John Hammond), Marjorie Ellison (Enid Hammond), Georgia French (bambina), Hayward Mack (Montgomery Seaton), Jay Belasco (Ernest Courtney), Bud Chase (John Dalton); Prod.: Bluebird Photoplay Inc., Universal Pictures ■ 35mm. L.: 30 m. D.: 2'. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Photoplay Productions

La signora Enid Hammond è solo uno dei tanti amori di Montgomery Seaton, un uomo sposato. Enid confessa a Seaton che da giovane aveva avuto una relazione con un altro uomo sposato, ed era rimasta incinta. Quando la donna che ha allevato il bambino muore, Enid prega Seaton di dire al marito che il figlio è suo, e che è nato fuori dal matrimonio. Mr Hammond trova una lettera che gli fa credere che la moglie abbia una relazione con Seaton. Infuriato, tenta di uccidere Seaton, ma è la donna a venire ferita. Quando la moglie di Seaton scopre tutto, Enid confessa il suo passato. Questo film fu distrutto dalla Universal assieme al resto delle sue produzioni mute. Le poche scene qui raccolte, ritrovate dal montatore della Photoplay Christopher Bird, contengono solo un breve assaggio di Chaney, ma sono la più antica testimonianza giunta fino a noi dell'attore in un lungometraggio. Kevin Brownlow

Mrs Enid Hammond is but one of several sweethearts of Montgomery Seaton, a married man. Enid tells Seaton that when she was young, she had an affair with a married man and became pregnant. When the nurse who raised the baby dies, Enid begs Seaton to tell the husband it is Seaton's child, born out of wedlock. Mr Hammond finds a letter that leads him to believe that his wife is having an affair with Seaton. Enraged, he tried to kill Seaton but instead his wife is wounded. When Seaton's wife finds out, Enid admits her past. This film was destroyed by Universal along with the rest of their silent productions. These few shots, discovered by Photoplay film editor Christopher Bird, contain just a flash of Chaney, but they make this the earliest of his features to survive in any form.

Kevin Brownlow

RIDDLE GAWNE USA, 1919 Regia: Lambert Hillyer

■ Scen.: Charles Alden Seltzer, dal suo romanzo "The Vengeance of Jefferson Gawne"; E: Joe August; Scgf.: G Harold Percival; Int.: William S. Hart (Jefferson "Riddle" Gawne), Katherine MacDonald (Kathleen Harkness), Lon Chaney (Hame Bozzam), Gretchen Lederer (Blanche Dillon), Gertrude Short (Jane Gawne), Leon Kent (Jess Cass), Milton Ross (Reb Butler), E.B.Tilton (Col. Harkness); Prod.: Paramount-Artcraft ■ Betacam SP. D.: 18'. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Photoplay Productions

Cercando di vendicarsi dell'uomo che ha ucciso suo fratello e rapito la cognata, Jefferson "Riddle" Gawne dedica anni a rintracciare l'assassino. Finisce per sistemarsi in un ranch di sua proprietà e si innamora della bella Kathleen Harkness, figlia di un ladro di bestiame che appartiene alla banda di Hame Bozzam. Quest'ultimo vuole Kathleen tutta per sé, e fa sparare a Gawne...

Seeking revenge on the man who killed his brother and kidnapped his sister-in-law, Jefferson 'Riddle' Gawne spends years searching for the killer. Finally he settles on his own ranch and falls for the lovely Kathleen Harkness, the daughter of a cattle rustler who is part of Hame Bozzam's gang. Hame Bozzam wants Kathleen for himself and has Gawne shot...

THUNDER USA, 1929 Regia: William Nigh

■ Scen.: Byron Morgan, Ann Price; E.: Henry Sharp; M.: Ben Lewis; Int.: Lon Chaney (Grumpy Anderson), Phyllis Haver (Zella), James Murray (Tommy), George Duryea (Jim), Frances Norris (Molly), Wally Albright, Jr. (Davey); Prod.: MGM ■ 35mm. D.: 5'. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Photoplay Productions

In viaggio per Chicago con ventinove minuti di ritardo, l'ingegnere Anderson, soprannominato "Grumpy" (scontroso) per la sua devozione nei confronti degli orari e delle norme ferroviarie, si fa strada tra alti cumuli di neve per recuperare il tempo perduto. I figli lo hanno seguito nel lavoro in ferrovia, ma sono sempre più amareggiati dalla sua apparente insensibilità. Per superare la neve, uno di loro viene fatto lavorare fino allo sfinimento come fochista sul treno per Chicago, ma è preso a cuore da Zella, una cantante di night club a cui Anderson aveva rifiutato di rimorchiare la macchina, costringendola a prendere il taxi. La sua ostinata inflessibilità alla fine lo allontana dall'affetto dei parenti, provoca la morte di uno dei figli e causa un incidente sul treno che ne trasporta il corpo, in seguito a una lite con uno dei figli sulla responsabilità della morte del fratello. Tutto ciò che resta dell'ultimo film muto di Chaney si riduce a brevi, affascinanti momenti. Dalla copia 35mm nitrato ritrovata alla Library of Congress sono stati recuperati quattro brevi frammenti: Grumpy che guida la locomotiva tra la neve, con Tommy e Zella; Tommy che fa visita a Zella al night club; Grumpy nella sua casa; i motori che vanno a pieno ritmo. Dal 16mm della collezione Michael Blake (mostrata in video): Grumpy nell'officina meccanica. "Film Daily" ha definito *Thunder* "il lavoro meno convincente mai realizzato da Chaney", ma questi frammenti ci fanno intravedere una produzione assolutamente impeccabile.

Kevin Brownlow

Twenty-nine minutes late into Chicago, engineer Anderson, nicknamed Grumpy because of his single-minded devotion to timetables and railroad protocol, ploughs through heavy snowdrifts to make up lost time. His sons have followed into the railroading business, but they are gradually embittered by his apparent callousness. One of them was worked to exhaustion as the fireman of the Chicago run through the snow but gained sympathy from Zella, a nightclub singer whose private car Anderson had refused to tow, forcing her to jump into the cab and ride. His stubborn inflexibility eventually alienates his in-laws, causes the death of one of his sons, and provokes a wreck on the train on which the body was being carried by scuffling with his other son over his culpability for the death... Tantalising glimpses are all that survives of Chaney's last silent film. From 35mm nitrate found at the Library of Congress we have four brief sections: Grumpy driving his engine through the snow, with Tommy and Zella; Tommy visits Zella at the nightclub; Grumpy at home; engines racing to the flood. From 16mm in the Michael Blake collection (shown on video), Grumpy in the machine shop. "Film Daily" described Thunder as "the weakest offering Chaney has yet made", but these fragments suggest a very polished production.

Kevin Brownlow

HOLLYWOOD [TRAILER] USA, 1923 Regia: James Cruze

■ Scen.: Thomas G. Geraghty, dal romanzo di Frank Condon; E.: Karl Brown; Ass. R.: Vernon Keays; Int.: Hope Brown (Angela Whitaker), Luke Cosgrave (Joel Whitaker), George K. Arthur (Lem Lefferts), Ruby Lafayette (nonna Whitaker), Eleanor Lawson (Margaret Whitaker), King Zany (Horace Pringle), Harris Gordon (Dr. Luke Morrison), Roscoe "Fatty" Arbuckle, Gertrude Astor, Agnes Ayres, Noah Beery, William Boyd, Clarence Burton, Robert Cain, Charles Chaplin, Edythe Chapman, Betty Compson, Ricardo Cortez, Viola Dana, Bebe Daniels, Daisy Dean, Cecil B. DeMille, Helen Dunbar, Snitz Edwards, Douglas Fairbanks, George Fawcett, Julia Faye, James Finlayson, Alec B. Francis, Jack Gardner, Sid Grauman, Alfred E. Green, Alan Hale, Lloyd Hamilton, Hope Hampton, William S. Hart, Gale Henry, Walter Hiers, Jacqueline Hogan, Stewart Holmes, Sigrid Holmquist, Jack Holt, Leatrice Joy, Mayme Kelso, Theodore Kosloff, Lila Lee, Lillian Leighton, Jacqueline Logan, May McAvoy, Robert McKim, Jeanie Macpherson, Hank Mann, Thomas Meighan, William C. de Mille, Owen Moore, Bull Montana, Nita Naldi, Pola Negri, Anna Q. Nilsson, Charles Ogle, Guy Oliver, Kalla Pasha, Eileen Percy, Carmen Phillips, Jack Pickford, Mary Pickford, ZaSu Pitts, Charles Reisner, Fritz Ridgeway, Dean Riesner, Charles de Rochefort, Will Rogers, T. Roy Barnes, Ford Sterling, Anita Stewart, George Stewart, Gloria Swanson, Estelle Taylor, Ben Turpin, J. Warren Kerrigan, Bryant Washburn, Maude Wayne, Claire West, Larry Wheat, Lois Wilson; Prod.: Paramount ■ 35mm. D.: 40' a 24 f/s ■ Da: Library of Congress ■ Preservato nel 1973 da un nitrato della collezione AFI-Donley / Print preserved in 1973 from a nitrate print in the AFI-Donley Collection

La trama è ben architettata: una bella ragazza di una piccola cittadina vuole entrare nel mondo del cinema e viene incoraggiata da un amico. La ragazza proviene da una famiglia povera e il nonno ha problemi di salute. [...] L'idea è divertente, l'umorismo non manca e la rappresentazione del mondo di Hollywood (con brevi apparizioni di molte note stelle del cinema) ne fa un film imperdibile. Tutti lo vorranno vedere. La ragazza incontra Mary Pickford, alla quale consegna un abito. Mary chiama Doug Fairbanks e lo fa venire, in modo che la ragazza lo incontri. Altre star fanno apparizioni altrettanto brevi, ma ci sono.

"Variety", 26.07.1926

The story is cleverly conceived. It concerns a pretty girl in a small town who thinks that she should be in the movies and who is urged by her friend to enter. She is of a poor family and has an ailing grandfather. [...] It is an amusing idea, good comedy, and the fact that the inside life of Hollywood is shown with many notable stars appearing for a moment makes it a capital draw. Everyone will want to see it. The girl meets Mary Pickford, to whom she delivers a dress. Mary calls Doug Fairbanks out that the girl may meet him. Other stars appear equally as briefly, but they appear.

"Variety", 26.07.1926

THE ROUGH RIDERS USA, 1927 Regia: Victor Fleming

■ Scen.: Robert N. Lee, Keene Thompson; Adatt.: John F. Goodrich, da un sugg. di Hermann Hagedorn; Titoli: George Marion Jr; E: James Howe; Op.: Otto Pierce, Robert Rhea, Rex Wimpy (non acc.); M.: E. Lloyd Sheldon; Ass. R.: Henry Hathaway; Int.: Frank Hopper (Theodore Roosevelt), Charles Farrell (Stewart Van Brunt), Charles Emmett Mack (Bert Henley), Mary Astor (Dolly), Noah Beery (Hell's Bells), George Bancroft (Happy Joe), Fred Kohler (Sergente Stanton), Col. Fred Lindsay (Colonnello Leonard Wood); Prod.: Victor Fleming Production per Famous Players-Lasky Corporation ■ 35mm. D.: 1' 45" a 24 f/s. ■ Da: Library of Congress ■ Preservato nel 1997 da un nitrato della collezione Richard Hincha / Preserved in 1997 from a nitrate positive held in Richard Hincha Collection

Prima di diventare Presidente degli Stati Uniti, Teddy Roosevelt scrisse un libro storico dal titolo *The Winning of the West*. Amico del pittore Frederic Remington e del romanziere Owen Wister (autore di *The Virginian*), Roosevelt contribuì a creare il mito dell'Ovest come terra costruita da duri individualisti. Nel 1898, raccolse un gruppo di soldati (alcuni cowboy e qualche gentiluomo dei circoli di New York) che condusse a Cuba in una guerra contro gli spagnoli. La fama dei "Rough Riders" contribuì ad avvicinare Roosevelt alla Casa Bianca. Il film di Victor Fleming offre una versione romanzata di questa vicenda. Due anni dopo, Fleming girò *The Virginian*. Il frammento qui proposto contiene alcune sezioni delle scene di battaglia. Ed Buscombe

Before he became President of the USA, Teddy Roosevelt wrote a history book called The Winning of the West. A friend of the painter Frederic Remington and the novelist Owen Wister (author of The Virginian), Roosevelt helped to create the myth of the West as a land built by rugged individualists. In 1898 he gathered together a troop of soldiers (some cowboys, some from the gentlemen's clubs of New York) which he led to Cuba in the war against the Spanish. The fame of the 'Rough Riders' helped propel Roosevelt to the White House. Victor Fleming's film gives an embroidered version of this episode. Two years later Fleming filmed The Virginian. The fragment shows substantial sections of the battle scenes. Ed Buscombe

RED HAIR USA, 1928 Regia: Clarence G. Badger

■ Scen.: Lloyd Corrigan, Percy Heath, Agnes Brand Leahy, dal racconto "The Vicissitudes of Evangeline" di Elinor Glyn; E: Alfred Gilks; M.: Doris Drought; Ass. R.: Archie Hill; Int.: Clara Bow ("Bubbles" McCoy), Lane Chandler (Robert Lennon), Lawrence Grant (Rufus Lennon), Claude King (Thomas L. Burke), William Austin (Dr. Eustache Gill), Jacqueline Gadsdon (Minnis Luther), William Irving (Demmy); Prod.: Paramount Famous Lasky Corp. ■ 35mm. D.: 3' ■ Da: UCLA

Le sale cinematografiche indipendenti fuori città dimostrano che, non appena Clara Bow compare sullo schermo, il suo nome è sufficiente a suscitare un enorme richiamo, nonostante si tratti di una seconda visione con 90 giorni di ritardo. *Red Hair* non cambierà di certo la reputazione di cui gode questa ragazza dagli occhioni spalancati. Clara Bow più Glyn uguale biancheria intima, ed è questa che si potrà vedere, e anche molta. Ai farfalloni e agli uomini più frivoli piacerà perché non li farà pensare, e Miss Bow raramente è apparsa in un film in forma migliore. L'inizio con colori naturali, che vede la stella in costume da bagno bianco, con il rosso dei capelli contro il blu del cielo, sembra essere simbolico di qualcos'altro, ma - ciò che più importa - renderà probabilmente più difficile per molti uomini ricordare che moglie e bambini vengono prima di tutto. La storia non ha alcun senso, se non rappresentare Clara Bow come manicure in cerca di fortuna, che sembra redimersi dopo un salvataggio acquatico ad opera di Lane Chandler. "Variety", 28.03.1928

Independent out of town exhibs testify that Clara Bow hops into their houses and is a high rated name draw despite the second run and 90 days later clauses. Red Hair isn't going to change that status on this round-eyed personality girl. Bow plus Glyn equals underwear, and that goes in this release, and plenty. Flaps and the wide-panted males will like it because it won't make them think and Miss Bow hasn't looked as well in many a picture. A natural color start, featuring the star in a white bathing suit with her red hair against a blue sky, is symbolic of something or other - but what's more important will probably make many a guy struggle to remember that the wife and kids come first. Story doesn't mean a thing other than it makes Clara a gold digging manicurist who presumably reforms after an aquatic rescue by Lane Chandler. "Variety", 28.03.1928

THREE WEEKENDS USA, 1928 Regia: Clarence G. Badger

■ Sog.: Elinor Glyn, Percy Heath; Scen.: John Farrow; E: Harold Rosson; M.: Tay Malarkey; Int.: Clara Bow (Gladys O'Brien), Neil Hamilton (James Gordon), Harrison Ford (Turner), Lucille Powers (Miss Witherspoon), Julia Swayne Gordon (Mrs. Witherspoon), Jack Raymond (segretario di Turner), Edythe Chapman (Ma O'Brien), Guy Oliver (Pa O'Brien), William Holden (Carter); Prod.: Paramount Famous-Lasky Corporation ■ 35mm. D.: 3' ■ Da: UCLA

Approccio frivolo e Clara Bow come attrice protagonista: il film non farà rimpiangere i soldi spesi per il biglietto. La produzione è solida: la stella in costume da bagno e, se ciò non dovesse bastare, c'è anche la consueta lingerie in bella vista. Il fatto che ci si ritrovi davanti ad una formula ormai collaudata risulta evidente dalle

Classifies as good program fare because of the Bow name and frivolous viewpoint. It also has a solid production, the star in a bathing suit and if that flops there is the usual display of lingerie. That it's a big chunk off the old block can be gleaned from this cabaret scenes, indoor swimming pool

scene di cabaret, dal party nella piscina coperta e dal tema della povera ragazza in cerca della sua ricca anima gemella.
"Variety", 12.12.1928

house party and the theme of the poor girl seeking a dough better half.
"Variety", 12.12.1928

CREATION USA, 1931 Regia: Willis O' Brien, Harry O. Hoyt

■ Scen.: Beulah Marie Dix, da un soggetto di Harry O. Hoyt; E.: Karl Brown; Scgf.: Les Millbrook; Staff tecnico: Marcel Delgado, E. "Buzz" Gibson, Orville Goldner, Carroll L. Shepphird, Fred Reese, Charles Christodoro, John Cerisoli; Supervisione animali: Olga Celeste; Mu.: Eddison Von Ottenfeld; Ass. R.: Walter Daniels; Int.: Ralf Haroldo, lo scimpanzé Snooky; Prod: William LeBaron per RKO Radio Pictures ■ 35mm. D.: 4' 30" a 24 f/s. ■ Da: Library of Congress ■ Frammento acquisito nel 1969 nella collezione AFI-UCLA / Fragment acquired in 1969 as part of the AFI-UCLA Collection

Creation era un film della RKO a cui stavano lavorando, nel 1931, Harry O. Hoyt e Willis O'Brien (lo stesso team che già aveva prodotto *The Lost World*), quando una crisi finanziaria alla RKO costrinse David Selznick a ordinare al produttore Merian C. Cooper di esaminare tutti i progetti allora in corso per vedere quali di essi potessero essere annullati. *Creation* raccontava la storia dell'equipaggio di un lussuoso yacht, perso su un'isola sconosciuta abitata da dinosauri, e si diceva fosse la pellicola più costosa mai realizzata dalla RKO. Sebbene O'Brien e la sua troupe avessero già realizzato alcune scene di prova, Cooper ritenne che fosse meglio non proseguire, vista la difficile situazione finanziaria in cui versava la casa cinematografica. Tuttavia, intravede la possibilità di utilizzare la stessa troupe e le tecniche per gli effetti speciali di cui essa disponeva per realizzare un'idea che aveva avuto su un gorilla gigante: *King Kong*.

Creation was an RKO film underway by Harry O. Hoyt and Willis O'Brien (the same team that produced The Lost World) in 1931 when a financial crisis at RKO lead David Selznick to order producer Merian C. Cooper to evaluate all projects underway to see which of them should be canceled. Creation told the story of the crew of a luxury yacht who find themselves lost on an unknown island inhabited by dinosaurs and was slated to be RKO's most expensive picture to date. Although O'Brien and the crew completed some test footage of the film, Cooper thought it wasn't worth continuing considering the financial trouble the company was in. He did, however, see a possibility of using the assembled crew and their special techniques to produce an idea he had about giant a gorilla: King Kong.

NOC NAD BELGRADOM URSS, 1941 Regia: Leonid Lukov

■ Tr. I.: "Notte su Begrado" / "The Night Over Belgrade"; Scen.: I. Skliot; E.: A. Lavrik; M.: N. Bogoslovskii; Su.: G. Grigoriev; Prod.: Taskhentski kinostudio ■ 35mm. D.: 32' a 24 f/s. Versione russa con sottotitoli serbi / Russian version with Serbian subtitles ■ Da: Jugoslovenska Kinoteka

Secondo i piani di Stalin, i film di propaganda dovevano essere girati lontano dalla linea del fronte. *Noc nad Belgradom* appartiene a una serie di cinegiornali con soggetti di finzione chiamati *Boevi kinosbornik N° 8* (War Film Collection Nr 8). La storia qui narrata è anch'essa un classico esempio di sbandieramento propagandistico, che ha ben poco a che fare con gli avvenimenti storici veri e propri. A quel tempo, Tito e Stalin coordinavano strettamente le loro operazioni, e furono proprio i partigiani jugoslavi a guidare un'insurrezione per aiutare i russi durante l'invasione tedesca (Operazione Barbarossa). Il film ci offre uno sguardo molto divertente sul fenomeno clandestino di resistenza urbana, allora peraltro inesistente, che nel film assume sembianze simili a quelle della Resistenza francese. I tedeschi sono dipinti in modo caricaturale, come individui brutali e semplici (o, ad essere onesti, semplicemente stupidi). Il film, uscito nel 1942, diventò molto popolare dopo la seconda guerra mondiale, assieme alla canzone patriottica "Noc nad Belgradom". Tuttavia, dopo la rottura con Stalin (1948), il film fu quasi proibito (così come accadde per il resto della produzione sovietica di quel periodo), e andò a finire nella Jugoslovenska Kinoteka. La seconda parte del *Kinosbornik* è un melodramma dal titolo *Trii tankista*, che come suggerisce il titolo ha per protagonisti tre tankisti. Nella copia proiettata qui a Bologna, proprio in coda a *Noc nad Belgradom* è possibile vedere un filmato promozionale di *Trii tankista*.
Dinko Tucakovic

It was part of Stalin's master plan to have propaganda films produced far from the front lines. Noc nad Belgradom is part of a group of fiction news reels called Boevi kinosbornik No 8 (War Film Collection Nr 8). The story itself is a typical piece of flag-waving propaganda that has nothing to do with historical facts. At that time, Tito and Stalin coordinated their actions very closely, and Yugoslav partisans led an uprising to help the Russians against the German invasion (Operation Barbarossa). The film is a pretty hilarious view of a then inexistent urban partisan underground (which looks very much like the French Resistance). The Germans are caricatured as brutish and simple (or just stupid, to be honest). The film was released in 1942, and after WWII both the film and the patriotic song "Noc nad Belgradom" were very popular. However, following the break with Stalin (1948), the film was all but forbidden (as was the rest of Soviet production from that time), and it finally ended up in the Jugoslovenska kinoteka. The second part of the Kinosbornik is a tankist melodrama Trii tankista (The three tankists). At the very end of Noc nad Belgradom, on the print being shown here in Bologna, there is a teaser for Trii tankista.
Dinko Tucakovic

THE FLEET THAT CAME TO STAY USA, 1945 Regia: Budd Boetticher

■ Scen.: U.S. Navy, U.S. Marine Corps, U.S. Coast Guard; Prod.: The United States Navy Office of War Information ■ 35mm. L.: 563 m. D.: 20' a 24 f/s. Versione inglese con sottotitoli serbi / English version with serbian subtitles ■ Da: Jugoslovenska Kinoteka

Come il suo collega e amico John Ford, Budd Boetticher ha svolto un ruolo attivo nelle riprese di azioni di combattimento della Marina e soprattutto dei Marine degli Stati Uniti. Nel 1945 ha realizzato diversi documentari di propaganda, tra i quali *The Fleet that Came to Stay*, che racconta delle azioni "kamikaze" condotte contro le truppe statunitensi nel Sud Pacifico. Essendo lui stesso un "torero", Boetticher restò forse un po' troppo affascinato dal fatalismo dei piloti kamikaze, e ciò causò al film problemi di censura interna negli ambienti della Marina. Il film iniziò a essere distribuito commercialmente nel 1946. Dopo la seconda guerra mondiale, la distribuzione della pellicola raggiunse anche i paesi alleati, e ciò spiega come questa copia sia arrivata alla Jugoslovenska Kinoteka. Il film, che può reggere il confronto con le opere migliori di Boetticher, è anche una delle migliori produzioni documentarie di propaganda di quel periodo.

Dinko Tucakovic

Like his colleague and friend John Ford, Budd Boetticher took an active part in shooting combat actions by the United States Navy and especially by the U.S. Marine Corps. In 1945, he made several documentary propaganda films, including The Fleet That Came To Stay, which tells of "Kamikaze" actions against U.S. troops in the South Pacific. Being a bullfighter himself, Boetticher was perhaps a bit too impressed by the fatalism of kamikaze pilots, which led to internal censorship problems for the film within the Navy. The film was distributed commercially in 1946. It was also distributed to allied countries after WW II, thus explaining how this print arrived at the Jugoslovenska kinoteka. The film, which withstands comparison with Boetticher's best work, also ranks highly among propaganda documentary production of the period.

Dinko Tucakovic

LOS CHICOS Spagna, 1959 Regia: Marco Ferreri

■ Scen.: Marco Ferreri, Leonardo Martín; E: Francisco Sempere; M.: José Antonio Rojo; Scgf.: Francisco Canet Cubel; Mu.: Miguel Asins Arbò; Int.: Joaquim Zarzo Cascales (El Negro), Alberto Jiménez (Carlos), José Sierra (Andrés), José Luis García (El Chispa), Mari Carmen Aymat (fidanzata del Negro), Carmen Francoy (Carmen), Matilde Ascensio, Ana Maria Vidal (Ana Maria), Irene Daina (la vedette), Adriano Rimoldi, Félix Dafauce, Rosario García Ortega, Carlos Díaz de Mendoza, María Luisa Ponte, Conchita Gómez Conde, Mari Carmen Bueso, Matilde Ascensio, Tilma Galy; Prod.: Eduardo Ducay per Epoca Films ■ 35mm. D.: 83'. Versione spagnola / Spanish version ■ Da: Filmoteca Española

"Ci sono giovani diversi dai miei – ha scritto lo sceneggiatore Leonardo Martín a proposito dei personaggi – però io ho voluto raccontare la storia di quelli che si annoiano, di quelli che non sanno che fare, di quelli che sono soli. Ho voluto porre il problema di una gioventù sprovvista di problemi." Il lato migliore di *Los chicos* sta nella capacità che ha il film di trasmettere un senso di sconfitta che va dai lievi accenni alla guerra civile all'inquadratura finale in cui le illusioni di una sera domenicale si stemperano sotto la pioggia. Attraverso questi chiaroscuri o gli specchi deformanti del parco dei divertimenti, il secondo lungometraggio di Ferreri costituisce un riflesso della società spagnola contemporanea molto più verosimile di quello dato dalla maggior parte del cinema dell'epoca, che tuttavia non raggiunge lo stile di *El pisito* e *El cochecito*. Esteve Rimbau, in *Marco Ferreri. Il cinema e i film*, a cura di Stefania Parigi, Venezia, Marsilio, 1995

"There are young people who are different than mine – wrote screenwriter Leonardo Martín – but I wanted to tell the story of those who get bored, those who don't know what to do, who are alone. I wanted to raise the problem of youth without problems." The best aspect of Los chicos is its capacity to transmit a sense of defeat that ranges from mild references to the civil war to the final shot in which the illusions of a Sunday evening dissolve in the rain. Through these chiaroscuro effects, or the deforming mirrors in the amusement park, Ferreri's second feature film represents a reflection of contemporary Spanish society much more credible than what the majority of cinema from that era portrays, though it does not reach the style of El pisito or El cochecito.

Esteve Rimbau, in *Marco Ferreri. Il cinema e i film*, Stefania Parigi ed., Venezia, Marsilio, 1995

PROGETTO CHAPLIN
CHAPLIN PROJECT



copyright © Roy Export Company Establishment



Fortemente voluto dagli stessi eredi di Charlie Chaplin e reso possibile grazie al contributo della Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna, il Progetto Chaplin continua ad alimentare un'autentica, fertile riscoperta dell'opera del cineasta. Da un lato, grazie al meticoloso e fondamentale lavoro di restauro filmico condotto dal laboratorio "L'Immagine Ritrovata", dall'altro per mezzo del recupero e dello studio sistematico delle

carte e dei documenti degli archivi Chaplin.

A chiudere la diciassettesima edizione del festival sarà il restauro di *The Circus*, in collaborazione con Academy Film Archive, che ci restituisce dopo oltre settant'anni le imprese funamboliche del Vagabondo al meglio della loro "muta eloquenza". *A Dog's Life* concluderà invece il lavoro effettuato sulla *Chaplin Revue*, riedizione curata da Chaplin nel 1959, di cui lo scorso anno abbiamo presentato *Shoulder Arms* e *The Pilgrim*. In questa edizione del festival prende invece avvio il restauro della produzione Keystone, frutto della collaborazione tra Cineteca di Bologna, Lobster Films e BFI - National Film and Television Archive.

Se l'imponente impegno sul restauro dei lungo e cortometraggi prosegue già da alcuni anni, l'altrettanto delicato e monumentale progetto di digitalizzazione e conservazione del fondo cartaceo è giunto al suo primo giro di boa: oltre 20.000 scansioni e 2.300 schede catalografiche sono il risultato parziale di questo *work in progress*, la cui conclusione è prevista tra due anni.

Nel perseguire l'intento, comune a ogni archivio, di salvaguardare la rara bellezza di un fondo così vitale (che ci avvicina quanto mai alla creazione dell'arte chapliniana attraverso centinaia di sceneggiature in fieri, disegni di set e bozzetti originali, interi blocchi di appunti manoscritti, migliaia di fotografie) ci è parso importante poter garantire la diffusione di un patrimonio finora completamente inaccessibile. Il database, messo a punto grazie a un lavoro *ad hoc* svolto assieme ai partner tecnologici del progetto, ad archiviazione terminata sarà finalmente consultabile on-line (www.charliechaplinarchive.org).

A Bologna si sta dunque costituendo un centro internazionale di ricerca, corredato da un programma di eventi e mostre. Una di queste, in occasione di questa edizione del Cinema Ritrovato, dà un primo assaggio della ricchezza di suggestioni che si celano tra i bozzetti, i manoscritti e le fotografie di Chaplin ("Dall'Archivio Chaplin: Mostra dei documenti originali").

I documenti inediti costituiscono infine il nucleo di una serie di pubblicazioni monografiche, inaugurata lo scorso anno con *Limelight*, la cui cura è stata affidata ad alcuni tra i massimi critici nel settore, che contribuiranno, attraverso una lettura autorevole delle carte, alla ricostruzione della storia del film, dalle prime fasi della sua ideazione all'uscita nelle sale.

Cecilia Cenciarelli

Strongly desired by the heirs of Charlie Chaplin, and made possible by a contribution from the Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna, the Chaplin Project continues to fuel a rich and authentic rediscovery of Chaplin's work. On one hand, this occurs through the meticulous and essential film restoration work conducted by "L'Immagine Ritrovata" laboratory, and on the other through the systematic recovery and study of the papers and documents held in the Chaplin archives.

*Restoration of the *The Circus*, in collaboration with Academy Film Archive, will close this seventeenth edition of the festival, bringing back, after more than seventy years, the Tramp's tightrope walking escapades at their best "silent eloquence". *A Dog's Life* will instead wrap up the work conducted on the Chaplin Revue, re-edited by Chaplin in 1959, following last year's presentation of *Shoulder Arms* and *The Pilgrim*. This edition of the festival will also give way to restoration of the Keystone productions in a collaboration between the Cineteca di Bologna, Lobster Films and BFI - National Film and Television Archive.*

While the mighty task of restoring Chaplin's short and feature films has been continuing for several years now, the equally delicate and monumental project to digitalize and preserve his paper documentation has now reached its first milestone: over 20,000 documents scanned and 2300 catalogue entries are the partial result of this work in progress, scheduled for completion in two years.

With the intention, common to any archive, of safeguarding the rare beauty of such a vital legacy (which brings us even closer to the creation of Chaplin's art through hundreds of screenplays in the making, set designs and original drawings, entire notebooks full of handwritten notes, thousands of photographs), it seemed important to us to guarantee the diffusion of this heritage which has been completely inaccessible until now. Hence, upon completion of the archiving process, the database, designed ad hoc together with the technological partners in the project, will be available for consultation online (www.charliechaplinarchive.org).

Thus, an international research center is coming together in Bologna, which will include a program of events and exhibits. One such exhibit, on the occasion of this edition of Il Cinema Ritrovato, will give a glimpse of the wealth of suggestions hiding among Chaplin's drafts, manuscripts, and photographs ("From the Chaplin Archive: Exhibition of the original documents").

*Finally, these as yet unseen documents constitute the core for a series of monographic publications, inaugurated last year with *Limelight*. Editing of these publications has been entrusted to several major critics in the field who will provide an authoritative reading of the documents, thus helping to reconstruct the history of the films from the first stages of ideation to release in theaters.*

Cecilia Cenciarelli

THE CIRCUS USA, 1928 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: "Il circo"; Scen.: Charles Chaplin; E.: Roland Totheroh; Op.: Jack Wilson, Mark Marlett; M.: Charles Chaplin; Scgf.: Charles D. Hall; Ass. R.: Harry Crocker; Int.: Charles Chaplin (il vagabondo), Merna Kennedy (cavallerizza), Allan Garcia (padrone del circo), Harry Crocker (l'acrobata Rex), Henry Bergman (vecchio clown), Stanley J. 'Tiny' Sandford (attrezzista capo), George Davis (mago), Betty Morrissey (donna fantasma), John Rand (assistente trovarobe - clown), Armand Triller (clown), Steve Murphy (ladro), Bill Knight (poliziotto), Jack Pierce (addetto alle corde), H.L. Kyle, Eugene Barry, L.J. O'Connor, Hugh Saxon, Jack Bernard, Max Tyron, A. Bachman, William Blystone, Numi (leone), Bobby (Josephine), la scimmia Jimmy; Prod.: Charles Chaplin ■ 35mm. L.: 1960 m. D.: 71' a 24 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Cineteca del Comune di Bologna, Academy Film Archive e Roy Export Company Establishment ■ Restaurato nel 2003 dalla Cineteca di Bologna e Academy Film Archive presso L'Immagine Ritrovata. Edizione stabilita a partire dai materiali migliori conservati presso la famiglia Chaplin / Print restored in 2003 by Cineteca di Bologna and Academy Film Archive at L'Immagine Ritrovata laboratory. This edition comes from the best materials conserved by the Chaplin family

■ Musiche originali di Charles Chaplin ricostruite e dirette dal Maestro Timothy Brock, eseguite dal vivo dall'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna / Original score by Charles Chaplin reconstructed and conducted by Maestro Timothy Brock, performed live by Orchestra del Teatro Comunale di Bologna

■ Prima mondiale della versione restaurata / World première of the restored version

Dopo una proiezione di *The Circus*. Chaplin non dà modo agli spettatori di sorridere mentre lo guardano. È concesso loro solamente di piegarsi dalle risate oppure essere molto tristi. Chaplin saluta la gente togliendosi la bombetta, che sembra il coperchio del bollitore che si alza quando l'acqua inizia a bollire. I vestiti che indossa sono impermeabili ai rovesci del destino. Sembra quasi che indossi gli stessi abiti da un mese. Non si trova a proprio agio in un letto; quando si sdraia, lo fa in una carriola o su un'altalena. Completamente bagnato, sudato, dentro a vestiti troppo piccoli per lui, Chaplin è l'incarnazione vivente dell'*aperçu* di Goethe: l'Uomo non sarebbe la creatura più nobile dell'universo se non fosse troppo nobile per esso. Questo è il primo film della maturità di Chaplin. È invecchiato rispetto ai suoi ultimi film, ma anche il suo modo di recitare sembra più maturo. Ciò che è più toccante è la sensazione che ora egli possieda una chiara visione d'insieme delle possibilità che gli sono concesse, e che sia risoluto a lavorare esclusivamente entro questi confini per ottenere il suo scopo. Ad ogni istante, le variazioni sui suoi temi più celebri si susseguono in tutta la loro gloria. L'inseguimento che ha luogo in una casa degli specchi; la sua apparizione, così improvvisa da sorprendere perfino un mago; la maschera dell'estraneità che lo trasforma in un pupazzo da luna park. Ma la parte più straordinaria del film resta la sua conclusione, per il modo in cui è strutturata. Chaplin getta coriandoli sugli sposi, e viene da pensare: questa deve essere la fine. Invece lo si vede ancora, immobile, mentre la carovana del circo sta partendo; chiude la porta dietro a tutti, e viene da pensare: questa deve essere la fine. Ma lo si vede ancora, prigioniero del cerchio di miseria rimasto tracciato per terra, e viene da pensare: questa deve essere la fine. Invece c'è un primo piano della sua figura malridotta, seduta nell'arena. A questo punto, quando la fine sembra assolutamente inevitabile, Chaplin si alza, con le spalle alla cinepresa, e si allontana camminando con la sua tipica andatura; Charlie Chaplin è quella sua andatura caratteristica, come il logo della casa cinematografica che si vede alla fine di altri film. Solo adesso, nell'unico punto senza rotture e col desiderio di poterlo seguire con lo sguardo per sempre, il film si conclude.

Walter Benjamin (frammento scritto nel 1928 o nei primi mesi del 1928, pubblicato postumo), da *Selected Writings*, vol. 2, 1927-1934, The Belknap Press / Harvard University Press, Cambridge / London 1999

*After a showing of The Circus. Chaplin never allows the audience to smile while watching him. They must either double up laughing or be very sad. Chaplin greets people by taking off his bowler, and it looks like the lid rising from the kettle when the water boils over. His clothes are impermeable to every blow of fate. He looks like a man who hasn't taken his clothes off for a month. He is unfamiliar with beds; when he lies down, he does so in a wheelbarrow or on a seesaw. Wet, trough, sweaty, in clothes far too small for him, Chaplin is the living embodiment of Goethe's *aperçu*: Man would not be the noblest creature on earth if he were not too noble for it. This film is the first film of Chaplin's old age. He has grown older since his last films, but he also acts old. And the most moving thing about this new film is the feeling that he now has a clear overview of the possibilities open to him, and that he is resolved to work exclusively within these limits to attain his goal. At every point the variations on his greatest themes are displayed in their full glory. The chase is set in a maze; his unexpected appearance would astonish a magician; the mask of non-involvement turns him into a fair-ground marionette. The most wonderful part is the way the end of the film is structured. He strews confetti over the happy couple, and you think: This must be the end. Then you see him standing there when the circus procession starts off; he shuts the door behind everyone, and you think: This must be the end. Then you see him stuck in the rut of the circle earlier drawn by poverty, and you think: This must be the end. Then you see a close-up of his completely bedraggled form, sitting on a stone in the arena. Here you think the end is absolutely unavoidable, but then he gets up and you see him from behind, walking further and further away, with that gait peculiar to Charlie Chaplin; he is his own walking trademark, just like the company trademark you see at the end of other films. And now, at the only point where there's no break and you'd like to be able to follow him with your gaze forever - the film ends!*

Fragment written in 1928 or early 1929; unpublished in Benjamin's lifetime, from *Selected Writings*, vol. 2, 1927-1934, The Belknap Press / Harvard University Press, Cambridge / London 1999

THE CHAPLIN REVUE: A DOG'S LIFE USA, 1918 Regia: Charles Chaplin

■ Scen.: Charles Chaplin; E: Roland Totheroh; Op.: Jack Wilson; Mu.: Charles Chaplin; Ass. R.: Charles Riesner; Int.: Charles Chaplin (vagabondo), Edna Purviance (cantante nel caffè), il cane Mut (Scraps), Sidney Chaplin (proprietario della bancarella dei panini), Henry Bergman (uomo nell'agenzia di collocamento; signora nella sala da ballo), Charles Riesner (impiegato del collocamento; commesso viaggiatore), Albert Austin (l'imbroglione), Tom Wilson (poliziotto), M.J. McCarty, Mel Brown, Charles Force, Bert Appling, Thomas Riley, Slim Cole, Ted Edwards, Louis Fitzroy, Dave Anderson (disoccupati), Granville Redmond (proprietario della sala da ballo), Minnie Chaplin (signora che piange nella sala da ballo), Alf Reeves (uomo nel bar), N. Tahbel (venditore di cibo indiano), Rob Wagner (uomo nella sala da ballo), I.S. McVey, J.E. Parker (orchestrali), Bud Jamison, J. Parks Jones, Al Blake, Loyal Underwood, James T. Kelley, Fred Starr, Janet Miller Sully, Grace Wilson, Jerry Ferragoma, Jack Duffy, Richard Dunbar, Edward Miller, Billy Dul, Bruce Randall, Brand O'Ree, Bill White, John Lord, Jim O'Neill, H.C. Simmons, J.L. Fraube, Jim Habib, Florence Parellee, Margaret Cullington, Margaret Dracup, Ella Eckhardt, Sarah Rosenberg, Lottie Smithson, Lillian Morgan, Jean Johnson, Fay Holderness, Dorothy Cleveland, J. Miller, Minnie Eckhardt, Mrs Rigoletti (comparsa nella sala da ballo); Prod.: Charles Chaplin ■ 35mm. D.: 38' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Cineteca del Comune di Bologna e Roy Export Company Establishment

■ Restaurato nel 2003 dalla Cineteca di Bologna presso L'Immagine Ritrovata. Il negativo della "Chaplin Revue" era stato stampato nel 1959 adottando il metodo dello stretch-printing. Il restauro è stato eseguito partendo dai materiali più vicini ai negativi originali che Charles Chaplin aveva rimontato per l'uscita del 1959 / Restored in 2003 by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory. Parts of the films that made up "The Chaplin Revue" were stretch printed for the 1959 release. Wherever possible, this restoration has been made using the original negatives that Charles Chaplin re-edited at the time

■ Musiche originali di Charles Chaplin ricostruite e dirette dal Maestro Timothy Brock, eseguite dal vivo dall'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna / Original score by Charles Chaplin reconstructed and conducted by Maestro Timothy Brock, performed live by Orchestra del Teatro Comunale di Bologna

■ Prima mondiale della versione restaurata / World première of the restored version

Il mio primo film nel mio studio nuovo fu *Vita da cani*. Era una storia a fondo satirico, in cui paragonavo la vita di un cane a quella di un vagabondo. Questo leitmotiv costituì la struttura nella quale innestai una quantità di trovate e situazioni umoristiche. Cominciavo a pensare alla comica in senso strutturale, prendendo atto sempre più della sua forma architettonica. Ciascuna sequenza implicava quella successiva, e tutte quante erano collegate tra loro. La prima sequenza consisteva nel salvataggio di un cane da un parapiglia con altri cani. Quella successiva consisteva nel salvataggio, in una sala da ballo, di una ragazza che faceva anche lei una "vita da cani". C'erano molte altre sequenze, tutte collegate in una logica concatenazione di fatti. Semplici e ovvie com'erano, queste comiche richiedevano molta riflessione e fantasia. Se una trovata interferiva con la logica dei fatti, per umoristica che fosse non me ne servivo. Ai tempi della Keystone il vagabondo era più libero e meno legato a una trama. Allora il suo cervello non lavorava quasi mai; funzionavano solo i suoi istinti, che miravano all'essenziale: un po' di cibo, un po' di calore e un tetto sulla testa. Ma ad ogni comica successiva il vagabondo divenne più complesso. Nel personaggio cominciava a filtrare il sentimento. Può sembrare un'affermazione pretenziosa, ma anche la farsa esige una psicologia estremamente rigorosa.

Charles Chaplin, *La mia autobiografia*

My first film in my new studio was A Dog's Life. In the story, which had a satirical edge, I compared the life of a dog to that of a tramp. This leitmotif constituted the structure to which I added a large quantity of gags and humorous situations. I began thinking of comedy in terms of structure, always keeping its architectural form in mind. Each sequence implied the next, and they were all linked together. The first sequence consisted in saving a dog from a scuffle with other dogs. The next sequence consisted in saving a girl in a dance hall, who also led "a dog's life". There were many other sequences, all of which were linked together by a logical succession of the facts. As simple and obvious as they were, these comic situations required much reflection and imagination. If a gag interfered with the logic of the facts, no matter how humorous, I didn't use it. During the Keystone era, the tramp was freer and less tied to a plot. Then, his brain almost never worked; he only went off his instincts, which aimed at the essentials: a little food, a little warmth, and a roof over his head. But with each successive comedy, the tramp became more complex. Emotions started to filter into the character. That may seem like a pretentious statement, but the farce too requires extremely rigorous psychology.

Charles Chaplin, *My Autobiography*

CHAPLIN PROJECT: THE KEYSTONE SERIES

Una collaborazione tra Cineteca del Comune di Bologna, British Film Institute - National Film and Television Archive, Lobster Films / A Cineteca di Bologna, British Film Institute - National Film and Television Archive, Lobster Films collaboration

Questi quattro film fanno parte del progetto di conservazione e restauro delle 35 comiche che Charles Chaplin interpretò per la Keystone Company tra il febbraio e il dicembre 1914.

Né Sennet, né i dirigenti della Keystone, né lo stesso Chaplin potevano prevedere l'effetto che i suoi film avrebbero avuto sul pubblico. Basta dare un'occhiata ai suoi primi film Keystone, con la loro forma rozza e approssimativa, e la ricerca embrionale di un nuovo personaggio cinematografico. Ma quei film arrivarono

These four films are part of the project to preserve and restore the 35 comedies in which Charles Chaplin appears for the Keystone Company, between February and December 1914.

Neither Sennet, nor the management at Keystone, nor even Chaplin himself, could have predicted the effect his films would have on audiences. Just look at his first Keystone films, with their rough, approximate form and their embryonic search for a new cinematic personality. But the films hit audiences of that

agli spettatori del tempo come dei razzi. Fin dalle sue prime apparizioni, Chaplin era riuscito a creare un rapporto con il pubblico di tipo nuovo, una reazione a catena che nessuno prima di lui era riuscito a scatenare, né con il cinema né con altri mezzi di comunicazione.

David Robinson, *Chaplin: La vita e l'arte*, 1985

era like gangbusters. From his very first appearances, Chaplin managed to create a new sort of relationship with audiences, a chain reaction that no one before him had managed to set off, not with the cinema, nor with any other means of communication.

David Robinson, *Chaplin: His Life and Art*, 1985

TANGO TANGLES USA, 1914 Regia: Charles Chaplin

■ Scen.: Mack Sennett; Int.: Charles Chaplin (ballerino ubriaco), Ford Sterling (direttore dell'orchestra), Roscoe Arbuckle (musicista), Chester Conklin (poliziotto), Minto Durfee (guardarobiera); Prod.: Keystone Film Company ■ 35mm. L.: 223 m. D.: 11' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Cineteca del Comune di Bologna e Roy Export Company Establishment ■ Copia restaurata nel 2003 da Cineteca di Bologna, BFI e Lobster Film presso L'Immagine Ritrovata a partire da un duplicato negativo nitrato. Didascalie inglesi ricostruite / Print restored in 2003 by the Cineteca di Bologna, BFI, and Lobster Film, at L'Immagine Ritrovata laboratory, from a nitrate negative duplicate. English intertitles have been reconstructed

Le rapide visioni di un Chaplin così vivace, giovane, bello ed acrobatico, ne fanno un film straordinario.

Denis Gifford, *Chaplin*, Macmillan, London, 1974

For its glimpse of dapper Chaplin, so young, so handsome, so acrobatic, this little film is unique.

Denis Gifford, *Chaplin*, Macmillan, London, 1974

TWENTY MINUTES OF LOVE USA, 1914 Regia: Charles Chaplin

■ Scen.: Charles Chaplin; Int.: Charles Chaplin (il ladro), Minto Durfee (la donna), Edgar Kennedy (l'amante), Gordon Griffith (il ragazzo), Chester Conklin (altro ladro), Joseph Swickard (la vittima), Hank Mann (l'addormentato); Prod.: Keystone Film Company ■ 35mm. L.: 308 m. D.: 15' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Cineteca del Comune di Bologna e Roy Export Company Establishment ■ Copia restaurata nel 2003 da Cineteca di Bologna, BFI e Lobster Film presso L'Immagine Ritrovata a partire da un duplicato negativo nitrato. Didascalie inglesi ricostruite / Print restored in 2003 by the Cineteca di Bologna, BFI, and Lobster Film, at L'Immagine Ritrovata laboratory, using a nitrate negative duplicate. English intertitles have been reconstructed

Nei film di Chaplin ambientati nei parchi, la location funge da "isola", un mondo a parte rispetto ai vincoli solitamente imposti dalla società, in cui ogni personaggio dà libero sfogo ai propri impulsi (sessuali, violenti, ladreschi, ecc). Di solito, sono impulsi in conflitto con quelli di uno o più personaggi. *Twenty Minutes of Love* ne è un esempio tipico.

Harry M. Geduld, *Chapliniana. Volume I: The Keystone Films*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 1987

In Chaplin's park films the location functions as an "island" (apart from the normal restraints of society) in which each character gives free rein to his impulses – sexual, violent, larcenous, etc. – usually in conflict with the impulses of one or more of the other characters. Twenty Minutes of Love is typical of this group of films.

Harry M. Geduld, *Chapliniana. Volume I: The Keystone Films*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 1987

LAUGHING GAS USA, 1914 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: "Gas esilarante" o "Charlot dentista"; Scen.: Charles Chaplin; E: Frank D. Williams; Int.: Charles Chaplin (assistente del dentista), Fritz Shade (dentista), Alice Howell (moglie del dentista), Joseph Sutherland (assistente), George Slim Summerville (paziente), Joseph Swickard (altro paziente), Mack Swain (terzo paziente); Prod.: Keystone Film Company ■ 35mm. L.: 311 m. D.: 15' a 18 f/s. Imbibito. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Cineteca del Comune di Bologna e Roy Export Company Establishment ■ Copia restaurata nel 2003 da Cineteca di Bologna, BFI e Lobster Film presso L'Immagine Ritrovata a partire da un positivo nitrato imbibito senza didascalie conservato presso il Finnish Film Archive. Didascalie inglesi ricostruite / Print restored in 2003 by the Cineteca di Bologna, BFI, and Lobster Film, at L'Immagine Ritrovata laboratory, using a tinted positive nitrate print lacking intertitles, held by the Finnish Film Archive. English intertitles have been reconstructed

Tra i primi film di Chaplin, *Laughing Gas* è uno dei più anarchici: una presa in giro a tutto campo dell'ordine prestabilito, della dignità e della rispettabilità. Sarebbe facile e fuorviante considerare la violenza del film senza le dovute distinzioni. In realtà vengono rappresentati diversi tipi di azioni violente e, cosa più importante, viene presentata una serie di motivi scatenanti per ognuna di esse: emerge con evidenza il modo in cui Charlie si rapporta con gli altri personaggi.

Harry M. Geduld, *Chapliniana. Volume I: The Keystone Films*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 1987

Laughing Gas is one of Chaplin's most anarchic early films: a whole-sale mockery of order, dignity, and respectability. It is easy and misleading to see the film's violence as much of a muchness. Actually we are shown a variety of violent acts, and, more importantly, a variety of motives for them that reveal Charlie's attitudes to other characters.

Harry M. Geduld, *Chapliniana. Volume I: The Keystone Films*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 1987

THE MASQUERADER USA, 1914 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: «Charlot attore» o «Charlot in vacanza»; Scen.: Charles Chaplin; E.: Frank D. Williams; Int.: Charles Chaplin, Roscoe Arbuckle, Chester Conklin (attori cinematografici), Charles Murray (regista), Fritz Shade (il cattivo), Minta Durfee (prima attrice), Cecile Arnold, Vivian Edwards (altre attrici), Harry McCoy, Charles Parrott [Charley Chase] (altri attori); Prod.: Keystone Film Company ■ 35mm. L.: 314 m. D.: 15' a 18 f/s. Imbuito / Tinted. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Cineteca del Comune di Bologna e Roy Export Company Establishment ■ Copia restaurata nel 2003 da Cineteca di Bologna, BFI e Lobster Film presso L'Immagine Ritrovata a partire da un positivo nitrato imbuito conservato presso il Nederlands Filmmuseum. Didascalie inglesi ricostruite / Print restored in 2003 by the Cineteca di Bologna, BFI, and Lobster Film, at L'Immagine Ritrovata laboratory, from a tinted nitrate positive print. English intertitles have been reconstructed

In *The Masquerader* Chaplin si sottopone a un continuo processo di trasformazione. All'inizio del film vediamo il vero Chaplin, poi Chaplin che diventa Charlie (mentre si trucca), poi Charlie nei suoi abiti di scena, che si trasforma, successivamente, in Charlie l'attore, Charlie il damerino, Charlie il buffone, e "Lady" Charlie. Queste immagini di trasformazione fanno sorgere la stessa domanda sollevata dal regista quando il suo Vagabondo, in *The Circus*, corre nella casa degli specchi: qual è il vero Charlie?

Harry M. Geduld, Chapliniana. Volume I: *The Keystone Films*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 1987

In *The Masquerader* Chaplin depicts himself in a continuous process of transformation. At the start of the film we see Chaplin himself, then Chaplin becoming Charlie (he's putting on make-up), then Charlie in his Tramp costume becoming, successively, Charlie the film actor, Charlie the flirt, slapstick Charlie, and "Lady" Charlie. These changing images provoke the same sort of questions raised by the filmmaker when the Tramp runs into the hall of mirrors in *The Circus*. Which is the real Charlie?

Harry M. Geduld, Chapliniana. Volume I: *The Keystone Films*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 1987

CHAPLIN TODAY - LIMELIGHT Francia, 2003 Regia: Edgardo Cozarinsky, con Bernardo Bertolucci

■ Beta SP. D.: 26' Versione inglese e italiana / English and Italian version ■ Da: mk2 (collana / collection "Chaplin Today")

CHAPLIN TODAY - MONSIEUR VERDOUX Francia, 2003 Regia: Bernard Eisenschitz, con Claude Chabrol

■ Beta SP. D.: 26' Versione francese e inglese / French and English version ■ Da: mk2 (collana / collection "Chaplin Today")

"Chaplin Today" è una collana curata da Serge Toubiana per mk2. Ogni documentario racconta uno dei film di Chaplin con il commento di un grande regista contemporaneo.

"Quando rivedo il finale di *Limelight*, sono sul punto di fare qualcosa che non mi succede spesso: piangere." (B. Bertolucci)

"C'è una cosa che mi colpisce particolarmente in *Monsieur Verdoux*: le donne che ammazza sono brutte e insopportabili". (C. Chabrol)

Chaplin Today is a collection supervised by Serge Toubiana for mk2. Each documentary focuses on one of Chaplin's movies, illustrated by one great contemporary director.

"When I watch the end of *Limelight* again, I feel close to doing something which doesn't happen to me often: crying." (B. Bertolucci)

"There's something very moving about *Monsieur Verdoux*: the women he kills are unbearable and ugly." (C. Chabrol)

CHARLIE: THE LIFE AND ART OF CHARLES CHAPLIN USA, 2003 Regia: Richard Schickel

■ Sog. e Scen.: Richard Schickel; Voce narrante: Sydney Pollack; M.: Bryan McKenzie; Mu.: Charles Chaplin; Consulenze: Kevin Brownlow, David Shepard; Con interviste a: Woody Allen, Sir Richard Attenborough, Janine Basinger, Claire Bloom, Geraldine Chaplin, Michael Chaplin, Sidney Chaplin, Johnny Depp, Robert Downey Jr, Milos Forman, Bill Irwin, Norman Lloyd, Marcel Marceau, David Rakksin, David Robinson, Andrew Sarris, Martin Scorsese, David Thompson, Jeff Vance; Prod.: Richard Schickel, Doug Freeman, Bryan McKenzie, per Warner Home Video, mk2, Lorac Productions ■ 35mm. D.: 125' Versione inglese/ English version ■ Da: Warner Home Video

Charlie, il nuovo documentario di Richard Schickel, descrive la brillante carriera di Charles Chaplin come attore, scrittore, regista, produttore e compositore, narrando anche le vicende controverse e alquanto pubblicizzate della sua vita privata. Il documentario contiene riflessioni brillanti, sequenze inedite inserite accanto a scene tratte dai film più famosi di Chaplin e a una serie di straordinarie interviste inedite: Martin Scorsese propone una serie di considerazioni memorabili sul magistrale *A Woman of Paris* e sul controverso *Monsieur Verdoux*, Woody Allen ritiene che *City Lights* sia forse una delle più grandi indagini cinematografiche sul tema dell'amore; Milos Forman afferma che *The Great Dictator* ha fornito all'Europa una catarsi spirituale nel periodo successivo alla

Richard Schickel's new documentary Charlie chronicles Charles Chaplin's brilliant career as an actor, writer, director, producer, and composer, as well as his controversial and much-publicized private life. With brilliant observations, rare footage interwoven with scenes from Chaplin's greatest films, and a remarkable series of a newly recorded interviews: Martin Scorsese memorably discusses Chaplin's masterful A Woman of Paris and controversial Monsieur Verdoux, Woody Allen opines that City Lights is perhaps one of the great cinematic exploitations of love; Milos Forman maintains that The Great Dictator provided Europe with a spiritual catharsis after the Second World War; and Lord Attenborough recalls that seeing

seconda guerra mondiale; e Lord Attenborough ricorda di quando vide da ragazzo *The Gold Rush*, e di come quel film abbia rappresentato il momento decisivo che lo ha spinto a diventare attore e cineasta. Richard Schickel ha lavorato come critico cinematografico per il "Times" magazine per più di trent'anni, ed è inoltre l'autore di più di trenta libri e di altrettanti programmi televisivi.

The Gold Rush as a boy was the defining moment that led him to become an actor and filmmaker. Richard Schickel has been a film critic for Time magazine for over three decades, and he is also the author of over thirty books and a similar number of television programs.

DALL'ARCHIVIO CHAPLIN: MOSTRA DEI DOCUMENTI ORIGINALI **FROM THE CHAPLIN ARCHIVE: EXHIBITION OF THE ORIGINAL DOCUMENTS**

Mostra presso la sala espositiva della Cineteca in Via Riva di Reno 72

Pochi i "privilegiati" che hanno avuto occasione, fino a questo momento, di rovistare tra le carte degli archivi Chaplin, o, con le parole di Giuseppe Bertolucci, tra "i suoi meravigliosi bagagli, bauli e valige pieni di ogni ben di dio: i suoi effetti personali, i suoi ferri del mestiere, i suoi sogni, i suoi fantasmi". Nell'anno in cui la Cineteca "riversa on-line", come si usa dire in questi casi, il prezioso risultato (per ora parziale) di un lavoro di digitalizzazione e archiviazione informatizzata, ci è parso necessario dare anche la possibilità di scrutare, gustare e attardarsi "dal vivo" di fronte alla carta, alla matita e al tempo. Si tratta evidentemente di un assaggio, un breve percorso guidato trasversale a tutta la filmografia chapliniana. La selezione annovera, tra gli altri, i bozzetti preparatori per *The Countess from Hong Kong*, quelli inediti per *The Freak*, per gentile concessione di David Robinson, i disegni realizzati per *The Great Dictator*. Diverse le pagine scelte tra gli appunti per film non realizzati come *Napoleon*.

Cecilia Cenciarelli

Exposition at Cineteca Exhibition Hall in Via Riva di Reno 72

Only a lucky few have had the chance up until now to rummage through the papers in the Chaplin archives, or better, in the words of Giuseppe Bertolucci, to rummage through "his marvelous baggage, trunks, and suitcases, full of everything under the sun: his personal effects, his tools of the trade, his dreams, the figments of his imagination". This year, as the Cineteca prepares to "go online", as they say in these cases, with the precious results (partial at this time) of its digitalization and electronic archiving work, we also felt the need to give an opportunity to examine, enjoy, and linger "in person" over paper, pencil, and time. This is clearly just a taste, a short guided tour through Chaplin's entire filmography. The selection includes, among other things, the preparatory drafts for The Countess from Hong Kong, previously unseen drafts for The Freak, and with the kind concession of David Robinson, drawings made for The Great Dictator. Numerous pages have also been chosen from the notes for films never made, such as Napoleon.

Cecilia Cenciarelli



DOSSIER



Quest'anno abbiamo creato una nuova sezione, intitolata "Dossier", che offre una breve panoramica sulla vita e sulle opere di grandi registi, a partire da alcuni dei più grandi di sempre: Ejzenštejn, Murnau, Sjöström, Stiller, Powell. Questi "dossier" conterranno frammenti sconosciuti, cortometraggi (come il corto messicano di Ejzenštejn sul terremoto), gioielli poco noti (il film di cinque minuti di Michael Powell intitolato *An Airman's*

Letter to his Mother), scarti di montaggio (meravigliosi frammenti tratti da *Tabu*, con presentazione di Enno Patalas, e da *Ivan il terribile*, presentato da Natalia Noussinova), e una meravigliosa ricostruzione (le "tracce" di *4 Devils* di Murnau, presentate da Janet Bergstrom). Il nostro scopo è mostrare pellicole (a volte veri e propri capolavori) che non vengono proiettate da moltissimo tempo, come *Dödskyssen* (o *Kiss of Death*) di Victor Sjöström, noto anche come *L'Étrange aventure de l'ingénieur Lebel*, *Hämnaren* (vale a dire *The Avenger*, il più vecchio film di Stiller a essere sopravvissuto, e l'unico ad avere un'ambientazione ebraica), e *Name the Man*, una produzione hollywoodiana quasi completa ad opera di un regista allora conosciuto col nome di Seastrom. I film proposti in questo raro programma di pellicole svedesi saranno presentati dal suo ispirato curatore, Jon Wengström.

Diversi lungometraggi in programma al festival si collegano ai particolari temi proposti da questi "dossier": una copia appena restaurata di *A Matter of Life and Death*, da molti considerato il capolavoro assoluto a colori di Michael Powell e Emeric Pressburger, accompagnato dal loro *Oh... Rosalinda!!*, raramente visto fino ad oggi, che fa anche parte della sezione CinemaScope del festival. Ci sono poi due nuovissimi restauri di pellicole di Murnau: *Schloss Vogelöd* e *Phantom*, entrambe presentate in una versione che ne segna quasi una rinascita. Visto il loro valore di documentazione personale, verranno presentati materiali filmati che ritraggono i registi sul set dei loro film o nella loro vita privata: Ejzenštejn, Sjöström, e tutte le immagini esistenti di Mauritz Stiller raccolte in un'opera straordinaria realizzata da Gösta Werner: un film che comprende tutti i frammenti sopravvissuti di sette pellicole di Stiller, che si credevano perse per sempre, accompagnate dalle ultime immagini riprese dal regista della sua creazione immortale, Greta Garbo, in una serie di provini di scena realizzati per Walter Wanger. E ovviamente il filmato del matrimonio di Michael Powell e Thelma Schoonmaker, la grande montatrice, che ci guiderà nella scoperta dei tanti tesori realizzati da Michael Powell.

Peter von Bagh

This year we have introduced a new section called "Dossiers", which gives a concentrated, small-scale view of the life and work of great directors, starting with some truly magnificent names: Eisenstein, Murnau, Sjöström, Stiller, Powell. These "dossiers" will consist of unknown fragments, short films (Eisenstein's Mexican short on an earthquake, or little-known gems such as a five-minute film by Michael Powell called An Airman's Letter to His Mother), outtakes (fabulous fragments from Tabu, presented by Enno Patalas, and from Ivan the Terrible, presented by Natalia Noussinova), and a wonderful reconstruction (the "traces" of Murnau's 4 Devils, presented by Janet Bergstrom). At best, our aim is to introduce films, even masterpieces that haven't been shown in ages, like Dödskyssen (or Kiss of Death) by Victor Sjöström, known to many as L'Étrange aventure de l'ingénieur Lebel from writings about the film, Hämnaren, or The Avenger (the earliest film by Stiller that exists today, and the only of his films that takes place in a Jewish milieu) and Name the Man, a slightly incomplete Hollywood production by a director at that time named Seastrom. The films in this rare Swedish program will be introduced by their inspired coordinator, Jon Wengström.

Several feature films in our program are associated with the rare glimpses these "dossiers" provide: a newly restored print of A Matter of Life and Death, considered by many to be the ultimate color masterpiece by Michael Powell and Emeric Pressburger, complemented by their rarely seen Oh... Rosalinda!!, which is also part of our CinemaScope section. There are two brand new Murnau restorations: Schloss Vogelöd and Phantom, both in versions constituting an authentic rebirth for the films. For their special value as human documents, we will present filmed materials of directors at work or in private life: Eisenstein, Sjöström, and all existing images of Mauritz Stiller in a beautiful compilation by Swedish film historian Gösta Werner that also includes the only existing fragments of seven Stiller films believed to be lost forever, complemented by the last filmed images of Stiller's immortal creation Greta Garbo, in a test film made for Walter Wanger. And of course the wedding film of Michael Powell and Thelma Schoonmaker, the great editor who will guide us through the treasures of Michael Powell.

Peter von Bagh

DOSSIER MICHAEL POWELL

Programma a cura di Thelma Schoonmaker - Testi di Ian Christie

Program curated by Thelma Schoonmaker - Notes written by Ian Christie

Michael Powell era solito dire, malinconicamente, che la sua reputazione non poteva sopportare molte altre "scoperte" degli anni '30. In realtà, egli è stato uno dei cineasti che per primi si interessarono al restauro, ritornando a Foulton, nel 1978, per realizzare un prologo per *Edge of the World*, e più tardi, nel 1984-85, svolgendo un ruolo fondamentale nella ricostruzione di *The Life and Death of Colonel Blimp*. Contemplandoci dall'alto del paradiso monocromatico che egli ideò assieme a Pressburger per *A Matter of Life and Death*, senza dubbio egli sarebbe stato commosso nel vedere che in due dei film proposti quest'anno a Bologna recita Ralph Richardson, un attore che egli apprezzava enormemente ma per il quale non riuscì mai a trovare ruoli da protagonista (si pensi alla grande storia su Richardson che vuole partecipare a *Fantasia*, raccontata da Powell in *A Life in Movies*). Sarebbe anche felice di scoprire come *Oh... Rosalinda!!* oggi sembri molto migliore di quanto non lo ritenessero lui e Emeric. Ma se avesse visto come gli eroi della sua gioventù, da Ingram a DeMille, sono andati fuori moda solo per essere poi riscoperti, avrebbe compreso. *Ars longa*.

SMITH Gb, 1939 Regia: Michael Powell

■ Scen.: R. M. Lloyd; E: Bernard Browne; Int.: Ralph Richardson (John Smith), Flora Robson (Mary Smith), Allan Jeayes (impiegato), Wally Patch (Harry Jones); Prod.: R. M. Lloyd per D&P Production e Embankment Fellowship Co. ■ 35mm. D.: 10' ca. Versione inglese / English version ■ Da: National Film and Television Archive

Una vera scoperta, che ha premiato il lavoro di ricerca condotto recentemente da Mark Fuller (per ulteriori informazioni: www.powell-pressburger.org). Nell'estate del 1939, un'organizzazione di beneficenza per gli ex-combattenti ingaggiò Powell e il suo cameraman di allora, Bernard Browne (che ha contribuito anche a *The Spy in Black* e *An Airman's Letter*) per realizzare un filmato promozionale. Due attori di rilievo, che sarebbero di lì a poco apparsi in *The Lion Has Wings* di Korda, Ralph Richardson e Flora Robson, erano a disposizione per recitare "John Smith", licenziato dal datore di lavoro a causa della crisi economica, e sua moglie. Wally Patch recita invece la parte del veterano e amico di Smith che gli consiglia di cercare aiuto all'Embankment Fellowship Centre. Considerato il noto scetticismo di Powell nei confronti del movimento dei documentaristi degli anni '30, questo breve drama-documentary rappresenta la prova tanto attesa del suo desiderio di mettere in scena un tema sociale dominante nel decennio precedente.

AN AIRMAN'S LETTER TO HIS MOTHER Gb, 1941 Regia: Michael Powell

■ Scen.: Michael Powell, da una lettera apparsa su "The Times"; E: Michael Powell, Bernard Browne; Int.: John Gielgud (narratore), Michael Powell (lettore del prologo, non accr.); Prod.: Michael Powell ■ 35mm. D.: 5'. Versione inglese / English version ■ Da: National Film and Television Archive

Realizzato in breve tempo e impulsivamente da Powell, utilizzando molti oggetti personali (e i suoi stessi cani), questo film mette in scena uno dei momenti ispiratori di quella fase della seconda guerra mondiale definita "Battle of Britain", anticipando anche molti dei temi che saranno sviluppati in *A Matter of Life and Death*.

Michael Powell used to say, ruefully, that his reputation couldn't stand many more "discoveries" from the 1930s. In fact, he was one of the trailblazers among filmmakers interested in restoration, returning to Foulton to make a prologue for Edge of the World in 1978; and later playing a vital part in helping piece together The Life and Death of Colonel Blimp in 1984-5. Looking down from the monochrome heaven that he and Pressburger so brilliantly conceived for A Matter of Life and Death, he would no doubt be touched that two of the films shown at Bologna this year feature Ralph Richardson, an actor he greatly admired but could never find major parts for (see the great story about Richardson wanting to appear in Fantasia in Powell's A Life in Movies). He would be amused that Oh... Rosalinda!! now seems much better than he and Emeric thought it was; but having seen the heroes of his youth, such as Ingram and DeMille fall out of fashion and then be rediscovered, he would understand. Ars longa.

A real discovery, thanks to recent detective work by Mark Fuller (see www.powell-pressburger.org for details). In the summer of 1939, a charity devoted to helping ex-servicemen enlisted Powell and his current cameraman Bernard Browne (also responsible for The Spy in Black and An Airman's Letter) to make a promotional film. Two leading English actors who would shortly appear in Korda's The Lion Has Wings, Ralph Richardson and Flora Robson, were on hand to play 'John Smith', sacked by his employer due to hard times, and his wife; while veteran character actor Wally Patch is the friend who advises Smith to seek help from the Embankment Fellowship Centre. Given Powell's well-known scepticism about the documentary movement of the 30s, this miniature drama-doc is eagerly awaited as evidence of his approach to dramatising a social issue that had dominated the previous decade.

Made quickly and impulsively by Powell, using many personal items (and his dogs!), this short film dramatises one of the inspirational moments of the Battle of Britain phase of WW2, and anticipates many of the themes of A Matter of Life and Death. A letter from a young airman had appeared posthumously in "The

Una lettera scritta da un giovane aviatore era apparsa postuma su "The Times", ed era stata prontamente ristampata sotto forma di libretto. Il suo tono non era semplicemente patriottico ("la Storia risuona dei nomi illustri che hanno sacrificato tutto per l'Impero Britannico, dove pace, giustizia e libertà sono un diritto di tutti"). La lettera contiene anche una certa consapevolezza mistica, ed esprime quel forte senso del destino e di sopravvivenza spirituale che era condiviso da molti negli anni della guerra. Tutti gli eroi di Powell (T.E. Lawrence, il Capitano Scott), sono qui riuniti, in un intenso "inno alla giovane generazione perduta" inglese.

"Times" and was quickly reprinted as a pamphlet. Its tone was not only patriotic - 'history resounds with illustrious names who have given all [for] the British Empire, where there is a measure of peace, justice and freedom for all' - but also coolly mystical, hinting at the strong sense of destiny and spiritual survival shared by many during the inter-war years. All Powell's heroes - T. E. Lawrence, Captain Scott - are here, in an intensely English 'anthem for doomed youth'.

THE VOLUNTEER Gb/USA, 1943 Regia: Michael Powell, Emeric Pressburger

■ Scen.: Michael Powell, Emeric Pressburger; E: Frederick Ford; M.: Michael C. Chorlton e (non accr.) John Seabourne; Scgf.: Alfred Junge; Mu.: Allan Gray; Su.: Desmond Dew; Int.: Ralph Richardson (se stesso), Pat McGrath (Fred Davey), Laurence Olivier (se stesso), Michael Powell (fotografo), Charles de Gaulle (se stesso), Anna Neagle, Herbert Wilcox, Tommy Woodroffe, Joan Richardson; Prod.: Michael Powell, Emeric Pressburger per The Archers ■ 35mm. D.: 24'. Versione inglese / English version ■ Da: National Film and Television Archive

Ingiustamente trascurato - era un filmato di reclutamento per la divisione aerea della marina, la Fleet Air Arm - questo corto del 1943, anno di produzione molto intenso per la Archers, è intriso di allusioni personali e di coraggiose anticipazioni dei lavori successivi di Powell e Pressburger. Ralph Richardson, il più grande interprete teatrale del tempo, compare nei panni di Othello, come attore cinematografico degli studi Denham (ci sono anche molte partecipazioni di altre stelle di allora, tra le quali, Anna Neagle e Olivier), e recita anche nella parte di se stesso, avendo prestato servizio come pilota della marina. Il suo sarto di scena, Fred, si colloca "alla fine di un mondo e all'inizio di un altro", come molti dei protagonisti delle produzioni Archers. All'interno di questa forma apparentemente pretestuosa (sembra che il film riuscì nel suo intento di promuovere il reclutamento), si possono ritrovare temi ricorrenti: la guerra che ha aperto nuovi orizzonti per molti, la metafora del palcoscenico (o dello schermo) della vita, dove tutti hanno una parte da recitare. Il film contiene anche un cameo di Powell, nei panni di un fotografo fuori da Buckingham Palace!

Unjustly neglected because it was a recruiting film for the navy's air branch, the Fleet Air Arm, this short from the Archers' hectic year of 1943 is packed with personal allusions and bold anticipations of later Powell-Pressburger work. Ralph Richardson, the greatest English stage actor of the era, appears as Othello, a film actor at Denham studio (with appearances by many stars of the time, including Anna Neagle and Olivier), and as himself, having actually served as a navy pilot. His dresser, Fred, stands 'at the end of one world and the beginning of another', like so many Archers' protagonists. Within this deceptively casual form - and the film apparently succeeded in boosting recruitment - we find their recurrent theme of how the war has opened new horizons for many and the metaphor of playing a part on life's stage (or screen). Also included is one of Powell's cameo appearances, as a photographer outside Buckingham Palace!

A MATTER OF LIFE AND DEATH Gb, 1946 Regia: Michael Powell, Emeric Pressburger

■ T. it.: "Scala al paradiso"; Scen.: Michael Powell, Emeric Pressburger; E: Jack Cardiff; Op.: Geoffrey Unsworth; M.: Reginald Mills; Cost.: Hein Heckroth, Joseph Bato (non accr.); Trucco: George Blackler; Mu.: Allan Gray; Su.: C. C. Stevens; Ass. R.: Parry Jones Jr.; Int.: David Niven (Peter Carter), Kim Hunter (June), Robert Coote (Bob), Kathleen Byron (un angelo), Richard Attenborough (pilota inglese), Bonar Colleano (pilota americano), Joan Maude (capo archivista), Marius Goring (guida celeste), Roger Livesey (Dr. Reeves), Robert Atkins (vicario), Bob Roberts (Dr. Gaertler), Edwin Max (Dr. McEwen), Betty Potter (Mrs. Tucker), Abraham Sofaer (giudice), Raymond Massey (Abraham Farlan), Robert Arden, Tommy Duggan, John Huntley, John Longden, Lois Maxwell, Wally Patch, Roger Snowden, Wendy Thompson, Geoff van Rijssel, Joan Verry; Prod.: Michael Powell, Emeric Pressburger per The Archers ■ 35mm. D.: 104'. Versione inglese / English version ■ Da: Sony Columbia

Quando il Ministero dell'Informazione chiese a Powell e a Pressburger di "fare qualcosa" per le relazioni anglo-americane nel dopoguerra, in pochi immaginavano che i due sarebbero stati in grado di unire la fantasia di *The Wizard of Oz* con una toccante rievocazione della storia inglese e un vivido senso degli intensi rapporti in tempo di guerra. Quasi isolato nel contesto delle pellicole sulla seconda guerra mondiale, questo film tratta della misteriosa esaltazione del volo e contiene alcune battute indimenticabili, come quella di Marius Goring che, ritornato dal paradiso per una breve visita a terra, afferma estasiato: "Qualcuno lassù ha un gran bisogno del Technicolor" (in

When Powell and Pressburger were invited by the Ministry of Information to 'do something' for postwar Anglo-American relations, few would have imagined they could combine the Technicolor fantasy of The Wizard of Oz with a moving evocation of English history and a vivid sense of war's intense relationships. Almost alone among WW2 films, it deals with the mysterious exaltation of the flyer, while including such unforgettable jokes as Marius Goring's delight at a brief return visit from Heaven to Earth: 'one is starved for Technicolor up there' (which restoration allows us to see was a dubbed afterthought). The cruel ironies

sede di restauro si è scoperto che era stata inserita in un secondo momento). La crudele ironia e le ferite della guerra hanno permesso a Powell e a Pressburger di andare oltre il realismo per creare la prima delle loro opere fantastiche sui “due mondi”, lasciando presagire *The Red Shoes*. La scala di Giacobbe diventa qui il grandioso anacronismo di una scala mobile cosmica, definendo la dialettica del film tra immaginario tradizionale e modernista. Ciò che lo rende allo stesso tempo magico e profondo è la perfetta struttura della doppia trama: il “caso” di Peter Carter è di natura medica sulla terra, ma nella sua (e nella nostra) immaginazione diventa metafisico, una lotta per tutte le anime della Gran Bretagna.

OH... ROSALINDA!! Gb, 1955 Regia: Michael Powell, Emeric Pressburger

■ Scen: Michael Powell, Emeric Pressburger, dall'operetta “Die Fledermaus” di Johann Strauss; E: Christopher Challis; Op.: Norman Warwick; M.: Reginald Mills; Scgt.: Hein Heckroth; Trucco: Connie Reeve; Mu.: Johann Strauss; Testi: Dennis Arundell; Ass. R.: John Pellatt; Int.: Anthony Quayle (Generale Orlovsky), Anton Walbrook (Dr. Falke), Dennis Price (Maggiore Frank), Ludmilla Tchérina (Rosalinda), Michael Redgrave (Colonnello Eisenstein), Mel Ferrer (Capitano Alfred Westerman), Anneliese Rothenberger (Adele), Oskar Sima (Frosch), Richard Marnier (Colonnello Lebotov), Nicholas Bruce (portiere), Arthur Mullaney, Roy Kinnear (guardie russe); Prod.: Michael Powell, Emeric Pressburger per Associated British Picture Corporation e The Archers ■ 35mm. D.: 101'. Versione inglese / English version ■ Da: National Film and Television Archive

Quando Pressburger propose di riadattare l'operetta classica di Strauss, *Die Fledermaus*, ambientandola nella Vienna del dopoguerra occupata dalle quattro potenze, forse fu influenzato dall'interpretazione che ne diede Peter Ustinov nell'opera teatrale del 1951, *The Love of Four Colonels*, così da trasformare i quattro protagonisti principali in un generale russo, un colonnello americano, un capitano francese e uno inglese, accompagnati da un eponimo maestro di cerimonie, Falke “the Bat”, che qui veste i panni di un virtuoso stratega della guerra fredda. Dopo il ritiro di Orson Welles, sono Anton Walbrook, col suo fascino da viennese vissuto, e Michael Redgrave, che balla e canta in modo memorabile, a rubare la scena. Grazie alle scenografie, allestite da Hein Heckroth in stile post *Tales of Hoffmann*, e alle riprese di Christopher Challis, che sfruttano l'allora nuovo processo CinemaScope e una ridotta profondità di campo, Vienna è immaginata come una scatola di cioccolatini insolentemente sovrapposta alla grigia Europa dei razionamenti e della ricostruzione, con alcune trovate meravigliose in CinemaScope, paragonabili a quelle adottate da Tashlin nel musical altrettanto eccentrico dello stesso periodo, *The Girl Can't Help It*. Anche se accolto tiepidamente alla sua uscita, la fama del film è poi cresciuta, e noi possiamo spingere lo sguardo più in là della frenetica allegria e dell'apprensione per il futuro post-bellico, che nemmeno la diplomazia di Walbrook riesce a nascondere.

and injuries of war gave Powell and Pressburger a chance to go beyond realism and create the first of their 'two worlds' fantasies, foreshadowing The Red Shoes. Here Jacob's Ladder becomes the majestic anachronism of a cosmic escalator, establishing the film's dialectic of traditional and modernist imagery. What makes it both magical and profound is the perfect double plot: Peter Carter's 'case' is medical on earth, but in his (and our) imagination it is metaphysical – a struggle for the very soul of Britain.

When Pressburger suggested updating Strauss' vintage operetta Die Fledermaus to the post-war Vienna of four-power occupation, he may have been inspired by Peter Ustinov's 1951 play The Love of Four Colonels to recast the principal revellers as a Russian general, an American colonel and French and British captains, with the piece's eponymous master of ceremonies, 'the Bat' Falke, now portrayed as an early virtuoso of Cold War gamesmanship. After Orson Welles withdrew, it is Anton Walbrook, with his authentic world-weary Viennese charm, and Michael Redgrave unforgettably dancing and singing, who steal the show. Designed by Hein Heckroth in post-Tales of Hoffmann rococo and shot by Christopher Challis in the still-new CinemaScope process, with minimal depth of field, Vienna is imagined as a chocolate-box confection insolently superimposed on the drab Europe of rationing and reconstruction – with some marvellous early 'Scope gags almost as good as Tashlin's in the contemporary and equally eccentric musical, The Girl Can't Help It. Although poorly received on its release, its reputation has risen, and we may see behind the hectic gaiety and apprehension about the post-war world that even Walbrook's diplomacy cannot hide.

DOSSIER FRIEDRICH W. MURNAU

SATANAS Germania, 1919-20 Regia: Friedrich Wilhelm Murnau

■ Scen.: Robert Wiene; Supervisione artistica: Robert Wiene; Scgf.: Ernst Stern; Int.: 1° episodio: Fritz Kortner (Faraone Amenhotep), Sadjah Gezza (Nouri, la straniera), Ernst Hofmann (Jorab), Margit Barnay (Phahi, la moglie del faraone), Conrad Veidt (il Saggio di Elu), Marcella Gremo (ballerina); 2° episodio: Conrad Veidt (Gubetta, avventuriero spagnolo), Else Berna (Lucrezia Borgia), Kurt Ehrle (Gennaro, suo figlio), Jaro Fürth (Rustinghella), Ernst Stahl-Nachbaur (Alfonso D'Este); 3° episodio: Martin Wolfgang (Hans Conrad, studente rivoluzionario), Marija Leiko (Irene, la sua fidanzata), Conrad Veidt (Dr. Iwan/ Wladimir Grodski), Elsa Wagner (madre di Conrad), Max Kronert (padre di Conrad); Prod.: Victoria-Film-Co. ■ 35mm. L.: 40 m. D.: 3' a 18 f/s ■ Da: National Film Center of the National Museum of Modern Art in Tokyo

■ Il frammento riguarda la parte egiziana del film / This fragment is from the Egyptian part of the film

La prima del film è ambientata nell'antico Egitto, descritto molto efficacemente nelle sue forme e motivi tipici. Il faraone (Kortner) ha preso qualcosa da Wegener, ma ha anche molto di unico. Sadjah Gezza dà a Nouri molta bellezza e temperamento. Conrad Veidt interpreta – in tutti gli episodi – Satana. Ma non è un vero e proprio Mefistofele, non è né freddo né razionale. E' un diavolo sentimentale – malvagio, ma sofferente per la propria cattiveria. Hans Wollenberg, in "Lichtbild-Bühne", n. 5, 31.01.1920

The first part is set in ancient Egypt, described very effectively in its forms and typical motifs. Kortner (the Pharaoh) has taken something from Wegener, but he also has many unique traits. Sadjah Gezza endows Nouri with great beauty and temperament. Conrad Veidt plays Satan in each episode. However, this is not a true Mephistopheles, he is neither cold nor rational. He is a sentimental devil – evil, but pained by his own wickedness. Hans Wollenberg, in "Lichtbild-Bühne", n. 5, 31.01.1920

SCHLOSS VOGELÖD Germania, 1921 Regia: Friedrich Wilhelm Murnau

■ Scen.: Carl Mayer, dal romanzo di Rudolf Stratz; E: Fritz Arno Wagner, Laszlo Schäffer; Scgf.: Hermann Warm, Robert Herlth; Int.: Arnold Korff (Signore del Castello di Vogelschrey), Lulu Kyser-Korff (Centa von Vogelschrey, sua moglie), Lothar Mehnert (Conte Johann Oetsch), Paul Hartmann (Conte Peter Paul Oetsch), Paul Bildt (Barone Safferstätt), Olga Tschechowa (Baronessa Safferstätt), Hermann Vallentin (Consigliere), Julius Falkenstein (signore spaventato), Georg Zawatzky (cuoco), Robert Leffler (maggior-domo), Victor Blütnier (Peter Faramund), Walter Kurt Kuhle, Loni Nest; Prod.: Uco-Film per Decla-Bioscop ■ 35mm. L.: 1666 m. D.: 81' a 18 f/s. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Murnau Stiftung

Per il restauro di *Schloss Vogelöd* siamo partiti dal negativo originale nitrato, conservato presso il Bundesarchiv di Berlino, e da una copia nitrato colorata con didascalie in portoghese risalente all'epoca della distribuzione del film in Brasile negli anni '20. La copia brasiliana, intitolata *Sentença de Deus*, era conservata presso la Fundação Cinemateca Brasileira, da dove alcuni anni fa venne inviata al Bundesarchiv di Coblenza. Entrambi i materiali sono simili e derivano dalla stessa versione del film, cioè contengono le stesse inquadrature. La copia brasiliana fu stampata in Germania nel 1921, per cui le sue colorazioni devono essere quelle originali. Le didascalie furono invece realizzate in Brasile dalla casa distributrice Rombauer & Cia e vennero stampate su pellicola americana Kodak del 1921. Queste didascalie corrispondono alla traduzione della lista inviata in Brasile insieme alla copia del film dalla casa produttrice Decla-Bioscop. Una copia di questa lista, datata 31 marzo 1921 e indirizzata a F.W. Murnau, si conserva insieme a un esemplare della sceneggiatura nel lascito del regista. Murnau fece numerose annotazioni sulla lista per modificare le didascalie. Di tali modifiche non è stato tenuto conto nella copia brasiliana, cosa che indica che la lista del 31 marzo venne considerata definitiva dal produttore e utilizzata per montare il negativo originale. Qui le didascalie erano riportate a inchiostro su fotogrammi raschiati, i quali dovevano servire da riferimento per il successivo montaggio delle didascalie realizzate nelle varie lingue dai distributori dei diversi paesi. Il film venne presentato pochi giorni dopo a Berlino (esattamente il 7 aprile 1921), dopo aver ottenuto il visto di censura quattro giorni dopo la data della lista (cioè il 4 aprile),

72

*For the restoration of Schloss Vogelöd we started from an original nitrate negative held at the Bundesarchiv in Berlin, and a color nitrate print with Portuguese intertitles from the twenties when the film was distributed in Brazil. The Brazilian print, called *Sentença de Deus*, was held by the Fundação Cinemateca Brasileira, which sent it to the Bundesarchiv in Koblenz several years ago. The two sources are similar, and come from the same version of the film, which means that they contain the same shots. The Brazilian copy was printed in Germany in 1921, thus its color must be original. The intertitles were produced in Brazil by the distributor Rombauer & Cia and printed on American Kodak film in 1921. These intertitles correspond to the translation of an intertitle list that the production company Decla-Bioscop sent to Brazil with the print of the film. A copy of this list, dated 31 March 1921 and addressed to F.W. Murnau, is held together with a copy of the screenplay in the director's estate. Murnau made many notes on the list regarding changes in the intertitles. The Brazilian print does not take these changes into account, meaning that the list dated 31 March was considered definitive by the producer and was used to cut the original negative. The intertitles were marked on the negative in ink on scratched frames to indicate where to cut in the intertitles produced in the various languages by the distributors in each country. The film was screened just a few days later in Berlin (on 7 April 1921), after obtaining its censorship certificate four days after the date of the list (hence, on April 4th). We can thus deduce that the film was shown with the intertitles on the list because there*

per cui si può dedurre che esso venne presentato con le didascalie della lista poiché non ci fu il tempo materiale di cambiarle.

Nel negativo originale conservato, tuttavia, abbiamo riscontrato la presenza di titoli flash originali con la sigla Decla-Bioscop nei quali si è invece tenuto conto di alcune annotazioni di Murnau, realizzando anche ulteriori modifiche, a volte accorpando due didascalie in una sola. In questi casi abbiamo potuto osservare che al posto della seconda didascalia, ormai inutile, è ancora presente un fotogramma raschiato con il testo della primitiva didascalia riportato a inchiostro. Questo fotogramma è colorato di rosso perché risulti visibile in fase di stampa. Da questo abbiamo potuto dedurre che è esistito soltanto un negativo del film, utilizzato sia per la versione tedesca, con le didascalie corrette, che per stampare copie destinate all'estero con le didascalie della prima versione.

Il negativo del film, così com'è giunto a noi, ha subito diversi interventi e rimontaggi negli anni '20 e '30 e successivamente in Russia, dove i titoli flash vennero sostituiti da didascalie russe e conservati in una scatola a parte. Nel corso di questi interventi sono andate perdute una trentina di didascalie che abbiamo riprodotto sulla base della sceneggiatura e della lista delle didascalie originali, imitando la grafica d'epoca, identificandole però in un angolo con la sigla F.W.M.S. (Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung) perché risultino facilmente riconoscibili e non vengano confuse con quelle originali. La presenza di molte di queste didascalie in portoghese nella copia brasiliana ha facilitato il loro esatto posizionamento. Nella copia brasiliana abbiamo anche riscontrato la presenza di una scena mancante nel negativo originale, che per il resto risulta invece completo. Nella versione restaurata di *Schloss Vogelöd* vedremo per la prima volta il film completo di tutte le sue didascalie e con le colorazioni originali.

Luciano Berriatúa, Camille Blot-Wellens

PHANTOM Germania, 1922 Regia: Friedrich Wilhelm Murnau

■ Scen.: Thea Von Harbou, Hans Heinrich von Twardowski (non acc.), dal romanzo di Gerhart Hauptmann; E.: Axel Graatkjaer; Op.: Theophan Ouchakoff; Scgf.: Hermann Warm, Erich Czerwonski; Cost.: Vally Reinecke; Mu.: Leo Spiess, Ernst Krenek; Int.: Alfred Abel (Lorenz Lubota), Frida Richard (sua madre), Aud Egede Nissen (Melanie, sua sorella), Hans Heinrich von Twardowski (Hugo, un fratello minore), Karl Etlinger (Starke, mastro rilegatore), Lil Dagover (Marie, sua figlia), Grete Berger (Frau Schwabe), Anton Edthofer (Wigotschinski), Ilka Grüning (Baronessa), Lya de Putti (Melitta, sua figlia), Adolf Klein (Harlan, mercante di ferraglie), Olga Engl (sua moglie), Heinrich Witte (fuzionario), Wilhelm Diegelmann, Eduard von Winterstein, Arnold Korff; Prod.: Uco-Film per Decla-Bioscop ■ 35mm. L.: 2905 m. D.: 125' a 22 f/s. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Murnau Stiftung

Phantom, prodotto dai fratelli Ullstein per la Decla-Bioscop nel 1922 come omaggio allo scrittore Gerhart Hauptmann in occasione del suo sessantesimo compleanno, fu diretto da F.W. Murnau e sceneggiato da Thea Von Harbou. Di questo film si conserva soltanto il negativo originale, apparentemente completo, il quale include qualche fotogramma della maggior parte delle didascalie originali. Non risultando conservato il visto di censura, le didascalie perdute sono state ricostruite sulla base della sceneggiatura originale. Essa richiedeva un buon numero di didascalie che sarebbero state eliminate durante la preparazione della lista finale per il film. Tuttavia, grazie a una recensione d'epoca, abbiamo potuto accertare la presenza, nelle copie di allora, di varie didascalie presenti nella sceneggiatura ma oggi scomparse dal negativo. È il caso di alcune didascalie che sottolineano il climax drammatico della vicenda giorno per giorno. La prima di esse – “Der taumelnde Tag...” (“Il giorno della vertigine...”) – è citata in un articolo di Béla

would not have been time to change them.

However, in the preserved original negative, we found original flash titles with the Decla-Bioscop logo which showed that some of the changes from Murnau's annotated list had been made, as well as further modifications, such as combining two intertitles into one. In these cases, we noted that in place of the second, by now useless intertitle, a scratched frame is still present with the text of the earlier intertitle written in ink. This frame is red in color so that it would be visible during printing. We thus deduced that only one original negative of the film existed, which was used to print both the German version with the corrected intertitles, as well as the copies destined for foreign distribution that used the intertitles from the first title list.

By the time we received it, the negative had undergone much manipulation and reediting during the twenties and thirties, and later in Russia where the flash titles were replaced with Russian intertitles and then preserved in a separate film can. Over the course of these changes, about thirty intertitles were lost, which we reproduced based on the script and the original title list. We imitated the style of writing used at that time, but we put the acronym F.W.M.S. (Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung) in one corner so they would be easy to distinguish from the original intertitles. The presence of many of these intertitles in Portuguese in the Brazilian print facilitated location of their exact placement. In the Brazilian print, we also found a scene that was missing from the original negative, which was otherwise complete. This restored version of *Schloss Vogelöd*, allows us to see the film for the first time with all the intertitles and with the original color.

Luciano Berriatúa, Camille Blot-Wellens

Phantom was produced by the Ullstein brothers in 1922 for Decla-Bioscop, as a tribute to writer Gerhart Hauptmann on the occasion of his sixtieth birthday. The film was directed by F.W. Murnau and scripted by Thea Von Harbou. Only the original negative of this film was preserved. Apparently complete, it includes several frames of most of the original intertitles. As the censorship cards no longer exist, the missing intertitles were reconstructed from the original screenplay, which contained a good number of intertitles that were later eliminated during preparation of the final list for the film. Nonetheless, a review from the era allowed us to confirm that various intertitles that are present in the screenplay but now missing from the negative were present in the original release prints. This is the case for several intertitles that highlight the dramatic climax of the events day by day. The first of them - “Der taumelnde Tag...” (“The day of dizziness...”) – is mentioned in an article by Béla Balázs in “Der Tag” (Vienna, 20.4.1923), thus we

Balázs in "Der Tag" (Vienna, 20.4.1923), per cui abbiamo supposto che fossero presenti anche le didascalie "Der graue Tag" e "Der schwarze Tag" ("Il giorno grigio" e "Il giorno nero"). Sono inoltre stati corretti piccoli errori di montaggio, come alcune code di separazione dei rulli mai asportate, e sono state reinserite al loro posto le due scene di Gerhart Hauptmann che passeggia. Per la prima volta sono state stampate copie colorate del film, riproducendone le colorazioni originali riportate su alcuni titoli flash a inchiostro o a matita in modo appena visibile, per cui fino a oggi erano passate inosservate. In queste annotazioni apparivano indicati colori come il violetto, l'ambra, l'arancio, il verde e il bianco e nero, così come doppi effetti quali il rosa/rosso o il blu/violetto, per cui apparentemente la gamma delle colorazioni era completa. Lo scarso numero di indicazioni, tuttavia, poneva gravi difficoltà nello stabilire la colorazione di tutte le scene. Gli unici indizi su cui potevamo basarci per stabilire un'ipotetica colorazione di tutto il film erano i vari tipi di giunte presenti nel negativo, i quali rivelavano le modifiche di montaggio realizzate nelle varie epoche. I tipi di giunte presenti erano almeno tre: quelle più antiche corrispondevano al montaggio originale della Decla-Bioscop risalente all'ottobre del 1922 e alle successive revisioni e modifiche realizzate dalla UFA nel 1923. In questo periodo il negativo era separato in scene o piccoli blocchi omogenei per densità di luce e colorazione. In una fase posteriore, verso il 1930, la UFA rimontò il film in rulli di trecento metri secondo la sua continuità logica utilizzando un diverso tipo di giunta. Per questo motivo tutte le scene che sono arrivate fino a noi unite tramite il sistema di giunte più antico dovevano necessariamente presentare la medesima colorazione. In questo modo abbiamo potuto stabilire che sia gli interni che gli esterni nella parte finale del film erano colorati di verde, o che gli esterni giorno e le scene della libreria erano colorate in ambra. Gli interni notte sono invece in bianco e nero, data la presenza di indicazioni in questo senso in un interno notte che di giorno appare colorato in arancio. Il blu notturno viene chiaramente indicato dalla presenza di scene di esterni notte girate di giorno, con il cielo chiaro, e dall'esistenza di un interno notte che presenta una duplice colorazione blu/violetto, mentre le scene diurne sono soltanto violetto. La scomparsa di questo film per più di trent'anni e il suo recupero negli anni '60 hanno fatto sì che il negativo arrivasse a noi quasi privo di interventi successivi, comunque facilmente identificabili in quanto realizzati con un terzo tipo di giunta, molto diverso dai precedenti. Luciano Berriatúa, Camille Blot-Wellens

imagined that the intertitles "Der graue Tag" and "Der schwarze Tag" ("The gray day" and "The black day") were also present. Small editing errors were corrected, such as leader used to separate reels which had never been removed, plus two shots of Gerhart Hauptmann taking a walk that were put back in the right place. For the first time since Phantom was released, a color print was made. The original color was reproduced according to indications on some of the flash titles, written in ink and pencil that were so hard to see that until today they had gone unnoticed. These notes indicated the colors purple, amber, orange, green, and black and white, as well as the dual effects pink/red and blue/purple. Therefore the color range seemed complete. The small number of indications nonetheless made it very difficult to establish the color for all scenes. The only hints we had on which to base our hypotheses for the color of the entire film were the different types of splices present in the negative, which revealed that editing changes had been made during various eras. There were at least three types of splices: the oldest type corresponded to the original cut by Decla-Bioscop from October 1922 and to later revisions and changes made by UFA in 1923. During that period, the negative was separated into scenes or small blocks which had the same light density and color. At a later stage, around 1930, UFA reedited the film putting it in narrative order: it was divided into 300-meter reels using a different type of splice. As a result, all the scenes that had the oldest type of splice necessarily had the same color system. We were thus able to establish that both the interior and exterior shots in the final part of the film were colored green, and that daytime exterior shots as well as the scenes in the bookstore were colored amber. Interior nighttime shots were instead black and white, according to indications on an interior nighttime scene that appears in orange in a daytime shot. The nighttime blue is clearly indicated by the presence of exterior nighttime scenes that were filmed during the day, with a light sky, and by the existence of an interior nighttime scene with the dual blue/purple coloring, while the daytime scenes presented only purple. The disappearance of this film for over thirty years, and its recovery in the sixties, meant that the negative reached us almost entirely devoid of any further manipulation. In any case, the few later changes were clearly identifiable by a third and very different type of splice.

Luciano Berriatúa, Camille Blot-Wellens

SUNRISE - OUTTAKES

SUNRISE - A SONG OF TWO HUMANS USA, 1926-27 Regia: Friedrich Wilhelm Murnau

■ Scen.: Carl Mayer, dal racconto "Die Reise nach Tilsit" (1917) di Hermann Sudermann; E: Charles Rosher, Karl Struss; M.: Harold Schuster; Scgl.: Rochus Gliese; Int.: George O'Brien (l'Uomo), Janet Gaynor (la Donna), Bodil Rosing (la Ragazza), Margaret Livingston (la Donna della Città); Prod.: Fox Film Corporation ■ 35mm. D.: 10' ■ Da: 20th Century Fox

Dieci minuti di outtakes originali di *Sunrise* sono stati conservati dal montatore di Murnau, Harold Schuster. Sono scene provenienti da parti diverse del film. Per lo più si tratta di un'inquadratura alternativa per ciascuna ripresa. Tra queste, la pellicola contiene il master senza tagli della scena in cui la Donna della Città cammina verso la casa dell'Uomo, dove si ferma e fischia per farlo venire verso di lei, una versione alternativa della famosa carrellata dell'Uomo che si fa strada

Ten minutes of original outtakes from Sunrise were saved by Murnau's editor, Harold Schuster. These shots come from various parts of the film, usually only one alternative per shot. They include the uncut complex master shot of the City Woman's walk toward the Man's home, where she stops and whistles to call him to her, an alternate version of the famous tracking shot as the Man makes his way through the swamp toward the moonlit

attraverso la palude verso la Donna della Città, illuminata dalla luna, e altre riprese più lunghe, che nella versione finale del film compaiono solo per pochi secondi. Nella scena cittadina del ristorante è possibile vedere Murnau per qualche istante, mentre dà indicazioni agli attori. Janet Bergstrom

City Woman, and longer takes of shots that appear in the final film for only a few seconds. In the restaurant scene in the city, we can see Murnau briefly before the camera giving directions to the actors.

Janet Bergstrom

TABU – TAKES & OUTTAKES

TABU USA, 1931 Regia: Friedrich Wilhelm Murnau

■ Scen.: Friedrich Wilhelm Murnau, Robert J. Flaherty; E: Floyd Crosby, Robert J. Flaherty; Ass. R.: William Bambridge; Int.: Reri [Anna Chevalier] (la ragazza), Matahi (il ragazzo), Hitu (il vecchio capotribù), Jean (William Bambridge) (il poliziotto), Jules (il capitano), Kong Ah (il cinese); Prod.: Murnau-Flaherty-Production ■ 35mm. L.: 600 m. D.: 25' a 22 f/s ■ Da: Cineteca del Comune di Bologna e Oesterreichisches Filmmuseum

Nel 1971 il produttore Hubert Schonger cedette all'Oesterreichisches Filmmuseum oltre 10.000 metri di materiale nitrato di *Tabu* (di cui 8000 metri di negativo originale e 1500 di positivo), assieme a materiale negativo sviluppato presso il laboratorio di George Bambridge a Papeete. Quest'ultimo materiale è lungo 9500 metri, di cui 500 costituiti da frammenti di montaggio e outtakes. 1000 metri del materiale contengono riprese di Robert Plumpe (negativo e positivo), oltre che una serie di frammenti anche sonori non attribuibili a Murnau. L'Oesterreichisches Filmmuseum e la Cineteca di Bologna si sono assunti l'incarico di preservare i materiali negativi nitrato di Vienna. Grazie a questo intervento, di circa metà di questo materiale il laboratorio L'Immagine Ritrovata di Bologna ha già prodotto un positivo intermedio su supporto safety.

Enno Patalas, in "Cinegrafie", n. 16, 2003

In 1971 Munich producer Hubert Schonger ceded to the Oesterreichisches Filmmuseum over 10,000 meters of nitrate material from Tabu (8000 meters were original negative and about 1500 were positive prints), together with negative material that had been developed at George Bambridge's laboratory in Papeete. The latter material was barely 9500 meters in length, 500 of which consisted of editing scraps and outtakes. A good 1000 meters of the material (negative and positive) contains footage by Robert Plumpe along with a series of image fragments with sound not attributable to Murnau. The Oesterreichisches Filmmuseum and the Cineteca di Bologna took on the responsibility of preserving the nitrate negative materials from Vienna. L'Immagine Ritrovata laboratory in Bologna has produced "fine grain" positives on safety stock of about half of that material.

Enno Patalas, in "Cinegrafie", n. 16, 2003

MURNAU'S "4 DEVILS": TRACES OF A LOST FILM

■ Beta SP. D.: 40'. Bn & Col. Versione inglese / English version ■ Da: 20th Century Fox

■ Basato su / Based on: "4 Devils", USA 1928, Regia: Friedrich Wilhelm Murnau; Scen.: Berthold Viertel, Carl Mayer (non accr.), Marion Orth (non accr.), dal romanzo "De fire Djævl" di Herman Bang; E: Ernest Palmer, Paul Ivano (non accr.), L.W. O'Connell (non accr.); Scgt: Robert Herlith, Walter Röhrig; M.: Harold Schuster; Int.: Prima parte / Part One: J. Farrell McDonald (il clown), Anders Randolph (Cecchi), Jack Parker (Charles), Philippe de Lacy (Adolf), Dawn O'Day (Marion), Anita Fremault (Louise); Seconda parte / Part Two: Janet Gaynor (Marion), Charles Morton (Charles), Nancy Drexel (Louise), Barry Norton (Adolf), Mary Duncan (la Signora); Prod.: Fox Film Corporation

4 Devils è uno dei "film perduti" più famosi di tutti i tempi. Un film sul circo, ambientato a Parigi, realizzato da Murnau in seguito a *Sunrise*, il suo magistrale debutto americano. Per quanto sia un film noto, per molti decenni non se ne è potuto vedere nemmeno un minuto, né della versione muta presentata nell'ottobre del 1928, né di quella parzialmente sonora (e con un finale diverso) uscita nel giugno del 1929 e girata dopo che Murnau aveva lasciato la Fox per recarsi a Tahiti con Robert Flaherty a realizzare *Tabu*. Sebbene non sia possibile vedere il film vero e proprio, questo documento audiovisivo contiene una ricca documentazione relativa alla produzione del film e all'accoglienza che ha incontrato. Fotografie, bozzetti, estratti del copione, progetti scenografici, programmi, risposte ai questionari delle anteprime, memorie e materiali di uno degli artisti più famosi nella storia del circo, il trapezista Alfredo Codona, che ha recitato come controfigura per il pericoloso triplo salto mortale e ha lavorato assieme agli attori diretti da Murnau. Questi frammenti ci aiutano ad avvicinarci al mondo descritto nel film e all'esperienza vissuta da Murnau. Janet Bergstrom

4 Devils is one of the most famous "lost films" of all time. A circus film set in Paris, it was German director F.W. Murnau's follow-up to his American debut, the masterpiece Sunrise. As far as we know, not even a minute of the intriguing 4 Devils has been seen for many decades – neither the silent version that premiered in October 1928 nor the part-talking version with a different ending that opened in June 1929 (shot after Murnau had left Fox for Tahiti with Robert Flaherty to make Tabu). Although we are not able to see the film itself, this audio-visual essay presents rich materials documenting its production and reception - photographs, drawings, script excerpts, architectural plans, programs, responses to preview questionnaires, memoirs and elements from circus history's famed trapeze artist Alfredo Codona, who performed his dangerous triple somersault as a stunt double and worked with Murnau's actors. These traces help bring us closer to the world of the film and to Murnau's experience.

Janet Bergstrom

DOSSIER SERGEJ EJZENŠTEJN

Programma e testi cura di Natalia Noussinova
in collaborazione con Gosfilmofond

Program and texts prepared by Natalia Noussinova
in collaboration with Gosfilmofond

La proposta di dare vita a questo programma di rarità di Ejzenštejn proviene da Peter von Bagh. La ricerca che ho effettuato al Gosfilmofond non sarebbe mai stata possibile senza i preziosi consigli, l'aiuto e la generosità di Vladimir Dmitriev e Valerij Bossenko. Ho pensato che il contributo più prezioso avrebbe potuto essere quello di Naum Kleiman, direttore del Museo del Cinema di Mosca, storico del cinema specialista di Ejzenštejn e anche ex impiegato del Gosfilmofond, dove ha lavorato in gioventù e dove si è molto impegnato nella conservazione e nell'arricchimento del fondo Ejzenštejn. Lo abbiamo incontrato nella famosa "Smolenskaia", il gabinetto memoriale di Ejzenštejn.

The request to give life to a program of Eisenstein rarities came from Peter von Bagh. My research at Gosfilmofond would never have been possible without the precious advice, help, and generosity of Vladimir Dmitriev and Valerij Bossenko. I felt that the most important contribution would come from Naum Kleiman, director of the Cinema Museum in Moscow, film historian specialized in Eisenstein, and a former employee of the Gosfilmofond, where he worked during his youth, strongly committed to preserving and enriching the Eisenstein collection. We met in the famous "Smolenskaia" or Eisenstein memorial archive.

EL DESASTRE EN OAXACA Messico, 1930

■ 35mm. D.: 10' 50" a 24 f/s. Versione spagnola / Spanish version ■ Da: Gosfilmofond

Naum Kleiman: Secondo Ejzenštejn, il terremoto a Oaxaca avvenne nel 1930, quando lui e Tissé stavano girando a Città del Messico. Fu loro chiesto di realizzare questo documentario, partirono immediatamente, fecero delle riprese prima dall'aereo, poi sul luogo. Dopo due giorni il film uscì nelle sale.

Naum Kleiman: Eisenstein said that he and Tissé were shooting in Mexico City when the earthquake hit Oaxaca in 1930. They were asked to make the documentary, so they left immediately, shooting first from the plane and then on site. The film was released in theaters two days later.

VESĚLYE REBJATA URSS, 1934 Regia: Grigorij Alexandrov

■ T. it.: "Tutto il mondo ride" ("The World is Laughing"); Scen.: Vladimir Mass, Nikolaj Erdman, Grigorij Alexandrov; E: Vladimir Nil'sen; Mu.: Isaak Dunaevskij; Scgf.: Aleksandr Utkin; Int.: Outessov, Ljuba Orlova, Maria Strelkova, Leonid Litiosov, E. Tjapkina; Prod.: Moskinokombinat

Episodio diretto da S. M. Ejzenštejn / Episode directed by S. M. Eisenstein

■ 35mm. D.: 7' 20" a 24 f/s. Versione russa / Russian version ■ Da: Gosfilmofond

N.K.: Quando Ejzenštejn e la sua troupe rientrarono in URSS fu loro detto ufficialmente che era il momento di girare delle commedie. Allora Alexandrov si mise a preparare la "commedia jazz" *Vesëlye Rebjata* e Ejzenštejn cominciò a lavorare al suo progetto *M.M.M.*, che in seguito interruppe. In quel momento i due non erano ancora ai ferri corti, si aiutavano a vicenda. Alexandrov cercava gli attori per il film di Ejzenštejn che, per ricambiare il favore, aiutava Alexandrov nel découpage di *Vesëlye Rebjata*: fu lui a inventare quegli strani strumenti musicali e a realizzare questo episodio. E poi Ejzenštejn aveva una sorta di "complesso paterno", si comportava da "buon papà" verso tutti questi "bambini", attori o assistenti che aiutava a diventare cineasti.

Natalia Noussinova: Ciò che mi sembra scandaloso è che Alexandrov non abbia mai rivelato che questo episodio non era stato girato da lui. Secondo il suo biografo Mark Kuchnirov (che ignora il fatto: quindi davvero non è mai stato raccontato), Alexandrov fu spesso rimproverato dai critici di aver realizzato questa scena troppo all'americana. È stata considerata come l'imitazione di *The Battling Oriols* di Ted Wild e Fred Guiol (1924). Alla fine lo salvò Stalin, che adorava vedere come ci si spacca la testa nei

N.K.: When Eisenstein and his crew returned to the USSR, they were officially told it was time to make some comedies. Alexandrov thus began preparing his "jazz comedy" *Vesëlye Rebjata* ("The World is Laughing"), and Eisenstein began working on his *M.M.M.* project, which he later interrupted. At that time, the two had not as yet had their falling out, so they helped one another. Alexandrov searched for the actors for Eisenstein's film, and in exchange Eisenstein helped Alexandrov edit *Vesëlye Rebjata*: indeed, it was Eisenstein who invented those strange musical instruments and made that episode. Eisenstein also had a sort of "paternal complex" that led him to behave like a "good father" to all his "children", or the actors and assistants whom he helped to become directors.

Natalia Noussinova: What seems outrageous to me is that Alexandrov never revealed the fact that he didn't make the episode. According to his biographer Mark Kuchnirov (who ignores the fact, so it has truly never been told), Alexandrov was often rebuked by critics for doing the scene in too American a style. It was considered to be an imitation of *The Battling Oriols* by Ted Wild and Fred Guiol (1924). Stalin, who loved to watch how the heads cracked in the film, baled him out in the end. But

film. Ma Alexandrov probabilmente preferiva avere guai ideologici in quanto cineasta filo-occidentale e cosmopolita, che rifiutare gli allori ricevuti in regalo da Ejzenštejn.

Alexandrov probably preferred the ideological troubles of being a Western-oriented, cosmopolitan filmmaker, to refusing the honors given freely to him by Eisenstein.

GENERAL'NAJA LINIJA - STAROE I NOVOE: I DUE FINALI / THE TWO LAST SCENES

GENERAL'NAJA LINIJA URSS, 1926 Regia: Sergej M. Ejzenštejn, Grigorij Alexandrov

■ T. it.: "La linea generale"; Scen.: Sergej M. Ejzenštejn, Grigorij Alexandrov; E: Eduard Tissé; Prod.: Sovkino ■ 35mm. D.: 15' a 24 f/s. Bn. Didascalie russe / Russian intertitles ■ Da: Gosfilmofond

STAROE I NOVOE URSS, 1929 Regia: Sergej M. Ejzenštejn, Grigorij Alexandrov

■ T. it.: "Il vecchio e il nuovo"; Scen.: Sergej M. Ejzenštejn, Grigorij Alexandrov; E: Eduard Tissé; Scgf.: V. Kovrigin, V. Rahal's; Ass. R.: Maksim Štrauch, Mihail Gonorov; Int.: Marfa Lapkina (la donna), M. Ivanin (suo figlio), Vas'ja Buzenkov (segretario della cooperativa), Nežnikov (maestro Mitroškin); Prod.: Sovkino ■ 35mm. D.: 13' a 24 f/s. Didascalie russe / Russian intertitles ■ Da: Gosfilmofond

N.K.: La prima versione del film (quella in cui c'è il carosello dei trattori e l'incontro fra Marfa, trattorista moderna, e il ragazzo, l'ex trattorista) fu proibita dalla censura. Ejzenštejn e Alexandrov furono convocati al Cremlino. Stalin fece tutto uno spettacolo fingendo di mettersi da parte e lasciando che Molotov e Vorochilov criticassero il film. Fu Stalin a trovare un altro titolo: *Staroe i novoe* (*Il vecchio e il nuovo*). E impose anche le riprese del finale patetico, un episodio intitolato "L'assalto alla terra", in cui appunto i trattori prendono d'assalto la terra. Tutto ciò fu filmato nel sovkoze "Gigant" (il gigante). Di questa versione conoscevo solo la descrizione. Un giorno, negli anni '60, durante un congresso della FIAF a Mosca, incontrai Jacques Ledoux, che mi disse che in Belgio possedevano una copia contenente "L'assalto della terra", distribuita nel loro paese. La facemmo quindi arrivare da noi e, usando le due copie, ne ottenemmo una completa. Si pone ora la domanda: la copia russa originale aveva lo stesso montaggio di quella belga? È possibile che i belgi abbiano cambiato il montaggio? La lista delle didascalie non viene in aiuto, visto che Ejzenštejn nel '28 era già sul punto di partire e praticamente ha lasciato questo aspetto in mano altrui. La differenza essenziale tra le didascalie nelle due versioni sta in questo: in *General'naja linija* (*La linea generale*) si parla di una cooperativa, quindi la proprietà è collettiva, mentre in *Staroe i novoe* questa è rimpiazzata dal kolchoz, il che significa che la proprietà non appartiene più ai contadini.

N.K.: *The first version of the film (the one with the parade of tractors and the meeting between modern tractor driver Marfa and the boy who's a former tractor driver) was banned by the censors. Eisenstein and Alexandrov were called to the Kremlin. Stalin made a big show, pretending to stand aside while Molotov and Vorochilov criticized the film. It was Stalin who found another title : Staroe i novoe (The Old and the New). He also imposed the filming of the pathetic ending, an episode called "Assault on the Earth" in which the tractors indeed make an assault on the earth. Everything was filmed in the sovkoze "Gigant" ("the Giant"). We only had a description of this version. Then, one day during a FIAF congress in Moscow in the sixties, I encountered Jacques Ledoux who told me that in Belgium they had a copy that had been distributed in their country and that contained "Assault on the Earth". We had them send it to us, and using the two copies we obtained one complete one. The question now is: did the original Russian copy have the same editing as the Belgian copy? Is it possible that the Belgians changed the editing? The intertitle list provides no help because, in 1928, Eisenstein was on the verge of leaving so he left everything in the hands of others. The main difference between the intertitles for the two versions is this: in General'naja linija (The General Line) they speak of a cooperative, meaning that the property is collectively owned, whereas in Staroe i novoe that term is replaced by kolchoz, which means that the property no longer belonged to the farmers.*

MATERIALI DA IVAN GROZNYJ / MATERIALS FROM IVAN GROZNYJ

IVAN GROZNYJ URSS, 1944-45 Regia: Sergej M. Ejzenštejn

■ T. it.: "Ivan il terribile" (l'episodio), "La congiura dei Boiardi" (l'episodio); Scen.: Sergej M. Ejzenštejn; E: Eduard Tissé, Andrej Moskvina; Scgf.: Isaak Špinel; Cost.: L. Naumova; Trucco: V. Gorjunov; Mu.: Sergej Prokof'ev; Su.: V. Bogdankevič, B. Vol'skij; Ass. R.: V. Kuzneko, I. Bir, B. Buneev; Int.: Nicolaj Čercasov (Ivan IV), Ljudmila Celikovskaja (Anastasija), Serafima Birman (boiarina Starickaja), Pavel Kadočnikov (Vladimir Andreevič), Mihail Nazvanov (principe Andrej Kurbskij), Andrej Abrikosov (principe Fëdor Kolyčev), Mihail Žarov, Amvrojij Bučma, Mihail Kuznekov, Vsevolod Pudovkin; Prod.: COKS (Alma-Ata), Mosfilm ■ 35 mm. D.: 35' ■ Da: Gosfilmofond

Contiene:

■ Introduzione completa (Infanzia di Ivan); Episodio con Erik Pyr'ev (giovane Ivan) Sémion Timošenko (ambasciatore di Livo-

It includes:

■ Complete introduction (Ivan's childhood); Episode with Erik Pyr'ev (young Ivan) Sémion Timošenko (Livonian ambassador),

nia), Schildknecht (ambasciatore anseatico), Klavdia Polovikova (provino per il ruolo di Efrossinia Staritskaja, poi interpretato da Séraphima Birman), Ada Vojtsek (la principessa Eléna Glinkskaja).

■ Materiali previsti per la terza parte. Episodio con Oleg Jakov (Ritter Henrich Staden), Nikolaj Čerkasov, Mikhail Kuznecov.

■ Prima parte, sequenza tagliata (l'assalto di Kazan, le canzoncine degli impiccati, con Konstantin Sorokin).

N.K.: Questi materiali sono stati conservati da Esther Tobak, assistente al montaggio di Ejzenštejn, e passati poi al Gosfilmofond alla fine degli anni '60. L'introduzione è stata censurata dal ministro del cinema Ivan Bolchakov, che disse che non si poteva cominciare un film in modo così lugubre. Per quanto riguarda la scena con Staden, Eisenstein l'aveva inizialmente prevista per la seconda parte del film, poi decise di conservarla per la terza parte, che non girò mai.

Schildknecht (Hanseatic ambassador), Klavdia Polovikova (screen test for the role of Efrossinia Staritskaja, actually played by Séraphima Birman), Ada Vojtsek (the princess Eléna Glinkskaja).

■ *Materials foreseen for part three. Episode with Oleg Jakov (Ritter Henrich Staden), Nikolaj Čerkasov, Mikhail Kuznecov.*

■ *First part, sequence cut (the assault on Kazan, the songs of the hanged men, with Konstantin Sorokin).*

N.K.: *This material was kept by Eisenstein's assistant editor Esther Tobak and then passed to the Gosfilmofond in the late sixties. The introduction was censored by Minister of Cinema Ivan Bolchakov, who said that a film could not begin in such a dismal manner. In regard to the scene with Staden, Eisenstein had initially planned it for the second part of the film, but then decided to keep it for the third part which he never filmed.*

RITRATTI DI EJZENŠTEJN E ALTRI MATERIALI INEDITI PORTRAITS OF EISENSTEIN AND VARIOUS UNSEEN MATERIALS

■ 35mm. D.: 54'. Versione russa / Russian version ■ Da: Gosfilmofond

■ Rullo 1: Diario di Glumov. SME in costume da pope cade dalle scale durante le riprese di *Bronenosec Potëmkin*. Due prime di *Bronenosec Potëmkin* (Mosca e Lvov). Le riprese di *General'naja linija* (il villaggio Konstantinovka). Le riprese di *Oktjabr'* (4 scene).

■ Rullo 2: Tissé lavora a *Frauennot - Frauenglück* (1930). Estratti da *Everyday* (regia di Hans Richter, Gb, 1929), in cui SME danza nel ruolo di Bobby. Mosca, congresso dei cineasti (1935). Arrivo di May Lan Fan. «Una buona compagnia: SME e l'attrice cinese Butterfly By». Spezzoni di *Bežin lug* (due inquadrature). Mosfilm: SME con i cineasti francesi. Decorazione dell'ordine di Lenin per *Aleksandr Nevskij* (1939). SME e Romm sul set di *Mechta* (1940, estratto da *Sergej Ejzenštejn*, regia di Vassilij Katanian, 1958). I Premi di Stato per *Aleksandr Nevskij* (1941). SME e i suoi studenti al VGIK.

■ Rullo 3: Congresso degli ebrei, il Comitato ebreo antifascista firma la lettera di protesta contro il fascismo, SME prende la parola (1941). Alma-Ata: preparazione e riprese di *Ivan Groznyj* (1942).

■ Rullo 4: SME nei Paesi Bassi.

■ Rullo 5: L'appartamento di SME.

■ Rullo 6: SME sul letto di morte, i funerali.

■ Rullo 7: SME al VGIK. Serata VOKS, ricevimento dei cineasti angloamericani. Targa commemorativa di SME e Pudovkin al Kazakhfilm (Alma-Ata).

N.K.: Sono stato io a raccogliere questi materiali, cercandoli in diversi luoghi. Péra Attachéva aveva conservato qualche bobina nel suo appartamento, in un armadio di ferro. C'era, tra le altre, una ripresa in cui Ejzenštejn, vestito da curato, cade dalle scale durante le riprese del *Potëmkin*. Secondo la leggenda Ejzenštejn interpretò il ruolo del pope. Ma non è vero. C'era un attore profes-

■ *Reel 1: Glumov's diary. SME falls down the stairs wearing a pope costume during shooting for Bronenosec Potëmkin. Two premieres of Bronenosec Potëmkin (Moscow and Lvov). Shooting of General'naja linija (the Konstantinovka village). Shooting for Oktjabr' (4 scenes).*

■ *Reel 2: Tissé working on Frauennot - Frauenglück (1930). Excerpts from Everyday (directed by Hans Richter, Gb, 1929), in which SME dances in the role of Bobby. Moscow, filmmakers conference (1935). Arrival of May Lan Fan. "Good company: SME and Chinese actress Butterfly By". Clips from Bežin lug (two shots). Mosfilm: SME with French filmmakers. Awarding of the Order of Lenin for Aleksandr Nevsky (1939). SME and Romm on the set of Mechta (1940, excerpt from Sergei Eisenstein, directed by Vassilij Katanian. National Awards for Aleksandr Nevsky (1941). SME and his students at VGIK.*

■ *Reel 3: Jewish conference, the Jewish anti-fascist committee signs a protest letter against fascism, SME speaks (1941). Alma-Ata: preparation and shooting for Ivan Groznyj (1942).*

■ *Reel 4: SME in the Netherlands.*

■ *Reel 5: SME's apartment.*

■ *Reel 6: SME on his death bed, his funeral.*

■ *Reel 7: SME at VGIK. VOKS Evening, reception for Anglo-American filmmakers. Plaque commemorating SME and Pudovkin at Kazakhfilm (Alma-Ata).*

N.K.: *I'm the one who gathered these materials together, looking for them in various places. Péra Attachéva had kept some reels in a metal cabinet in her apartment. Among the other things, there was footage in which Eisenstein, dressed as a cleric, falls down the stairs during the filming of Potëmkin. Legend has it that Eisenstein played the role of the pope. But it's not true. There was*

sionista, che però aveva paura di farsi male la schiena cadendo dalle scale. Ejzenštejn, che all'epoca era molto agile e sapeva muoversi bene, fece da controfigura.

Ejzenštejn al Mosfilm, circondato da registi francesi, proviene sempre da Péra. Non è mai comparso in nessuna attualità, è troppo informale. Probabilmente è stato filmato da qualche operatore che girava un reportage sulla visita ufficiale dei cineasti francesi al Mosfilm, ma Ejzenštejn si è comportato in modo troppo libero, baciava e abbracciava le persone...

N.N.: Come mai Ejzenštejn è diventato membro del "Congresso degli ebrei"? E' molto strano vederlo a fianco dello scrittore Erenbourg, dell'attore Michoels, del poeta Marchak, di mio nonno Isaak Noussinov (professore e storico della letteratura) e degli altri membri del comitato ebreo antifascista, che si riunirono nel 1941 per firmare una lettera di protesta contro il fascismo...

N.K.: Sembra che quella di inserire Ejzenštejn e Alexej Tolstoj sia stata un'idea di Stalin. Da un lato era un modo per dire che l'intelligenza russa, rappresentata da Alexej Tolstoj, era a fianco degli ebrei in questo appello, dall'altro Ejzenštejn era pur sempre considerato un ebreo dagli ufficiali del partito. Lui stesso diceva che in parte era vero. Gli atti del congresso, intitolati "Appello agli ebrei del mondo intero", sono stati pubblicati in un'edizione censurata. Secondo il testo originale conservato in archivio, Ejzenštejn disse nel suo intervento: "Rappresento qui l'intelligenza russa, anche se ho nelle vene un quarto di quel sangue che i nazisti amano versare più degli altri". Sembra che il nonno di Ejzenštejn fosse un ebreo convertito alla religione ortodossa, che poi aveva sposato una svedese: da loro era nato il padre del regista, Mikhail Ossipovitch, che aveva sposato una russa.

Più avanti ci sono le riprese fatte a Alma-Ata nel 1942, sul set di *Ivan il terribile*. Ejzenštejn è nell'atelier dei costumi e guarda il suo assistente alla regia Boris Svešnikov truccato da Pimen. È prima che si decidesse di affidare il ruolo di Pimen a Mgebrov. Ho trovato questo pezzo negli archivi di Krasnogorsk.

Le riprese del vecchio appartamento di Ejzenštejn e del suo funerale erano da Péra. Ha realizzato un film dedicato alla memoria di Ejzenštejn in collaborazione con Sergej Jutkevič. Queste sono le scene scartate dal film, che sono rimaste a casa sua. L'appartamento di Ejzenštejn è quello della "Potylikha", la casa del Mosfilm. È stato filmato il 12 febbraio 1948, il giorno dopo la morte di Ejzenštejn. Lui è sul letto di morte. Appena Péra ha avuto la notizia, è corsa subito all'appartamento e ha fatto venire anche una troupe cinematografica. Hanno cominciato a riprendere senza chiedere l'autorizzazione delle autorità, cosa rara all'epoca, possibile solo in caso di avvenimenti importantissimi. Péra ha fatto filmare Ejzenštejn sul suo letto di morte mentre Tychler dipingeva il suo ritratto.

N.N.: Alla fine di questo montaggio c'è la posa di una targa commemorativa di Ejzenštejn e Pudovkin allo studio Kazakhfilm. La serie di questi episodi fu montata a caso e nonostante ciò sembra simbolica: è come un post-scriptum, che chiude il cerchio in questo omaggio alla memoria di un grande cineasta.

a professional actor, but he was afraid of hurting his back by falling down the stairs. Eisenstein, who was quite nimble at that time, acted as his double.

Eisenstein at Mosfilm, surrounded by French directors, comes from Péra. It never appeared in any newsreels because it's too informal. It was probably filmed by some cameraman who was doing a reportage on the French directors' official visit to Mosfilm, but Eisenstein behaved too liberally, kissing and hugging people.

N.N.: *Why did Eisenstein become a member of the "Jewish Conference"? It seems strange to see him alongside writer Erenbourg, actor Michoels, poet Marchak, my grandfather Isaak Noussinov (literature professor and historian), and the other members of the Jewish anti-fascist committee, which met in 1941 to sign a letter of protest against fascism...*

N.K.: *It seems that it was Stalin's idea to add Eisenstein and Alexei Tolstoy. On one hand, it was a way to say that the Russian intelligentsia, represented by Alexei Tolstoy, stood beside the Jews in their appeal, on the other hand, Eisenstein was always considered a Jew by party officials. He himself said that it was true in part. The acts of the conference, entitled "Appeal by Jews Worldwide", were published in a censored edition. According to the original text held in the archives, Eisenstein said in his speech: "Here, I represent the Russian intelligentsia, despite the fact that one fourth of the blood that runs in my veins is that same blood that Germans like to spill more than any other". It seems that Eisenstein's grandfather was a Jew who converted to the Orthodox religion and then married a Swedish woman: they gave birth to the director's father Mikhail Ossipovitch, who married a Russian woman.*

Further on there is footage filmed at Alma-Ata in 1942, on the set of Ivan the Terrible. Eisenstein is in the costume shop watching his assistant director Boris Svešnikov getting made up as Pimen. That was before he decided to give the role of Pimen to Mgebrov. I found this piece in the Krasnogorsk archives.

The footage of Eisenstein's old apartment and of his funeral belonged to Péra. She made a film dedicated to the memory of Eisenstein in collaboration with Sergei Jutkevič. These scenes were cut out of the film, so they were left at her house. Eisenstein's apartment is the "Potylikha", the Mosfilm house. The footage was filmed on 12 February 1948, the day after Eisenstein's death. He is on his deathbed. As soon as Péra heard the news, she rushed to his house and had a film crew come too. They began shooting without asking the authorities for permission, something rare at that time, only possible in the case of extremely important events. Péra had Eisenstein filmed on his deathbed while Tychler painted his portrait.

N.N.: *At the end of this cut, we see the laying of a plaque commemorating Ejzenštejn and Pudovkin at Kazakhfilm. This series of episodes was edited in a casual order, but it nonetheless seems symbolic: it's like a postscript that comes full circle in this homage to the memory of a great director.*

DOSSIER VICTOR SJÖSTRÖM

Programma e testi a cura di Jon Wengström

Program and notes prepared by Jon Wengström

TRÄDGÅRDSMÄSTAREN Svezia, 1912 Regia: Victor Sjöström

■ Scen.: Mauritz Stiller; E: Julius Jaenzon; Int.: Victor Sjöström, Gösta Ekman, Lili Bech; Prod.: Svenska Biografteatern ■ 35mm. L.: 663 m. D.: 34' a 17 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Cinemateket - Svenska Filminstitutet ■ Una copia nitrato in bianco e nero della collezione AFI - Dennis Atkinson Collection è stata donata, nel 1972, alla Library of Congress di Washington. Da questa, nel 1977 è stata ricavata una copia negativo, da cui è stata realizzata la stampa acquisita dalla Cinemateket nel 1980 / A black-and-white nitrate print in the AFI - Dennis Atkinson Collection was donated to the Library of Congress, Washington in 1972. In 1977 a duplicate negative was made, and the print Cinemateket acquired in 1980 was struck from this negative.

Il primo film da regista di Sjöström, che recita anche nel ruolo principale. La fanciulla di una fattoria e il figlio del giardiniere sono innamorati, ma il giardiniere si oppone, fa partire il figlio e seduce la ragazza. Il giudizio della censura dell'epoca fu molto severo e il film messo al bando con la seguente motivazione: "Si oppone alla morale buona e giusta descrivendo la morte come qualcosa di bello".

It was Sjöström's first film as a director, with himself in the lead. The croft girl and the gardener's son are in love, but the gardener opposes the union. He sends his son away in order to seduce the croft girl. At the release of the film, the censor's judgement was very severe. The film was totally banned. To the decision was added this note: The film as such is opposed to good conduct and justice through its depiction of death as something beautiful".

NAME THE MAN USA, 1924 Regia: Victor Sjöström

■ Scen.: Paul Bern dal romanzo di Hall Caine "The Master of Man: the Story of a Sin"; E: Charles Van Enger; Scgf.: Cedric Gibbons; Cost.: Sophie Wachner; Int.: Mae Busch (Bessie Collister), Conrad Nagel (Victor Stowell), Hobart Bosworth (Christian Stowell), Creighton Hale (Alick Gell), Patsy Ruth Miller (Fenella Stanley), Winter Hall (Gov. Stanley), Aileen Pringle (Isabelle), De Witt Jennings (Dan Collister), Evelyn Selbie (Lisa Collister), Mark Fenton (Constable Cain), Anna Hernandez (Mrs Quayle), Mrs Charles Craig (Mrs Brown), Cecil Holland, Lucien Littlefield, William Orlamont, Charles Mailes, Andrew Arbuckle; Prod.: Victor Sjöström per Goldwyn Studios ■ 35mm. L.: 1550 m. D.: 69' a 20 f/s. Col. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique ■ Restaurato dalla Cinémathèque Royale de Belgique a partire da due copie su supporto acetato della Cinémathèque Royale de Belgique e Cinemateket - Svenska Filminstitutet. Didascalie inglesi e identificazione dei colori a cura di Kevin Brownlow / Restored by the Cinémathèque Royale de Belgique from two acetate copies held at the Cinémathèque Royale de Belgique and Cinemateket - Svenska Filminstitutet. English intertitles and color identification under the supervision of Kevin Brownlow

In genere le storie del cinema non danno molta importanza al primo film diretto a Hollywood da Sjöström. Il regista svedese avrebbe accettato di girarlo solo per evitare progetti ben peggiori. Ma quando vediamo ciò che ne resta, il risultato non sembra per niente indegno del suo nome. Innanzitutto, anche se in un contesto più convenzionale, il tema ricorda stranamente quello di *The Scarlet Letter*. E, anche se Sjöström non era entusiasta del soggetto concepito da Paul Bern e supervisionato da June Mathis, tutto dimostra che ha preso molto a cuore il suo lavoro. Il découpage del film terminato conta quasi 1300 inquadrature e non sono rare le pagine prive di didascalie. Il film inoltre beneficia di un notevole lavoro di montaggio. La Cinémathèque Royale de Belgique possedeva da tempo una copia su supporto acetato del film, provvista di didascalie russe e proveniente dal Gosfilmofond. Era evidentemente incompleta. Lo Swedish Film Institute ne possedeva un'altra con la stessa provenienza, più recente e paradossalmente più lunga. Kevin Brownlow, che le aveva viste entrambe, ha ritrovato il copione di montaggio contenente le didascalie originali e i riferimenti per i colori. Il problema con le copie russe (problema che non si pone solo con esse) è che ci restituiscono il film come era stato proiettato in Unione Sovietica. Ai russi, e anche ad altri, non disturbava modificare il montaggio, o anche la sceneggiatura, se lo trovavano necessario. E non solo per ragioni ideologiche

Film history does not generally give much importance to Sjöström's first Hollywood film. The Swedish director apparently agreed to make it only to avoid even worse projects. But when we see what remains, the result does not seem in any way unworthy of its name. Firstly, though the context is more conventional, the theme is strangely reminiscent of The Scarlet Letter. And, though Sjöström wasn't enthusiastic about the story conceived of by Paul Bern and supervised by June Mathis, everything shows that he took his work very much to heart. The découpage of the film counts close to 1300 shots, and pages without intertitles are not rare. The film also benefits from remarkable editing work. La Cinémathèque Royale de Belgique possessed an acetate copy of the film that contained Russian intertitles and came from Gosfilmofond. It was however clearly incomplete. The Swedish Film Institute possessed another copy, also Russian, that was more recent and paradoxically longer. Kevin Brownlow, who has seen them both, found the cutting continuity which contained the original intertitles and references regarding the coloring. The problem with the Russian copies (a problem that arises not only with these copies) is that they show us how the film was screened in the Soviet Union. The Russians, as well as others, didn't mind modifying the film, or even the script, if they found it necessary. And not just for

o politiche. Quando era possibile, alleggerivano l'opera di ogni eccesso giudicato superfluo e di ogni artificio di sceneggiatura che non funzionava. Sapendo questo, *Name the Man* pone una questione abbastanza irritante. Nessuna copia contiene un titolo di fine.
Jean-Marie Buchet

ideological or political reasons. When possible, they relieved films of any excesses judged as superfluous and of any artifice in the script that didn't work. With this in mind, Name the Man raises a rather annoying question. No copy contains an ending title.
Jean-Marie Buchet

DÖDSKYSSEN Svezia, 1916 Regia: Victor Sjöström

■ Scen.: Sam Ask, Victor Sjöström; F: Julius Jaenzon; Int.: Victor Sjöström (Weyler, Lebel), Albin Lavén (Dott. Monro), Mathias Taube (Dott. Adell), Jenny Tschernichin-Larsson (Anna); Prod: Svenska Biografteatern ■ 35mm. L. ot.: 1185 m. L.: 619 m. Bn. D.: 32' a 17 f/s. Didascalie svedesi / Swedish intertitles ■ Da: Cinemateket - Svenska Filminstitutet

■ Un ampio frammento di "Dödskyssen" con didascalie in francese è stato conservato alla Cinémathèque Française col titolo di "L'Etrange aventure de l'ingénieur Lebel". Nel 2002, dalla copia del negativo francese è stata realizzata una stampa in cui sono state inserite didascalie in svedese e, per sostituire le parti mancanti, fotogrammi depositati al copyright e delle immagini fisse ricavate da lastre di vetro / A long fragment of "Dödskyssen" with French intertitles have been preserved by the Cinémathèque Française under its French title "L'Etrange aventure de l'ingénieur Lebel". From the French intermediate negative, a print was struck in 2002 where Swedish intertitles were inserted along with copyright frames and stills from glass negatives covering the missing parts.

Il successo di *Terje Vigen* di Sjöström (1917), tratto dal poema di Ibsen, spinse la Svenska Bio a cambiare la sua strategia di produzione, riducendo in modo radicale il numero di pellicole realizzate e concentrando il proprio lavoro su prestigiosi adattamenti di famose opere letterarie, come *Berg-Ejvind och hans hustru* di Sjöström e i suoi altri adattamenti di opere di Selma Lagerlöf. Ma già prima del film da Ibsen, il nome di Victor Sjöström era affermato; in realtà, è stato piuttosto *Dödskyssen* a renderlo famoso in Francia, dove il film venne apprezzato da Louis Delluc e, più tardi, da Georges Sadoul. Sjöström non era solo regista e co-autore della sceneggiatura, ma recitava anche entrambi i ruoli principali: due ingegneri, uno dei quali si ammala misteriosamente cercando di rispettare la consegna di un progetto e viene sostituito dal secondo. Certamente, la complessità del film deriva dall'interscambiabilità delle sembianze dei due protagonisti. Il film si apre con l'esito del misfatto, e la struttura narrativa si sviluppa poi a ritroso attraverso flashback. Tre differenti testimoni ci offrono altrettanti punti di vista sulle diverse parti della vicenda, così come accadrà in *Rashomon* trentacinque anni più tardi. Come in molti altri film di Sjöström a partire dagli anni '10, si può notare una particolare insistenza sulla profondità di campo, e sui movimenti dei protagonisti dallo sfondo al primo piano. A causa dell'oscurità degli interni, a volte sembra quasi che i personaggi emergano dalla scura celluloidale. Il film non presenta solo una struttura narrativa particolarmente articolata, ma anche effetti fotografici altrettanto elaborati, creati dal direttore della fotografia Julius Jaenzon. La tecnica di sovrimpressioni è eseguita magistralmente, soprattutto nella scena mozzafiato in cui entrambi i personaggi interpretati da Sjöström si trovano davanti a uno specchio, quadruplicando quindi l'immagine del regista davanti alla cinepresa.

The success of Sjöström's 1917 Terje Vigen, adapted from Ibsen's long poem, prompted Svenska Bio to change their production policies, radically reducing their output and concentrating on prestigious adaptations of well-known literary works, such as Sjöström's Berg-Ejvind och hans hustru and his many Selma Lagerlöf adaptations. But well before the Ibsen film, Victor Sjöström had made a name for himself, and it was in fact the crime drama Dödskyssen that made him famous in France, where Louis Delluc and later Georges Sadoul praised the film. Sjöström is not only the director and co-writer of the script, he also plays both leading characters - two engineers, one stepping in for the other when the latter turns mysteriously ill trying to meet a deadline for a new design. Indeed, the film's complexity originates from the interchangeable appearances of both protagonists. The film opens with the result of the crime, and the narrative then unfolds in flash-backs. Different statements by three different witnesses give us various portions of the story, much like in Rashomon thirty-five years later. As in so many Sjöström's films from the 10's there is a lot of use of depth-of-field, and characters move from background to foreground. Due to the dark interiors it sometimes seems as if the characters emerge from the dark strip of the celluloid itself. The film not only has an elaborate narrative structure but equally elaborate photographic effects, created by cinematographer Julius Jaenzon. The double exposures are expertly executed, particularly in the breathtaking scene where both Sjöström characters are standing in front of a mirror, the director thus quadrupled in front of the camera.

INGMAR BERGMAN SHOOTING "SMULTRONSTÄLLET" [WILD STRAWBERRIES] AND DIRECTING VICTOR SJÖSTRÖM

Svezia, 1957 Regia: Ingmar Bergman

■ Con / Featuring: Victor Sjöström, Bibi Andersson, Ingrid Thulin, Gunnar Fischer ■ 35mm. D.: 14'. Da: Cinemateket - Svenska Filminstitutet

Il film, girato su invertibile 16mm, è stato acquisito dal regista verso la fine degli anni '80. Dal materiale positivo originale è stato realizzato un internegativo, da cui è stata ottenuta una nuova stampa nel 1988. Il film fa parte dell'eccezionale collezione di pellicole e manoscritti

The film was shot on 16mm reversal, and acquired from the director in the late 80's. From the original positive material an inter-mediate negative was made and a new print was struck in 1988. The film is included in the unique collection of films

donati da Ingmar Bergman alla Bergman Foundation nel 2002. Questi quattordici minuti ci offrono uno scorcio affascinante del dietro le quinte di uno dei classici di Bergman. Questa pellicola unica, mai proiettata in pubblico prima d'ora, contiene riprese del cast e della troupe, effettuate tra un ciak e l'altro, e una documentazione delle riprese di alcune scene contenute in *Smultronstället*. Parte del materiale è stato girato a colori, ed è sempre emozionante poter vedere luoghi, attori e costumi familiari sotto una luce diversa da quella che conosciamo. La seconda metà del film contiene molti spezzoni che ritraggono Sjöström invecchiato, mentre parla con gli altri attori e si prepara per il ciak successivo, e si può avvertire il rispetto e l'ammirazione che Bergman nutriva per il suo collega più anziano, nonché regista del suo film preferito, *Körkarlen*. La pellicola si chiude con le riprese della scena dell'incubo contenuta in *Smultronstället*, con le immagini familiari della carrozza fantasma di Bergman trainata da due cavalli. *Smultronstället* sarebbe stata l'ultima apparizione cinematografica di Sjöström, morto nel gennaio del 1960.

and manuscripts donated by Ingmar Bergman to The Bergman Foundation in 2002. These fourteen minutes give us a fascinating look behind-the-scenes on the shooting of one of Bergman's classics. In this unique film, never screened in public before, there are shots of cast and crew between takes, and from the shooting of scenes that were included in Smultronstället. Some of the material was shot in colour, and as always it is thrilling to see familiar places, actors and costumes in a new light as it were. In the latter half of the film there is a lot of footage of the ageing Victor Sjöström, chatting with his fellow actors and preparing himself for the next take, and you can sense the respect and admiration that Bergman held for his older colleague and the director of his favourite film, Körkarlen. The film ends with footage from the shooting of the nightmare sequence in Smultronstället, with the familiar images of Bergman's phantom chariot being pulled by two horses. Smultronstället was to be Sjöström's final appearance in film, and he died in January, 1960.

DOSSIER MAURITZ STILLER

Programma e testi a cura di Jon Wengström

Program and notes prepared by Jon Wengström

BALETTPRIMADONNAN Svezia, 1916 Regia: Mauritz Stiller

■ Scen.: Djalmar Christofersen; F.: J. Julius [Julius Jaenzon]; Int.: Lars Hanson (Wolo Czawienko), Jenny Hasselquist (Anjuta), Jenny Tschernichin-Larsson (matrigna di Anjuta), Richard Lund (conte Orsky), Carl Johannesson (maestro di balletto), Dagmar Ebbesen (ballerina), Albert Ståhl, Thure Holm; Prod.: Svenska Biografteatern ■ 35mm. L. oz.: 1072 m. L.: 372 m. D.: 19' a 17 f/s. Col. Didascalie svedesi / Swedish intertitles ■ Da: Cinemateket - Svenska Filminstitutet

Nel 1994, un frammento imbibito su supporto nitrato di *Ballettprimadonnan* è stato rinvenuto da Luciano Berriatúa presso la Filmoteca Municipale di Saragozza, ed è stato successivamente identificato da Gösta Werner. Da questo frammento è stato realizzato un duplicato negativo e, nel 1995, una nuova stampa imbibita con sottotitoli in svedese. Per supplire alle parti mancanti, sono stati aggiunti fotogrammi depositati al copyright e delle immagini fisse ricavate da lastre di vetro.

Ballettprimadonnan è stato uno dei primi film diretti da Stiller dopo i sei mesi d'interruzione che si era autoimposto tra il 1915 e il 1916, e dà prova del maggior livello di ricercatezza che caratterizza questa fase della sua carriera. Jenny Hasselquist, al suo debutto sullo schermo, recita la parte di una ballerina gitana, scoperta dal violinista Lars Hanson, e poi ammessa all'accademia di ballo sotto l'ala protettrice del conte interpretato da Richard Lund. La scena dell'audizione della giovane all'accademia viene ripresa con almeno sette differenti posizioni di macchina, e in questo breve frammento si possono vedere diversi esempi di azioni in parallelo. La parte iniziale del primo rullo è mancante, e del secondo non è giunta a noi nessuna sequenza. Tuttavia, si è conservata gran parte del terzo rullo, con le sue sequenze emozionanti, tra le quali il finale invernale dentro e fuori la villa del conte, con una messa in scena meravigliosa e la superba illuminazione di Julius Jaenzon.

HÄMNAREN Svezia, 1915 Regia: Mauritz Stiller

■ F.: Hugo Edlund; Int.: John Ekman (Jacob Kahn), Richard Lund (Josef), Edith Erastoff (Ester), Karin Molander (Emma), Wilh. Hansson (Georg Vide), Edmond Hansen, William Larsson; Prod.: Svenska Biografteatern ■ 35mm. L. oz.: 1011 m. L.: 875 m. D.: 44' a 18 f/s. Didascalie svedesi / Swedish intertitles ■ Da: Cinemateket - Svenska Filminstitutet

Si pensava che questo film fosse perso per sempre, fino a quando, nel 2001, non ne è stata ritrovata una copia nitrato imbibita quasi completa con didascalie in tedesco dalla *Stiftung Deutsche Kinemathek* di Berlino. La copia era in buone condizioni di conservazione ed è stata identificata da Helmut Regel a Coblenza. Da questa è stato realizzato un duplicato negativo con aggiunta di didascalie in svedese e successivamente, nel 2003, una nuova copia positiva. Dal duplicato negativo, prima dell'aggiunta delle didascalie in svedese, sono state realizzate anche copie positive della versione tedesca.

Il ritrovamento di *Hämnaren* è a dir poco sensazionale, visto che è il più vecchio tra i film di Stiller giunti fino a noi. Questa pellicola, le cui riprese vennero effettuate nell'aprile del 1915, era la ventitreesima di Stiller da quando, nel 1912, debuttò come regista. Un giovane studente abbandona la ragazza ebrea con cui aveva

A tinted nitrate fragment of Ballettprimadonnan was found by Luciano Berriatúa at Filmoteca Municipal de Zaragoza in 1994, and later identified by Gösta Werner. A duplicate negative was made from this fragment, and a new tinted print was struck in 1995 with inserted Swedish titles. Copyright frames and stills from glass negatives were added to cover the missing parts.

Ballettprimadonnan was one of the first films Stiller directed after his voluntary six-month-break in 1915-16, and is proof of the higher level of sophistication apparent in his work at this stage of his career. Jenny Hasselquist, making her screen debut, plays a gypsy dancer being discovered by violinist Lars Hanson and then entering the ballet academy under the protective wings of Richard Lund's count. The scene covering her audition at the academy is shot with no less than seven different camera set-ups, and there are several examples of parallel action in this brief fragment. The beginning of the first reel is missing, and no footage from the second reel has survived. However, most part of the thrilling last reel exists, and the final winter-time scene, in and outside the count's villa, is beautifully staged and superbly lit by Julius Jaenzon.

The film was thought lost until a near-complete tinted nitrate print with German intertitles was found by Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin in 2001. The print was in good physical condition and identified by Helmut Regel in Koblenz. A duplicate negative was made, where Swedish intertitles were inserted, and a new print was struck in 2003. Prints of the German version were also made from the duplicate negative, before the insertion of Swedish titles.

The discovery of Hämnaren is nothing short of sensational, being now the oldest surviving film by Stiller. The shooting took place in April 1915, and was Stiller's 23rd film since his directorial debut in 1912. A young student renounces a Jewish girl with whom he has had an affair, and their baby boy is raised by the girl's cousin, a money-lender who many years later finds

avuto una relazione, e il loro bambino è allevato da un usuraio cugino della ragazza, che, a distanza di molti anni, trova il modo di vendicare il torto inflitto alla sua famiglia. Va ammesso che il film è tutto sommato più statico di altri lavori di Stiller, ma riesce comunque a creare un'atmosfera tesa e drammatica, e contiene alcune sequenze in esterni altamente evocative, come quella girata al cimitero. Stiller era nato a Helsinki da genitori ebrei russi, e *Hämnaren* è l'unico degli oltre quaranta film del regista ad essere ambientato in un contesto ebraico. Quando il giovane studente, che sta per diventare prete, si rifiuta di sposare la ragazza incinta, le scrive una lettera in cui afferma chiaramente che il loro matrimonio è impossibile poiché lei è ebrea e lui cristiano. Nella versione tedesca dichiara semplicemente che il matrimonio avrebbe ostacolato i suoi studi. In realtà, la versione tedesca differisce in modo significativo non solo da quella con didascalie in svedese, ma anche dalla versione inglese. Stiller aveva in progetto un altro film con ambientazione ebraica. Ma, dopo varie stesure della sceneggiatura, nel 1921 arrivò invece *De landsflyktige*, sulla vita degli emigrati russi nell'Europa dell'Ovest.

a way to avenge the injustice inflicted upon his family. True, the film is somewhat more static than other Stiller films, but it has a tense, dramatic atmosphere, and there is some highly evocative on-location footage, for instance at the cemetery. Stiller was born in Helsinki by Russian-Jewish parents, and Hämnaren is the only of the director's more than forty films that takes place in a Jewish setting. When the young student, later to become a priest, refuses to marry the pregnant girl, he writes her a letter bluntly stating that marriage is impossible because she is a Jew and he is a Christian. In the German version he simply states that marriage would interfere with his studies. In fact, the titles in the German version differ significantly not only from the original Swedish titles but also from the titles in the English version. Stiller planned one more film in a Jewish setting. But after several rewritings of the script, the 1921 De landsflyktige instead came to depict the lives of Russian emigrés in Western Europe.

STILLER FRAGMENT Svezia, 1969 Regia: Gösta Werner

■ Narratore: Gösta Werner; Prod.: Svenska Filminstitutet ■ 35mm. L.: 458 m. D.: 17'. Didascalie svedesi / Swedish intertitles ■ Da: Cinemateket - Svenska Filminstitutet

Il film contiene frammenti di *Mannekängen* (1913, 53 metri), *Gränsfolken* (1913, 62 metri), *Hans bröllopsnatt* (1915, 33 metri) e *De landsflyktige* (1921, 121 metri), oltre ai dietro le quinte girati durante le riprese di *Stormfågeln* (1913) e *Ballettprimadonnan* (1916). Comprende inoltre tutti i filmati esistenti in cui compare Mauritz Stiller.

Nel 1969, Gösta Werner, decano degli studiosi di cinema svedesi e autore di svariati libri su Stiller, ha assemblato tutti i frammenti esistenti del regista, altrimenti persi, per creare questo meraviglioso corto di diciassette minuti. Un film molto personale (il narratore è lo stesso regista), che contiene inoltre tutto il materiale esistente su Stiller: negli studi, dietro la cinepresa, fuori dagli studi Svensk Filmindustri mentre accarezza il suo cane, e persino prima di salire a bordo di un dirigibile! Tra i frammenti contenuti, quello più lungo è tratto dall'epica *De landsflyktige*, dove Lars Hanson e Jenny Hasselquist interpretano due esuli dell'aristocrazia russa a Parigi. Questo film è stato unanimemente riconosciuto dalla critica svedese dell'epoca come il capolavoro del regista. Stiller, nato ad Helsinki ed egli stesso cittadino russo, fece richiesta di cittadinanza svedese durante le riprese del film.

The film contains fragments of Mannekängen (1913, 53 meters), Gränsfolken (1913, 62 meters), Hans bröllopsnatt (1915, 33 meters) and De landsflyktige (1921, 121 meters), and behind-the-scenes material from the shooting of Stormfågeln (1913) and Ballettprimadonnan (1916). The film also includes all existing newsreel footage of Mauritz Stiller himself.

In 1969 Gösta Werner, the dean of Swedish film scholars and the author of several books on Stiller, assembled all existing fragments of otherwise lost Stiller films into this beautiful, seventeen-minute short. A very personal film (the director himself is the narrator), it also includes all surviving footage of Stiller himself - in the studio behind the camera, at the backlot of Svensk Filmindustri cuddling his pet dog, and at a sporting field waiting to embark on an airship! Of the fragments included, the longest is from the 1921 epic De landsflyktige starring Lars Hanson and Jenny Hasselquist as two émigrés from the Russian aristocracy in France. The film was unanimously hailed as Stiller's masterpiece by contemporary Swedish critics. Stiller, himself a Russian citizen since his birth in Helsinki, applied for Swedish citizenship during the shooting.

HANS HUSTRUS FÖRFLUTNA Svezia, 1915 Regia: Mauritz Stiller

■ E: Hugo Edlund; Int.: Lili Bech, Nils Elfors; Prod.: Svenska Biografteatern ■ 35mm. L.: 16 m. D.: 1' a 17 f/s. ■ Da: Cinemateket - Svenska Filminstitutet

PÅ LIVETS ÖDESVÄGAR Svezia, 1913 Regia: Mauritz Stiller

■ E: Julius Jaenzon; Int.: Clara Wieth, Erik A. Petschler; Prod.: Svenska Biografteatern ■ 35mm. L.: 49 m. D.: 3' a 17 f/s. ■ Da: Cinemateket - Svenska Filminstitutet

NÄR KÄRLEKEN DÖDAR Svezia, 1913 Regia: Mauritz Stiller

■ F: Julius Jaenzon; Int.: Victor Sjöström, Bergliot Husberg; Prod.: Phoenix - Svenska Biografteatern ■ 35mm. L.: 44 m. D.: 2' a 17 f/s. ■ Da: Cinemateket - Svenska Filminstitutet

Dopo che, nel 1969, Gösta Werner realizzò *Stiller Fragment*, agli inizi degli anni '80 vennero ritrovati altri tre frammenti, che vennero in seguito duplicati e stampati su supporto di sicurezza.

Il più interessante è il più antico, *När kärleken dödar*, del 1913, in cui Victor Sjöström recita la parte di un pittore. In questo breve frammento (della durata di poco più di due minuti), Sjöström dà prova della sua bravura di attore esprimendo una vasta gamma di emozioni, a volte dirette agli altri personaggi in scena e a volte direttamente alla macchina da presa. Sjöström è stato diretto da Stiller in diverse occasioni. Particolarmente significativi sono, a questo proposito, i film della serie *Thomas Graal*.

After Gösta Werner completed Stiller fragment in 1969, three further fragments turned up in the early 80's, and they were then duplicated and copied onto safety stock.

The most interesting of these three fragments is the oldest, the 1913 När kärleken dödar, starring Victor Sjöström as a painter. In this brief fragment (running just over two minutes) Sjöström proves what a great actor he was, expressing a wide range of emotions, sometimes to the other characters in the scene and sometimes only to the camera. Sjöström acted under Stiller's direction on several occasions, most noticeably in the Thomas Graal films.

TESTFILM GRETA GARBO USA, 1948

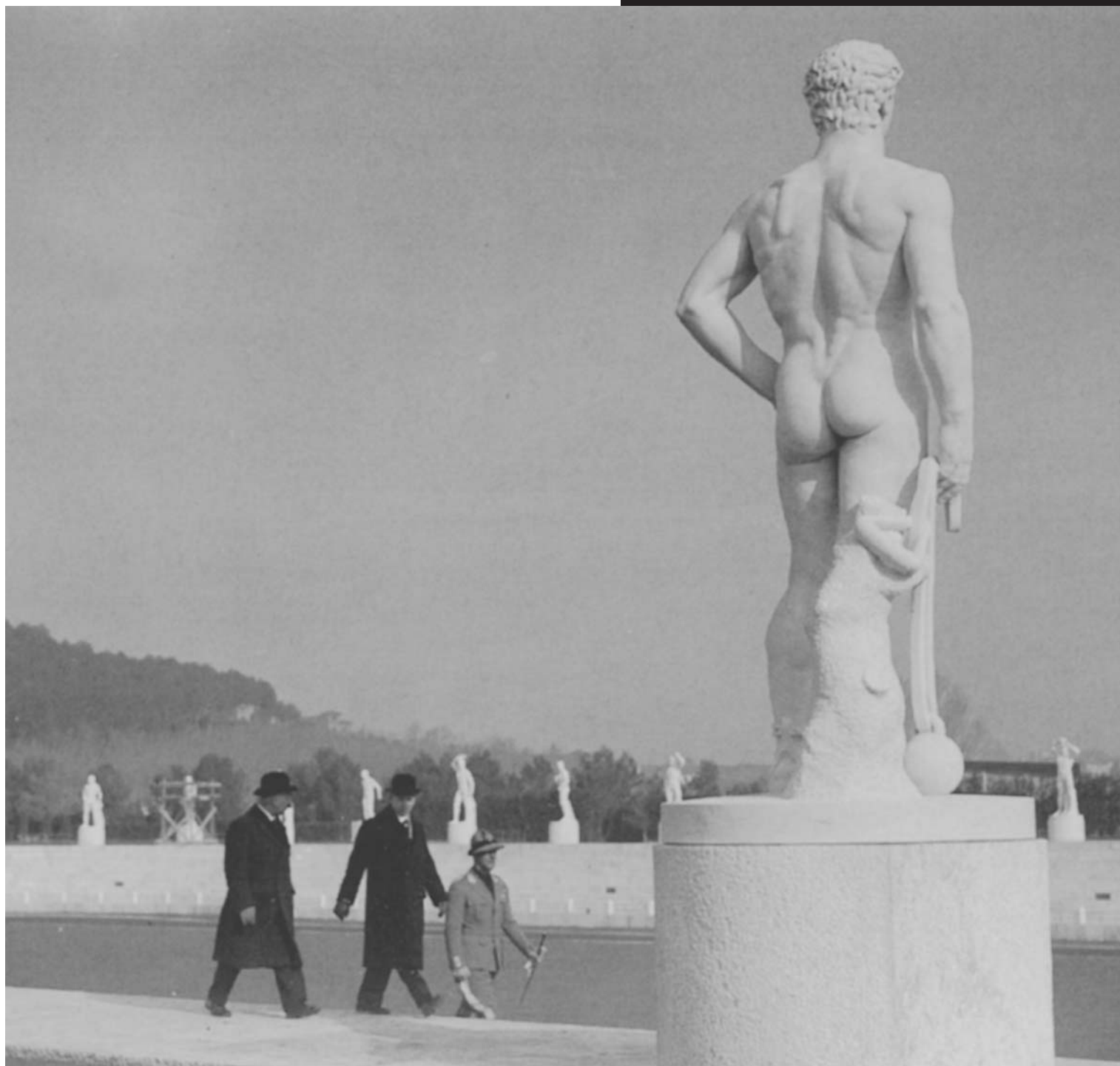
■ E.: Joseph Valentine; Int.: Greta Garbo; Prod.: Walter Wanger, Universal-International ■ 35mm. L.: 150 m. D.: 6' ■ Da: Cinemateket - Svenska Filminstitutet ■ Materiale acquisito nel 1990 da un collezionista privato / The material was acquired from a private collector in 1990

Quando era alla MGM, Walter Wanger aveva già lavorato con Greta Garbo, nel 1933, curando la produzione di *Queen Christina* di Mamoulian. Produttore indipendente ormai da molti anni, nell'estate del 1948 Wanger iniziò a progettare un film di ritorno per la Garbo. Ciò che aveva in mente era una pellicola sulla scrittrice francese George Sand, che doveva intitolarsi "Friend and Lover". Più tardi, nel 1948, propose invece un soggetto tratto da *La Duchesse de Langeais* di Balzac, che la Garbo accolse con entusiasmo. Nel marzo del 1949 erano già stati definiti tutti gli accordi per le riprese, che sarebbero iniziate in Europa sei mesi più tardi. Quando Max Ophuls terminò di girare *The Reckless Moment*, gli venne assegnata la regia del progetto balzachiano e gli fu chiesto anche di offrire a James Mason la parte di attore protagonista, accanto alla Garbo. Non riuscendo a garantirsi i finanziamenti necessari, Wanger dovette annullare il progetto, e la Garbo giurò che mai più sarebbe tornata sullo schermo. Sembra che i provini siano stati girati nel giugno del 1948 e nel maggio del 1949. Nel 1990, la televisione americana ha molto pubblicizzato la trasmissione dei provini ritrovati della Garbo, girati entrambi per Wanger da William Daniels e James Wong Howe. I provini di Joseph Valentine sono probabilmente quelli girati nel 1948, ed è stupefacente poter tornare a vedere la Garbo in questi cinque minuti e mezzo di pellicola muta, a molti anni di distanza dalla sua ultima apparizione in *Two-Faced Woman*.

Whilst at MGM, Walter Wanger worked with Greta Garbo when producing Mamoulian's Queen Christina in 1933. After being an independent producer for many years, Wanger started to plan a comeback film for Garbo during the summer of 1948. What Wanger had in mind was a story on the life of French 19th century novelist George Sand, to be called "Friend and Lover". Later in 1948 he instead suggested the Balzac story La Duchesse de Langeais, a proposal to which Garbo reacted with enthusiasm. In March 1949 everything was set for the shooting to start in Europe six months later. When Max Ophuls finished shooting The Reckless Moment he was assigned to direct the Balzac project and to bring leading man James Mason to star opposite Garbo. Failing to secure financing, Wanger had to cancel the project, and Garbo vowed never to return to the screen. Tests were apparently shot both in June 1948 and in May 1949. In 1990 there was a much publicized screening on American television of rediscovered Garbo tests, shot by William Daniels and James Wong Howe, both for Wanger. The Joseph Valentine tests were probably the ones shot in 1948, and it is a revelation to see these five-and-a-half minutes of silent Garbo, many years after her final appearance in Two-Faced Woman.

Programma a cura di Tatti Sanguineti
Program curated by Tatti Sanguineti

IL LUCE ALLA RIBALTA
IMAGES FROM ISTITUTO LUCE





Ci sono delle iniziative che vanno messe in cantiere senza stare troppo a pensarci su per il semplice incredibile motivo che nessuno lo ha mai fatto prima. Ritagliare dentro all'affollatissimo calendario internazionale del Cinema Ritrovato 2003 lo spazio di un omaggio all'Istituto Luce ed alle sue collezioni è una di queste trovate ovvie. In Italia, sino a qualche tempo fa, le chiamavano "uova di Colombo". È difficile, ma anche

probabilmente privo di interesse, cercare di capire come mai il più longevo archivio audiovisivo d'Italia latitasse da anni dalle grandi retrospettive cinetecarie nazionali e non solo. Se stiamo all'oggi verrebbe voglia di dire che all'Archivio dell'Istituto Luce son troppo occupati a "ricevere i clienti" e a "fare degli affari" per "perdere tempo" in proiezioni e festival. In tutto questo c'è qualcosa di vero, dato che indubbiamente l'Archivio del Luce è il più moderno, il più accessibile, il più visitato d'Italia, anche grazie ad una messa on line di prim'ordine per vastità, chiarezza, consultabilità. Nel concepire questo primo, piccolo carotaggio fra i tesori del Luce si è scelto di cercare di dare un'idea dell'avventurosa storia dell'Istituto stesso, e di esporre perciò materiali estremamente eterogenei e differenti fra loro per epoca storica, genesi produttive, investimento ideologico-propagandistico, qualità estetica, specificità filmica, notorietà, diffusione, formato, autorialità tale da suscitare attenzione e curiosità da parte del pubblico internazionale del nostro festival, che non ha avuto occasione di conoscere il Luce se non come il megafono di Benito Mussolini. Non sono stati effettuati dei veri e propri restauri. Non ce n'è stato il tempo, né se n'è avvertita la necessità. Abbiamo in alcuni casi fatto delle ristampe o delle edizioni semplicemente "altre" rispetto a quelle home video. Esempio: al film *La crociera aerea del decennale* abbiamo tolto quel viraggio azzurro con cui il film era stato editato in cassetta per restituire il bianco e nero. Oltre a tre lungometraggi (di cui due kolossal d'impianto fortemente "collettivistico") e a due cortometraggi d'autore abbiamo infilato tre brevi antologie. Una su Cinecittà, dalla sua fondazione alla riapertura postbellica dopo l'occupazione dei profughi. Una seconda sulle autocensure alla Settimana Incom nel secondo dopoguerra e una infine sui tagli ministeriali e governativi alle cineattualità degli anni '50, negli anni dell'incrinamento del monopolio centrista sull'informazione audiovisiva.

Tatti Sanguineti

*Some initiatives get started without too much thought, for the simple and incredible reason that no one has ever done them before. Finding space for a tribute to Istituto Luce and its collections within the tight, international schedule of Cinema Ritrovato 2003 is indeed one of those obvious bright ideas. Until just a short while ago, in Italy such obvious ideas were called "uova di Colombo". It is difficult, and probably uninteresting as well, to try to understand why the most long-lived audiovisual archive in Italy has been missing for so long from great archive retrospectives in Italy and not only. Sticking to today, we could say that the Istituto Luce archives are too busy "receiving clients" and "doing business" to "waste time" with screenings and festivals. And there is some truth to that, since the Luce archives are no doubt the most modern, accessible, and visited in Italy, also thanks to their online system which is top level in terms of vastness, clarity, and consultability. In conceiving of this first, small core selection of the treasures at Luce, we tried to give an idea of the adventurous history of the Institute itself, and to show extremely heterogeneous and diverse materials in terms of historical era, production origins, ideological-propagandistic investment, aesthetic qualities, filmic specificity, notoriety, diffusion, format, and authoriality. Our aim is to arouse attention and interest among the international public of the festival, which has never had a chance to get to know Istituto Luce, if not as the megaphone for Benito Mussolini. No actual restorations were carried out. There wasn't time, nor was a need felt. In some cases we made reprints or simply created "other" editions in respect to home video. For example, in the film *La crociera aerea del decennale* we removed the blue toning that had been added to the cassette version, returning the film to black and white. In addition to three feature films (two of which are colossals of a strongly "collectivist" nature) and two short films d'auteur, we have also included three brief anthologies. One is on Cinecittà, from its founding to the postwar reopening following the refugee occupation. The second looks at self-censorship by Settimana Incom following World War II, and the last tells of ministerial and government cuts to newsreels in the fifties, years in which the centrist monopoly on audiovisual information was waning.*

Tatti Sanguineti

LA CROCIERA AEREA DEL DECENNALE Italia, 1933

■ E.: Mario Craveri ■ 35mm. L.: 2278 m. D.: 83'. Versione italiana / Italian version ■ Da: Istituto Nazionale Luce

Al Luce, organismo nato per l'alfabetizzazione agricola nel 1926, avevano varato due tempi di scorrimento e lettura per le didascalie: lente le campagne, veloci le città. Con *La crociera aerea del decennale* la propaganda sale al cielo. Il decennale è quello della marcia su Roma. In questo kolossal aeronautico coesistono ancora muto e sonoro, grafica aerodinamica futurista e presa diretta del suono. Una doppia traversata dell'Atlantico settentrionale con cento uomini, ventiquattro velivoli e diverse cineprese coordinate da Mario Craveri. Eroe di questa impresa multimediale è il padre fondatore dell'aeronautica nazionale, il ferrarese Italo Balbo, manganellatore dei rossi, bastian contrario, quadrumviro, ribelle, amatore, curioso delle bocche delle donne e dei fucili. Guascone come un capitano di ventura di Blasetti, con la sigaretta sempre all'angolo della bocca, fra i pochi squadristi capaci del sorriso, questo Trotzki del fascismo amò molto il cinema. L'anno prima di questa crociera aveva voluto un film aviatorio di finzione con la Cines-Pittaluga, *L'Armata Azzurra* di Righelli, di cui aveva scelto personalmente il cast. Qualche anno dopo, esiliato a fare il Governatore della Libia, costringerà Genina a rigirare un pezzo dello *Squadrono Bianco*, perché i meharisti italiani non avevano il burnus bianco bensì nero. Nel luglio del '33 gli aeroplani Savoia-Marchetti della trasvolata di Balbo sorvolano Chicago e New York in un tripudio di radiocronaca, stelle filanti, coriandoli, fischi e sirene. "Cannibal" Carnera saluta con la sua mano gigantesca... Balbo surclassa Lindberg, Saint Exupery e De Pinedo. Il suo successo scolpito nella celluloida diventa ingombrante. Muto e sonoro coesistono. Balbo e Mussolini no. Già nell'agosto il Duce lo silura. Il 28 giugno del 1940, diciotto giorni dopo l'entrata in guerra dell'Italia, "l'Aquila del Regime", abbattuta da fuoco amico, cadrà nel cielo di Tobruk.

Tatti Sanguineti

Luce, an organism founded in 1926 for literacy in agriculture, launched two speeds for the showing and reading of intertitles: slow in the countryside, fast in the city. With La crociera aerea del decennale, propaganda rose to the skies. The tenth anniversary was that of the march on Rome. In this aeronautics colossal, silent and sound, futurist aerodynamic graphics and direct sound recording still coexist. A round-trip crossing of the northern Atlantic with a hundred men, twenty-four aircrafts, and numerous cameras coordinated by Mario Craveri. The hero of this multimedia enterprise is the founding father of national aeronautics, Ferrara native Italo Balbo, truncheon of the reds, opposer, quadrumvir, rebel, amateur, curious about women's mouths and about rifles. Gascon like one of Blasetti's adventurous captains, with a cigarette always hanging from the corner of his mouth, among the few Fascist action squad members capable of smiling, this Trotsky of fascism really loved the cinema. The year before the formation flight, he had demanded an aviation fiction film from Cines-Pittaluga, L'Armata Azzurra by Righelli, for which he personally chose the cast. Several years later, exiled as Governor of Libya, he made Genina film a part of Lo Squadrono Bianco over again, because the Italian camel corps had a black burnous and not a white one. In July of 1933, the Savoia-Marchetti airplanes in Balbo's transatlantic crossing flew over Chicago and New York in a blaze of radio coverage, shooting stars, confetti, whistles, and sirens. "Cannibal" Carnera waved his gigantic hand... Balbo outclassed Lindberg, Saint Exupery, and De Pinedo. But his success, engraved in celluloid, became awkward. Silent and sound coexist. Balbo and Mussolini no. Already in August, the Duce ousted him. On 28 June 1940, eighteen days after Italy entered the war, the "Regime War Hawk" was gunned down by friendly fire and fell from the skies over Tobruk.

Tatti Sanguineti

DUCE SPORTIVO Italia, 1934 Regia: Corrado D'Errico

■ 35mm. D.: 1' 32". Versione italiana / Italian version ■ Da: Istituto Nazionale Luce

Duce sportivo è un documentario sonoro di montaggio prodotto dall'Istituto Nazionale LUCE nel novembre 1934, fino ad oggi ritenuto scomparso. La genesi del film è suggerita da una lettera del 2 novembre 1934 di Luigi Freddi, Direttore generale per la cinematografia, al Presidente dell'Istituto LUCE: "S. E. il Capo del Governo ha espresso il desiderio che venga fatto un documentario in cui Egli appaia in mare, in cielo, in terra [...]. Le sarò grato se vorrà disporre per l'immediato montaggio di tale documentario e se vorrà quindi tenermi informato dell'esecuzione del lavoro stesso".

Duce sportivo is a sound documentary montage produced by the Istituto Nazionale LUCE. In November 1934, considered lost until today. The genesis of the film is suggested in a letter of 2 November 1934 from Luigi Freddi, General Director of Cinematography, to the President of the Istituto LUCE: "His Excellency, the Head of State, has expressed the desire for a documentary in which he appears on the sea, in the sky, and on earth [...]. I would very much appreciate it if you would immediately take care of making this documentary, keeping me informed as to the status of the work in progress".

UMANITÀ Italia, 1946 Regia: Jack Salvatori

■ Scen.: Jack Salvatori, Umberto Sacripanti; Direz. della recitazione: Umberto Sacripanti; E: Vittorio Della Valle, Carlo Montuori; M.: Mario Serandrei; Scgf.: Giancarlo Simonazzo; Mu.: Giovanni Fusco; Ass. R.: Ubaldo Magnaghi, Sergio Grieco; Int.: Rolando Lupi (William Solieri), Carla Del Poggio (Barbara), Janet Wolfe (Joan Bennett), Mauro Keeny (lo sciuscià), Gino Cervi (Mr. Kenny), Umberto Sacripanti (Zio Mattechella), Aldo Silvani (il filosofo), Franca Dominici (la maestra), Michèle Sorel (la puerpera), Domenico Palumbo (il compare), Alberto De Rossi (Antonio); Prod.: Umberto Sacripanti per l'Istituto Nazionale Luce con la coll. del Ministero per l'Assistenza Postbellica e dell'U.N.R.R.A. ■ 35mm. D.: 95'. Versione italiana / Italian version ■ Da: Istituto Nazionale Luce

Ci sono due buoni motivi per presentare all'ala paziente e storicistica della cinefilia cinetecaria (i fiammeggianti possono astenersi dalla visione di questa pellicola giustamente dimenticata) questo film pastrocchio al cui titolo, come alla Loren, si può togliere o aggiungere a piacere una H, in questo caso latina: *Umanità* ovvero *Humanitas*. Prendendo l'H come sintomo di un film per metà alleato e per metà vaticano oltranzista, il Luce fa da collante produttivo agli sforzi dell'UNRRA, la United Nations Relief Rehabilitation Administration, il soccorso alleato ai paesi liberati, di cui soccorre fra l'altro l'infanzia abbandonata (si veda il primo numero della Settimana Incom del 15 febbraio 1946 in cui l'UNRRA dapprima si fa ricevere in San Pietro da Pio XII, e poi firma il trattato con il Governo italiano). Diciamo che nel cinema neorealista le premesse all'intervento dell'UNRRA sono incarnate alla perfezione dal soldatone nero dell'episodio napoletano di *Paisà*. Regista del film è un certo (in ogni testimonianza è descritto proprio così: "un certo"...) Jack Salvatori, ex uomo della Paramount a Joinville quindici anni prima, uno di quegli italoamericani di ritorno che per un attimo trovano l'America in Italia. I motivi d'interesse del film risiedono in alcune immagini inedite di Cinecittà baraccopoli occupata dai profughi, con il filo spinato, la Messa al campo, la coltivazione delle patate (come in un film di Kaurismäki), il bucato alle fontanelle, la vendita di varechina e carbonella, il teatro numero cinque visto dall'alto (un'inquadratura che avrebbe colpito il regista di *Intervista*), dato che non si può filmare altrimenti questa multiproprietà indivisa di scatole di legno e di labirinti tramezzati. L'altro motivo è la scopiazatura, il rifacimento e l'indigestione con conato di molte scene chiave e di molti personaggi tipici del nostro cinema migliore di quegli anni. Come il portafortuna di Blasetti, Umberto Sacripante, il "prezzemolo" dei caratteristi Aldo Silvani e una delle ragazze più belle e più neorealiste, Carla Del Poggio in Lattuada. Finale americanissimo da Re-marrying Comedy. "Le scene di interno con Gino Cervi sono girate nei vecchi uffici dell'Istituto Luce" (Ernesto G. Laura).

Tatti Sanguineti

There are two good reasons why this muddle of a film should be presented to the patient, historicist branch of archival cinephilia (burning cinephiles can instead abstain from viewing this justly forgotten film). Like with Ms. Loren, it is possible to add and take away at will an H, Latin in this case, to and from the original title in Italian: Umanità or rather Humanitas. Taking the H as a symptom for a film that was half Allied and half Vatican extremist, the Istituto Luce acted as the productive glue for the efforts of the UNRRA, United Nations Relief Rehabilitation Administration. or the allied relief body for the liberated countries, including relief for, among other things, abandoned childhood (see the first issue of Settimana Incom dated 15 February 1946 in which UNRRA first arranged a visit to Pope Pius XII at St. Peter's and then signed a treaty with the Italian government). We could say that, in Neorealist cinema, the premises for UNRRA's actions are perfectly incarnated by the black GI in Paisà. The director of the film was a certain (and that's exactly how he's described in any sort of writing about the film: "a certain"...) Jack Salvatori: having worked at Paramount's Joinville studios fifteen years earlier, he was one of those returning Italian Americans who for an instant found America in Italy. One reason behind the interest in the film lays in several previously unseen images of Cinecittà as a barbed wired enclosed shantytown occupied by refugees, Mass at the camp, potato farming (like in a film by Kaurismäki), clothes washing in the fountains, the sale of bleach and charcoal, theater number five seen from above (a shot that would have struck the director of Intervista) since this joint property of wooden boxes and partitioned labyrinths cannot be filmed any other way. The other reason is the blatant copying, reworking, and indigestion replete with disgorging of many key scenes and many topical personalities from our best cinema of those years. Like Blasetti's good-luck charm, Umberto Sacripante, the "everywhereness" of the character actor Aldo Silvani, and one of the most beautiful and most Neorealist girls, Carla Del Poggio in Lattuada. A super-American finale, "Re-marrying Comedy" style. Indoor scenes with Gino Cervi were filmed in the former Istituto Luce offices (Ernesto G. Laura).

Tatti Sanguineti

LA GRANDE OLIMPIADE Italia, 1961 Regia Romolo Marcellini

■ Scen.: Romolo Marcellini, Niccolò Ferrari, Fede Arnaud, Giorgio Cecchi; Pre-Scen.: Gualtiero Zanetti, Sergio Valentini, Donato Martucci, Mario Craveri, Luigi Filippo D'Amico, Romolo Marcellini, Niccolò Ferrari; impostazione tecnica della scen.: Daniele G. Luisi; Commento: Donato Martucci, Corrado Sofia, Sergio Valentini; F.: Aldo Alessandri, Francesco Attenni, Libio Bartoli, Cesare Colò, Mario Damicelli, Renato Del Frate, Giovanni Della Valle, Angelo Filippini, Rino Filippini, Mario Fioretti, Angelo Jannarelli, Luigi Kuweiller, Emanuele Lomir, Angelo Lotti, Erico Menczer, Ugo Nudi, Emanuele Piccirilli, Marco Scarpelli, Toni Secchi, Renato Sinistri, Giovanni Ventimiglia, Fausto Zuccoli; F. aerea: Mario Damicelli. M.: Mario Serandrei, Jolanda Benvenuti, Alberto Verdejo; Mu.: Angelo Francesco Lavagnino, Armando Trovajoli; Voce narrante: Donato Martucci, Corrado Sofia, Sergio Valentini; Int.: Re Constantine II, Regina Frederika Louise Thyra, Rafer Johnson, Wilma Rudolph, Chris Von Saltza; Prod.: Istituto Nazionale Luce per C.O.N.I. ■ 35mm. D.: 124'. Versione italiana / Italian version ■ Da: Istituto Nazionale Luce

Il film doveva intitolarsi "Roma". Quattro lettere così definitive come poteva spararle solo un Fellini undici anni dopo, all'apogeo della sua gloria e dei suoi titoli. Ma certamente, almeno nell'inconscio del Comitato Olimpico (il Coni dell'andreottiano Giulio Onesti) che coprodusse il film con l'Istituto Luce, le riprese dall'alto di San Pietro, del Colosseo, di Castel S. Angelo vogliono risarcire la Città Eterna di questa specie di scherzo, sfregio o bestemmia dell'elicottero che trasporta assieme Cristo e Marcello nella sequenza di apertura della *Dolce Vita*. Con *La Grande Olimpiade* si chiude il dopoguerra, la ricostruzione, il cinema centrista. Il centrosinistra farà del documentario un suo territorio di elezione e di caccia. Abebe Bikila, l'etiope scalzo, incarna l'ultima utopia di uno sport edenico e virginalo, senza scarpette marchietti business sponsor. Con questo soldato della guardia di Hailè Selassie la Nike non sarebbe mai nata o avrebbe fatto affari ben modesti. Bikila è l'ultimo straccio sporco e povero. Neorealismo. Naturalmente per modo di dire, perché filmare tutta la maratona, di notte, sull'Appia Antica costò un'enormità. Tant'è vero che la corsa delle corse si prende da sola dieci minuti e ottantasei inquadrature del film montato. Però l'idea di questa strada bimillenaria by night, come non la si era vista nemmeno nella galoppata delle bighe del *Quo vadis?* di Mervin Leroy e nei fasti della Hollywood sul Tevere (che da questi esterni pagani, da alba del Mondo, prende nuovo respiro e nuovi incentivi) è una delle trovate del film. La pellicola di Marcellini è un film sui vincitori più che sui partecipanti. Sacrifica attese prove qualificazioni eliminatorie per puntare dritto sui testa a testa, i finali, le vittorie. Ma il risultato finale di quest'opera così ultragrandiosa e così ultranazionalista riuscì ad apparire equilibrato o almeno non sfacciatamente casereccio. Solo il ciclismo fu ritenuto sciovinista. Ma erano anni di eccellenza dei pistards azzurri. Mentre lo spazio dedicato a Livio Berruti, che dentro a un volo di colombe brucia gli sprinter americani, non destò scandalo. *La Grande Olimpiade* è l'ultimo film antico e il primo moderno sui Giochi. Perché gli eroi sono molti (laddove Jessie Owens, che qui compare come spettatore fra Maria Gabriella di Savoia, Bing Crosby, Georgia Moll e Lea Padovani, fu per la Riefenstahl un mattatore ingombrante). Perché le versioni internazionali furono molte. E almeno due approntate subito: una angloamericana e una giapponese. Da ricordare Adolfo Consolini, Rafer Johnson, Igor Ter Ovanessian, Wilma Rudolph, il duello Kapitonov-Trappè, il flashback greco, la Pompei di Rossellini, le due Germanie unite in un'unica delegazione due anni prima del Muro, Andreotti regista in campo che dà lo start al Presidente della Repubblica Gronchi che deve dichiarare aperti i Giochi. Su tutti la musica del compositore preferito di Orson Welles, Francesco Maria Lavagnino, che riprende un temario e un

*The film was supposed to be called "Roma". Four letters so definitive that only Fellini could have fired them eleven years later, at the height of his fame and his titles. Certainly though, at least in the subconscious of the Olympic Committee (the Italian National Olympic Committee headed by Andreotti ally Giulio Onesti) who co-produced the film with Istituto Luce, the footage of San Pietro, the Colosseum, and Castel S. Angelo from above were intended to compensate the Eternal City for the sort of joke, affront, or blasphemy of the helicopter carrying Christ and Marcello together in the opening sequences of *La Dolce Vita*. With *La Grande Olimpiade*, the postwar period, the reconstruction, and moderate cinema come to a close. The center-left would turn the documentary into its own chosen ground and hunting territory. Abebe Bikila, the barefoot Ethiopian, incarnated the last utopia of an Edenic and virginal sport, without shoes, labels, or business sponsors. With this soldier from Hailè Selassie's Imperial Guard, Nike would never have even been founded, or business would at least have been slow. Bikila was the last shred of dirt and poverty. Neorealism. Naturally so to speak, because filming the entire marathon, by night, on Via Appia Antica cost a fortune. But the idea of this two-thousand-year-old street by night, as it had never been seen before, even in the race of the chariots in Mervin Leroy's *Quo vadis?*, or in the pomp of Hollywood on the Tevere (which took new breath and new incentives from these pagan exteriors, from the dawn of the world), proved to be one of the brightest ideas in the film. Marcellini's film is more about the winners than the participants. He sacrifices moments of waiting, practices, qualifications, and eliminations, going straight to one on ones, final rounds, victories. However, the final result of this ultra-grandiose and ultra-nationalist work manages to appear balanced, or at least not brazenly homemade. Only the cycling was considered chauvinist. But those were excellent times for Italian track cyclists. While the space dedicated to Livio Berruti, who burned American sprinters with the release of a flock of doves, caused no scandal. *La Grande Olimpiade* is the last old style and the first modern film on the Games. Because the heroes were many (where Jessie Owens, who we see here as a spectator among Maria Gabriella of Savoia, Bing Crosby, Georgia Moll, and Lea Padovani, was an awkward show-stealer for Ms. Riefenstahl). Because the international versions were many. And at least two were ready immediately: an Anglo-American and a Japanese version. Moments to remember are Adolfo Consolini, Rafer Johnson, Igor Ter Ovanessian, Wilma Rudolph, the Kapitonov-Trappè duel, the Greek flashback, Rossellini's Pompeii, the two Germanies united in a single delegation, just two years before the Wall, and director in the field Andreotti who gave the go ahead to President of the Republic Gronchi to declare the Games open. And*

tappeto musicale di jingles, spunti e contrappunti che aveva venduto dieci anni prima alla Incom di Sandro Pallavicini. Dove ogni news, di ogni origine genere e contenuto aveva il suo stacchetto e le sue noterelle.
Tatti Sanguineti

above all, the music by Orson Welles' favorite composer, Francesco Maria Lavagnino, who used a musical background of jingles, point and counterpoint that he had sold ten years earlier to Sandro Pallavicini's Incom. Where all news, of all kinds and contents, was accompanied by his interludes and cheery notes.
Tatti Sanguineti

LA SUA TERRA Italia, 1941 Regia: Luciano Emmer

■ Tit. alternativi: "Il Paese Natale di Mussolini", "La terra del Duce"; Prod.: Istituto Nazionale Luce ■ 35mm. Muto / Silent film. D.: 12'.Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Istituto Nazionale Luce

Nel '40 ero rimasto solo. Gli altri mi avevano ceduto le quote della Dolomiti Film. E arriva la richiesta di un documentario sulla terra di Mussolini, già concordato, dicevano. Io amo molto il paesaggio che fugge verso l'infinito. E il cinema. Il paesaggio di Predappio mi colpì. Era ancora il periodo in cui mi lasciavo sedurre da immagini alla Dreyer. Così ho girato queste scene rupestri, questo squalore di colline con le contadine in controluce con la falce in mano e il temporale che arrivava, che poi creavo io con la pompa. Per ripararsi dalla pioggia le contadine si mettevano la gonna in testa e scappavano verso i casolari, dove ne isolavo uno, la casa dei genitori di Mussolini. La panoramica continuava sui cipressi e si fermava sulla lapide dei genitori. Mentre saliva la musica fosca di Mussorgskij (*Una notte sul Montecavallo*) facevo partire l'unica frase del film, credevo poetica: "Non eravamo più ignari del dolore e della morte". [...] Quando sta per finire la proiezione, dopo la frase sul dolore e la morte, Mussolini si alza e si mette a gridare come un pazzo: "Bagolon, brut vigliaci! Menagrami, malditi!". Mi hanno detto che imprecava in romagnolo. Diede subito ordine di bruciare tutto, stampa e negativo."

Luciano Emmer

In 1940 I was left alone. The others had ceded their shares in Dolomiti Film to me. And the request came for a documentary on Mussolini's estate, which they said had already been agreed upon. I truly love landscapes that run towards infinity. And the cinema. The Predappio landscape struck me. That was the period in which I still let myself be seduced by Dreyer's images. So I filmed those craggy scenes, the bleak hillsides with silhouettes of the farmers, scythe in hand, and a storm on its way, which I then created with a pump. To escape from the rain, the farmers put their cloaks over their heads and ran towards the farm houses. I then focused on one, the house of Mussolini's parents. The panoramic shot continued towards the cypresses, finishing on the parents' gravestone. While Mussorgsky's gloomy music (Night on Bald Mountain) was growing, I put in the only phrase in the film, I thought it was poetic: "We were no longer unacquainted with pain and death". [...] When the film is almost over, after the phrase about pain and death, Mussolini stands up and starts screaming like a madman: "Bagolon, brut vigliaci! Menagrami, malditi!" ("Cowards, birds of ill omen, Damn you!"). They told me he was swearing in Romagnolo dialect. Mussolini immediately gave the order to burn everything, print and negative both.

Luciano Emmer

BUIO IN SALA Italia, 1950 Regia: Dino Risi

■ Int.: Adriana Asti; Prod.: Istituto Nazionale Luce ■ 35mm. D.: 12'. Versione italiana / Italian version ■ Da: Istituto Nazionale Luce

Un pomeriggio qualunque, un commesso viaggiatore vaga per la città trafficata e si infila in un cinema. La macchina da presa si disinteressa del film e spia la varia umanità tra le fila del pubblico: un ritardatario costringe i vicini ad alzarsi per raggiungere la poltrona vuota, un gruppo di ragazzini lancia dei cartocetti con la cerbotana, un signore sonnecchia, un altro bacia la sua bella mentre un ladruncolo gli sfilava la penna dal taschino. La giovanissima Adriana Asti subisce le avances inopportune di uno sconosciuto, non gradisce e cambia posto.

An afternoon like any other, a traveling salesman wanders about the bustling city and goes into a cinema. The camera takes no interest in the film and spies on the various forms of humanity sitting in the rows of the audience: a latecomer makes others get up so he can reach an empty seat, a group of kids hurl paper wads with a peashooter, a gentleman snoozes, another kisses his love while a petty thief slips his pen out of his pocket. A stranger makes improper advances towards young Adriana Asti, who doesn't appreciate it and changes seats.

CINECITTÀ 1937-1946: DALLA PRIMA PIETRA ALL'INVASIONE DEGLI SFOLLATI A cura di Claudio Siniscalchi e Tommaso Avati

■ Betacam SP. D.: 45'. Versione italiana / Italian version ■ Da: Istituto Nazionale Luce

Il 29 Gennaio del 1936, sulle ceneri degli stabilimenti della vecchia Cines distrutti da un recente incendio, Benito Mussolini inaugura i lavori di edificazione di quella che nelle ambizioni di allora doveva essere la più maestosa città del cinema in Europa: Cinecittà. Da allora, passando attraverso gli anni terribili del conflitto e quelli non meno duri dell'immediato dopoguerra, la Hollywood sul Tevere non ha smesso di espandere il proprio prestigio e di fornire il suo fondamentale contributo al cinema italiano. Sono queste le ragioni che ci hanno indotti a rendere un piccolo omaggio ad una ancora "giovane" Cinecittà, che nei suoi primi dieci anni di vita incarnò - specchio dell'intero paese - tanto la gloria, il benessere e l'esaltazione nazionalista quanto la rovinosa sciagura e la miseria della guerra e del dopoguerra.
Claudio Siniscalchi

On January 29th, 1936, atop the ashes of the old Cines studios, recently destroyed by a fire, Benito Mussolini inaugurated construction work on what, according to ambitions at the time, was supposed to be the most majestic film studio in Europe: Cinecittà. Since then, after going through the terrible years of the war and the equally harsh years immediately thereafter, Hollywood on the Tevere hasn't stopped expanding in prestige or providing its fundamental contribution to Italian cinema. These are the reasons that have led us to pay a small tribute to the still "young" Cinecittà, which during the first decades of its life, incarnated - mirroring the entire country - the glory, well-being, and exaltation of a nation, as much as the ruinous disaster of the war and postwar periods.
Claudio Siniscalchi

ANTOLOGIA DI TAGLI SU CINEGIORNALI DEI CINQUANTA E DEI PRIMI SESSANTA A cura di Pierluigi Raffaelli

■ Betacam SP. D.: circa 55'. Versione italiana / Italian version ■ Da: Istituto Nazionale Luce, in collaborazione con Scuola Nazionale del Cinema - Cineteca Nazionale e Progetto Italia Taglia

La nascita della televisione italiana nel 1954 e l'esordio dei telegiornali spiazzarono l'indisturbato governativismo d'un decennio di cineattualità Incom. Le *news* filmate per "riposizionarsi" sono costrette ad assumere toni se non di fronda almeno pigli più birichini e monelleschi. Alla rinnovata Incom, la voce off delle cronache dell'ex medico Lucio Fulci è spesso abrasiva, chirurgica. Rizzoli si convince che c'è spazio per testate molto più aggressive e spericolate. Gualtiero Jacopetti, che fonda e dirige "L'Europeo Ciac" all'inizio della seconda metà dei '50, organizza veri e propri agguati: servizi in cui la forbice del ministro che deve tagliare il nastro è stata sostituita da cesoie che non tagliano, per la gioia di un allertato cineoperatore. Sarebbe stato almeno l'avo di "Striscia la notizia", se le immagini fossero mai state diffuse o se esistessero ancora. Restano invece e gli sfottò e i pernacchi agli speakers e ai cronisti della Rai - RadioTelevisione Italiana, che farebbero rizzare i capelli in testa, crescere la barba, rimpiazzare i sonniferi. E restano ad esempio le battute di uno Jacopetti che in un reportage su *Le notti di Cabiria* parla di "Giulietta sprint, la moglie del re della strada..." Tant'è vero che Fellini nel suo film successivo modella su Jacopetti buona parte della figura cinica ed immorale, seducente e cialtrona, del reporter Marcello, aggiungendogli però una gentilezza e una malinconia che l'originale probabilmente non possedeva. E così, in queste cineattualità non più di governo, forbici che tagliano davvero, quelle dei vari Ermini, Tupini e Folchi, ricominciano a darci dentro. Si sfrondano scollature e bikini, docce e tuguri, operazioni chirurgiche e cariche di polizia, attricette, frocetti e transessuali (detti allora "coccinelle"), saluti neofascisti e battute sui "forchettoni" o su via delle Zoccolette.
Tatti Sanguineti

*The birth of Italian television in 1954, and the debut of television newscasts caught unprepared a decade's worth of undisturbed government-oriented Incom newsreels. To "reposition" themselves, the filmed news were forced to use tones that, if not actually oppositional, were at least naughtier and more mischievous. The renewed Incom found the offscreen voice in the newsreels by former physician Lucio Fulci to be often abrasive and even surgical. Rizzoli decided there was space for much more aggressive and daring news. Gualtiero Jacopetti, founder and director of "L'Europeo Ciac" at the beginning of the mid fifties, organized actual ambushes: reports where the scissors for the minister who was supposed to cut the ribbon were switched with shears that didn't cut, for the joy of a warned cameraman. It could have at least been the grandfather to "Striscia la notizia", had the images ever been shown or if they still existed. What do remain are the taunting and hissing at the speakers and the Rai - RadioTelevisione Italiana journalists, that would make your hair stand up, put hair on your face, replace sleeping pills. Also remaining are the comments Jacopetti made in a reportage on *Le notti di Cabiria*, where he speaks of a "Giulietta sprint, wife of the street king [re della "Strada"]..." Indeed, in his next film, Fellini used Jacopetti as a model for much of the cynical, immoral, seductive, and slovenly reporter figure of Marcello, though he added a hint of kindness and melancholy that the original most likely did not possess. Hence, in these no longer governmental newsreels, scissors that really cut, those of the various Ermini, Tupini, and Folchi, start going at it again. They cut exposed cleavages and bikinis, gutters and hovels, surgical operations and police charges, budding actresses, queers and transsexuals (then known as "lady bugs"), neofascist salutes, and cracks on greedy politicians or on "via delle Zoccolette".
Tatti Sanguineti*

TAGLIETTI A TOGLIATTI A cura di Tatti Sanguineti

Antologia su censura e autocensura alla Settimana Incom, 1948-1950

■ Betacam SP D.: 35'. Versione italiana / Italian version ■ Da: Istituto Nazionale Luce, in collaborazione con Progetto Italia Taglia

- 1) Esclusività Incom - Il Tempo: ad Ischia Rachele Mussolini detta le sue memorie / *Incom – Il Tempo Exclusive: Rachele Mussolini dictates her memoirs on Ischia* (Incom 154, 14.05.1948). D.: 10'.
- 2) Dopo l'attentato a Togliatti: manifestazioni di protesta / *After the attempted assassination of Togliatti: protest demonstrations* (Incom 172, 18.07.1948). D.: 3'.
- 3) Per il nostro cinema manifestazioni a Roma / *Demonstrations in Rome for our cinema* (Incom 256, 25.02.1949). D.: 9'.
- 4) Una nuova santa. Cerimonia di canonizzazione di Maria Goretti / *A new saint. The canonization ceremony for Maria Goretti* (Incom 461, 29.06.1950). D.: 13'.

Ricordate Pio XII che suda durante la cerimonia della beatificazione di Maria Goretti nel giugno del 1950? Non lo potete ricordare perché non lo avete mai visto. L'aveste visto vi ricordereste il sudore di questo Papa rigido ingessatissimo metallico. Non fu mai visto perché alla Settimana Incom qualcuno aveva tagliato le incredibili inquadrature del pontefice asciugato e tamponato dai suoi cardinali e dai suoi camerlenghi come un pugile all'angolo o un attore in una pausa lontano dalle luci. La cosa più incredibile, naturalmente, non è che un papa sudi: è che le immagini di questo girato non montato esistano ancora oggi. Sono undici minuti circa di pellicola positiva 35mm contro il paio di minuti del servizio montato. Dentro a un rapporto uno a cinque/sei del tutto ragionevole data la magnificenza e l'articolazione dell'evento, fra i più solenni e affollati di tutto il calendario liturgico dell'Anno Santo. Santi lo si è solo dopo, scriveva Bazin recensendo il film di Genina sulla Goretti. A cosa si deve questo miracolo di poi, la salvezza, l'eternità di queste immagini, sudore di Pacelli compreso? Perché il lusso (o lo spreco) di questo mezzo secolo di improduttivo magazzino? Fu la grandiosità e l'ufficialità in sé e per sé della Incom che agì per molti anni in un regime di suplenza dell'abolito Luce totalitario (di cui era stata concorrente, per così dire, "da destra" prima della guerra e durante)? In un quadro di monopolio di fatto e perciò di massima autorevolezza e riferimento mediatico? O il salvataggio è dovuto più prosaicamente al fatto che l'Istituto Luce, negli ultimi vent'anni della sua vita aziendale, è andato via via acquisendo la titolarità di tutte (o quasi) le testate di cineattualità italiane postbelliche e si è quindi potuto concedere lo sfizio di conservare (ed ora di iniziare ad archiviare) queste immagini, pratica costosa di cui nessun privato si sarebbe fatto carico? A nostro giudizio arbitrario ed insindacabile abbiamo scelto quattro eventi del biennio '48/50, eventi di grande rilievo storico ideologico politico e religioso, e abbiamo accoppiato in questa breve antologia redatta per l'occasione i girati e i montati Incom. Uno dei quattro eventi è fra i più cruciali e mitici dell'intera storia del cinema italiano.

Tatti Sanguineti

Do you remember Pius XII sweating during the beatification ceremony for Maria Goretti in June of 1950? You can't remember it, because you never saw it. If you had seen it, you would remember the sweat of this rigid, stilted, metallic Pope. It was never seen, because someone at the Settimana Incom cut out the incredible shots of the pope being patted and dried by his cardinals and camerlengos like a boxer in his corner, or an actor during a break away from the lights. The most incredible thing, of course, is not that the pope sweats: it's that the images from this unedited footage still exist today. There are around eleven minutes of positive 35mm film, while the edited report lasts only a few minutes. That's a ratio of about one to five or six, which is entirely reasonable given the magnificence and magnitude of the event, among the most solemn and highly attended of the entire liturgical calendar that Holy Year. And yet holiness comes only after the fact, wrote Bazin when reviewing Genina's film on Goretti. So to what do we owe the future miracle of these eternal images, Pacelli's sweat and all? What's behind the extravagance (or waste) of this half century of unproductive storage? Was it the grandiose, official nature of Incom in and for itself that acted for many years in a regime of compensation for the abolished totalitarian Luce (for whom it had represented competition, so to speak, "from the right" before and during the war)? In a situation of de facto monopolies and thus maximum media authority and reference? Or is the rescue more prosaically due to the fact that Istituto Luce, during the last twenty years of its company life, has slowly acquired ownership of all (or almost all) Italian postwar newsreels, thus it could afford the luxury of conserving (and now beginning to archive) these images, which is a costly practice that no private would have undertaken? Using our own arbitrary and final judgment, we chose four events from the two-year period from 1948 to 1950, of great historical, ideological, political, and religious importance. In this brief anthology, put together for the occasion, we have paired the events with the Incom footage and final cuts. One of the four events is among the most crucial and legendary of the entire history of Italian cinema.

Tatti Sanguineti

Programma a cura di Kevin Brownlow e Patrick Stanbury. Testi di Kevin Brownlow
Program curated by Kevin Brownlow and Patrick Stanbury. Notes written by Kevin Brownlow



OMAGGIO A CLARENCE BROWN
HOMAGE TO CLARENCE BROWN



OMAGGIO A LEN LYE
HOMAGE TO LEN LYE

Programma e testi di Geoff Brown
Program and texts by Geoff Brown

Come può un cineasta così brillante essere così poco conosciuto? Allievo di Maurice Tourneur, Brown diventò uno dei più grandi creatori di immagini dell'era del muto, ma non sacrificò mai l'emozione per concentrarsi solo sulla composizione delle inquadrature. Anche se non fosse stato il regista preferito della Garbo, i suoi film drammatici muti gli avrebbero valso comunque l'immortalità. Jean Renoir una volta affermò di apprezzare Clarence Brown più di quanto non facesse lo stesso Brown.

How can such a brilliant film-maker be so little known? Trained by Maurice Tourneur, Brown became one of the silent era's great pictorialists, but at no point did he sacrifice emotion for the image. For these silent dramas alone he deserves immortality even had he not been Garbo's favourite director. Jean Renoir once remarked that he thought more of Clarence Brown than Brown did of himself.

BUTTERFLY USA, 1924 Regia: Clarence Brown

■ Scen.: Olga Printzlau, dalla novella di Kathleen Norris; Titoli: Marlan Aislee; E: Ben Reynolds; M.: Edward Schroeder; Scgf.: E. E. Sheeley; Ass. R.: Charles Dorlan; Int.: Laura La Plante (Dora Collier), Ruth Clifford (Hilary Collier), Kenneth Arlan (Craig Spaulding), Norman Kerry (Konrad Kronschi), Cesare Gravina (Von Mendesheld), Margaret Livingston (Violet Vanderwort), Freeman Wood (Cecil Atherton), T. Roy Barnes (Cy Dwyer), Rose Rosanova (non accreditata); Prod.: Universal Pictures ■ 35mm. (gonfiato da / blown up from 16mm). D.: 82' a 22 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: UCLA

Adattato da un romanzo di Kathleen Norris (popolare scrittrice di melodrammi negli anni '20), *Butterfly* fu il terzo film che Brown realizzò per gli Universal Studios di Carl Laemmle. Con questo incarico di prestigio (si trattava di un Universal "Jewel" Picture) Brown avrebbe conquistato nuovi estimatori sia all'interno dell'industria cinematografica sia tra il pubblico. Il film racconta di due sorelle, la prima piena di spirito d'abnegazione e la seconda viziosa e frivola, mettendo in luce il talento di Laura La Plante, già grande star della Universal, e di Ruth Clifford, oggi forse meno conosciuta, ma che aveva lavorato per una decina d'anni nell'industria cinematografica. Uno degli aspetti più avvincenti di *Butterfly* è la rappresentazione dell'"Era del Jazz".
Gwenda Young

*Butterfly, adapted from a novel by Kathleen Norris (a popular writer of melodramas in the 1920s) was the third film that Brown made for Carl Laemmle's Universal studios. This prestigious assignment – it was a Universal "Jewel" picture – would win Brown admirers within the industry and amongst movie-goers. Telling the story of two sisters, one self-sacrificing, the other spoilt and frivolous, it showcased the talents of Laura La Plante, already a major star at Universal, and Ruth Clifford, perhaps less known today, but an actress who had worked within the industry for almost a decade. One of the most engaging aspects of *Butterfly* is Brown's depiction of the Jazz Age.*
Gwenda Young

THE SIGNAL TOWER USA, 1924 Regia: Clarence Brown

■ Scen.: James O. Spearing, dal romanzo di Wadsworth Camp; E: Ben Reynolds; Set Decorator: Kay Knudsen (non accr.); Ass. R.: Charles Dorian; Secondo Ass.: Robert Wyler (non accr.); Int.: Virginia Valli (Sally Tolliver), Rockliffe Fellowes (Dave Tolliver), Frankie Darro (Sonny Tolliver), Wallace Beery (Joe Standish), James O. Barrows (Old Bill), J. Farrell MacDonald (Pete), Dot Farley (Gertie), Clarence Brown (scambista, non accr.), Charles Dorian (non accr.), Jinney (il cane, non accr.); Prod.: Jewel Productions, Universal Pictures Corporation ■ Betacam SP D.: 82'. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Photoplay Productions

Invece di allestire i set negli studi, Clarence Brown portò tutto in esterni, non solo perché aveva visto *Greed* (e qui utilizza lo stesso cameraman di Stroheim), ma anche per l'esperienza che aveva maturato girando *The Last of the Mohicans* nel 1920. "Ci impossessammo di un tratto di ferrovia nella California del nord", ricordava Brown, "e lavorammo tra gli alberi per sei settimane. Ci alzavamo alle cinque e filmavamo la locomotiva che saliva il pendio, mentre il sole stava sorgendo e il fumo si perdeva tra gli alberi... era semplicemente meraviglioso. Realizzammo quasi tutto sul posto, anche gli interni del casello, che avevo fatto costruire su una rotaia di scambio. Quando c'era troppa luce, applicavamo del vetro ambrato alle finestre per bilanciare l'esposizione. Avevamo l'intera ferrovia a nostra disposizione. C'era solo un treno al giorno che la percorreva e, una volta passato quello, i binari diventavano il nostro set". Clarence Brown era uno dei migliori montatori del settore, e in passato aveva lavorato per Maurice Tourneur. Dello stile di Tour-

*Instead of concocting sets in the studio, Clarence Brown took his company on location - not only as a result of seeing *Greed* – he uses von Stroheim's cameraman – but as a result of his own experiences shooting *Last of the Mohicans* in 1920. "We took over a railroad in northern California," recalled Brown, "and worked among the big trees for six weeks. We used to get up at five am and shoot the locomotive climbing the gradient, with the sun coming up and the smoke mingling with the trees ... it was just beautiful. We made almost everything on location, even the interiors of the signal tower, which I had built at a switch track. When it was too bright, we fitted amber glass in the windows to balance the exposure. The whole railroad was ours. They had one train a day. Once we let that through it was our set". Clarence Brown was one of the best editors in the business, having cut for Maurice Tourneur. He also continued Tourneur's style of elaborate tinting. This print, produced with*

neur continuava a utilizzare le medesime tecniche complesse di imbibizione. Questa copia, prodotta con le imbibizioni e i viraggi originali per la Universal Show-at-Home Library alla fine degli anni '20, dimostra tutta la sua efficacia. Robert Wyler, il secondo assistente alla regia, era il fratello di William Wyler. Negli anni '30 intraprese poi una breve carriera di regista in Inghilterra e in Francia. Frankie Darro, nella parte del bambino, aveva recitato in un solo film prima di questo. Figlio di trapezisti del circo, Brown lo utilizzò nuovamente in *Kiki* (1926) e in *Flesh and the Devil* (1926), anche se viene più spesso ricordato per la sua partecipazione a *Public Enemy* (1931) e *Wild Boys of the Road* (1933) di William Wellman.

THE GOOSE WOMAN USA, 1925 Regia: Clarence Brown

■ Scen.: Melville Brown, da un racconto di Rex Beach; Titoli: Dwinelle Benthall; E: Milton Moore; M.: Edward Curtiss; Scgf.: William R. Schmidt, E.E. Sheeley; Ass. R.: Charles Dorian; Secondo assistente: Robert Wyler (non acc.); Int.: Louise Dresser (Marie de Nardi), Jack Pickford (Gerald Holmes), Constance Bennett (Hazel Woods), Spottiswoode Aitken (Jacob Riggs), George Cooper (reporter), Gustav von Seyffertitz (Detective Vogel), Marc MacDermott (Amos Ethridge); Herbert Moulton (reporter, non acc.); Kate Price (donna poliziotto, non acc.), Clarence Brown (pistolero, non acc.); Prod.: Universal Pictures Corp., Jewel Productions ■ Betacam SP D.: 82'. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Photoplay Productions

Nel 1951 mi venne proposto di acquistare questa pellicola in un archivio di Coventry per 16 sterline. Il titolo mi scoraggiava (la donna oca?!?) e il prezzo mi lasciava perplesso, ma decisi di correre il rischio, perché ero rimasto affascinato dagli altri film muti americani che avevo visto. La grande abilità con cui era stato realizzato il film mi colpì a tal punto da convertirmi una volta per tutte all'era del muto, nella quale poi mi sono specializzato. Qualche anno più tardi, il fatto di possedere quell'unica copia mi assicurò la possibilità di realizzare un'intervista con Clarence Brown. "Rex Beach si ispirò all'assassinio Halls-Mills", disse Brown, "uno dei processi più famosi del New Jersey, e vi era implicata una donna chiamata 'la donna maiale'. Dovemmo cercare in tutta la California e il New Mexico per trovare abbastanza oche per il film. Feci fare anche un annuncio alla radio. Acquistammo la casa dell'allevatrice di oche da qualche parte, in campagna. La casa era stata abitata ed ogni cosa era assolutamente perfetta. Spostammo tutto negli esterni della Universal per allestire il nostro set". Quando mostrai il film a Brown, mi disse che il viottolo di campagna lungo il quale si incamminano Dresser e la sua oca per andare alla scena del delitto oggi è la strada principale di Westwood, la cittadina studentesca di UCLA, l'Università della California a Los Angeles. La Universal, con la cecità che la contraddistingueva nel riconoscere il talento, stava per farsi sfuggire Brown subito dopo *Smouldering Fires* (1924). Il direttore del dipartimento sceneggiature di New York, Frederica Sagor (che oggi, a 102 anni, ha appena pubblicato un nuovo libro sulle sue esperienze: *The Shocking Miss Pilgrim*), fece notare a Carl Laemmle che Brown era il loro migliore regista, e allora perché lasciarselo scappare? Aveva comprato il racconto di Rex Beach e Laemmle accettò di assegnarlo a Brown, che così rimase per un altro film. Louise Dresser in questo film non usava trucco, se non nelle scene finali. Le fotografie che la ritraevano da giovane in ruoli teatrali provenivano dal suo passato nel varietà. Il suo vero nome era Louise Kerlin e, in seguito alla sua adozione, era diventata sorella di Paul Dresser, compositore di "On the Banks of the Wabash", e di Theodore Dresser, autore di *An American Tragedy*.

its original tints and tones for the Universal Show-at-Home Library in the late 1920s, demonstrates how effective it was. Robert Wyler, the second assistant director, was the brother of William Wyler. He became a director, briefly, in England and France in the 1930s. Frankie Darro, who plays the small boy, had only been in one picture before this. He was the son of circus trapeze artists. Brown used him again in Kiki (1926) and in Flesh and the Devil (1926). He is best remembered for his work with William Wellman in Public Enemy (1931) and Wild Boys of the Road (1933).

In 1959 I was offered this film by a film library in Coventry for £16. I was put off by the title – Goose Woman?? – and winced at the price, but decided to take the risk because I was intrigued by other American silent films I'd seen. I was so impressed by the sheer film-making skill that I was once and for all converted to the silent era, in which I have specialised ever since. A few years later, the fact that I possessed this unique copy enabled me to secure a rare interview with Clarence Brown. "Rex Beach got his inspiration from the Hall-Mills murder - said Brown - one of the most famous trials in New Jersey – the woman implicated in that was a pig woman. We had to search the whole of California and New Mexico to get enough geese for the picture. I even broadcast an appeal on the radio. We bought the goose woman's cottage off in the country somewhere; it had been lived in and looked great. We moved the whole thing to the Universal backlot for our set." When I showed the film to Brown, he told me that the country lane, along which Dresser and her pet goose walk to the scene of the murder, is now the main thoroughfare of Westwood, the student town for UCLA, the University of California, Los Angeles. Universal, with the blindness it customarily showed towards talent, was ready to let Brown go right after Smouldering Fires (1924). The head of the scenario department in New York, Frederica Sagor (still alive at 102 and the author of a new book – The Shocking Miss Pilgrim – about her experiences) pointed out to Carl Laemmle that Brown was just about their best director and how about keeping him on? She had bought the Rex Beach short story; Laemmle agreed to assign it to Brown so he was retained for just one more picture. Louise Dresser wore no make-up on this picture until the last scenes. The photographs of the young Louise in operatic roles came from her vaudeville career. Her real name was Louise Kerlin, she was the sister by adoption of Paul Dresser, composer of "On the Banks of the Wabash" and Theodore Dreiser, author of An American Tragedy. It was Pauline Frederick, star of Smouldering Fires, who persuaded

Fu Pauline Frederick, star di *Smouldering Fires*, a convincerla a partecipare a *The Goose Woman*, nel quale recitò quando aveva 47 anni. Il film fu un successo sorprendente per la Universal ed è apparso in molte liste di critici tra i migliori dieci film del 1925.

SMOULDERING FIRES USA, 1924 R.: Clarence Brown

■ T. it.: "La donna che amò troppo tardi"; Scen.: Sada Cowan, Howard Higgin, Melville Brown, da un soggetto di S. Cowan, H. Higgin; Titoli: Dwinelle Benthall; E: Jackson J. Rose; M.: Edward Schroeder; Scgf.: Leo E. Kuter, E.E. Sheeley; Ass. R.: Charles Dorian; Int.: Pauline Frederick (Jane Vale), Malcolm MacGregor (Robert Elliott), Laura La Plante (Dorothy), Tully Marshall (Scotty), Wanda Hawley (Lucy Kelly), George Cooper (Mugsy), Helen Lynch (Kate Brown), Bert Roach, Billy Gould, Rolfe Sedan, William Orlamond, Jack MacDonald, Robert Mack, Frank Newberg (membri della commissione, non acc.), Arthur Lake (non acc.), George Lewis (non acc.); Prod.: Jewel Productions/Universal Pictures Corporation ■ Betacam SP D.: 83'. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Photoplay Productions ■ Riversamento su Betacam SP di una copia 16mm virata d'epoca / Multi-tinted 70-year old 16mm print transferred to Betacam SP

La carriera di attrice di Pauline Frederick iniziò nel 1925 con la *Famous Players*. "La sua fama non si basava unicamente sulla bellezza", ha scritto Adela Rogers St. Johns, "né su una personalità brillante, sebbene possedesse entrambe. Il pubblico e i critici la consideravano una delle migliori attrici che il cinema avesse mai conosciuto, molti la ritenevano addirittura la migliore. E a buona ragione. Poi, improvvisamente, all'apice del successo e nel fiore della sua bellezza e del suo genio, si lasciò coinvolgere in una serie di pellicole inadeguate e di poco valore, scomparendo praticamente dalla scena. I suoi fan la richiedono ancora a gran voce. È sufficiente che rivedano la prova di bravura che ha dato nel bellissimo *Smouldering Fires* per fargliela ricordare, e ci ricoprono di lettere di richieste". "Pauline Frederick fu preda del peggior attacco di paura da palcoscenico che io abbia mai visto", disse Clarence Brown. "Era stata una grandissima star e aveva già fatto molti film, tra i quali il suo ultimo successo era stato *Madame X* (1920). I primi giorni di riprese ho pensato che stesse per abbandonare tutto, ma era una grande artista, quindi si fece coraggio e ce la fece. Quando girai *This Modern Age* (1931), Pauline Frederick venne a recitare il ruolo della madre di Joan Crawford. È stato *Smouldering Fires* che mi ha fatto avere un contratto con Norma Talmadge. All'epoca, John Considine stava lavorando con Joe Schenck. Una sera non aveva niente da fare e capitò per caso al Forum Theatre di Los Angeles. Non sapeva neanche quale film stessero proiettando. Era entrato dopo i titoli di testa, e pensava che il film fosse di Lubitsch, ma poi vide i titoli di coda. Il giorno seguente mi telefonò e iniziò a parlare di un contratto. Io ero nel bel mezzo di *The Goose Woman*". Lubitsch aveva fatto un film con una trama per certi aspetti simile, intitolato *Three Women*, con Pauline Frederick e May McAvoy, dove un uomo corteggia una madre prima di rivolgere il suo interesse nei confronti della figlia. Era uscito precedentemente, sempre nel 1924, e indubbiamente influenzò questo film. Così come *Triumph* di Cecil B. DeMille, che era ambientato prevalentemente in una fabbrica.

her to accept a part in the film. When she made The Goose Woman, she was 47. The picture was a surprise hit for Universal and it appeared on many critics' Ten Best Lists of 1925.

Pauline Frederick's film career began with Famous Players in 1915. "Her fame was not founded upon mere beauty - wrote Adela Rogers St. Johns - nor upon a dazzling personality, though she had both. Public and critics considered her one of the finest actresses the silver sheet had ever known, many considered her the finest. And with reason. Then, suddenly, at the height of her success, in the very prime of her beauty and genius, she slipped into a series of unworthy and inadequate pictures and has practically vanished from the screen. The fans still clamour for her. When such a performance as she gave in the fine picture Smouldering Fires reminds them of her, they pour in letters of demand upon us". "Pauline Frederick went through the worst attack of stage fright I ever witnessed", said Clarence Brown. "She had been a great Broadway star and had made a number of pictures. Her last real success had been Madame X (1920). The first two days on this one I thought she was going to give up. But she was a great artist and she pulled through bravely. When I made This Modern Age (1931) she came over to play Joan Crawford's mother. It was Smouldering Fires that got me my contract with Norma Talmadge. John Considine was then working with Joe Schenck: one night he had nothing to do, so he dropped into the Forum Theatre, Los Angeles. He didn't even know what picture was playing. He came in after the titles, and thought Lubitsch had made it - until he saw the credits. He called me on the phone the next day and started talking about a contract. I was in the middle of The Goose Woman". Lubitsch had made a picture with a somewhat similar plot called Three Women, with Pauline Frederick and May McAvoy, in which a man pursues an affair with the mother before his interest turns to her daughter. It was released earlier in 1924, and was undoubtedly an influence on this. So was Cecil B. DeMille's Triumph, which largely took place in a factory.

THE EAGLE USA, 1925 R.: Clarence Brown

■ T. it.: "Aquila nera"; Scen.: Hans Kräly, dal racconto "Dubrovsky" di Aleksandr Puškin; Titoli: George Marion Jr.; E: George Barnes, Dev Jennings. M.: Hal C. Kern; Scgf.: William Cameron Menzies; Cost.: Adrian (non acc.); Ass. R.: Charles Dorian; Int.: Rudolph Valentino (Vladimir Dubrovsky), Wilma Banky (Mascha Troekouroff), Louise Dresser (la zarina Catherine the Great), Albert Conti (Kushka), James Marcus (Kyrilla Troekouroff), George Nichols (giudice), Carrie Clark Ward (zia Aurelia), Spottiswoode Aitken (padre di Vladimir), Gustav von Seyffertitz (domestico), Agostino Borgato (prete); Prod.: Art Finance Corp. ■ 35mm. D.: 76'. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Photoplay Productions ■ Musica sincronizzata di Carl Davies / Synchronized music by Carl Davies ■ Copia stampata dal National Film and Television Archive dal negativo originale / Print made by National Film and Television Archive from the original camera negative

A Valentino restava un anno da vivere quando interpretò *The Eagle*. Aveva fatto ritorno al grande schermo solo di recente, dopo un'assenza durata quasi due anni. Un contrasto con la Famous Players-Lasky lo aveva spinto ad abbandonare l'attività per intraprendere un tour di esibizioni personali con la moglie, Nataša Rambova. Alla fine firmò un contratto con Joseph Schenck per una sua partecipazione a questo soggetto russo per la United Artists. Intitolato originariamente "Untamed" e poi "The Lone Eagle", al film venne successivamente attribuito il titolo "The Black Eagle". Ma anche questo titolo dovette essere nuovamente cambiato, quando Douglas Fairbanks cominciò *The Black Pirate* (1926). Le somiglianze con l'opera di Fairbanks erano notevoli, sebbene *The Eagle* fosse apparentemente basato su un soggetto incompiuto di Puškin, "Dubrovski". L'autore del soggetto, Hans Kräly, aveva già rielaborato *The Mark of Zorro* (1920), il più grande successo di Fairbanks. Solitamente Kräly scriveva per Ernst Lubitsch, e *The Eagle* era stato concepito proprio per lui, che però non era disponibile. Ex-ingegnere, Brown fu contento di riscontrare lo stesso suo entusiasmo per gli aspetti tecnici in Valentino, che aveva anch'egli la sua macchina da presa professionale. Brown impreziosì il film con svariate dimostrazioni della sua abilità tecnica, come una spettacolare ripresa in movimento su un tavolo imbandito. Lo scenografo William Cameron Menzies, che aveva già curato per Fairbanks *The Thief of Baghdad* (1924), conferì al film un aspetto stilizzato che si rifletteva anche nei costumi di Adrian. Non si cercò in nessun modo di ricostruire l'ambiente dell'epoca, né di rispettare i riferimenti storici, ma ci si preoccupò piuttosto di non deludere i fan di Valentino. Brown considerava Valentino e la Garbo le due più grandi personalità del cinema, e *The Eagle* gli valse un contratto con la MGM. Il suo primo film per la nuova casa cinematografica fu *Flesh and the Devil* (1926) con Greta Garbo. Jean-Louis Barrault scelse *The Eagle* tra i suoi film preferiti.

Valentino had a year to live when he made The Eagle. He had only recently returned to the screen after an absence of nearly two years. A quarrel with Famous Players-Lasky had driven him to leave the business and to embark on a personal appearance tour with his wife, Natacha Rambova. Eventually, he signed a contract with Joseph Schenck to appear in this Russian story for United Artists. Originally entitled "Untamed" and then "The Lone Eagle", the picture was eventually titled "The Black Eagle". That title had to be changed when Douglas Fairbanks began The Black Pirate (1926). The Fairbanks connection was strong. Although The Eagle was nominally based on an unfinished Pushkin story, 'Dubrovski', scenario writer Hans Kräly reworked The Mark of Zorro (1920), Fairbanks' great success. Kräly was usually the writer for Ernst Lubitsch; The Eagle was intended for Lubitsch, but he was unavailable. A former engineer, Brown was delighted to find Valentino as enthusiastic as he was about technical matters. He even had his own professional motion picture camera. Brown introduced into the picture a number of technical flourishes including a spectacular travelling shot along a banqueting table. Art director William Cameron Menzies, who had designed The Thief of Baghdad (1924) for Fairbanks, gave the film a stylised look which was mirrored in Adrian's costumes. There was no attempt to get the period right, nor to pay obeisance to history; they were anxious not to alienate Valentino fans. Brown regarded Valentino and Garbo as the two greatest personalities of the screen – and The Eagle won him a contract to MGM. His first film for the new studio was Flesh and the Devil (1926) with Greta Garbo. Jean-Louis Barrault picked The Eagle as one of his favourite films.

OMAGGIO A LEN LYE

È sufficiente un secondo per pronunciare il nome di Len Lye, ma ci vuole molto di più per riuscire a spiegare il personaggio. Nato nel 1901 a Christchurch, Nuova Zelanda, morto a New York nel 1980, inizialmente aveva studiato design pubblicitario, ma è altrove che trovò la sua vera ispirazione: nell'arte "primitiva" dei Maori, degli aborigeni e degli abitanti delle isole del Sud Pacifico, nel modernismo europeo, nelle strutture cellulari degli esseri viventi, nel movimento quotidiano del cielo e delle acque. Il cinema non lo ha sedotto per il suo potenziale narrativo, ma per la possibilità di dare movimento alle geometrie astratte, dapprima per mezzo di animazione convenzionale e pittura applicata direttamente sulla celluloid. Col tempo passò anche alle riprese *live-action* ma, in 50 anni di carriera cinematografica trascorsa in Inghilterra e in America, l'industria cinematografica *mainstream* non lo ha mai affascinato. Là dove si era avventurato Len Lye, altri lo hanno seguito, come Norman McLaren, Hilary Harris e Stan Brakhage, maestri lirici del cinema astratto. Agli occhi dei suoi colleghi Lye era "un marziano", straordinariamente originale nell'aspetto e nei principi artistici. Nell'Inghilterra degli anni '30, le persone che indossavano maglioni arancioni, orribili pantaloni verdi e un cappello bianco davano senz'altro nell'occhio. Arrivò dall'Australia nel 1926, iniziò a dipingere, a fare sculture e dopo due anni di lavoro terminò *Tusalava*, un film d'animazione inquietante e dal significato oscuro, in cui si vedevano forme biologiche impazzite. Ma durante tutta la sua successiva permanenza in Inghilterra, la necessità di finanziamenti lo spinse a tornare ai filmati pubblicitari. La nostra selezione, che attinge per lo più dalla collezione del National Film and Television Archive, si concentra sulle opere realizzate da Lye durante gli anni '30 e '40. A prima vista questi filmati sembrano semplicemente pubblicizzare le tariffe delle poste britanniche o consigliare ai cuochi come preparare un tortino di verdure in tempo di guerra, ma il loro vero soggetto resta sempre la straordinaria e incontenibile immaginazione di Lye. *A Colour Box*, dove un pennello pulsante danza a un ritmo caraibico, nel 1935 diede il via alla sua collaborazione con il dipartimento cinematografico del General Post Office britannico. L'interesse di Lye per le nuove tariffe postali economiche era pari a zero, ma questa pubblicità gli permise di raggiungere un pubblico più ampio rispetto a qualsiasi altro artista cinematografico sperimentale britannico prima di lui, e i suoi colori vibranti riuscirono ad avere un enorme impatto, in un'epoca in cui gran parte della programmazione cinematografica restava ancora in bianco e nero. La seconda guerra mondiale portò con sé cambiamenti inevitabili. Durante il conflitto, invece di pubblicizzare i servizi degli uffici postali, Lye offrì il suo cervello e i suoi occhi alla propaganda: dalle ricette di cucina (*When the Pie was Opened*) alla necessità di riciclare i tubetti di dentifricio (*Tin Salvage*). Nel 1943 passò ai newsreel e nel 1944 era già in America a realizzare *March of Time*. Sempre in America, negli anni '50 ritornò a lavorare al suo cinema personale, ma i finanziamenti erano scarsi, e alla fine preferì dedicarsi alle sculture cinetiche. Ecco chi era Len Lye. Adesso sta a noi rendergli omaggio.

It doesn't take a second to say the name Len Lye, but it takes much longer to explain him. He was born in Christchurch, New Zealand, in 1901; died in Warwick, New York, in 1980. At first he studied commercial art, but found his true inspiration elsewhere: in the "primitive" art of Maoris, Aborigines and South Pacific islanders, in European modernism, the cell structures of life forms, and the daily motions of sky and water. Cinema captivated him not for its narrative potential, but for the chance to create motion through abstract patterns, initially by conventional animation and paint directly applied to celluloid. He grew to use live-action photography too, but in a 50-year cinema career, spent in England and America, the mainstream industry never beckoned. Where Len Lye trod, others followed, like Norman McLaren, Hilary Harris, and Stan Brakhage, lyrical masters of abstract cinema.

To his colleagues Lye was "like a man from Mars", as wildly original in appearance as in artistic ideas. In England of the 1930s, people with orange sweaters, vile green trousers, and a white cap easily stood out. He arrived in London from Australia in 1926; he painted, made sculptures, and after two years' work finished Tusalava, a disturbing animated film of obscure meaning, featuring biological shapes on the rampage. But for the rest of his time in England the need for financing drove him towards commercial sponsors. Our selection, largely drawn from the National Film and Television Archive's collection, concentrates on the work Lye created in the 1930s and early 1940s. Ostensibly he was advertising British parcel rates or advising wartime cooks how to make a vegetable pie; but the true subject was his own extraordinary, dancing imagination.

A Colour Box, a pulsating paintbrush ballet set to a Caribbean beat, started his connection with the GPO Film Unit in 1935. Lye's interest in Britain's new cheaper parcel rates was nil; but this advertisement gave him a wider audience than any experimental film artist in Britain had enjoyed before, and its vibrant colours made a huge impact when most film programming remained in black-and-white.

The Second World War inevitably brought changes. Instead of advertising Post Office services, Lye used his brain and eye to express wartime propaganda, from cooking recipes (When The Pie was Opened) to the need to recycle toothpaste tubes (Tin Salvage). In 1943 he moved into newsreels, and by 1944 was in America working for March of Time. He returned to personal film-making in America in the 1950s, but funds were low, and he eventually concentrated on kinetic sculptures.

So that's Len Lye. Now let's pay homage.

PROGRAMMA 1 / PROGRAM 1

A COLOUR BOX Gb, 1935 Regia: Len Lye

■ Scen.: Len Lye; Mu.: "La Belle Creole", eseguita Don Baretto and his Cuban Orchestra; Sound editor: Jack Elliott; Prod.: John Grierson, per GPO Film Unit ■ 35mm. D.: 5' a 24 f/s. Col. ■ Da: National Film and Television Archive

Il primo film di Len Lye, *Tusalava*, è stato prodotto con metodi d'animazione tradizionali in più di due anni di lavoro e utilizzando circa 4000 disegni. *A Colour Box* è stato invece realizzato dipingendo direttamente sulla celluloid, un processo che ha richiesto circa cinque giorni di lavoro. La velocità e il movimento rappresentano l'essenza del film: linee e onde che pulsano al ritmo di una melodia caraibica jazzeggiante. Per giustificare la sua uscita sotto il nome del dipartimento cinematografico dei servizi postali britannici, Lye inserì un messaggio relativo alle tariffe postali. La copia della NFTVA deriva dall'originale dipinto a mano da Lye.

Len Lye's first film Tusalava was made by conventional animation methods over two years, using some 4000 drawings. A Colour Box was made by painting the celluloid directly, a process that took about about five days. Speed and motion is the film's essence: lines and waves pulsate to a jazzy Caribbean tune. To justify its release through the film unit of Britain's postal services, Lye added a message about Britain's parcel rates. The NFTVA's print is based on Lye's hand-painted original.

THE BIRTH OF A ROBOT Gb, 1936 Regia: Len Lye

■ Scen.: C. H. Dand; E: Alex Strasser; Colour direction and production: Humphrey Jennings; Scgf.: John Banting, Alan Farmer; Mu.: "The Planets" di Gustav Holst; Sound editor: Jack Elliott; Voce: E. V. H. Emmett; Prod.: Len Lye, per Shell-Mex Films/Shell Oil Company ■ 35mm. D.: 7' a 24 f/s. Col. Versione inglese / English version ■ Da: National Film and Television Archive

Lye aveva già realizzato esperimenti cinematografici con le marionette nel 1934, e riprese il genere in questa stravagante pubblicità per la Shell. La pellicola è stata inoltre progettata come vetrina per un nuovo sistema di pellicola a colori, il Gasparcolor. La responsabilità della "direzione e produzione del colore" venne attribuita ad Humphrey Jennings, poeta e regista di *Listen to Britain*. Le marionette di Lye danno vita a una storia affollata, che trova il suo momento culminante nella nascita del logo della Shell, l'immagine di un robot.

Lye had experimented with puppet films in 1934, and returned to the genre with this whimsical advertisement for Shell oil. The film was also designed as a showcase for a new colour process, Gasparcolor. Humphrey Jennings, the poet-director of Listen to Britain, is credited with "colour direction and production". Lye's puppets enact a crowded story climaxing in the birth of the Shell company's logo, a robot figure.

RAINBOW DANCE Gb, 1936 Regia: Len Lye

■ Scen.: Len Lye; E: Jonah Jones; Mu.: "Tony's Wife", eseguita da Rico's Creole Band; Sound editor: Jack Elliott; Coreografia: Rupert Doone; Int.: Rupert Doone (ballerino); Prod.: Basil Wright, Alberto Cavalcanti, per GPO Film Unit ■ 35mm. D.: 4' a 24 f/s. Col. Versione inglese / English version ■ Da: National Film and Television Archive

È una pubblicità per il servizio di deposito bancario delle poste britanniche, ma ciò diventa chiaro solo alla fine. Prima, Lye ci conduce in un giro di danza ipnotico fatto di strutture geometriche, di echi stilizzati che rimandano ai paesaggi suburbani inglesi. Il film contiene anche una sequenza *live-action* di un uomo che balla controluce (Rupert Doone, maggiore esponente dell'avanguardia teatrale londinese). Nella visione che Lye dà della Gran Bretagna degli anni '30, la vitalità e l'arcobaleno di colori sembrano non avere mai fine.

An advertisement for the Post Office's Savings Bank scheme. But that only becomes apparent at the end. Before that Lye takes us on a hypnotic dance tour of abstract patterns, stylised echoes of the British suburban landscapes, and live-action footage of a dancing man in silhouette (Rupert Doone, a leading figure in London's theatrical avant-garde). In Lye's version of 1930s Britain, the exuberance and the rainbow colours never end.

PROGRAMMA 2 / PROGRAM 2

TRADE TATTOO Gb, 1937 Regia: Len Lye

■ Scen.: Len Lye; Mu.: The Lecuona Band; Sound editor: Jack Elliott; Prod.: GPO Film Unit ■ 35mm. D.: 5' a 24 f/s. Col. ■ Da: National Film and Television Archive

Affinando ulteriormente le tecniche di "separazione del colore" utilizzate in *Rainbow Dance*, Lye aggiunge in fase di stampa degli spezzoni tratti da documentari realizzati dal dipartimento cinemato-

lavorare in modo efficiente: resta pur sempre un ottimo consiglio. *Further refining the "colour separation" techniques used in Rainbow Dance, Lye feeds into the printing process off-cuts from*

grafico del General Post Office. Ci sono rapide apparizioni di uomini che caricano merci, saldano e separano la posta, tutti trasportati dalla cinepresa e dai pennelli di Lye in un regno incantato di colore e di ritmo. Il film implora gli spettatori di consegnare i pacchi da spedire entro le 14:00, in modo che la Gran Bretagna possa continuare a

GPO Film Unit documentaries. There are glimpses of men loading cargo, welding, and sorting mail, all transformed by Lye's camera and paintbrush into a magic kingdom of colour and rhythm. The film implores viewers to keep Britain working efficiently by posting items before two o'clock in the afternoon; good advice still.

SWINGING THE LAMBETH WALK Gb, 1939 Regia: Len Lye

■ Scen.: Len Lye; Mu.: "The Lambeth Walk" di Noel Gay; Sound editor: Ernst Meyer; Prod.: Basil Wright, per Realist Film Unit/TIDA ■ 35 mm. D.: 4' a 24 f/s. Col. ■ Da: National Film and Television Archive

Altra pittura su celluloido, senza l'utilizzo della cinepresa. La canzone che appare nel titolo era uno dei brani più noti del musical di Noel Gay, *Me and My Girl*, una canzone che ha innescato su larga scala la moda del ballo chiamato "Lambeth Walk". Nella pellicola non si nasconde nessun messaggio pubblicitario o di propaganda: il piacere è il suo unico scopo. Il film è uscito nel dicembre del 1939.

More paint on celluloid, produced without a camera. The title song was the hit number of Noel Gay's musical Me and My Girl, a song that sparked a community dance craze, the "Lambeth Walk". No propaganda message or advertisement comes attached: enjoyment is the film's only goal. It was released in December 1939.

MUSICAL POSTER NO. 1 Gb, 1940 Regia: Len Lye

■ Scen.: Len Lye; Mu.: "Bugle Call Rag"; Sound editor: Ernst Meyer; Prod.: Crown Film Unit/TIDA ■ 35mm. D.: 3' a 24 f/s. Col. ■ Da: National Film and Television Archive

Una figura in *live-action* affigge un cartellone, e siamo subito trasportati altrove dai colori dipinti sulla celluloido, sincronizzati al classico del jazz *Bugle Call Rag*. Il film è uscito nell'estate del 1940, e faceva parte di una campagna del governo britannico che si prefiggeva di frenare le cosiddette "chiacchiere incaute" e l'accidentale passaggio di informazioni alle spie di Hitler. Sfortunatamente non venne mai seguito da un *Musical poster* N° 2.

A live-action figure slaps up a poster, and we speed away on painted celluloid, synchronised to a jazz classic, Bugle Call Rag. The film was released in the summer of 1940, and formed part of the British Government's campaign to curb what was called "careless talk" and the accidental feeding of information to Hitler's spies. Unfortunately there never was a Musical Poster No 2.

LET'S GO DUSTIN' THE STARS Gb, 1936 Regia: Len Lye

■ Sequenza dal lungometraggio / Sequence from the feature film "Mad About Money" / "Stardust" / "He Loved an Actress" [Regia : Melville Brown]; Scen.: John Meehan Jr, John E. Harding; E: John Stumar, Jack Marta; Mu.: James Dyrenforth, Kenneth Leslie-Smith; Coreografia: Larry Ceballos; Int.: Ben Lyon (Roy Harley), Lupe Velez (Carla de Huelva), Harry Langdon (Otto), Wallace Ford (Peter Jackson), Jean Colin (Diana West); Prod.: William Rowland, per Morgan Productions ■ 35mm. D.: 7' a 24 f/s. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: National Film and Television Archive

Nel novembre del 1936, Lye venne contattato per realizzare sequenze ed effetti speciali per un musical a basso costo, conosciuto in fase di produzione col titolo di *Stardust* e il cui direttore generale era l'americano Melville Brown. La trama trattava dei problemi finanziari e romantici legati alla realizzazione di una commedia musicale in Gran Bretagna. Il contributo più importante di Lye al film fu la regia e la progettazione del numero musicale, eccentrico e affascinante, "Let's Go Dustin' the Stars". Basta immaginare una sequenza musicale di Busby Berkeley diretta da Georges Méliès. Una volta terminato, il film venne lasciato da parte per un anno, prima di uscire nel 1938 con due titoli diversi: *Mad About Money* in Gran Bretagna e *He Loved an Actress* in America. Da allora, raramente è stato visto.

In November 1936 Lye found a job devising special effects and sequences for a low-budget musical known in production as Stardust. The American Melville Brown was the overall director; the plot concerned the romantic and financial problems of making a British film musical. Lye's chief contribution was to direct and design the eccentrically charming musical number, "Let's Go Dustin' the Stars". Imagine a Busby Berkeley song sequence directed by Georges Méliès. Once completed, the film sat on the shelf for a year before emerging in 1938 under two different names: Mad about Money in Britain, He Loved an Actress in America. It has scarcely been seen since.

PROGRAMMA 3 / PROGRAM 3

N OR NW Gb, 1937 Regia: Len Lye

■ Scen.: Len Lye; E: Jonah Jones; Mu.: "I'm Gonna Sit Right Down and Write Myself a Letter" (Fats Waller), "T'Aint No Use" (Benny Goodman and his Orchestra), "Gimme A Break Baby" (Bob Howard and his Orchestra); Sound editor: Jack Elliott; Int.: Evelyn Corbett (Evelyn), Dwight Goodwin (Jack); Prod.: Alberto Cavalcanti, per GPO Film Unit ■ 35mm. D.: 7' a 24 f/s. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: National Film and Television Archive

La finalità ufficiale del primo film di Lye interamente girato in *live-action* era quella di persuadere il pubblico a prestare attenzione a cosa si scrive sulle buste: la trama ci mostra come un errore del codice postale di Londra riesca quasi a mettere fine alla relazione di una giovane coppia. Ma per Lye, lo scopo del film era fare esperienza lavorando con gli attori, e sfidare le ortodossie della grammatica cinematografica con un racconto in *live-action*.

The official purpose of Lye's first film based entirely on live-action photography was to persuade the public to take care addressing envelopes: the storyline shows how a mistake in writing a London postal code almost breaks up a young couple's relationship. But for Lye the film's purpose was to develop his experience with actors and challenge the orthodoxies of film grammar in a live-action narrative.

WHEN THE PIE WAS OPENED Gb, 1941 Regia: Len Lye

■ Scen.: Len Lye; E: A. E. Jeakins; Sound and musical effects: Ernst Meyer; Int.: Valerie Forrest (figlia), Hilde Masters (madre); Prod.: John Taylor, per Realist Film Unit ■ 35mm. D.: 9' a 24 f/s. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: National Film and Television Archive

La scarsa disponibilità di carne in tempo di guerra ha introdotto nuove specialità nella cucina inglese, tra le quali il tortino di verdure. Opportune ricette venivano pubblicate nei quotidiani e nelle riviste, oppure, come in questo caso, per mezzo di una pellicola. Un incarico come questo sarebbe stato la disperazione per un altro regista, ma Len Lye e la sua équipe di tecnici riuscirono a produrre un'opera spettacolare per gli occhi e per le orecchie.

Wartime shortages of meat led the way to new delicacies in British cooking, including vegetable pie. Suitable recipes were published in newspapers and leaflets, and also, in this case, turned into a film. The assignment might have made another director despair, but Len Lye and his technical team produced an aural and visual delight.

WORK PARTY Gb, 1942 Regia: Len Lye

■ E: A. E. Jeakins; Sound and music editor: Ernst Meyer; Int.: The Herrick family; Prod.: John Taylor, per Realist Film Unit ■ 35mm. D.: 6' a 24 f/s. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Imperial War Museum

I trucchi di ripresa sono per lo più assenti in questo rapido sguardo sulla vita quotidiana di una famiglia in tempo di guerra a Hayes, nella periferia suburbana di Londra. Tre dei membri della famiglia lavorano in una fabbrica che produce munizioni, e gli eventi documentati da Lye si svolgono nel giorno del ventunesimo compleanno di May Herrick, che è anche il primo giorno di lavoro della ragazza alla fabbrica. La pellicola termina con lo slogan "l'industria delle munizioni oggi ha bisogno di più donne", ma in realtà il film non rappresenta un manifesto di reclutamento, bensì un'istantanea di vita quotidiana del fronte interno.

Camera tricks are largely forgotten in this wartime peep at the home life of a family in Hayes, in the suburban outskirts of London. Three of them work in a munitions factory, manufacturing guns and shells; the day Lye's film documents is May Herrick's 21st birthday, and her first day working at the factory. At the end comes a slogan ("The munitions industry needs more women now"), but the film's value is as a slice of home-front life, not as a recruiting poster.

PROGRAMMA 4 / PROGRAM 4

NEWSPAPER TRAIN Gb, 1942 Regia: Len Lye

■ Commento: Merrill Mueller; E: A. E. Jeakins; Sound effects editor: Ernst Meyer; Prod.: John Taylor, per Realist Film Unit ■ 35mm. D.: 6' a 24 f/s. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: National Film and Television Archive

Newspaper Train descrive in modo convincente le difficoltà logistiche nell'assicurare la distribuzione dei giornali del mattino nel sud-est dell'Inghilterra, mentre una pioggia di bombe sta investendo Londra.

Newspaper Train forcefully captures the logistical difficulties of ensuring delivery of the morning's newspapers in South East England as bombs rain down on London.

TIN SALVAGE / COLLAPSIBLE METAL TUBES Gb, 1943 Regia: Len Lye

■ Scen.: Len Lye; E: Derek Waterman; Prod.: John Taylor, per Realist Film Unit ■ 35mm. D.: 2' a 24 f/s. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: National Film and Television Archive

Tin Salvage intende convincere il pubblico a contribuire alla sconfitta del Giappone, che allora controllava gran parte delle forniture di alluminio mondiali, riportando i tubetti di dentifricio usati presso gli appositi punti di raccolta. "Riciclate e contrattaccate", lo slogan del film, è accompagnato da una mano che schiaccia una testa giapponese estremamente stereotipata apposta sul modellino di un ragno, che avanza su una mappa alla volta della Gran Bretagna.

Tin Salvage aimed to persuade audiences to help defeat Japan - then in control of most of the world's tin supplies - by returning their used toothpaste tubes to collection points. "Take back and hit back": that is the slogan, accompanied by a hand crushing a crudely stereotyped Japanese head affixed to a model spider advancing across a map towards Britain.

KILL OR BE KILLED Gb, 1942 Regia: Len Lye

■ Scen.: Len Lye (commento scritto da: Marius Goring); E: A. E. Jeakins; M.: Sam Simmonds; Int.: Alistair McIntyre (cecchino tedesco), Duncan Chisholm (soldato britannico); Voce del cecchino tedesco: Marius Goring; Voce del soldato britannico: Alistair McIntyre; Prod.: John Taylor, per Realist Film Unit ■ 35mm. D.: 18' a 24 f/s. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: National Film and Television Archive

Negli anni '40 Lye sviluppò una filosofia artistica e di vita che può essere riassunta dallo slogan "Felicità individuale oggi". Ma il suo consueto buonumore lo abbandonò durante la realizzazione di questa pellicola sconvolgente, intesa come strumento d'addestramento per le truppe, che con i suoi 18 minuti è anche la più lunga mai realizzata da Lye.

During the 1940s, Lye evolved a philosophy of art and life encapsulated in the slogan "Individual Happiness Now". But his characteristic buoyancy deserted him when making this devastating film - at 18 minutes Lye's longest - designed as a training tool for soldiers.

PROGRAMMA 5 / PROGRAM 5**TUSALAVA** Gb, 1929 Regia: Len Lye

■ Scen.: Len Lye; Prod.: Len Lye, Robert Graves, per The Film Society ■ 35mm. D.: 9' a 24 f/s. Bn. ■ Da: National Film and Television Archive

Per la realizzazione del suo primo film, durata più di due anni, Len Lye cercò di immaginarsi nei panni di un aborigeno australiano che dà vita ad un mito di creazione su pellicola. La produzione e i finanziamenti vennero supportati dalla Film Society di Londra e dal poeta Robert Graves. Lo stile visivo dei disegni fu influenzato dall'arte primitiva e dalle strutture cellulari di piante e animali, che Lye trovava estremamente affascinanti. Il titolo deriva da una parola polinesiana che significa "tutto ritorna al suo inizio".

In making his first film, produced over two years, Len Lye tried to imagine he was an Australian Aboriginal creating a creation myth on film. The Film Society in London and the poet Robert Graves helped with production and funding. The drawings' visual style came from the primitive art and the cell structures of plants and animals that fascinated Lye. The title is drawn from a Polynesian word, meaning "everything comes full circle".

FREE RADICALS Usa, 1959 Regia: Len Lye

■ Mu.: The Bagirmi Tribe of Africa; Prod.: Len Lye, per Direct Film Company ■ 35mm. D.: 4' a 24 f/s. Bn. ■ Da: National Film and Television Archive

Quando, negli anni '20, Lye lavorava per un'agenzia pubblicitaria di Sydney, venne affascinato dai movimenti dei graffi e dei segni presenti sulla pellicola. Estasiato, prese degli scarti di celluloidi, vi impressi i suoi graffi e a fine giornata proiettò ciò che aveva ottenuto. Trent'anni più tardi, i suoi graffi diventarono protagonisti di un'intera pellicola, lo scarno e incisivo *Free Radicals*, sincronizzato ai suoni di una danza tribale africana. Stan Brakhage lo ha definito "un immenso capolavoro pressoché incredibile".

*Working for a Sydney advertising firm in the 1920s, Lye became fascinated by the motions of scratches and other marks on film stock. Entranced, he took spare bits of celluloid, made his own scratches, and projected the results after hours. Thirty years later he scratched his way through an entire film, the spare and powerful *Free Radicals*, synchronised to the sounds of African tribal dancing. Stan Brakhage called it "an almost unbelievably immense masterpiece".*

JEAN DURAND, PIONIERE E MAESTRO COMICO
JEAN DURAND, PIONEER AND AUTEUR OF ABSURD EXTREMES





"Credo che fosse nato a Montmartre. Era molto dispiaciuto di non essere di origine contadina. Un giorno mi ha detto: 'Sono un fallito perché avrei voluto essere un bracconiere, e invece sono un tizio che fa dei film'. La cosa lo rattristava". Così Henri Fescourt rievoca la figura di Jean Durand. Non sarà stato un bracconiere, ma la sua carriera cinematografica resta a dir poco avventurosa. Nato nel 1882, Durand fa il suo ingresso nel

mondo del cinema per intermediazione di Georges Fagot, che nel 1908 lo introduce nella casa Pathé. Durerà solo due mesi. La vera partenza avviene alla Lux, a partire dal settembre 1908: Durand sostiene di avervi girato 45 film, a tutt'oggi quasi completamente avvolti nel mistero.

Ma il salto di qualità è segnato dal passaggio alla Gaumont, nel dicembre 1910. Qui Durand si specializza nei filoni comico ed avventuroso, godendo di un successo enorme. Inizialmente rimpiazza Bosetti, il "maestro del burlesque", nella direzione della serie "Calino": "Durand si propone di piegare il burlesque messo a punto da Bosetti in un'accezione più fisica, con la distruzione parossistica delle scenografie. Dunque ciò che gli serve non sono gli attori comici, ma acrobati e cascatori". Per questo, egli si affida in esclusiva a una banda di interpreti scapicollati, ribattezzati "Les Pouittes". Tra di essi spicca il nome di Gaston Modot, che, spiega Durand, "inizì la sua carriera ricevendo pianoforti e armadi sulla testa", prima di diventare protagonista de *L'Âge d'or* e interprete prediletto di Renoir. "Les Pouittes" seguiranno Durand anche nelle due serie comiche successive: la parodia del poliziesco "Zigoto" (1911-1912) e la trionfale "Onésime" (1912-1914), dove Durand si lancia a capofitto nell'assurdo.

Nel frattempo arriva alla Gaumont Joé Hamman, un bizzarro avventuriero con cui Durand, già ai tempi della Lux, aveva dato vita al western francese. Nascono le "Scènes de la vie de l'Ouest américain", girate nella campagna della Camargue. Ricorda Joé Hamman: "Durand era posseduto dal genio del burlesque. A tal punto che, suo malgrado, era portato a buttare in burlesque anche ciò che meritava di essere preso sul serio". Selvaggio west compreso.

Dal dicembre del 1912, il posto di vedette nei film di Durand sarà occupato da Berthe Dagmar: "Per quanto ne so, fu la prima artista ad avere contatti diretti con tigri, leoni e boa", afferma il regista, forse un po' accecato dall'amore per la donna che gli sarà a lungo compagna. Al di là di dove arriva la nostra selezione, il 1919 segna la fine del sodalizio con Gaumont. Durand, ormai orfano dei "Pouittes", fonda una propria casa di produzione e guadagna, tra gli altri, l'ammirazione di Delluc. Altro capitolo da esplorare, su cui chiudiamo in dissolvenza...

Le citazioni sono tratte da Francis Lacassin, *À la recherche de Jean Durand*, Cineteca di Bologna (in corso di pubblicazione)

"I think he was born in Montmartre. He was very sorry that he wasn't born a farmer. One day he told me: 'I'm a failure because I would have preferred to be a poacher, and instead I'm a guy who makes films'. It saddened him." That is how Henri Fescourt remembers Jean Durand. He may not have been a poacher, but his film career was to say the least adventurous. Born in 1882, Durand entered the film world through Georges Fagot, who introduced him to Pathé in 1908. However, he only lasted two months there. His true beginning came at Lux, in September of 1908: Durand claims that he made 45 films there, all almost entirely shrouded in mystery today.

*His move to Gaumont in December of 1910 marked a step up in quality. There, Durand specialized in comical and adventure themes, attaining enormous success. Initially he replaced Bosetti, "master of burlesque", in the direction of "Calino": "Durand proposed to take the burlesque established by Bosetti in a more physical direction, including violent destruction of the sets. Thus, he required not comic actors, but acrobats and stunt people". So he put himself exclusively in the hands of a band of daredevils, re-dubbed "Les Pouittes". The name Gaston Modot stood out among them. As Durand explains, Modot "started his career by catching pianos and wardrobes on his head", before becoming the protagonist of *L'Âge d'or* and Renoir's favorite actor. "Les Pouittes" also followed Durand in his next two comedy series: the police story parody "Zigoto" (1911-1912) and the triumphal "Onésime" (1912-1914), in which Durand threw himself headlong into the absurd.*

In the meantime, Gaumont saw the arrival of Joé Hamman, a bizarre adventurer with whom Durand had brought the French western to life already during his time at Lux. And thus came the birth of "Scènes de la vie de l'Ouest américain", shot in the countryside of the Camargue. Joé Hamann recalls: "Durand was possessed by a burlesque genius. So much so that, despite himself, he even turned things that deserved to be taken seriously into burlesque". Including the wild west.

From December of 1912, star billing in Durand's film was reserved for Berthe Dagmar: "As far as I know, she was the first artist to have direct contact with tigers, lions, and boa constrictors", the director claimed, perhaps a bit blinded by his love for the woman who remained his partner in life for quite a long time. Indeed 1919, years after our selection closes, marked the end of Durand's collaboration with Gaumont. At this point, also orphaned by the "Pouittes", Durand founded his own production company, earning the respect of Delluc among others. But that's a whole 'nother story, on which we shall stop and fade out.

Quotes from Francis Lacassin, À la recherche de Jean Durand, Cineteca di Bologna (in press)

L'HOMME QUI RESSEMBLE AU PRÉSIDENT Francia, 1911 Regia: Jean Durand

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 41 m. D.: 2' a 18 f/s. ■ Da: Nederlands Filmmuseum

LE TRUC D'ANATOLE Francia, 1911 Regia: Jean Durand

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 170 m. D.: 8' a 18 f/s. Col. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Archives Françaises du Film, Cinémathèque Gaumont

EUGÉNIE, REDRESSE-TOI Francia, 1911 Regia: Jean Durand

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 92 m. D.: 5' a 18 f/s. Col. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum

Povera Eugénie! È gobba e tutti la vogliono raddrizzare, ma quando si riesce nell'impresa la ragazza è troppo alta per non combinare disastri. Per risolvere il problema, urge l'intervento di un mangiatore di spade.

Poor Eugénie! She's humpbacked and everyone wants to straighten her out, but when success finally comes, she's too tall not to cause disasters. To solve the problem, the help of a sword swallower is urgently needed.

DANS LES AIRS Francia, 1911 Regia: Jean Durand

■ Prod.: Lux Film ■ 35mm. L.: 130 m. D.: 7' a 18 f/s. Col. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum

ZIGOTO EN PLEINE LUNE DE MIEL Francia, 1912 Regia: Jean Durand

■ Int.: Lucien Bataille (Zigoto), Berthe Dagmar (Pamela, sua moglie); Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 123 m. D.: 5' a 18 f/s. Col. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum

ZIGOTO POLICIER TROUVE UNE CORDE Francia, 1912 Regia: Jean Durand

■ Int.: Lucien Bataille (Zigoto); Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 88 m. D.: 4' a 18 f/s. Bn. Didascalie Francesi / French intertitles ■ Da: Archives Françaises du Film, Cinémathèque Gaumont

Come le strade dell'inferno, ad ascoltare i viaggiatori, sono lastricate di buone intenzioni, così il cervello dell'illustre poliziotto Zigoto era pieno delle più lodevoli iniziative. Mentre passava davanti a una porta sotto la quale si trovava un pezzo di corda, pensò fosse suo dovere abbassarsi per raccoglierla. Ma rimase sbalordito vedendo che, più tirava, più la corda si allungava: "Per mille prefetti – era la sua imprecazione preferita – mi prendono per una puleggia?" Sopraggiunti due agenti, gli uomini aprirono la porta e all'improvviso si precipitò su di loro una valanga nera e cornuta. Brochure della Société des Etablissements Gaumont

Just as the streets to hell, to hear it from the travelers, are paved with good intentions, the illustrious police officer Zigoto's brain is full of the most commendable initiatives. While passing before a door, he sees a piece of rope underneath and thinks it his duty to bend down and pick it up. But he's amazed to see that the more he pulls, the longer the cord becomes: "For a thousand prefects – that was his favorite exclamation – do they take me for a pulley?" Upon the arrival of two officers, the men open the door, when all of a sudden a black, horned mass crashes into them. Brochure from Société des Etablissements Gaumont

LA FIANCÉE DU TORÉADOR Francia, 1912 Regia: Jean Durand

■ Int.: Lucien Bataille (Zigoto); Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 83 m. D.: 4' a 18 f/s. Col. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum

Poulet, apprendista macellaio, dopo aver letto un annuncio in cui si richiede un toreador per un ricco matrimonio, si fa passare per tale. Si veste da torero e si fa stampare dei biglietti da visita con il nome di José Bombino. Impara i principi elementari della nobile arte della tauromachia e si presenta al padre della ragazza, che lo giudica idoneo. Poulet-Bombino decanta le sue prodezze, ma un giorno, al caffè, si trova faccia a faccia con il vero José Bombino, di professione toreador. Brochure della Société des Etablissements Gaumont

Poulet, apprentice to the butcher, reads an announcement requesting a toreador for a wealthy marriage, and decides to pass himself off as one. He dresses up as a bullfighter, and has business cards printed bearing the name José Bombino. After learning the basic principles of the noble art, he presents himself to the girl's father, who judges him suitable. Poulet-Bombino sings the praises of his bravery, until one day, he finds himself face to face in a café with the real José Bombino, a professional toreador. Brochure from Société des Etablissements Gaumont

CALINO S'ENDURCIT LA FIGURE Francia, 1912 Regia: Jean Durand

■ Int.: Clément Mège (Calino), Marie Dorly (donna a passeggio), Sarah Duhamel (una lottatrice), Eugène Bréon (un lottatore); Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 110 m. D.: 5' a 18 f/s. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Gaumont

CALINO COURTIER EN PARATONNERRES Francia, 1912 Regia: Jean Durand

■ Int.: Clément Mège (Calino); Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 94 m. D.: 4' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum

Facendo economia sugli inseguimenti e affidando la distruzione della scenografia a un solo personaggio invece che a una folla inferocita, Durand riesce a ottenere molteplici effetti e un risultato efficace. Basta un solo individuo, che si reca educatamente da tre o quattro borghesi e cerca di vendere loro un parafulmine: ma l'apparecchio, causa un difetto di fabbricazione, invece di respingere i fulmini li attrae.

Francis Lacassin, *À la recherche de Jean Durand*

By saving on the chase scenes and entrusting destruction of the sets to a single character instead of an angry crowd, Durand manages to obtain multiple effects, with effective results. It takes only one man, who goes politely around to three or four people from the bourgeois class, trying to sell them a lightning rod: but due to a factory defect, the apparatus attracts lightning instead of driving it away.

Francis Lacassin, *À la recherche de Jean Durand*

CALINO DOMPTEUR PAR AMOUR Francia, 1912 Regia: Jean Durand

■ Int.: Clément Mège (Calino); Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 123 m. D.: 5' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum

Un giorno Calino ebbe l'idea audace ed imprudente di seguire una signora per strada. Questa lo trascinò fino al serraglio ambulante gestito dal marito. Per evitare la collera gelosa di quest'ultimo, la signora presentò Calino come apprendista domatore. Poco rassicurato, Calino dovette penetrare nella gabbia; ma la fifa fu così intensa, che dimenticò di richiudere la porta.

Brochure della Société des Etablissements Gaumont

One day, Calino has the bold and imprudent idea to follow a woman down the street. The woman leads him all the way to the traveling lion cage run by her husband. To avoid her husband's jealous anger, the woman introduces Calino as an apprentice lion tamer. Unassured, Calino has to enter the cage, but his fear is so intense that he forgets to shut the door behind him.

Brochure from Société des Etablissements Gaumont

LE RAILWAY DE LA MORT Francia, 1912 Regia: Jean Durand

■ Scen.: Joé Hamman; Int.: Joé Hamman (Joé Backer), Max Dhartigny (il suo rivale Tim Burke), Ernest Bourbon (conducente della locomotiva), Gaston Modot (un passeggero), Berthe Dagmar (sua moglie); Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 395 m. D.: 15' a 18 f/s. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum

È uno dei parecchi film di Durand che vedono l'interpretazione di Joé Hamman, la maggior star del western francese dei primi tempi, qui alle prese con un dramma nelle miniere d'oro. Quando l'oro è scoperto, chi prima arriva a piantare picchetti può far sua la proprietà. Joé e un suo rivale fanno a gara, esibendosi anche in un episodio mozzafiato su un treno. Come *Cœur ardent*, è una produzione eccellente e un solido racconto.

Ed Buscombe

*One of several films directed by Jean Durand which starred Joé Hamman, the most notable star of the early French Western: this time a gold-mining drama. When gold is discovered the first man there gets to stake his claim. Joé and another man race each other, which involves a thrilling episode on a train. Like *Cœur ardent*, the film has excellent production values and a good strong plot.*

Ed Buscombe

LE MATCH OXFORD CONTRE MARTIGUES Francia, 1912 Regia: Jean Durand

■ Int.: Naulot, Gaston Modot; Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 100 m. D.: 5' a 18 f/s. ■ Da: Cinémathèque Gaumont

Ricorrendo al tema convenzionale dell'inseguimento, Durand si sforza sempre di rinnovarne le modalità. Non si accontenta mai di mostrare un tizio maldestro inseguito dalle sue vittime. I giocatori di rugby di *Le Match Oxford contre Martigues* prolungano la partita fin dentro le strade della cittadina.

Francis Lacassin, *À la recherche de Jean Durand*

*In pursuit of the conventional chase theme, Durand always tries to renew his methods. He never settles for showing a clumsy guy being chased by his victims. The rugby players from *Le Match Oxford contre Martigues* continue playing the game throughout the city streets.*

Francis Lacassin, *À la recherche de Jean Durand*

ZIGOTO ET LA LOCOMOTIVE Francia, 1912 Regia: Jean Durand

■ Int.: Lucien Bataille (Zigoto), Ernest Bourbon, Gaston Modot, Lonys, Fouché; Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 128 m. D.: 5' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum

Zigoto guida acrobaticamente una locomotiva impazzita, che attraversa la città creando uno scompiglio delirante. Uno dei capolavori del *burlesque* di Durand.

Zigoto acrobatically drives a locomotive gone haywire, which runs through the city causing frenzied bedlam. One of Durand's burlesque masterpieces.

CŒUR ARDENT Francia, 1912 Regia: Jean Durand

■ Scen.: Joé Hamman; Int.: Joé Hamman (l'indiano Cœur Ardent), Berthe Dagmar (Mouche de feu, figlia di Ours Assis), Gaston Modot (indiano); Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 261 m. D.: 11' a 18 f/s. Col. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum ■ Restaurato nel 1991 da un positivo nitrato / Print restored in 1991 from nitrate positive

Altro western di Durand con Joé Hamman. Si tratta di una storia d'amore indiana girata nella Camargue. Una fanciulla pellerossa vuol prendere marito, ma suo padre non acconsente poiché il promesso sposo non può permettersi la dote richiesta. Ed Buscombe

Another Western by Durand starring Joé Hamman. This is an Indian love story shot on location in the Camargues. An Indian maiden wishes to marry her lover, but her father refuses because he does not have the requisite bride price. Ed Buscombe

ONÉSIME ÉCRIT UN ROMAN D'AMOUR Francia, 1912 Regia: Jean Durand

■ Op.: Paul Castanet; Int.: Ernest Bourbon (Onésime); Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 91 m. D.: 4' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum

Onésime scrive romanzi d'amore e restituisce sogni e desideri perduti alle donne un po' deluse. Una volta individuato, diventa il bersaglio di una folla che le riunisce tutte, in una battuta di caccia in cui il giovane uomo rimpiazza il vecchio cervo.

Onésime writes romance novels, giving disappointed women back their dreams and desires. Once identified, he becomes the target of a crowd that brings them all together on a hunt, in which the young man takes the place of the old deer.

ZIGOTO ET LA BLANCHISSEUSE Francia, 1912 Regia: Jean Durand

■ Int.: Lucien Bataille (Zigoto), Berthe Dagmar (Alphonsine, la lavandaia), Edouard Grisolle (il lavandaio); Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 196 m. D.: 8' a 18 f/s. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum

Da tempo Sosthène, garzone al Grande Lavatoio di Papillon-sous-Bois, era innamorato di Alphonsine, la ragazza che portava la biancheria. Una sera decise di prendere il cuore dell'adorata, finora crudele e sorda alle sue ardenti dichiarazioni e, nel caso fosse stato necessario, di rapirla. Si nascose sul limitar di un bosco e, non appena Alphonsine passò, si rotolò nel prato fino ai piedi della bella, dichiarandole il suo amore con voce sconvolta: "Sii mia, o muori!" "Pezzo di cretino!" A Sosthène il sangue andò alla testa. Il suo respiro affannoso si sentiva nel raggio di un chilometro, al punto da attirare l'attenzione del famoso detective Zigoto, che portava a spasso Bouboule, il non meno celebre cane poliziotto. Brochure della Société des Etablissements Gaumont

For some time now, Sosthène, clerk at the Grand Laundromat of Papillon-sous-Bois, has been in love with Alphonsine, the girl who brings the laundry. One evening, he decides to win the heart of his beloved, who until now has been cruel and deaf to his fiery declarations, and if necessary, he'll kidnap her. Hidden at the edge of the woods, when Alphonsine goes by, Sosthène rolls through the grass until he lands at the beauty's feet, proclaiming his love in a deranged voice: "Be mine, or die!" "You idiot!" Blood rushes to Sosthène's head. His breath becomes so ragged that it can be heard a mile away, catching the attention of the famous detective Zigoto who was walking Bouboule, his no less famous police dog. Brochure from Société des Etablissements Gaumont

ONÉSIME HORLOGER Francia, 1912 Regia: Jean Durand

■ Op.: Paul Castanet; Int.: Ernest Bourbon (Onésime), Berthe Dagmar (moglie di Onésime), Gaston Modot (muratore), Edouard Grisolle, Fouché; Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 152 m. D.: 6' a 18 f/s. Col. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum

L'unico modo escogitato da Onésime per ereditare alla svelta è portare avanti gli orologi. Sorpresa: il mondo intero comincia ad accelerare all'impazzata.

The only way Onésime could think of to get his inheritance quicker was to set the clocks forward. Surprise: the whole world starts speeding up wildly.

ONÉSIME CONTRE ONÉSIME Francia, 1912 Regia: Jean Durand

■ Op.: Paul Castanet; Int.: Ernest Bourbon (Onésime), Edouard Grisolle (maître d'hôtel), Gaston Modot (un cliente); Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 228 m. Bn. D.: 9' a 18 f/s. ■ Da: Archives Françaises du Film, Cinémathèque Gaumont

Il tema del doppio, caro agli autori tedeschi, permette a Bourbon di dar prova di una grande finezza in *Onésime contre Onésime*. Il suo doppio si comporta molto male (pizzica le natiche della domestica), ma è il vero Onésime a subirne le conseguenze. Francis Lacassin, *À la recherche de Jean Durand*

The theme of the double, dear to German authors, allows Bourbon to show proof of his refined skills in Onésime contre Onésime. His double behaves very badly (he pinches the maid's behind), while the real Onésime suffers the consequences. Francis Lacassin, À la recherche de Jean Durand

CALINO SOURCIER Francia, 1913 Regia: Jean Durand

■ Int.: Clément Mège (Calino); Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 82 m. D.: 4' a 18 f/s. Col. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum

Calino si impossessa di una bacchetta magica e trasforma ciò che tocca in acqua corrente, fino a diventare vittima delle sue stregonerie. Il catastrofico sposa il fantastico, per il trionfo dell'assurdo.

A magic wand falls into Calino's hands, and he turns everything he touches into running water, until he falls victim to his own witchcraft. The catastrophic meets the fantastic, for the triumph of the absurd.

TOCH D'R ZIN Francia, 1912 Regia: Jean Durand

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 84 m. D.: 4' a 18 f/s. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum

ONÉSIME EMPLOYÉ DES POSTES Francia, 1913 Regia: Jean Durand

■ Op.: Paul Castanet; Int.: Ernest Bourbon (Onésime), Melle Davrières (la gentile cliente), Edouard Grisolle (suo marito); Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 130 m. D.: 7' a 18 f/s. Col. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum

Gli utenti del servizio postale non sono molto contenti che Onésime passi il suo tempo lavorativo a scrivere lettere d'amore a una bella signora. Anche il marito della donna, comprensibilmente, non la prende bene. Per sfuggire all'ira, Onésime non trova di meglio che infilarsi nel tubo postale pneumatico.

Users of the postal service aren't very happy that Onésime spends his work time writing love letters to a lovely lady. Understandably, the woman's husband doesn't take it very well either. To escape his wrath, Onésime can think of nothing better than slipping into the mail duct. And it's pneumatic.

ONÉSIME DÉBUTE AU THÉÂTRE Francia, 1913 Regia: Jean Durand

■ Op.: Paul Castanet; Int.: Ernest Bourbon (Onésime), Berthe Dagmar (la ballerina), Melle Davrières (la soubrette), Gaston Modot (uno spettatore / investigatore privato); Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 205 m. D.: 10' a 18 f/s. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Gaumont

Onésime scende e si lancia sul palcoscenico, intonando la grande aria in cui eccelle. Dobbiamo dire, per rispetto della verità, che ottiene quello che i critici chiamano "un successo di stima": Onésime, che ha una voce da venditore di barili, canta come la carrucola della corda di un pozzo. Brochure della Société des Etablissements Gaumont

Onésime came down and threw himself on stage, starting into the great aria at which he excelled. We must say, in respect for the truth, that he earned what critics calls "the estimated success": Onésime, who has the voice of a barrel salesman, sings like the pulley in a well. Brochure from Société des Etablissements Gaumont

ONÉSIME ET LE CŒUR DU TZIGANE Francia, 1913 Regia: Jean Durand

■ Scen.: Henry de Brisay; Op.: Paul Castanet; Int.: Ernest Bourbon (Onésime), Berthe Dagmar (sua moglie), Edouard Grisolle (il musicista), Gaston Modot, Hector Gendre, Alphonse Foucher, Pollos, Lonys; Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 130 m. D.: 6' a 18 f/s. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Gaumont

Mentre accompagna la sua signora in un casinò alla moda, Onésime ode un mandolinista suonare un valzer travolgente e si mette a danzare con la sua signora. Tutti, dagli sgatterati fino allo chef, danzano fino restare senza fiato. Persino i cani sono travolti dal ritmo. Brochure della Société des Etablissements Gaumont

While accompanying his lady to a fashionable casino, Onésime hears someone playing an overpowering waltz on a mandolin, and he starts dancing with his lady. Everyone, from the kitchen hands to the chef, dance 'til their out of breath. Even the dogs are swept away by the rhythm. Brochure from Société des Etablissements Gaumont

COURSE DE TAUREAUX PROVENÇALE Francia, 1913 Regia: Jean Durand

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 101 m. D.: 4' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum

LÉONCE PERRET E LA BELLEZZA DEL MONDO (SECONDA PARTE)
LÉONCE PERRET AND THE BEAUTY OF THE WORLD (SECOND ROUND)



LÉONCE PERRET E LA BELLEZZA DEL MONDO (SECONDA PARTE)
LÉONCE PERRET AND THE BEAUTY OF THE WORLD (SECOND ROUND)



Con la seconda parte dell'omaggio a Léonce Perret, si potrà comprendere meglio la personalità di un cineasta la cui opera era finora conosciuta in modo frammentario. Nell'edizione 2002 del Cinema Ritrovato, sono stati proiettati 24 film, contribuendo a lanciare una vasta politica di restauro, che coinvolge le collezioni della Cinémathèque Française e degli Archives Françaises du Film, oltre alle considerevoli risorse patrimoniali della società Gaumont. L'esplorazione del cinema di Perret si arricchisce quest'anno di nuovi tasselli, aprendo anche la selezione ad alcuni dei suoi lungometraggi. Il lavoro di riscoperta resta comunque ancora molto lungo, soprattutto per la mole di pellicole girate dal regista: quasi 400 film!

L'opera di Perret si pone sotto un segno autoriale (tenendo conto dei limiti della definizione di "autore cinematografico" applicata a quell'epoca): egli non è soltanto regista, ma anche sceneggiatore e molto spesso attore. Dal 1909 al 1916 si impone, assieme a Louis Feuillade, come la figura principale della Gaumont. Per essa realizza moltissimi film, dimostrando un eclettismo raro: corti e lungometraggi, commedie e drammi, film di ambientazione moderna e ricostruzioni storiche, melodrammi borghesi e film patriottici, feuilleton romanzeschi e fantasie improvvisate, senza dimenticare qualche documentario. La sua immaginazione senza limiti gli consente di affrontare tutti i generi, con uguale fortuna.

Nella sua sterminata produzione, spicca la serie comica "Léonce", creata nel 1912 per fare concorrenza alle pellicole che Max Linder girava per Pathé. Ma il successo e la bellezza di questa serie non può mettere in secondo piano le incursioni di Perret in altri generi. I suoi racconti drammatici, ad esempio, raggiungono una dimensione dolorosa di rara intensità, come del resto i numerosi titoli realizzati nella prestigiosa collana dei "Grands films artistiques Gaumont" e l'esordio nel lungometraggio con *L'Enfant de Paris* (1913). Sfruttando le risorse del melodramma e del feuilleton, Perret inventa storie coinvolgenti, capaci regolarmente di tenere l'attenzione dello spettatore in sospenso.

La carriera di Perret non è esclusivamente francese: nell'autunno del 1916, terminato il contratto con la Gaumont, come tanti cineasti suoi compatrioti parte per gli Stati Uniti, dove lavora prima per l'Éclair, poi per la Pathé Exchange. Gira tredici film, tra cui alcune pellicole patriottiche, nel 1918. Dirige le grandi star del momento e i suoi lavori ottengono un tale successo da essere presentati come "Perret Pictures". Nel 1922 riprende la carriera in Francia: realizza ancora otto film muti e sei sonori, prima di morire improvvisamente nel 1935.

Dalla prefazione a *Léonce Perret*, a cura di Bernard Bastide e Jean A. Gili, AFRHC/ Cineteca di Bologna, 2003

This second part of the tribute to Léonce Perret will make it possible to better understand the personality of a director whose work was known only in fragmentary form until now. In the 2002 edition of Il Cinema Ritrovato, 24 films were screened, contributing to the launch of a wide-sweeping restoration effort involving the collections of the Cinémathèque Française and the Archives Françaises du Film, as well as considerable resources from the Gaumont company's heritage. New milestones enrich the exploration of Perret's cinema this year, as the selection has extended to several of his feature films. The discovery process however remains long, especially in light of the large number of films made by the director: almost 400!

Perret's work can be considered authorial (keeping in mind the limits of the definition of "film author" as applied in that era): he was not just a director, but also a screenwriter, and often an actor as well. From 1909 to 1916, he established himself, together with Louis Feuillade, as the leading personality at Gaumont. As such, he made many films, showing a rare eclecticism: short and feature length films, comedies and dramas, films in a modern setting and historical reconstructions, bourgeois melodramas and patriotic films, serial adventure films and improvised fantasies, without forgetting the occasional documentary. His limitless imagination allowed him to deal with all sorts of topics with equal success.

*Among his immense production, the comic series "Léonce" stands out. Perret created it in 1912 to compete with the films Max Linder was shooting for Pathé. However, the success and beauty of this series must not push into the background the director's forays into other genres. His dramatic stories, for example, withhold a dimension of sorrow that reaches rare intensity, as do the many films he made for the prestigious series "Grands films artistiques Gaumont" and his feature film debut *L'Enfant de Paris* (1913). Taking advantage of the resources of melodrama and the serial form, Perret invented enthralling stories that were regularly capable of capturing the viewer's attention.*

Perret's career was not exclusively French: in the autumn of 1916, upon expiration of his contract with Gaumont, he left for the United States like many other French directors. There, he worked first for Éclair and then for Pathé Exchange. He made thirteen films, including several patriotic films, in 1918. He directed the stars of the moment, and his works became so successful that they were presented as "Perret Pictures". In 1922, he returned to his career in France, where he made eight silents and six sound films before his sudden death in 1935.

From the preface of Léonce Perret, edited by Bernard Bastide and Jean A. Gili, AFRHC/ Cineteca di Bologna, 2003

LE GARDIAN DE CAMARGUE Francia, 1910 Regia: Léonce Perret

■ Int.: Joé Hamman; Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 250 m. D.: 9' a 18 f/s. Virato, imbibito / Toned, tinted. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française ■ Copia restaurata nel 2003 da un lavander positivo / Print restored in 2003 from dupe positive

Hector, il bel buttero, è affascinato da Arlette, una giovane attrice di Parigi venuta a passare le vacanze al paese. La ragazza gli concede qualche speranza, ma viene richiamata dal teatro e lascia una lettera d'addio a Hector che, pazzo di dolore, arriva troppo tardi alla stazione. Dopo aver rincorso invano il treno su cui si trova la sua amata, attraversa la pianura e dalla disperazione si getta in mare.

Hector, a handsome cowhand, is enthralled by Arlette, a young actress from Paris who has come to town to spend her vacation. The girl gives him hope, but the theater soon calls her back. She leaves a farewell letter for Hector, who mad with grief, gets to the station too late. After running in vain after the train carrying his beloved, he crosses the plain and out of desperation throws himself into the sea.

LE NOËL DE GRAND-MÈRE Francia, 1910 Regia: Léonce Perret

■ Int.: Eugénie Nau, Jeanne Marie-Laurent, Suzanne Arduini; Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 242 m. 13' a 16 f/s. Virato, imbibito / Tinted, toned. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Archives Françaises du Film e Cinémathèque Gaumont

Madame de la Grange, una nonna simpatica e aristocratica, lascia al figlio la sua bella proprietà. Ma i rapporti con la giovane nuora si deteriorano, costringendola ben presto a lasciare la dimora e soprattutto ad allontanarsi dal nipotino che adora, ricambiata. Il bambino, che si addormenta tutte le sere stringendo al cuore la foto della nonna, si ammala. La vigilia di Natale, mentre incarica un autista di portare dei regali al nipotino, Madame de la Grange decide di recarsi di persona al castello...

Madame de la Grange, a cheerful and aristocratic grandmother, leaves her wonderful property to her son. However, relations with her young daughter-in-law deteriorate, which soon force her to leave the home and most of all to distance herself from her beloved grandson who also adores her. The child, who falls asleep every night clutching a picture of his grandmother to his chest, falls sick. On Christmas eve, while instructing her chauffeur to take some gifts to her grandson, Madame de la Grange decides to go to the castle in person ...

LE MOÏSE DU MOULIN Francia, 1911 Regia: Léonce Perret

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 316 m. D.: 12' a 18 f/s. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française ■ Restaurato nel 2003 da positivo safety / Print restored in 2003 from safety positive

Un vecchio mugnaio ripudia sua figlia Jeanne dopo averla sorpresa fra le braccia del suo innamorato Julien. Jeanne si rifugia dalla madre di Julien e poco tempo dopo sposa colui che ama. Hanno presto un bambino che adorano, e sarebbero completamente felici se il mugnaio aprisse loro le braccia... Ma quest'ultimo è ancora in collera con la figlia che lo ha offeso. Ecco allora che sua moglie, nonna affascinante e furba, ha un'idea biblica... Mette nell'acqua una culla con dentro il neonato, che la corrente spinge ben presto davanti alle chiuse del vecchio mulino...

An old miller disowns his daughter upon finding her in the arms of her beloved Julien. Jeanne takes refuge with Julien's mother and soon marries the man she loves. Before long, they have a child they adore. They would be perfectly happy if only the old miller would open his arms to them... But the miller is still angry with his daughter for offending him. Hence his wife, a charming and clever grandmother, comes up with a biblical plan... She puts a crib with the newborn baby into the water, which the current soon carries to the locks in front of the old mill...

LA PETITE BÉARNAISE Francia, 1911 Regia: Léonce Perret

■ Int.: Léonce Perret, Marc Mario, Yvette Andreyor; Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 260 m. D.: 10' a 18 f/s. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française ■ Restaurato nel 2003 da positivo nitrato / Print restored in 2003 from nitrate positive

Per festeggiare la visita di re Carlo IX, il principe Henri di Navarra organizza una partita di tiro con la balestra, durante la quale incrocia il dolce sorriso di una giovane contadina; la ritrova ben presto alla fontana per scambiare una promessa d'amore. Ma né sua madre, Jeanne d'Albret, né il vecchio consigliere vedono di buon occhio questo idillio e gli presentano la sua promessa sposa: la futura regina Margot. Egli scrive allora alla ragazza che solo la ragione di stato lo obbliga a sposarsi e ad allontanarsi da lei e, preso dal rimorso, le dà un ultimo appuntamento alla fontana dove si erano incontrati per la prima volta.

To celebrate the visit of King Charles IX, Prince Henry of Navarra organizes a crossbow shooting contest. During the contest his gaze meets the sweet smile of a young farm girl. He soon finds her again at the fountain and exchanges a promise of love. However, neither his mother, Jeanne d'Albret, nor the old counselor look favorably upon the romance, and they introduce him to his bride to be: the future queen Margot. He thus writes the girl, saying that only "reason of state" obliges him to marry and leave her. Filled with remorse, he then asks her to meet him at the fountain where they met for the first time.

LA VISITE DU PASTEUR Francia, 1912 Regia: Léonce Perret

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 280 m. D.: 14' a 18 f/s. Virato, imbibito / Tinted, toned. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Archives Françaises du Film, Cinémathèque Française

La birichina Kate, cresciuta da una zia devota, ha una grande simpatia per il vicino di casa, Harry. Dalla finestra i due si mandano di nascosto baci e occhiate languide. Ma zia Delorach decide di darla in sposa al nuovo pastore, appena giunto al paese. Kate allora invia un messaggio a Harry, spingendolo a chiedere la sua mano alla zia prima dell'arrivo del pastore.

Mischievous Kate, raised by a devoted aunt, likes her neighbor Harry quite a lot. From their windows, they secretly exchange kisses and languid looks. However, aunt Delorach decides to give Kate's hand in marriage to the new pastor who has just arrived in town. So Kate sends Harry a message, pushing him to ask aunt Delorach for her hand before the pastor arrives.

UNE PERLE Francia, 1912 Regia: Léonce Perret

■ Int.: Yvette Andreyor; Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 290 m. D.: 14' a 18 f/s. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Archives Françaises du Film, Cinémathèque Gaumont

Valentin, figlio di un notaio, è innamorato di Yvette, la piccola pianista del quinto piano. I genitori però si oppongono al matrimonio: "Sposare un'artista, che pazzia!" Nel frattempo, la cameriera del notaio si licenzia. Valentin informa subito Yvette, che acconsente a presentarsi come sostituta e viene assunta. Una volta sul posto, si dimostra talmente premurosa e attenta verso i suoi nuovi datori di lavoro, da entrare ben presto nelle loro grazie...

Valentin, son of a notary public, has fallen in love with Yvette, the little pianist from the fifth floor. However, his parents object to the marriage: "Marry an artist? What lunacy!" In the meantime, the notary's maid quits her job. Valentin tells Yvette immediately, who agrees to present herself as the replacement and is hired. Once on the job, she shows herself to be so considerate and attentive to her new employers that she soon enters into their good graces...

LES DEUX CHEMINEAUX Francia, 1913 Regia: Léonce Perret (?)

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 296 m. D.: 15' a 18 f/s. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Gaumont

Un vecchio vagabondo si presenta a una fattoria e chiede ospitalità per la notte. Viene scacciato. Prosegue la sua strada, arriva all'ultima fattoria del paese, ripete la stessa domanda. È di nuovo respinto, ma la figlia del fattore nota l'espressione triste del buon vecchio e insiste col padre, convincendolo a ospitare il vagabondo per una notte. Tutto il personale della fattoria è attorno al tavolo. È ora di mangiare. Anche il vecchio ha la sua razione. Dopo cena tutti vanno a letto. Il vagabondo deve dormire nel granaio. [...] Nel cuore della notte uno strano individuo si introduce nella fattoria. Brochure della Société des Etablissements Gaumont

An old vagabond goes to a farm asking for a place to sleep for the night. They kick him out. He continues on his way, until he arrives at the last farm in town and repeats the same question. He meets refusal once again, but the daughter of the farmer notes a sad expression on the old man's face and insists with her father, convincing him to host the vagabond for the night. All the farmhands sit around the table. It's time to eat. The old man also has his portion. After dinner, everyone goes to bed. The vagabond goes to sleep in the attic. [...] In the middle of the night, a strange individual sneaks onto the farm. Brochure from Société des Etablissements Gaumont

L'ENFANT DE PARIS Francia, 1913 Regia: Léonce Perret

■ Scen.: Léonce Perret; Op.: Georges Specht; Scgf.: Léonce Perret; Int.: Maurice Lagrénée (Le Bosco), Louis Leubas (Edmond le Bachelier), Émile Keppens (Pierre de Valen), Suzanne Privat (Marie-Laure de Valen), Jeanne-Marie Laurent (Marie de Valen), Henry Duval (Jacques de Valen), Marie Dorly (la governante), Marc Gérard (Tiron, il ciabattino); Prod.: Gaumont ■ 35mm.L.: 2222 m. D.: 109' a 18 f/s. Virato, imbibito / Toned, tinted. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Gaumont

Lungometraggio di largo respiro, sceneggiatura ben costruita che tiene lo spettatore col fiato sospeso e passa da catapecchie a interni borghesi, da Parigi a Nizza, immagini spesso molto ricercate con un operatore – Georges Specht – ispirato dai giochi di luce, il film di Léonce Perret appartiene senza ombra di dubbio a quella categoria di opere che, alla vigilia della prima guerra mondiale, permettono al cinema francese di figurare tra i più grandi produttori di spettacoli capaci di accendere l'immaginazione degli spettatori.

Jean A. Gili, in "1985" (numéro hors série), "L'année 1913 en France", 1993

This feature film of ample breadth has a well constructed script that keeps viewers in suspense. It passes from hovels to bourgeois interiors, from Paris to Nice, with images that often prove quite elaborate, and a cameraman – Georges Specht – inspired by the play of light. Without a doubt, this film by Léonce Perret belongs to the category of works that, on the eve of the first world war, allow French cinema to appear among the greatest producers of spectacles that succeed in sparking viewers' imaginations.

Jean A. Gili, in "1985" (numéro hors série), "L'année 1913 en France", 1993

LÉONCE EN MÉNAGE Francia, 1913 Regia: Léonce Perret

■ Int.: Léonce Perret; Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 228 m. D.: 8' a 18 f/s. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française ■ Copia restaurata nel 2003 da un lavander positivo / Print restored in 2003 from dupe positive

Léonce si è sposato, lo sappiamo. Ma quello che non conosciamo sono le circostanze per cui il suo cuore si è lasciato prendere al dolce laccio dell'amore. Tutto accadde durante una mondana serata in maschera: Léonce, in abito da sera, appoggiato alla cornice di una porta, vide improvvisamente pararsi davanti a lui una ragazza dalla grazia sbarazzina e preziosa, vestita da "Manon". Difficile immaginare qualcosa di più affascinante e malizioso. A Léonce sobbalzò il cuore in petto.

Brochure della Société des Etablissements Gaumont

We know that Léonce is married. What we don't know is how his heart abandoned itself to the sweet ties of love. It all happens during a high society masquerade ball: Léonce, wearing his dress suit, leans against a door frame, when a girl of carefree, refined graces suddenly appears before his eyes, dressed as "Manon". It's hard to imagine anything more fascinating or mischievous. Léonce's heart begins to pound.

Brochure from Société des Etablissements Gaumont

LÉONCE POT-AU-FEU Francia, 1913 Regia: Léonce Perret

■ Int.: Léonce Perret; Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 260 m. D.: 10' a 18 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française ■ Restaurato nel 2003 da un lavander positivo / Print restored in 2003 from dupe positive

Léonce si è sistemato. Ha sposato una giovane donna affascinante, un tantino gelosa e sentimentale, ma ha il proprio tornaconto: è coccolato, vezzeggiato, accudito, amato e, da bravo ragazzo semplice e tenero, non chiede altro alla vita. Dunque, Léonce è felice. Mangia bene, fuma una buona pipa, si rannicchia in una comoda poltrona e lascia passare il tempo, augurandosi solo – come la madre di Napoleone – che tutto ciò duri il più a lungo possibile. [...] Ma gli amici vigilano. Quando si è felici, gli amici sono sempre all'erta e intervengono fatalmente. Uno di essi gli scrive: "... tu ti appesantisci, invecchi: insomma, diventi il prototipo del marito tutto casa e famiglia. Scuoti il giogo, mio vecchio Léonce, lascia per un po' la tua giovane sposa e vieni a cena da Larue domani, con i tuoi vecchi compagni di baldoria..."

Brochure della Société des Etablissements Gaumont

Léonce has settled down. He married a fascinating young woman, who is a bit jealous and sentimental, but it has its benefits: she pampers, fondles, attends to, and loves him, and being a simple, sweet good boy, he couldn't ask for more from life. Hence, Léonce is happy. He eats well, smokes a good pipe, curls up in a comfortable chair, and lets time pass, only hoping – like Napoleon's mother – that it will last as long as possible. [...] But his friends are on guard. When someone is happy, his friends are always on guard, taking fatal action. One of them writes to him: "...you're getting weighed down and old: in short, you're becoming the model husband, all home and family. Get off the leash, my old friend Léonce, leave your young bride for a while and come to dinner at Larue's tomorrow with your good old time companions..."

Brochure from Société des Etablissements Gaumont

QUI? Francia, 1916 Regia: Léonce Perret

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 1150 m. D.: 54' a 18 f/s. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française ■ Restaurato nel 2003 da un positivo safety / Restored in 2003 from safety positive

Qui? è un racconto poliziesco che segue le regole dell'epoca, molto meno attente di oggi alla logica e alla coerenza dell'inchiesta. A un certo punto, a uno dei sospetti viene fornito un alibi, che nella sceneggiatura è correttissimo; nel film invece troviamo una cosa completamente diversa, del tutto incongruente, per cui l'alibi non ha più nessun valore. Dunque è stato necessario trovare una via d'uscita. Si tratta di un caso interessante. Un ragazzo è sospettato di omicidio e nella sceneggiatura si legge: "Può però essere che in quel momento svolgeva il servizio militare in una città lontana e quindi aveva un alibi". Nel film invece hanno voluto inserire una scena divertente, molto bella dal punto di vista dell'immagine, per cui il ragazzo (che è un artista) dice: "No, ero al Gaumont Palace a fare il mio numero sulla scena" e passa un dépliant del Gaumont Palace su cui è scritto "un film di Monsieur Léonce Perret". Il fatto che fosse sul palcoscenico non gli fornisce un alibi per la notte del delitto: si è quindi dovuta escogitare una trovata ingegnosa

Qui? is a police story that follows the rules of its era, which were much less careful about the logic and consistency of the inquiry than films today. At a certain point, one of the suspects is provided with an alibi, which is entirely correct in the script. However, in the film we see something completely different and utterly inconsistent, that takes all value away from the alibi. It was therefore necessary to find a way out. The case is quite interesting. A boy is suspected of murder; the script reads: "he can prove that at that time he was on active military duty in a town far away, so he has an alibi". In the film though, they decided to add a fun scene, with beautiful imagery, in which the boy (who was an artist) says, "no, I was at Gaumont Palace performing my stage number", and he hands over a flyer for Gaumont Palace that reads "a film by Monsieur Léonce Perret". The fact that he was on stage does not provide him with an alibi for the night of the crime: it was therefore necessary to come up with something

in fase di restauro perché questo trucco diventasse qualcosa di logico e coerente nella narrazione. L'astuzia che abbiamo trovato è questa: il ragazzo era effettivamente sul palco del Gaumont Palace da tal ora a tal ora, mentre la scrittura di una lettera – di cui la sceneggiatura non specificava il contenuto – testimonia che l'artista dopo l'esibizione è andato allo Chat Noir, poco distante, dove ha passato la notte in compagnia del direttore d'orchestra del Gaumont Palace. E alla fine il suo alibi regge.

Claudine Kaufmann, in *Léonce Perret*, a cura di Bernard Bastide e Jean A. Gili, AFRHC/ Cineteca di Bologna, 2003

ingenious during the restoration to make the trick seem logical and consistent with the story. Here is our stratagem: the boy was actually on stage at Gaumont Palace during the specified time period, while the text of a letter – whose content is not revealed in the script – testifies that after the show the artist went to Chat Noir, not far from Gaumont, where he spent the evening with the Gaumont Palace orchestra director. And in the end his alibi holds up.

Claudine Kaufmann, in *Léonce Perret*, edited by Bernard Bastide and Jean A. Gili, AFRHC/ Cineteca di Bologna, 2003

THE A. B. C. OF LOVE USA, 1919 Regia: Léonce Perret

■ Scen.: Léonce Perret; Op.: Alfred Orlieb, Harry D. Harde; Dir. tecn.: John Birkel; Int.: Maë Murray (Kate), H. E. Herbert (Harry Bryant), Dorothy Green (Diana Nelson), Arthur Donaldson (prof. George Collins); Prod.: Acme Pictures Corporation ■ 35mm. L.: 1334 m. D.: 64' a 18 f/s. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum ■ Restaurato nel 1991 da un positivo nitrato / Print restored in 1991 from nitrate positive

In sella a un vecchio cavallo sonnolento, una fanciulla bionda, così bionda che sembra sprigionare luce, comincia ad addormentarsi, come se qualche fata malvagia le avesse lanciato un sortilegio. Arrivato a un ponte stretto, il singolare equipaggio si trova davanti un'auto; il conducente strombazzava alla disperata, ma non riesce a svegliare la dormiente. Tuttavia, il brusco arresto del cavallo provoca una scossa che la strappa dalle braccia di Morfeo e la fa scivolare dolcemente in quelle dell'automobilista. Lui la contempla con sorpresa, lei gli racconta ingenuamente la sua storia...
"La Cinématographie Française", n. 92, 7.8.1920

A young blond girl, so blond that she seems to emit light, begins falling asleep in the saddle of a sleepy, old horse, as if some evil spirit had cast a spell on her. The odd pair reaches a narrow bridge, only to find itself ahead of a car. The driver of the car frantically honks his horn, but he can't manage to wake the sleeping girl. Nonetheless, the horse comes to an abrupt halt, causing a jolt that wrenches the girl from the arms of Morpheus, causing her to slide softly into the arms of the driver. He looks at her with surprise, and she naively tells him her story...

"La Cinématographie Française", n. 92, 7.8.1920

KÖENIGSMARK Francia, 1923 Regia: Léonce Perret

■ Scen.: Léonce Perret, René Champigny, dal romanzo di Pierre Benoît; E: Jacques Bizeul, Gustave Preiss; Scgf.: Georges Jacouty, Pierre Becker; Cost.: Boué Sœurs, Léon Bakst; Ass. R.: Henri Ménéssier, Joseph Coenen; Int.: K. Heyl (Stephen II, re di Mégranie), Huguette Duflos (Principessa Aurora Tuméme), Henry Houry (Granduca Rodolphe de Lautenbourg), E. de Romero (Principe Tuméme), Marcya Capri (Contessa Mélusine de Graffenried), Georges Vaultier (Duca Frédéric de Lautenbourg), André Liabel (Barone De Boose), P. Vermoyal (Cyrus Beck), Jean Fleury (Principe Joachim), Clara Tambour (Mlle Totoche), Jacque Catelain (Raoul Vignerte), Jean Aymé (Conte de Marçais); Prod.: Films Radia ■ 35mm. L.: 4050 m. D.: 110' a 22 f/s. Imbibito / Tinted ■ Da: Cinémathèque Française ■ Restaurato nel 2003 da un negativo nitrato e due copie positive / Restored in 2003 from a negative nitrate and two positive prints

Desideroso di ambientare il suo film negli scenari scelti dal romanziere, Perret decide di girare in Germania, nei castelli nati dalla folle immaginazione di Luigi II di Baviera. In questa occasione il cineasta perfeziona la propria concezione di "cinema internazionale" rivendicando la necessità di un forte ancoraggio culturale: "Io non sono di quelli per i quali l'Arte non ha patria", scrive Perret. "Io credo che ogni produzione debba avere i propri riferimenti territoriali e che per interpretare un'opera al cinema è necessario prima di tutto situarla là dove il suo creatore l'ha voluta". La decisione di girare in Germania si rivelerà gravida di conseguenze. Dapprima sospettata di girare un film di propaganda antitedesca, la produzione deve in seguito far fronte a numerosi problemi: le avverse condizioni climatiche che impediscono la realizzazione degli esterni, poi gli infortuni e le malattie che colpiscono uno dopo l'altro gli attori protagonisti. Ma, nonostante i 117 giorni di lavorazione e l'uscita più volte posticipata, *Kœnigsmark* otterrà un grande successo.

Bernard Bastide, in "Cinegrafie", n. 15, 2002

*Perret wanted to set his film in the environments chosen by the novelist, so he decided to shoot in Germany, in the castles which arose from the wild imagination of Louis II of Bavaria. On this occasion, the director honed his conception of "international cinema", claiming a need for strong cultural roots: "I'm not one of those for whom art has no homeland" – wrote Perret. "I believe that every production must have its own territorial references, and that to interpret a work in the cinema you must first of all put it in the setting desired by its creator". The decision to shoot in Germany would prove laden with consequences. Initially suspected of making an anti-German propaganda film, the production would then have to deal with numerous problems: adverse weather conditions which hindered shooting in outside locations, then the injuries and sickness that hit the leading actors one after the other. However, 117 days of shooting and repeated postponing of the release date notwithstanding, *Kœnigsmark* went on to attain great success.*

Bernard Bastide, in "Cinegrafie", n. 15, 2002

LA DIVA ITALIANA: FRANCESCA BERTINI





Queste creature senza parole, che dovevano comunicare il loro sentimento col gesto, con la plasticità della persona e con lo sguardo, rimanevano in una invulnerabile e inaccessibile lontananza, al di sopra della realtà, avvolte di poesia e di mistero. Prodotto che poteva sorgere soltanto in un paese che ha il culto della bellezza. Donne, che tutti gli uomini avrebbero voluto amare, per essere amati, e che, dopo aver rappresentato tante

ardenti e dolenti passioni, come aspettate al varco, un bel giorno furono vinte dall'amore anch'esse e sparirono dalla scena, per divenire spose e madri da portarsi per esempio. Notate con quanta freschezza e ingenuità Francesca Bertini, che fino a quel momento nessuna offerta o protesta per parte dei molti pretendenti era riuscita a distrarre dal proprio lavoro, si accorge d'essere innamorata e come parla dei giovani amici che le facevano dichiarazioni infuocate per iscritto: "Allora gli innamorati si cimentavano nel giuoco pericoloso dello scrivere; oggi non perdono tempo: vanno al sodo e non scrivono più". Se non avessi saputo che Francesca Bertini è fiorentina e che, divenuta contessa Cartier, venne sposa nella villa Mirafiori a Pozzolatico, mi sarei fatto promotore di una proposta al sindaco di Firenze, per conferirle la cittadinanza d'onore. E, parlando di Firenze, acuendo lo sguardo, come per guardare lontano, con gli occhi che conservano la chiarezza e il potere della gioventù, Francesca Bertini, ancora bella, "quelle stradine..." – dice, abbassando il tono della voce. "Quelle stradine..." – facendole eco, le rispondo, in una aspirazione ancora di percorrerle che fa ringiovanire anche me. Oggi Francesca Bertini è una signora che sa tenere una conversazione, senza lasciare un attimo di debolezza nel discorso; vivacissima e addirittura battagliera, non appena si toccano quegli argomenti che formano tuttora un alimento della sua vita, nella perfetta lucidità del ricordo. Contraddirla su ciò è impresa disperata; e si può cavarsela soltanto battendo decentemente in ritirata, ridendo. Taluno mi sussurra che i films di questo tempo siano introvabili, non solo, ma che siano stati distrutti senz'altro. Voglio sperare che non sia vero. Verrebbe a mancare la testimonianza del momento più interessante della nuova arte e dell'esordio, lasciando un incolmabile e inqualificabile vuoto; per cui il nostro cinema risulterebbe un edificio privo di fondamenta, indispensabili per le loro qualità quanto per quelle parti caduche che segnano un'epoca di grandissimo carattere nella storia del cinema italiano.

Aldo Palazzeschi, introduzione a Francesca Bertini, *Il resto non conta*, Pisa, Giardini, 1969

These wordless creatures who had to communicate their feelings with gestures, with the plasticity of their person and with their gaze, they remained at an invulnerable, inaccessible distance, beyond reality and shrouded in poetry and mystery. Such a product could only have arisen in a country with the cult of beauty. Women, whom all men wanted to love in order to be loved, and who one day, after representing such fiery and sorrowful passions, are themselves won over by love as if they had been long awaited, only to disappear from the screens to become brides and mothers to be taken as examples. Note the fresh and ingenuous manner in which Francesca Bertini notices that she is in love; she, whom until that time no offer or protest on the part of her many suitors could distract from her work, speaks of the young friends who made their fiery declarations in writing: "In those days sweethearts measured themselves in the dangerous game of writing; today they don't waste the time: they get right to the point and they don't write anymore". Had I not known that Francesca Bertini was Florentine, and that when she became Countess Cartier she was married at the Villa Mirafiori in Pozzolatico, I would have proposed to the mayor of Florence that she be made an honorary citizen. And, speaking of Florence, her gaze sharpens as if to look far off, with eyes that have kept the clarity and power of youth, Francesca Bertini, still beautiful, "those narrow streets..." – she says, lowering her voice. "Those narrow streets..." – I answer, echoing her in an aspiration to walk them again that brings rejuvenation also to me. Today Francesca Bertini is a lady who knows how to hold a conversation, without allowing even a moment of weakness into the discussion; lively and even combative as soon as we touch on issues that nourish her life still today, in the perfect lucidity of memory. Contradicting her proves hopeless; I hold out only by retreating decently, laughing. Someone whispers to me that her films are by now not just impossible to find, but without a doubt also destroyed. I hope it's not true. A testimonial to the most interesting moment of the new art and its debut would be lost, leaving a disgraceful gap that could never be filled; our cinema would thus become a construction devoid of its foundations, indispensable for their qualities today as well as for those fleeting elements that mark an era of great character in the history of Italian cinema.

Aldo Palazzeschi, introduction to Francesca Bertini, *Il resto non conta*, Pisa, Giardini, 1969

PANNE D'AUTO Italia, 1912 Regia: Baldassarre Negroni

■ Int.: Francesca Bertini (Kitty), Alberto Collo (Alberto), Emilio Ghione (il tenente Pietro); Prod.: Celio ■ 35mm. L.: 269 m. D.: 14' a 18 f/s. Col. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum ■ Restaurato nel 1992 / Print restored in 1992

Kitty è una ragazza affascinante che ha un'inclinazione per i flirt. Tra i suoi numerosi ammiratori, ella ne tiene in considerazione due, il tenente Pietro, brillante ufficiale, e Alberto, un ingegnere, un tipo molto inventivo. Entrambi vorrebbero conquistare il cuore di Kitty, mentre lei non sa decidersi a scegliere. Kitty suggerisce ai due giovani un modo di risolvere il problema; faranno a gara in automobile: chi dei due le offrirà il viaggio più originale sarà il suo fidanzato.

"Le Courrier Cinématographique", n. 52, 20.12.1912

Kitty is a fascinating girl inclined to flirting. Among her many admirers, she keeps two in consideration: lieutenant Pietro, a brilliant officer, and Alberto who is an engineer and quite the inventive type. Both want to win Kitty's heart, but Kitty cannot seem to make up her mind. She suggests to the two young men a way to solve the problem; they will compete in their automobiles: whichever of them offers her the most original ride will become her boyfriend.

"Le Courrier Cinématographique", n. 52, 20.12.1912

IL VELENO DELLE PAROLE Italia, 1913 Regia: Baldassarre Negroni

■ F.: Giorgino Ricci; Int.: Francesca Bertini (Luciana Valdi), Alberto Collo (Alberto), Augusto Mastripietri (Giovanni Valdi), Carlo Simoneschi (avv. Carlo Rizzi); Prod.: Celio ■ 35mm. L.: 559 m. D.: 28' a 18 f/s. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum ■ Restaurato a colori nel 1992 / Print restored in color in 1992

È la storia di tre esistenze che, senza colpa, verranno distrutte dalla calunnia. Negroni racconta con mano decisa il mortifero cinguettio del salotto mondano ove nasce l'ambiguo pettegolezzo destinato via via ad ingigantirsi sempre più crudelmente. Per la Bertini, lodi corali: "Idealmente bella, brava, bravissima", "Encomiabile", "Ormai classificata fra le migliori artiste, ha interpretato la sua parte con vera perizia scenica e con passione".

Vittorio Martinelli, in *Francesca Bertini*, a cura di Gianfranco Mingozzi, Cineteca di Bologna/Le Mani, Bologna/Recco, 2003

This is the story of three blameless lives that are destroyed by calumny. Negroni deftly portrays the lethal buzz of a high society salon in which an ambiguous piece of gossip arises, destined to grow increasingly cruel. For Bertini, collective praise: "Ideally beautiful, very good, fantastic", "Commendable", "By now listed among the best artists, she plays her role with great skill and passion".

Vittorio Martinelli, in *Francesca Bertini*, Gianfranco Mingozzi ed., Cineteca di Bologna/Le Mani, Bologna/Recco, 2003

HISTOIRE D'UN PIERROT Italia, 1914 Regia: Baldassarre Negroni

■ Scen.: Tommaso Silvani, dalla pantomima omonima (1893) di Fernand Beissier, musicata da Mario Costa; F.: Giorgino Ricci; Int.: Francesca Bertini (Pierrot), Leda Gys (Louissette), Emilio Ghione (Pochinet), Elvira Radaelli (Fifina), Amedeo Cialfi (Julot), Nini (il piccolo Pierrot); Prod.: Italica-Ars ■ 16mm. D.: 60' a 16 f/s. Da: Library of Congress ■ Stampata nel 1959 da una copia nitrato della collezione George Kleine / Copied in 1959 from a nitrate print in the George Kleine Collection

Il film di Negroni acquista un posto a parte nel cinema italiano degli anni Dieci grazie all'originale performance di Francesca Bertini: è uno dei pochissimi film di questi anni in cui un'attrice famosa accetta di rendersi poco riconoscibile sotto il costume e il trucco, introducendo così, nell'universo divistico dal sapore provinciale che caratterizza l'epoca, la prassi poco amata e frequentata del travestimento. La Bertini, nei fotogrammi in testa al film, appare per pochi secondi davanti a una tenda in una delle sue abituali pose eleganti, rivolta verso il pubblico, con i capelli sciolti e il vestito fino ai piedi, nell'atto di togliersi lo scialle e adagiare sulla sedia. È la diva in procinto di liberarsi dell'abbigliamento quotidiano per indossare il costume di scena, forse in uno studio fotografico, o più verosimilmente in un camerino di teatro o di stabilimento cinematografico. L'inquadratura successiva, sempre per pochi attimi, la mostra già impeccabilmente calata nel costume di Pierrot. Piccolo scrupolo dell'attrice cui preme ricordare come sotto il gorgierino del Pierrot continui a battere il cuore della diva.

Claudio Camerini, in "Immagine. Note di storia del cinema", n. 7, 1984

Negroni's film has gained a special place within Italian cinema from the teens, thanks to an original performance by Francesca Bertini: it is one of the few films from those years in which a famous actress agreed to make herself hard to recognize beneath costumes and makeup. As such, the film introduced the little loved and infrequent practice of disguise into the star system with the provincial flavor that characterized the era. In the opening frames of the film, Bertini appears for a few seconds in front of a curtain in one of her usual elegant poses, facing the audience with her hair down and wearing a long dress, as she takes off her shawl and lays it over a chair. The star is about to remove her street clothes and put on her costume, perhaps in a photo studio or more likely in a theater or film studio dressing room. The next shot, again just for a few seconds, shows her impeccably disguised as Pierrot. A small gesture for an actress anxious to remind audiences that, beneath Pierrot's ruffed collar, the heart of a diva continues to beat.

Claudio Camerini, in "Immagine. Note di storia del cinema", n. 7, 1984

DIANA L'AFFASCINATRICE Italia, 1915 Regia: Gustavo Serena

■ Scen.: Renzo Chiosso; E.: Alberto G. Carta; Scgf.: Alfredo Manzi; Int.: Francesca Bertini (Diana), Gustavo Serena (capitano Newse), Carlo Benetti (Amari), Alfredo De Antoni; Prod.: Caesar ■ 35mm. L.: 1250 m. D.: 68' a 16 f/s. Col. Didascalie francesi e olandesi / French and Dutch intertitles ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

Diana, affascinante Mata Hari di un non specificato paese balcanico-danubiano, seduce un ufficiale per sottrargli importanti documenti. Ma sopraggiunge un tenero sentimento e, dopo aver salvato dal disonore l'uomo di cui s'è innamorata, Diana preferisce scomparire per sempre. Un ruolo non certo di fresco conio, ma ideale per il temperamento dell'attrice e per gli spettatori di bocca buona. Così rileva il fascino seduttivo dell'attrice l'anonimo recensore de "La Vita Cinematografica" (15.9.1915): "Il suo sorriso cela l'inganno anche quando, allargandosi, pare sincero. Il suo calore è corrente elettrica..."

Vittorio Martinelli, in *Francesca Bertini*, a cura di Gianfranco Mingozzi, Cineteca di Bologna/Le Mani, Bologna/Recco, 2003

Diana, a fascinating Mata Hari from an unspecified Balkan-Danube country, seduces an officer to steal important documents from him. However, tender feelings overcome her, and after saving the man she loves from dishonor, Diana prefers to disappear forever. The role, while by no means fresh off the press, proves ideal for the temperament of the actress and for easy-going viewers. An anonymous reviewer for "La Vita Cinematografica" (15.9.1915) describes the actress's seductive powers as such: "Her smile hides deception even when she relaxes and seems sincere. Her heat is electricity..."

Vittorio Martinelli, in *Francesca Bertini*, Gianfranco Mingozzi ed., Cineteca di Bologna/Le Mani, Bologna/Recco, 2003

I SETTE PECCATI CAPITALI**LA GOLA** Italia, 1918 Regia: Camillo De Riso

■ Sog. e Scen.: Pio Vanzì; E.: Luigi Filippa; Scgf.: Alfredo Manzi; Int.: Francesca Bertini (contessa Ciuffettino), Livio Pavanelli (il capitano), Camillo De Riso (Sua Altezza Reale), Alberto Albertini; Prod.: Bertini/Caesar ■ 35mm. L.: 1545 m. D.: 63' a 22 f/s. Didascalie ceche / Czech intertitles ■ Da: Národní Filmový Archiv

L'ORGOGGIO (LA SUPERBIA) Italia, 1918 Regia: Eduardo Bencivenga

■ Scen.: Ezio Berti, da motivi di Eugène Sue; E.: Luigi Filippa; Scgf.: Alfredo Manzi; Int.: Francesca Bertini (Erminia di Beaumesnil), Guido Trento, Nella Montagna, Cia Fornaroli (l'altra), Renato Trento; Prod.: Bertini/Caesar ■ 35mm. L.: 1468 m. D.: 62' a 22 f/s. Didascalie ceche / Czech intertitles ■ Da: Národní Filmový Archiv

L'IRA Italia, 1918 Regia: Eduardo Bencivenga

■ Scen.: Giuseppe Paolo Pacchierotti, da motivi di Eugène Sue; E.: Luigi Filippa; Scgf.: Alfredo Manzi; Int.: Francesca Bertini (Elena), Gustavo Serena (Amedeo Montaperti), Guido Trento (Arturo), Cia Fornaroli (contessa di San Bonifacio), Alberto Albertini (Zefa); Prod.: Bertini/Caesar ■ 35mm. L.: 1542 m. D.: 63' a 22 f/s. Didascalie ceche / Czech intertitles ■ Da: Národní Filmový Archiv

L'AVARIZIA Italia, 1918 Regia: Gustavo Serena

■ Scen.: Giuseppe Paolo Pacchierotti, da un soggetto di Jean Coty; E.: Luigi Filippa; Scgf.: Alfredo Manzi; Int.: Francesca Bertini (Maria Lorini), Gustavo Serena (Luigi Bianchi), Franco Gennaro (padre di Luigi), Alfredo Bracci (Cav. Perretti), Alberto Albertini; Prod.: Bertini/Caesar ■ 35mm. L.: 1485 m. D.: 62' a 22 f/s. Didascalie ceche / Czech intertitles ■ Da: Národní Filmový Archiv

L'INVIDIA Italia, 1919 Regia: Eduardo Bencivenga

■ Scen.: Giuseppe Paolo Pacchierotti; E.: Luigi Filippa; Scgf.: Alfredo Manzi; Int.: Francesca Bertini (Lelia di Santa Cruz), Livio Pavanelli (Conte di Monfiore), Guido Trento (il Duca), Giulietta D'Arienzo (Contessina di Monfiore), Luigi Cigoli, Maria Riccardi, Camillo De Riso; Prod.: Bertini/Caesar ■ 35mm. L.: 1500 m. D.: 63' a 22 f/s. Didascalie ceche / Czech intertitles ■ Da: Národní Filmový Archiv

L'ACCIDIA Italia, 1919 Regia: Alfredo De Antoni

■ Sog.: George Ruby; E.: Giuseppe Filippa; Scgf.: Alfredo Manzi; Int.: Francesca Bertini (Bianca Fanelli), Livio Pavanelli (il Duca), Guido Trento (ing. Ottavio Fortis), Camillo De Riso (il prevosto), Alberto Albertini, Luigi Cigoli, Franco Gennaro; Prod.: Bertini/Caesar ■ 35mm. L.: 1277 m. D.: 54' a 22 f/s. Didascalie ceche / Czech intertitles ■ Da: Národní Filmový Archiv

LA LUSSURIA Italia, 1919 Regia: Eduardo Bencivenga

■ Scen.: Vittorio Bianchi, da motivi di Eugène Sue; E.: Giuseppe Filippa; Scgf.: Alfredo Manzi; Int.: Francesca Bertini, Livio Pavanelli, Guido Trento, Alberto Albertini, Vittorio Bianchi; Prod.: Bertini/Caesar ■ 35mm. L.: 1410 m. D.: 59' a 22 f/s. Didascalie ceche / Czech intertitles ■ Da: Národní Filmový Archiv

L'intera serie *I sette peccati capitali* fu distribuita in Cecoslovacchia all'inizio degli anni Venti e, a giudicare dagli articoli d'epoca, ottenne un vivo successo. Ne esistevano due versioni: una con didascalie ceche, l'altra con didascalie tedesche destinata alle regioni con minoranze linguistiche. L'Archivio di Praga negli anni Quaranta ha ottenuto da un collezionista privato entrambe le versioni: 14 copie su supporto nitrato, riccamente colorate con imbibizioni e viraggi. Le copie derivavano evidentemente dallo stesso negativo. Sono state scelte come base per il restauro quelle con didascalie ceche, inserendo parti delle altre copie quando esse risultavano meno danneggiate o per colmare le lacune della versione ceca. Il primo film della serie, *L'orgoglio*, è stato inoltre soggetto a una seconda fase di restauro: ne è stata infatti trovata una terza copia, in buono stato, di 1086 m, priva dei titoli di testa e delle didascalie, ma importante per completare la colorazione del film. Blazena Urgosikova – NFA Praha

I rapporti tra Francesca Bertini e i suoi registi sono sempre stati tempestosi. Già all'epoca di *Histoire d'un Pierrot*, le liti con Negrone avevano avuto per effetto che il mite gentiluomo a un certo punto le lasciasse campo libero. L'anno successivo, completato il *Don Pietro Caruso*, Emilio Ghione, che oltre ad interpretare il personaggio di Roberto Bracco era anche il direttore artistico della pellicola, racconta nelle sue memorie che, quando l'attrice si vide per tutto il film avvolta negli stracci della povera Margherita, la figlia dello strozzino, gli fece una tremenda sfuriata. Dove era andata a finire la Bertini testimonial della Maison Paquin? Chi se ne frega del realismo bracciano, al quale il buon Ghione si era volutamente attenuto? Il film non poteva andare assolutamente in proiezione pubblica. E tanto insistette con Barattolo che *Don Pietro Caruso* non vide mai la luce. Subito dopo tocca a Gustavo Serena, buon amico fin dai tempi della Film d'Arte, col quale avrebbe dovuto girare *Assunta Spina*. Lo stesso Serena confessa che, con un piglio che non ammetteva repliche, fu Donna Francesca stessa a dirigersi, intervenendo anche sulle luci e sulle scenografie (con buona pace di Alfredo Manzi); e fu un bene. Forse, se non ci fosse stata la mano della Bertini, se il film fosse rimasto interamente di Serena, non sarebbe divenuto quell'eccezionale capolavoro che ancor oggi ammiriamo, uno dei più bei film del periodo italiano del muto. Forse...

Proseguendo, è la volta di Giuseppe De Liguoro, regista con cui la Bertini gira uno dopo l'altro cinque film, due dei quali su soggetto stesso della diva, che si firma Frank Bert. Ma a parte *Odette*, l'attrice non apprezza il lavoro di De Liguoro: troppo vieux jeu, tanto che durante la lavorazione di *Fedora* lo caccia in malo modo. Il film lo terminò il buon Serena. Forte della sua posizione, la Bertini chiama a dirigerla nei suoi film successivi l'attore teatrale Alfredo De Antoni, di cui ha apprezzato sulle scene l'interpretazione di Marco Gratico ne *La nave* di D'Annunzio. De Antoni la dirigerà con successo ne *Il processo Clémenceau*, *Frou-Frou*, *Tosca*. Poi le suggerisce, ora che in seno alla Caesar è stata costituita la Bertini Film, di inaugurare la neonata editrice con sette film tratti dagli altrettanti peccati capitali. Alla Bertini brillano gli occhi ed il suo entusiasmo contagia immediatamente Barattolo, che dà il via libera all'operazione.

Nel giro di pochi mesi verranno imbastiti sette canovacci ispirati da

The entire series of I sette peccati capitali 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 colored with tinting and toning. The copies clearly come from the same negative. After careful analysis, the copies with the Czech intertitles were chosen as the basis for restoration, while parts of the other copies were inserted when they showed less damage or when they filled gaps in the Czech version. The first film in the series, L'orgoglio, also underwent a second phase of restoration: a third copy was found in good condition; it was 1086 meters long and lacked the opening credits and intertitles, but it proved important for restoration of the color in the film. Blazena Urgosikova – NFA Praha

Francesca Bertini always had stormy relationships with her directors. Even at the time of Histoire d'un Pierrot, her fights with Negrone led the mild mannered gentleman to simply give her free reign at a certain point. In Don Pietro Caruso, completed the following year, Emilio Ghione not only took on the role of Roberto Bracco's leading character, but he also directed the film. In his memoirs, Ghione recounts that, when Bertini saw herself wrapped throughout the entire film in the rags of poor Margherita, daughter of the loan shark, she got furious. Where had Bertini as the Maison Paquin cover girl gone? Who cared about the Bracco-style realism that good old Ghione had purposefully followed? The film absolutely could not be shown to the public. And she insisted so fiercely with Barattolo that Don Pietro Caruso never saw the light. After that it was Gustavo Serena's turn. Good friends since the times of Film d'Arte, Serena and Bertini were also supposed to film Assunta Spina together. Serena admits, with a look leaving no room for comments, that Lady Francesca basically directed herself, intervening on the lights and the sets as well (with the good graces of Alfredo Manzi); and it was a good thing. Perhaps, without the hand of Bertini, if the film had remained entirely in the hands of Serena, it would not have become the exceptional masterpiece we can still admire today, one of the most beautiful films from the era of Italian silent film. Perhaps... Moving on, it was then Giuseppe De Liguoro's turn, a director with whom Bertini would make five films, one after the other, two of which were based on stories written by the star herself, signed as Frank Bert. However, with the exception of Odette, the actress didn't like De Liguoro's work: too old style, to the point that she unkindly threw him out during the making of Fedora. Good old Serena finished the film. Relying on her position, Bertini then called theater actor Alfredo De Antoni to direct her in her next films, as she had very much admired his stage performance as Marco Gratico in La nave by D'Annunzio. De Antoni directed her successfully in Il processo Clémenceau, Frou-Frou, and Tosca. Then, as Bertini Films had just been founded under the auspices of Caesar-film, he suggested that the new production company open with seven films based on the seven capital sins. Bertini's eyes lit up in a flash, and her enthusiasm contaminated Barattolo right away, who gave the operation the go ahead.

In just a few months, seven scenarios were drafted based on

novellette, in verità piuttosto labili, di scrittori allora in voga (Eugène Sue, Pio Vanzi, Jean Coty), che formeranno l'ordito dei film. I quali, diciamo subito, non riscuotono, a leggere le recensioni, giudizi confortanti. Il pubblico però non se ne dà per persuaso e continuerà ad andare a vedere la Bertini. L'attrice, dopo aver accusato il colpo, saggiamente si affiderà a Roberto Roberti, riuscendo a conservare, fino al momento in cui si ritirerà nel 1921, il consenso della sua platea, anche se un po' ridimensionato. *I sette peccati capitali*, di cui in Italia, oltre alle copie, si era perso anche il ricordo, sono spuntati fuori dalla Cineteca di Praga. Sono stati restaurati e messi nel programma di quest'anno. Proviamo a rivederli: teniamo presente, però, che si tratta di peccati da lungo tempo prescritti.

Vittorio Martinelli

some rather weak novelettes, written by popular writers of that time (Eugène Sue, Pio Vanzi, Jean Coty) which would form the fabric of the films. And let it be said up front, a glance at the reviews reveals that the films did not receive positive critiques. Audiences were not swayed, however, and continued to go see Bertini. After absorbing the blow, Bertini wisely put herself in the hands of Roberto Roberti, managing to maintain the consensus of her public, though slightly downsized, until her retirement in 1921. I sette peccati capitali, for which Italy had lost not only the copies but also any memory of them, turned up in the Prague Film Archives. Following restoration, they have been scheduled for the festival this year. Let's take a look at them, keeping in mind though that we're dealing with sins that have long since lapsed.

Vittorio Martinelli

LA CONTESSA SARA Italia, 1919 R.: Roberto Roberti

■ Scen.: Ezio Berti, Vittorio Bianchi, da "La Comtesse Sarah" (1887) di Georges Ohnet; E: Alberto G. Carta, Otello Martelli; Scgf.: Alfredo Manzi; Int.: Francesca Bertini (Sara), Ugo Piperno (De Canhaillles), Sandro Salvini (Pietro Severac), Emma Farnesi (Bianca), Raoul Maillard, Vittorio Bianchi, Alberto Albertini, Giuseppe Farnesi; Prod.: Bertini/Caesar ■ 35mm. L.: circa 1250 m. D.: 68' a 16 f/s. Imbibito, virato / Tinted, toned. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca del Comune di Bologna, Cinémathèque Royale, Archivio Nacional de la Imagen – Sodre ■ Film conservato nella collezione Fernando Pereda all'Archivio Nacional de la Imagen – Sodre (Montevideo), restaurato dalla Cineteca del Comune di Bologna e dalla Cinémathèque Royale de Belgique nel 2003 a partire da un positivo incompleto nitrato imbibito e virato. Le didascalie, in spagnolo nella copia, sono state tradotte in italiano e la lacuna principale colmata con l'ausilio di un cartello / This print belongs to the Fernando Pereda collection at the Archivio Nacional de la Imagen – Sodre (Montevideo). It was restored by the Cineteca del Comune di Bologna and the Cinémathèque Royale de Belgique in 2003, from an incomplete nitrate negative with tinting and toning. The intertitles in Spanish were translated into Italian, and the main gap in the film was filled by adding one title card.

Questa *Contessa Sara* – pur essendo riuscita in sé uno splendido lavoro – così com'è svolta, non rispecchia fedelmente il romanzo omonimo del grande scrittore francese Giorgio Ohnet dal quale, ad opera di Ezio Berti, è stata ricavata. Che il romanzo citato, denso di forti situazioni drammatiche, di acuta psicologia, di veementi passioni, di tempeste d'anime, presentasse notevoli difficoltà per una esatta estrinsecazione cinematografica, non lo neghiamo, ma con uno studio più profondo dei vari caratteri e con una riproduzione più precisa dei dettagli, si sarebbe potuto avvicinare con maggiore fedeltà al capolavoro del sommo autore. Francesca Bertini, la beniamina di tutti gli spettatori, fu una Contessa Sara piena di slancio e di passione; la sua arte interpretativa, grazie alle precedenti numerose ottime affermazioni, si è ormai imposta e non si discute più. Carlo Fischer, in "La Cine-Fono", Napoli, n. 420, 1920

This Contessa Sara – though a splendid work in itself – does not faithfully mirror great French writer Giorgio Ohnet's novel of the same name, from which the film was adapted by Ezio Berti. We cannot deny that the novel, dense with strong dramatic situations, keen psychology, vehement passions, and souls in tumult, presents marked difficulties for an exact cinematic expression. However, with a more profound study of the various characters and more precise reproduction of the details, the film could have come closer to the masterpiece by the outstanding author. Francesca Bertini, the darling of every viewer, is full of energy and passion as "Contessa Sara"; thanks to numerous other excellent performances, her interpretative art is well established and can no longer be questioned.

Carlo Fischer, in "La Cine-Fono", Napoli, n. 420, 1920

L'ULTIMA DIVA Italia, 1982 Regia: Gianfranco Mingozzi

■ Scen.: I. Bignardi; E: L. Verga; M.: A. Fusco; Mu.: E. Macchi; Su.: L. Muratori, S. Zanon; Prod.: E. Porcelli per Antea Coop., Rai Tv ■ 16mm. D.: 165'. Versione italiana / Italian version ■ Da: Ripley Films

Mingozzi, uno dei registi italiani capaci di muoversi con maggior disinvoltura tra fiction e documentario, decise nel 1982 di realizzare un progetto per la tv sul fenomeno divistico, approfittando della disponibilità di una delle più grandi vedette italiane ancora viventi: Francesca Bertini. La sfida non era facile, visto che si trattava di restituire un sentimento di realtà a una figura destinata a superare la realtà per accedere al mondo astratto della pura fascinazione. Il film, dunque, segue un percorso che si biforca continuamente in due direzioni. La Bertini si confronta con i propri film e il proprio mito, concedendosi il lusso di un'ultima, grande interpretazione.

122

In 1982, Mingozzi, one of the Italian directors most capable of moving effortlessly between fiction and documentary, decided to undertake a project for television on the star phenomenon, taking advantage of the availability of one of the greatest Italian stars still living: Francesca Bertini. It wasn't an easy task to bring a feeling of reality back to a figure destined to go beyond reality to reach the abstract world of pure fascination. The film thus follows a path that continually splits in two directions. Bertini confronts her films and her own myth, allowing herself the luxury of one last, great performance.

Programma a cura di Alessia Navantieri e Michele Canosa. Testi di Alessia Navantieri
Program curated by Alessia Navantieri and Michele Canosa. Notes written by Alessia Navantieri

OSSERVATORIO DEL CINEMA MUTO ITALIANO: FILM D'ARTE ITALIANA
OBSERVATORY ON ITALIAN SILENT CINEMA: FILM D'ARTE ITALIANA





Il progetto di conservazione e restauro della collezione di film prodotti dalla Film d'Arte Italiana è giunto, quest'anno, ad una nuova tappa. La Cineteca di Bologna, in seguito al ritrovamento presso la Cinémathèque Française di un corpus unico di film prodotti dalla FAI e costituito da negativi originali in nitrato tutti lavorati all'epoca nello stesso laboratorio, ha avviato negli anni Novanta il suddetto progetto, volto a riportare

sugli schermi questo capitolo prezioso ma poco conosciuto del cinema italiano. In collaborazione con la Cinémathèque Française, sono stati restaurati, nel corso di questi anni, ben diciannove film, mentre altre otto copie sono state preservate.

Quest'anno, gli interventi di restauro legati al progetto FAI si sono indirizzati verso tre film: *Marco Visconti* (1911), *Beatrice d'Este* (1912) e *Un dramma a Firenze* (1912). La scelta è stata motivata, oltre che dalla volontà di aggiungere nuovi tasselli a quanto realizzato finora, anche dal desiderio di contribuire a rendere omaggio alla diva per antonomasia del cinema italiano: Francesca Bertini. L'attrice aveva infatti debuttato al cinema proprio grazie alla FAI. Anche se divenne famosa solo successivamente, questi anni di gavetta furono fondamentali per potersi misurare con la macchina da presa. La sua permanenza alla FAI durò due anni, dal 1910 al 1912, durante i quali interpretò diversi ruoli, in venti film. Oggi, ne sono sopravvissuti quattordici, dei quali ne proponiamo qui una parte.

Ad ogni modo, abbiamo ritenuto opportuno presentare anche altri film prodotti dalla FAI, in cui la nostra diva non compare. Tale scelta nasce dalla volontà di mostrare, nel corso degli anni, quanto e cosa è sopravvissuto della suddetta produzione, al fine di avere un'idea più chiara su quella che, fino a pochi anni fa, era considerata una casa minore. Per motivi di coerenza, si è dato maggior spazio ai film in costume, tipici della prima ondata produttiva della FAI, di cui i film interpretati dalla Bertini fanno parte.

Non bisogna però dimenticare che la FAI, dal 1913 in poi, orientò la sua produzione verso film più moderni, commedie e melodrammi borghesi ambientati in epoca contemporanea. Per tale motivo proponiamo un film come *Silvio e lo Stradivarius*, testimone concreto di questo cambiamento di rotta.

The project for the preservation and restoration of the films produced by Film d'Arte Italiana (FAI) has reached a new stage this year. A unique corpus of films produced by FAI was found at the Cinémathèque Française, and consisted of original nitrate negatives that had all been processed in the same laboratory. As a result of this discovery, in the 1990s the Cineteca di Bologna began the project of bringing this precious but little known chapter of Italian cinema back to the screens. In collaboration with the Cinémathèque Française, nineteen films have been restored so far, and eight additional titles have been preserved.

This year, restorations related to the FAI project focused on three films: Marco Visconti (1911), Beatrice d'Este (1912) and Undramma a Firenze (1912). In addition to the desire to add to the number of films that have been restored, these films were chosen to pay homage to the diva of Italian cinema par excellence: Francesca Bertini. Indeed, Bertini made her onscreen debut precisely with FAI. Though she became famous only later, these early years in the lower ranks were essential for her to gain experience in front of the camera. She stayed with FAI for two years, from 1910 to 1912, during which time she played a variety of roles in a total of twenty films. Today, fourteen of these films survive, several of which will be shown in this section of the Festival.

We have also chosen to present several other FAI films in which our diva does not appear. This choice stems from our desire to show, over the course of several years, the FAI production that has survived in an attempt to provide a clearer picture of a production company that had been considered minor until just recently. For consistency, we have given space this year to period films, which were typical of the first wave of FAI productions that include those featuring Bertini.

It is important to remember, however, that from 1913 on, FAI oriented its production towards more modern films, such as comedies and bourgeois melodramas set in contemporary times. For this reason, we have also chosen to present Silvio e lo Stradivarius, which provides a concrete example of this change in direction.

FRANCESCA DA RIMINI Italia, 1910 Regia: Ugo Falena

■ Sog.: dalla prima cantica della "Divina Commedia" di Dante Alighieri; Int.: Francesca Bertini (Francesca da Rimini), Stanislao Ciarli (il buffone), Francesco Di Gennaro (Lanciotto Malatesta), Gustavo Conforti (Paolo), Giulio Grassi (Guido da Polenta); Prod.: Film d'Arte Italiana / S.A. Pathé Frères ■ 35 mm. L.: 266 m. (di cui 235 a colori). D.: 10' a 16 f/s. Imbibito e pochoir / Tinted and stencil. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale ■ Restauro eseguito da American Film Institute nel 1988 / Print restored in 1998 by American Film Institute

Dopo soli due mesi dal suo debutto ne *Il Trovatore* (FAI, 1910), in *Francesca da Rimini* la Bertini è già protagonista assoluta. Da qui in poi rivestirà sempre ruoli principali, diventando l'attrice di punta della FAI. In quest'opera si narra una delle più belle storie d'amore che siano mai state scritte, quella tra Paolo e Francesca. Motivo di attrazione per il pubblico dell'epoca, però, non era solo l'idillio tragico tra i due protagonisti, ma anche il valore culturale di un film tratto dal capolavoro dantesco. "Ho osservato che molti giovinetti e signorine del ceto medio, prima di entrare nella Sala Roma, si soffermano al cartellone esplicativo del celebre episodio dantesco; per cui risulta assai chiaramente la conseguenza della massima assenza di cultura che dà quello spettacolo" (C. Mansueti, "La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica", n. 126, 24.9.1910). Il film è stato restaurato dall'American Film Institute nel 1988, a partire da una copia positiva d'epoca colorata per imbibizione e pochoir.

Just two months after her debut in Il Trovatore (FAI, 1910), Bertini was already the absolute star of Francesca da Rimini. From then on she always played starring roles, becoming FAI's leading lady. This film tells one of the most beautiful love stories ever written, the story of Paolo and Francesca. However, the film had wide public appeal not just because of the tragic love story, but also because of the cultural value of a film based on Dante's masterpiece. "I've noticed many middle-class young chaps and ladies lingering in front of the poster that explains the famous story by Dante before they enter the Sala Roma theater; therefore it is quite clear that the main attraction of the spectacle lies precisely in its great cultural value" (C. Mansueti, "La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica", n. 126, 24.9.1910). The film, 845 feet long, was restored by the American Film Institute in 1988, from a positive print from the period with tinting and stencil coloring.

IL MERCANTE DI VENEZIA Italia, 1910 Regia: Gerolamo Lo Savio

■ Sog.: dal dramma "The Merchant of Venice" (1597) di William Shakespeare; Int.: Ermete Novelli (Shylock), Olga Giannini Novelli (Porzia), Francesca Bertini (Jessica), Sig. Ferrati (Antonio); Prod.: Film d'Arte Italiana / S.A. Pathé Frères ■ 35mm. L.: 262 m. D.: 10' a 16 f/s. Pochoir / Stencil. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: National Film & Television Archive ■ Restaurato da National Film & Television Archive / Print restored by National Film & Television Archive

Il film vede nei panni di Shylock uno tra i più grandi attori italiani di teatro, Ermete Novelli. Gerolamo Lo Savio lo aveva convinto ad intraprendere la carriera cinematografica, e già in *Re Lear* (FAI, 1910) e ne *La morte civile* (FAI, 1910) ebbe ruoli da protagonista. La sua interpretazione, però, non è piaciuta né alla critica dell'epoca né a quella successiva, poiché troppo legata a canoni teatrali. Sono state, invece, motivo di apprezzamento le riprese in esterni, girate direttamente a Venezia: "Il pregio principale del film risiede nel fatto che tutte o la maggior parte delle scene sono girate nei luoghi veneziani" (Robert Hamilton Ball, *Shakespeare on Silent Film*, London, George Allen and Unwin Ltd., 1968). Una copia del film è stata ritrovata e restaurata dal National Film & Television Archive. Si è partiti da un positivo originale in nitrato, colorato *au pochoir*. La copia, però, è lacunosa: sono sopravvissuti, infatti, solo 556 piedi.

This film features one of the greatest Italian theater actors, Ermete Novelli, in the role of Shylock. Gerolamo Lo Savio had convinced Novelli to undertake a film career, thus he had already played leading roles in Re Lear (FAI, 1910) and La morte civile (FAI, 1910). Critics at the time and in later days, however, did not appreciate his performance, because they felt it was too closely linked to theatrical conventions. On the other hand, the shots filmed on location in Venice received much acclaim: "The chief virtue of the film is that all or most of it is shot in Venetian backgrounds" (Robert Hamilton Ball, Shakespeare on Silent Film, London, George Allen and Unwin Ltd., 1968). A copy of the film was found and restored by the National Film & Television Archive. Restoration was based on an incomplete original nitrate positive print with stencil coloring. Only 556 feet survive.

PIA DE' TOLOMEI Italia, 1910 Regia: Gerolamo Lo Savio

■ Int.: Tina Orsini Sansoldo (Pia de' Tolomei), Francesco Di Gennaro (Ugo), Gastone Monaldi (Rinaldo della Pietra), Giulio Grassi (Tolomei, padre di Pia), Alfredo Campioni (fratello di Pia), Attila Ricci (un mercante); Prod.: Film d'Arte Italiana ■ 35mm. L.: 271 m. D.: 10' a 16 f/s. Bn. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale

Con *Pia de' Tolomei* ci troviamo di fronte ad un altro dramma che trae ispirazione dalla *Divina Commedia*. La frase di lancio del film recita: "Questo è il mestissimo episodio che Dante ha immortalato nella sua *Divina Commedia* e che è qui reso con profondissimo senso d'arte e con rara meravigliosa efficacia". Il film è perfetta-

With Pia de' Tolomei, we find ourselves before yet another drama inspired by The Divine Comedy. The publicity for the film states: "This mournful story, immortalized by Dante in his Divine Comedy, is rendered here with a profound sense of art and with rare and wonderful effectiveness." The film is perfectly in line with the

mente in linea con il genere produttivo tipico della FAI dei primi anni. I film storici in costume, i drammi teatrali, rappresentavano infatti l'ideale di "film d'arte" delle origini. Una copia del film è stata preservata dalla Cineteca Nazionale. L'originale, ormai distrutto a causa del suo irreversibile decadimento, era un positivo d'epoca colorato *au pochoir*. La copia è stata duplicata in bianco e nero e presenta, nei titoli di testa, alcune tracce del decadimento dell'originale.

IL RATTO DELLE SABINE Italia, 1910 Regia: Ugo Falena

■ Sog.: Ugo Falena; Int.: Ciro Galvani (Romolo), Carlo Duse (Acrono), Gastone Monaldi (Tazio), Clotilde De Maria (Ersilia), Anna Pasquinelli (Tarpeia); Prod.: Film d'Arte Italiana ■ 35mm. L.: 395 m. D.: 15' a 18 f/s. Imbittito / Tinted. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum ■ Restaurato nel 1989 da un nitrato positivo / Print restored in 1989 from nitrate positive

Ugo Falena è uno tra i principali registi della Film d'Arte Italiana. Dopo una lunga carriera in teatro - era stato direttore del Teatro Argentina e aveva diretto la Compagnia Stabile Romana - Falena decide di dedicarsi al cinematografo. Arrivato alla FAI nel 1909, vi realizza ben quarantadue film, toccando i generi più disparati: dagli iniziali drammi in costume (*La signora dalle camelie*, 1909; *Guglielmo Tell*, 1911) ai successivi cine-drammi moderni (*Dall'amore al disonore*, 1912; *La rinunzia*, 1913), dalla commedia (*Lo stratagemma di Stasià*, 1914) alla pantomima (*Il disinganno di Pierrot*, 1915) al film di propaganda (*Per la Patria*, 1915). Il film è stato restaurato nel 1989 dal Filmmuseum di Amsterdam a partire da un positivo originale in nitrato, colorato per imbibizione. La copia, lunga 332 metri e con didascalie olandesi, faceva parte della collezione Desmet.

production genre typical of FAI in its early years, when historical costume films and theatrical dramas represented the ideal "film d'arte". A copy of the film was preserved at the Cineteca Nazionale. Since then, the original has been destroyed by irreversible decay. The original was a positive print from the period with stencil coloring. The film was preserved in black and white; traces of deterioration in the original print are visible in the opening credits.

Ugo Falena was one of the main directors for Film d'Arte Italiana. After a long career in the theater - he was director of Teatro Argentina and for the Compagnia Stabile Romana - Falena then decided to devote himself to the cinema. He arrived at FAI in 1909 and would go on to make forty-two films in a wide variety of genres: from early costume dramas (La signora dalle camelie, 1909; Guglielmo Tell, 1911), followed by more modern cine-dramas (Dall'amore al disonore, 1912; La rinunzia, 1913), to comedies (Lo stratagemma di Stasià, 1914), pantomime (Il disinganno di Pierrot, 1915), and propaganda films (Per la Patria, 1915). The film was restored in 1989 by the Amsterdam Filmmuseum, from an original tinted nitrate positive print. This copy is 332 meters long, with Dutch subtitles. It was part of the Desmet collection.

LA CONTESSA DI CHALLANT E DON PEDRO DI CORDOVA Italia, 1911 Regia: Gerolamo Lo Savio

■ Scen.: Gerolamo Lo Savio; Int.: Francesca Bertini (contessa di Challant), Gustavo Serena (Don Pedro di Cordova); Prod.: Film d'Arte Italiana ■ 35mm. L.: 560 m. D.: 32' a 16 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française ■ Restauro eseguito dalla Cinémathèque Française nel 1989 / Print restored in 1989 by Cinémathèque Française

I principali interpreti di questo film sono due grandi nomi del cinema muto italiano: Francesca Bertini e Gustavo Serena. Per la prima volta insieme, i due lavoreranno alla FAI più o meno negli stessi anni. Da qui nascerà quel grande sodalizio artistico che porterà alla realizzazione di *Assunta Spina*. Nonostante solitamente i film in costume risultino colorati *au pochoir*, la copia si presenta in bianco e nero. Il negativo originale da cui si è partiti per il restauro non era caratterizzato da alcuna indicazione relativa a tale tipo di colorazione. Ad ogni modo, trattandosi di negativo, non sarebbe stato possibile restituire l'eventuale colorazione *au pochoir*. Il lavoro di restauro della copia è stato eseguito dalla Cinémathèque Française, che ha affidato a Renée Lichtig e Jean Gili la ricostruzione delle didascalie, assenti nell'originale. Queste sono state ricreate facendo riferimento al soggetto originale del film, conservato alla Bibliothèque de l'Arsenal.

The leading actors in this film are two great names from Italian silent film: Francesca Bertini and Gustavo Serena. Together for the first time, both worked for FAI more or less during the same period. From here, a great artistic partnership was born, leading to the making of Assunta Spina. Though period films were usually presented with stencil coloring, this copy was black and white: the original negative used for the restoration bore no signs indicating stencil coloring. In any case, it would not have been possible to reconstruct stencil coloring from a negative. The Cinémathèque Française restored the print. The intertitles, which were missing in the original, were recreated by Renée Lichtig and Jean Gili based on the original film scenario held at the Bibliothèque de l'Arsenal.

MARCO VISCONTI Italia, 1911 Regia: Ugo Falena

■ Sog.: dal romanzo omonimo (1834) di Tommaso Grossi; Scen.: Ugo Falena; Int.: Dillo Lombardi (Marco Visconti), Gemma De Sanctis (Ermelinda), Francesca Bertini (Maria); Prod.: Film d'Arte Italiana ■ 35mm. L.: 295 m. D.: 15' a 16 f/s. Bn. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato nel 2003 dalla Cineteca di Bologna presso L'Immagine Ritrovata / Restored in 2003 by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata

Grazie al lavoro di ricostruzione di questa copia, è stato possibile notare come le riviste cinematografiche abbiano diffuso alcune

Research to reconstruct this film revealed that cinema magazines had published several pieces of false information

informazioni errate sul film. Solitamente, infatti, si è scritto che il personaggio femminile interpretato da Francesca Bertini si chiama "Bice"; inoltre, il film è definito come "un dramma in 19 quadri". In realtà "Bice" non esiste, o meglio, nel film troviamo sì la Bertini, ma nei panni di "Maria". Allo stesso modo, la sceneggiatura presenta 11 quadri e non 19. Il restauro è stato realizzato a partire da un negativo originale in nitrato, ritrovato alla Cinémathèque Française, e preservato negli anni Novanta. Nel 2003, è stato terminato il lavoro con la ricostruzione del testo delle didascalie, presenti nella sceneggiatura del film. La copia è in bianco e nero poiché per questo film, in origine, non era prevista alcuna colorazione.

BEATRICE D'ESTE Italia, 1912 Regia: Ugo Falena (?)

■ Sog. e scen.: Augusto Genina; Int.: Francesca Bertini (Beatrice d'Este), Giovanni Pezzinga (Obizzo II, duca di Ferrara), Gustavo Serena (Orlando), Alfredo Campioni (Galeazzo Visconti), Bovi Campeggi (Padre Lotario); Prod.: Film d'Arte Italiana ■ 35mm. L.: 330 m. D.: 18' a 16 f/s. Bn. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato nel 2003 dalla Cineteca di Bologna presso L'Immagine Ritrovata / Print restored in 2003 by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata

Il film, che – come sempre accade in casa FAI – prende spunto da eventi e vicende della storia nazionale per farne dei melodrammi, ebbe larga distribuzione in tutto il mondo e riscosse notevoli consensi. "Questo film, con la sua storia dignitosamente drammatica, le sue scene deliziose e l'accurata scenografia, è un'eccellente occasione per il pubblico. È al contempo istruttivo e coinvolgente". ("The Motion Picture World", 14.9.1912). Il film in origine era colorato *au pochoir*, e questo era uno dei motivi che aveva contribuito a dargli successo. La copia oggi visibile, però, è in bianco e nero, poiché il restauro è stato realizzato a partire da un negativo originale in nitrato, conservato dalla Cinémathèque Française. Le didascalie sono state ricostruite utilizzando fonti extra filmiche.

about it. The female role played by Francesca Bertini is usually noted with the name "Bice", and the film is described as "a drama in 19 acts". In reality, "Bice" doesn't exist, or rather, Bertini is in the film, but in the role of "Maria". Similarly, the script contains 11 acts, not 19. The film was restored using an original nitrate negative found at the Cinémathèque Française which had been preserved during the 1990s. In 2003, reconstruction of the intertitles, as found in the film script, was completed. The copy is black and white because the original film did not have color.

The film was inspired by events in the nation's history – as was often the case at FAI – that were turned into melodramas. It was distributed throughout the world and gained much acclaim. "This picture, with its fairly dramatic story, its beautiful scenes and accurate settings, is an excellent offering for the public. It is instructive and it is also entertaining" ("The Motion Picture World", 14.10.1912). Originally, the film was presented with stencil coloring, which was one of the factors that contributed to its success. The copy shown today is however black and white because the film was restored using an original nitrate negative held by the Cinémathèque Française, which did not have color information indicated. The intertitles were reconstructed from non-filmic sources.

UN DRAMMA A FIRENZE Italia, 1912 Regia: Ugo Falena

■ Int.: Francesca Bertini (Elisabetta Marmorai), Giovanni Pezzinga (il cavalier Albertini), Alfredo Campioni (il cardinale Acciaiuoli); Prod.: Film d'Arte Italiana ■ 35mm. L.: 535 m. D.: 29' a 16 f/s. Pochoir, imbibito, virato / Stencil, tinted, toned. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna e Nederlands Filmmuseum ■ Nuova edizione colorata 2003, restaurata da Cineteca di Bologna e Nederlands Filmmuseum presso L'Immagine Ritrovata / New edition 2003 in color, restored by Cineteca di Bologna and Nederlands Filmmuseum at L'Immagine Ritrovata

"Un film colorato a mano, pieno di dignità e grande bellezza. È stato realizzato a Firenze, e gli sfondi costituiti dai cancelli dei palazzi, dalle chiese e dai giardini sono forse gli stessi che sono stati testimoni del tragico amore del Cavaliere e della bella fanciulla da lui scelta. La storia non è drammatica, non ci trascina nell'emozione; ma per la maggior parte sembra storica ed è una visione da consigliare". ("Moving Picture World", 17.8.1912). La copia qui presentata è una nuova edizione rispetto a quella stampata nel 1996. Quest'ultima, infatti, era in bianco e nero, poiché realizzata a partire da un negativo d'epoca messo a disposizione dalla Cinémathèque Française. Tale copia riportava indicazioni in codice relative sia al *pochoir* sia a imbibizioni e viraggi. Ma, a quella data, i codici non erano ancora stati decifrati. A distanza di alcuni anni, grazie alla decifrazione dei suddetti codici, è stato possibile restituire, attraverso il Desmetcolor, le imbibizioni e viraggi che la caratterizzavano in origine.

"A hand-colored picture, full of dignity and great beauty. It was made in Florence and the backgrounds of palace gates, churches and gardens are perhaps the same that witnessed the tragic love of the Chevalier and the beautiful girl of his choice. The story is not dramatic, does not move us with emotion; but seems historic for the most part, and makes a desirable offering" ("Moving Picture World", 17.8.1912). This copy is a new version subsequent to the one printed in 1996. That copy was in black and white, made from a negative from that period that came from the Cinémathèque Française. The negative contained information regarding both stencil coloring and tinting and toning, but it was marked in unknown codes. However, in 1996 the codes had not yet been deciphered. Several years later, the codes were deciphered and now the original tinting and toning have been restored with Desmetcolor.

IL FALCO ROSSO Italia, 1912

■ Int.: Gustavo Serena (Francesco II, duca di Toscana), Giovanni Pezzinga (il cardinale Ferdinando de' Medici), Francesca Bertini (Bianca Capello); Prod.: Film d'Arte Italiana / S.A. Pathé Frères ■ 35mm. L.: 630. D.: 35' a 16 f/s. Bn. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna e Cinémathèque Française. Restauro eseguito nel 1996 da Cineteca di Bologna e Cinémathèque Française presso l'Immagine Ritrovata / Print restored in 1996 by Cineteca di Bologna and Cinémathèque Française at L'Immagine Ritrovata

Con *Il Falco rosso* tornano sullo schermo, per l'ennesima volta, le congiure di palazzo ordite ai tempi della dominazione medicea. Nel ruolo di Bianca Capello, la favorita del duca di Toscana, troviamo Francesca Bertini, come sempre contesa da G. Pezzinga (il cardinale) e G. Serena (il duca). Se l'ambientazione e l'uso del Pathécolor sollevarono molte lodi, non si può dire altrettanto dell'interpretazione dei protagonisti. "A noi giova dire invece che il lavoro è piaciuto e molto per la ricchezza dello scenario e per gli effetti fotografici invero assai belli ed interessanti. Invece gli attori non sono piaciuti. Il Serena, nella parte del Duca, è parso impacciato, e la Bertini, nella parte di Bianca Capello, ha recitato senza vigoria" ("Cinema", n° 29, 25.3.1912).

Il Falco Rosso sees the court conspiracies from the times of the Medicis' domination return to the screens once again. Francesca Bertini plays the role of Bianca Capello, the favorite of a Tuscan Duke. As usual, Bertini is contended for by G. Pezzinga (the Cardinal) and G. Serena (the Duke). While the settings and the use of Pathécolor garnered much praise, the same cannot be said for the actors' performances. "We are pleased to say that we liked the work, especially for its rich scenery and the quite beautiful and interesting photographic effects. On the other hand, we did not like the actors. Serena seemed awkward in the role of the Duke, and Bertini played the part of Bianca Capello quite listlessly" ("Cinema", n° 29, 25.3.1912).

UNA TRAGEDIA ALLA CORTE DI MILANO Italia, 1912

■ Int.: Francesca Bertini (Beatrice di Tenda), Clelia Zucchini (Agnese del Maino), Giovanni Pezzinga (Filippo Visconti), Gustavo Serena (Orombello); Prod.: Film d'Arte Italiana ■ 35mm. L.: 640 m. D.: 35' a 16 f/s. Imbibito, pochoir / Tinted, stencil. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Archives Françaises du Film

Ogni volta in cui in un film della FAI si ripresenta il «trio» Bertini, Pezzinga, Serena, si determina sempre la stessa suddivisione di ruoli: i due uomini sono entrambi legati sentimentalmente a questa fanciulla, a volte innocente, a volte perfida. Ma, mentre Gustavo Serena riveste sempre un ruolo positivo (destinato regolarmente a soccombere), Pezzinga, al contrario, è sempre un tiranno crudele e traditore, che comunque riesce a farla franca. La copia è stata restaurata dal Centre National de la Cinématographie – Archives du Film, Bois d'Arcy, a partire da un positivo originale di prima generazione, colorato per imbibizioni e *pochoir*. Attraverso l'uso di un internegativo colore è stato possibile riproporre le colorazioni originarie.

Every time the Bertini, Pezzinga, Serena "trio" appeared in a FAI film, the roles were always divided up in the same manner: the two men are both sentimentally linked to the young girl, who is sometimes innocent and sometimes treacherous. However, while Gustavo Serena always plays a positive role (always destined to succumb), Pezzinga always plays a cruel tyrant and traitor who nonetheless manages to get off scot-free. This copy was restored by the Centre National de la Cinématographie – Archives du Film, Bois d'Arcy, from a first generation original positive print with tinting and stencil coloring. A color internegative was used to reproduce the original colors.

SILVIO E LO STRADIVARIUS Italia, 1915 Regia: Ugo Falena

■ Sog. e scen.: Ugo Falena; E: Giorgino Ricci; Int: Silvia Malinverni (Silvio), Armando Migliari (lo zio), Dora Menichelli (la zingarella Licia), Claudio Ermelli (il sacrestano); Prod.: Film d'Arte Italiana ■ 35mm. L.: 682 m. D.: 28' a 18 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum ■ Restaurato da Nederlands Filmmuseum a partire da un positivo nitrato nel 1990 / Print restored in 1990 from nitrate positive by Nederlands Filmmuseum

È su questo set che avviene per la prima volta l'incontro tra Ugo Falena e colei che diventerà la sua interprete prediletta, nonché sua moglie: Silvia Malinverni. L'attrice indossa qui dei panni maschili, quelli del protagonista Silvio. Falena, soddisfatto di questo esperimento, glielo farà ripetere in altri due film da lui diretti: *La figlia del mare* (Tespi, 1916) e *Il trittico dell'amore* (Bernini film, 1920). Il film fu ben accolto dalla critica: "Silvio e lo Stradivarius è una nuvoletta piena di gusto, piuttosto semplice e ben recitata. La sua vicenda è gentile e morale. La fotografia risulta molto accurata ed il film, specie nella prima parte, è eccellente" ("La cinematografia italiana ed estera", Torino, 5.4.1916). La copia è stata restaurata dal Filmmuseum di Amsterdam a partire da un positivo d'epoca imbibito, con didascalie olandesi.

On the set of this film Ugo Falena first met the woman who would become his favorite leading lady, as well as his wife: Silvia Malinverni. Here, the actress plays the male role of the protagonist Silvio. Satisfied with the experiment, Falena had her repeat it in two other films he directed: La figlia del mare (Tespi, 1916) and Il trittico dell'amore (Bernini film, 1920). Critics received the film warmly: "Silvio e lo Stradivarius is a tasteful little gem, rather simple and well acted. It narrates a gentle, moral event. The photographic results are quite accurate, and the film, especially in the first part, is excellent" ("La cinematografia italiana ed estera", 5.4.1916). The copy was restored by the Amsterdam Filmmuseum from a positive tinted print from the period and Dutch intertitles.

Programma a cura di Paolo Simoni, Sergio Fant e Pauline de Raymond
Program curated by Paolo Simoni, Sergio Fant and Pauline de Raymond

CINEMA² HOME+MOVIES





Per *cinema*², la sezione del Cinema Ritrovato dedicata al *found footage* e alle più svariate forme di riciclaggio del cinema, il segno grafico “+” tra *home* e *movies* rappresenta il valore aggiunto alle immagini originali dall'intervento dei filmmaker che hanno affrontato la delicata rielaborazione dei film di famiglia.

Il primo programma vuole spingersi fin dentro la famiglia, osservarne e scomporne il funzionamento dall'in-

terno, con alcuni film realizzati da autori che lavorano direttamente su immagini della loro personale memoria familiare.

Con *Mort à Vignole*, Olivier Smolders riflette sulla natura dei film di famiglia (non solo dei propri), ma anche più in generale sul rapporto tra il cinema e la morte. In *Der Fater*, Christine Noll Brinckmann “regola i conti” con il padre, attraverso le immagini amatoriali e familiari da lui girate negli anni '30. Boris Van der Avoort, nel suo *J'espère que vous allez bien*, unisce in un abbraccio i film di tre generazioni: quella dei nonni, dei genitori e la sua. Infine, *This Side of Paradise* non è un film di *found footage* nel senso proprio, piuttosto un film di montaggio a distanza: Jonas Mekas assembla solo nel 1999 il materiale girato tante estati prima, quando frequentava la famiglia Kennedy, “insegnando cinema” ai piccoli John Jr. e Caroline, pochi anni dopo la morte del padre.

Il secondo programma vuole analizzare e sovvertire le meccaniche dei film di famiglia, e mostrare un campionario dei modi in cui gli *home movies* possono essere smontati, rimontati, manipolati. Per farli rientrare in una sorta di catalogo teorico, i film di vacanza vanno ad esempio raccolti con precisione tipologica, come in *Adria*, in cui “opera” la mano precisa di Gustav Deutsch. Ma anche un solo gesto, reiterato, può diventare protagonista: in *Happy-End* di Peter Tscherkassky è il succedersi incessante dei brindisi familiari, ripetuti negli anni, a divenire motivo dominante e angosciante. Ma i film di famiglia possono venir sezionati anche al livello dell'emulsione, come nel caso di *Home Movie* di Cécile Fontaine, dove il supporto dell'immagine viene “torturato”, per costringerlo a svelare allo sguardo i suoi segreti. Possono raccontare storie, come in *Passagen* di Lisl Ponger, con le sue immagini turistiche al servizio di racconti orali di altri viaggi, di emigrazione, di esilio. Oppure raccontare la Storia, come in *Günther 1939* di Johannes Rosenberger: l'etichetta sulla bobina ritrovata (“Heil Hitler!”) non mente sul contenuto e sulla “buona” fede di ogni famiglia nazista; il film originale è letteralmente capovolto nel quadro e ci riconsegna il lato più inquietante del cinema familiare. Variazione finale, *Die Bilder* di Marcel Schwierin, dove s'incontrano anonimi film amatoriali a colori e *bergfilm* anni '20: la memoria conduce lontano, dove meno ci si aspetterebbe, sulle vette più alte o sui petali di un fiore, frammenti che si compongono con la grazia e l'intensità che solo il ri-montaggio può così poeticamente evocare.

*Cinema*² is the section of Cinema Ritrovato dedicated to *found footage* and various other forms of cinema recycling. This year, a “+” sign represents the value added to original images by the work of the filmmaker who takes on the delicate task of reworking home movies.

The first program wants to go inside the family, to observe and deconstruct its functioning from within, through several films by authors who work directly on images from their personal family history. With *Mort à Vignole*, Olivier Smolders reflects on the nature of home movies (not just his own), and more generally on the relationship between cinema and death. In *Der Fater*, Christine Noll Brinckmann “settles the score” with her father through amateur films and home movies he shot in the thirties. In *J'espère que vous allez bien*, Boris Van der Avoort unites in a single embrace films from three generations: that of his grandparents, his parents, and his own. Finally, *This Side of Paradise* is not, in the true sense of the term, a *found footage* film, but a film of editing at a distance: in just 1999, Jonas Mekas assembled material shot many summers before when he frequented the Kennedy family, “teaching cinema” to little John Jr. and Caroline shortly after the death of their father.

The second program aims to analyze and subvert the mechanisms of home movies, showing examples of how they can be taken apart, put back together, and manipulated. To place the films into a sort of theoretical catalogue, the vacation films, for example, are brought together with typological precision, such as in *Adria* where the steady hand of Gustav Deutsch “operates”. But even a single gesture, reiterated, can become protagonist: in *Happy-End* by Peter Tscherkassky, incessant rounds of toasts within the family, repeated over the years, become a dominant and distressing motif. But home movies can also be grouped according to emulsion, as is the case of *Home Movie* by Cécile Fontaine, where the image support is “tortured” into revealing its secrets to the gaze. They can tell stories, like Lisl Ponger's *Passagen* with its touristic images that serve an oral account of other travels, of emigration, of exile. Or they can recount History, as in *Günther 1939* by Johannes Rosenberger: the label on the found reel (“Heil Hitler!”) tells no lies as to the content and the “good” faith of any nazi family. The final variation comes with *Die Bilder* by Marcel Schwierin, where anonymous home movies in color meet up with *bergfilms* from the twenties. Memory leads you far away, where you would least expect, on the highest peaks or the petals of a flower, fragments that come together with a grace and intensity that only reediting can evoke so poetically.

PROGRAMMA 1 / PROGRAM 1

MORT À VIGNOLE Belgio, 1998 Regia: Olivier Smolders

■ 35mm. D.: 25'. Col. Versione francese / French version ■ Da: O. Smolders

Decidemmo di trascorrere qualche giorno di vacanza in famiglia a Vignole, un'isoletta di pescatori al largo di Venezia. Avevo portato una macchina da presa 8mm, la stessa che una volta usava mio padre, con la sensazione che la vita, immagine dopo immagine, ci scorre fra le dita. [...] Cos'è un film di famiglia? Un pezzo di vita strappato alla morte? Per quanto tempo ci ricorderemo di noi? Quali emozioni, così potenti, così terribili, si sprigionano anni dopo dalle immagini mute di queste persone, di cui conosciamo un destino che loro in quel momento ignoravano? I sorrisi insondabili di quei bambini non saranno forse, passate tre generazioni, prigionieri di vaghi e remoti aneddoti?

O. Smolders

The family decided to take a few days vacation together on Vignole, a small fisherman's island off the coast of Venice. I brought an 8mm camera with me, the same one my father used to use, with the sense that life runs through our fingers, image after image. [...] What is a home movie? A piece of life wrenched from death? How long will they remember us? Years later, what strong and terrible emotions will erupt from the silent images of these people whose destiny, to which they were oblivious at that time, we now know? Have the unfathomable smiles of these children perhaps not gone through three generations as prisoners of vague and remote anecdotes?

O. Smolders

DER FATER Germania, 1986 Regia: Christine Noll Brinckmann

■ 16mm. D.: 25' a 24 f/s. Col. Muto / Silent movie ■ Da: Light Cone

Der Fater è un collage di film originali in bianco e nero degli anni '30, realizzati dal padre della cineasta, e di film nuovi a colori. L'intento è quello di far condividere, attraverso gli occhi della figlia, le sequenze girate dal padre: il suo punto di vista patriarcale e colonialista, le sue fantasie sessuali... In questo senso si tratta di un film sul rapporto problematico, libidinoso e allo stesso tempo critico, tra genitore e figlia.

Der Fater is a collage of original black and white films from the thirties by the director's father, and new color films. The intention is to let viewers share, through the eyes of the daughter, in the sequences shot by the father: his patriarchal and colonialist perspective, his sexual fantasies... In this sense, the film is about a problematic relationship, libidinous and critical at the same time, between parent and daughter.

J'ESPÈRE QUE VOUS ALLEZ BIEN Belgio, 1998 Regia: Boris van der Avoort

■ 16mm. D.: 14'. Col. Versione francese / French version ■ Da: E.M.A.F. – European Media Art Festival

L'autore riscopre e rielabora alcuni *home-movies* accostando le immagini di tre generazioni di una famiglia belga tra il 1931 e il 1997: se stesso, i suoi genitori, i suoi nonni. Un esercizio che ha a che fare con un'eredità iconografica e spirituale. Le immagini ci riportano all'infanzia e al gioco, ai viaggi, alle relazioni sociali, ai balli. Personali e insieme collettive, le sequenze evocano la guerra, i primi passi dell'uomo sulla luna, mostrandosi in molteplici variazioni: l'ideale della perfetta felicità.

The author rediscovers and reworks family films through placing images of three generations (of a Belgian family between 1931 and 1997: himself, his parents and grand parents) next to each other. An exercise to deal with this iconographic and spiritual heritage. Images from the family's heritage take us back to childhood and play, journeys, relationships, dancing. Personal and yet common, sequences evoke war, man's first steps on the moon and show themselves in multiple variations: the ideal of perfect happiness.

THIS SIDE OF PARADISE USA, 1999 Regia: Jonas Mekas

■ 16mm. D.: 35'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Light Cone

Sorprendentemente, così come è stato per molti eventi della mia vita, per un certo periodo verso la fine degli anni '60 e i primi anni '70, ho avuto la fortuna di passare del tempo, soprattutto d'estate, con le famiglie e con i bambini di Jackie Kennedy e della sorella Lee Radziwill. A dire il vero, il cinema rappresentava una parte integrante, inseparabile e fondamentale della nostra amicizia. Il periodo era quello immediatamente successivo alla prematura e tragica morte di John F. Kennedy, e Jackie voleva occupare i figli

Unpredictably, as most of my life's key events have been, for a period of several years in the late sixties and early seventies, I had the fortune to spend some time, mostly during the summers, with Jackie Kennedy's and her sister Lee Radziwill's families and children. Cinema was an integral, inseparable, as a matter of fact, a key part of our friendship. The time was still very close to the untimely, tragic death of John F. Kennedy. Jackie wanted to give something to her children to do, to help to ease the transition,

131

in qualche attività che li aiutasse a svagarsi, ad accettare il fatto di non avere più un padre. Pensava che una cinepresa sarebbe stata una cosa divertente. [...] Le immagini di questo film, a parte qualche eccezione, si riferiscono alle estati che Caroline e John Jr. hanno trascorso a Montauk, con i cugini Anthony e Tina Radziwill, in una vecchia casa che Lee aveva affittato da Andy Warhol per per un paio di estati. [...] Erano momenti spensierati, di gioia, e di costante celebrazione della vita e delle amicizie. Quei giorni erano piccoli frammenti di paradiso.

Jonas Mekas

life without a father. One of her thoughts was that a movie camera would be fun for children. [...] The images in this film, with a few exceptions, all come from the summers Caroline and John Jr. spent in Montauk, with their cousins Anthony and Tina Radziwill, in an old house Lee had rented from Andy Warhol, for a few summers. [...] These were summers of happiness, joy and continuous celebrations of life and friendships. These were days of Little Fragments of Paradise.

Jonas Mekas

PROGRAMMA 2 / PROGRAM 2

HAPPY-END Austria, 1996 Regia: Peter Tscherkassky

■ 16mm. D.: 12'. Col. Versione tedesca / German version ■ Da: Sixpackfilm

Un film di *found footage* che tratta di tradizioni orali, di momenti di festa e di una coppia sposata che ha capito come arricchire e ravvivare la sua tenera unione. Vediamo i due che si versano da bere, tagliano torte, fanno brindisi... Le esuberanti movenze di danza della donna alla fine si fermano. È un momento estremamente ambiguo, e l'espressione della donna trasmette un sentimento quasi di disperazione. Si tratta di un film moderno, straniante e barocco sul senso della caducità delle cose, un tema ancora presente nella tradizione austriaca, che viene eroso dalla certezza del mondo sensuale nel momento in cui viene bevuto un liquore all'uovo, rituale che conferisce a *Happy-End* un significato più ampio.

Bert Rebhandl

A found footage film about oral rituals, about festive occasions and about a married couple who understood how to enrich and enliven their cosy togetherness. We see the pair pouring drinks, cutting cakes, making toasts... Finally the exuberant movement of the dancing woman freezes. It is a deeply ambiguous moment that, from the expression on her face, allows one to think of something close to despair. On something like a modern, alienated, baroque vanity motive, which is still present in the Austrian tradition, and whose abrasion with the sensual certainty of the moment of drinking an egg liqueur gives Happy-End a wider meaning.

Bert Rebhandl

HOME MOVIE Francia, 1986 Regia: Cécile Fontaine

■ 16mm. D.: 5' a 18 f/s. Col. Muto / Silent movie ■ Da: Light Cone

Si tratta del recupero di un film di famiglia degli anni '50, comprato in un negozio di oggetti usati. Dopo essere stato rifilato in bianco e nero, l'originale è stato scomposto e successivamente ricomposto attraverso un collage sul nuovo supporto.

This is the recovery of a home movie from the fifties, bought in a store that sold used objects. After being refilmed in black and white, the original was taken apart and then put back together as a collage on a new support.

ADRIA - URLAUBSFILME 1954-1968 / FILM - SCHULE DES SEHENS 1 Austria, 1990 Regia: Gustav Deutsch

■ 16mm. D.: 35'. Col. Muto / Silent movie ■ Da: Sixpackfilm

Un documentario sperimentale. Uno studio psicologico sugli "home movies" filmato durante le vacanze sull'Adriatico fra il 1954 e il 1968. Questi film sono rilevanti per quattro ragioni: 1) l'importanza sociologica ed etnologica: il documento come metafora della società, le prime vacanze all'estero, l'organizzazione del tempo libero. 2) L'importanza intellettuale collettiva: il ricordo delle stesse spiagge negli stessi film. 3) L'importanza storica: il cinema come medium personale per le masse. 4) L'importanza artistica: le riprese cinematografiche come rituale familiare, messa in scena per la macchina da presa. Il materiale filmico è stato analizzato, diviso in serie e montato con un ordine diverso (descrizioni, reazioni, ecc.). Queste scene, sottratte

An experimental documentary. A psychological study of "home movies" filmed while on vacation along the Adriatic between 1954 and 1968. These films are relevant for four reasons: 1) their sociological and ethnological importance: the document as a metaphor for society, the first vacations abroad, the organization of free time. 2) Their collective intellectual importance: the memory of the same beaches in the same films. 3) Their historic importance: cinema as a personal medium for the masses. 4) Their artistic importance: filming as a family ritual, staged for the camera. The filmic material was analyzed and divided in sequence and then edited into a different order (descriptions, reactions, etc.). Removed from their private

al loro isolamento privato per costituire nuove unità, mostrano situazioni domestiche, condivise da tutti, e altre attività indotte tanto dal mezzo cinematografico quanto dal contesto sociale. La proiezione privata di situazioni individuali diventa il documento di situazioni comuni. *Adria* costituisce l'analisi artistica e scientifica del mezzo cinematografico, e va inteso come una scuola dello sguardo.

PASSAGEN Austria, 1996 Regia: Lisl Ponger

■ 16mm. D.: 12'. Col. Versione tedesca / German version ■ Da: Sixpackfilm

Una donna, ferma accanto alla banchina di una nave passeggeri, guarda intensamente nel blu. Ricorderà per noi un arrivo a New York, una giovane coppia che cammina per China-town, le case sull'acqua di Shanghai e un gruppo di bambini elettrizzati che si raccoglie attorno a un viaggiatore con la misteriosa macchina fotografica. Accanto a queste immagini si sentono i suoni di terre lontane e, in parallelo, si apre il montaggio di ricordi e persone diverse. Gente che, a un certo punto della vita, è partita o è arrivata a Vienna involontariamente. [...] Lisl Ponger disegna una mappa immaginaria del XX secolo sulla quale vengono scolpite storie di emigrazione come solchi ormai consumati nella memoria occidentale. Le immagini, realizzate da turisti attenti, si svelano, in stretta relazione con la colonna sonora, come un viaggio post-coloniale. Un viaggio in quegli stessi paesi che molto tempo fa si sono aggregati nello spazio e nel tempo. Infine, le insegne al neon dell'"Hotel Edison" e del "Radio City" ci ricordano dell'origine di questa forma di appropriazione del mondo, del periodo delle grandi spedizioni, delle vetrine e dei *passages* aperti da Benjamin, e di quando i mezzi tecnici e di trasporto hanno alterato in modo radicale le percezioni dell'uomo moderno.

Christa Blümlinger

GÜNTHER 1939 (HEIL HITLER) Austria, 1994 Regia: Johannes Rosenberger

■ 16mm. D.: 8'. Bn. Versione tedesca / English version ■ Da: Sixpackfilm

L'autore ha ritrovato e rielaborato le bobine di un film amatoriale girato nel 1939. Il lavoro di Rosenberger è una protesta: un grido indignato che non ha sfumature. Il materiale preesistente, filmato da un padre di famiglia, è composto da tre "racconti": 1) la mia bella sposa mette al mondo un bel bambino. Ecco come mi guardano; 2) fuori, in strada, si svolge una parata militare. Guardate le uniformi e la folla che c'è. Ed ecco Hitler! 3) È qui che abbiamo trascorso le nostre vacanze: su una barca a vela, nella foresta. Con una stampatrice ottica, Rosenberger ha filmato questi tre episodi intervenendo a molteplici livelli: ha evidenziato i limiti dell'immagine filmando per intero la pellicola, ha rallentato la cadenza per vivisezionare le immagini in filigrana di un preciso momento storico, ha aggiunto una colonna sonora che associa battiti e cigolii cadenzati, un rumore stridente e il "Mai, joli mois de mai, tu seras bientôt de retour" di Robert Schumann. Un film sul cinema amatoriale che denuncia, più che i contenuti di questa scrittura, la sua logica di legami impliciti, la sua grammatica che è già ideologia e che (seppur sentimentale) non lascia spazio ad alcun sentimento.

Alexander Horwath

isolation to build a new whole, these scenes show various domestic situations shared by all, and other activities induced just as much by the cinematic means as by the social context. Private screening of individual situations becomes the document of common situations. Adria constitutes an artistic and scientific analysis of the cinematic means, and must be considered as a school for the gaze.

A woman stands alone at the railing of a passenger liner and gazes into the blue. She will remember for us an arrival in New York, the walk of a young couple through China-town, the house boats in Shanghai and the excited children who gather round the visitor with the obscure picture machine. Beneath the pictures the sounds of distant lands can be heard and, in parallel, a montage of various memories and people unfolds. People who at some time either left or arrived in Vienna involuntarily. [...] Lisl Ponger creates an imaginary map of the twentieth century on which the stories of emigration are engraved like well-worn tracks of occidental memory. The pictures, made by observant tourists, are revealed, in their tensile relationship to the soundtrack, as a post-colonial journey. A journey through exactly those countries which long ago have been shrunk together in space and time. Finally the wonderful neon signs of the "Hotel Edison" and "Radio City" remind one of the origins of this form of appropriation of the world, of the time of great expeditions, of Benjamin's shop-windows and passages, and of the time when technical apparatus and means of transportation fundamentally altered the perceptions of modern man.

Christa Blümlinger

The author found and reworked the reels of a home movie from 1939. This work by Rosenberger is a protest: an indignant outcry with no nuances. The preexisting material, shot by the father of a family, consists of three "stories": 1) my beautiful wife brings a beautiful child into the world. This is how they look at me; 2) outside on the street, a military parade goes by. Look at the uniforms and the crowd that has gathered. And there's Hitler! 3) And this is where we spent our vacation: on a sailboat, in the forest. With an optical printer, Rosenberger filmed the three stories, intervening on various levels: he emphasizes the borders of the image by filming it in its entirety, he slows down the rhythm to dissect these watermark images of a precise moment in history, he has added a soundtrack that associates throbbing and squeaking, a shrill noise, and Robert Schumann's "Mai, joli mois de mai, tu seras bientôt de retour". A film about home movies that denounces not so much the contents of the document, as its logic of implicit links, its grammar which has already become ideology and which (though sentimental in nature) leaves no room for sentiment.

Alexander Horwath

DIE BILDER Germania, 1994 Regia: Marcel Schwierin

■ 16mm. D.: 24'. Col. Versione tedesca / German version ■ Da: Light Cone

Un collage di film di montagna degli anni '20 e di sequenze di film Kodachrome amatoriali. I campi innevati, freddi e azzurrognoli, contrastano con i colori caldi dei campi di fiori soleggiati. Si tratta di un autoritratto malinconico, che mescola immagini personali colorate e cliché alpini. "Mi sono trovato a cercare un passato che non ho mai vissuto, nonostante mi appartenga più del mio stesso passato". (M. Schwerin)

A collage of mountain adventures from the twenties and sequences taken from Kodachrome home movies (about which the filmmaker said: "I find myself searching for a past I never experienced, although it is a part of me more than my own"). Snow covered fields, cold and bluish, contrast with the warm colors of a sunny field of flowers. This is a melancholy self portrait that mixes colorful personal images with clichés from the mountains.

Il Cinema Ritrovato ha deciso quest'anno di rispondere alle richieste di una grande parte del suo pubblico, che da varie edizioni sente l'esigenza di uno spazio aperto ad un tipo di mercato cinéophile che ben si accorda con lo spirito del festival: prende quindi il via questa Fiera dell'editoria cinematografica. Un appuntamento che vuole essere l'occasione, per il pubblico specializzato e non, di accedere a materiali di scarsa diffusione e non facile reperibilità, con particolare attenzione alle pubblicazioni degli archivi e degli editori specializzati e con un occhio di riguardo per la produzione DVD, che rappresenta oggi uno strumento privilegiato nel campo della diffusione della cultura cinematografica, offrendo la possibilità di presentare i grandi classici del cinema restaurati, con il loro indispensabile corredo storico-critico. Un DVD ben fatto, con immagine e suono di alta qualità, ricco di extra quali foto, interviste, comparazioni dei materiali, tagli, un accompagnamento musicale a cura di grandi musicisti contemporanei, rappresenta sicuramente il sogno di ogni cinefilo. Per i partecipanti al festival è l'occasione per fare il punto della situazione sulle potenzialità di mercato rappresentate dall'inestimabile risorsa del patrimonio cinematografico, che spesso rischia di rimanere relegato nelle nicchie festivaliere. Sono presenti i maggiori produttori europei ed americani di home video, quali Kino on Video, Éditions Cahiers du Cinéma, Criterion, Image, Transit Film, Arte Video, Milestone Films, René Chateau Video e DVD, ed editori quali British Film Institut, Cahiers du Cinéma, Éditions Revoir, 1895, Cinémathèque Française, Centre Georges Pompidou Éditions, Castoro Cinema, con le loro edizioni più ricercate a prezzi e condizioni speciali in occasione del festival. Nello spazio espositivo è possibile inoltre la consultazione dei materiali e dei cataloghi, in modo da fornire tutte le informazioni necessarie sul maggior numero possibile di edizioni e pubblicazioni. Un work in progress che attende solo il suo pubblico per mettersi in moto.

For a number of years now, a large part of the Cinema Ritrovato public has felt the need for a space open to certain sort of cinephile market, in harmony with the spirit of the festival. In response to this request, this year will mark a Film Publishing Fair. The aim is to provide access, for both specialized audiences and non, to materials of limited diffusion or that are difficult to find, with particular attention paid to publications by archives and specialized editors. A careful eye will also be placed on DVD productions, which today represent an important tool for the diffusion of film culture as they offer the possibility to present restored versions of great cinema classics, accompanied by indispensable historic-critical commentary. A well made DVD, with high quality sound and images and replete with extras such as photos, interviews, comparisons between materials, outtakes, and musical accompaniment by great contemporary musicians, is no doubt the dream of every film lover. For festival participants, the fair will provide an opportunity to sum up the market potential of the invaluable resource represented by film heritage, which often risks relegation to the festival niche. Major European and American home video producers will be present, including Kino on Video, Éditions Cahiers du Cinéma, Criterion, Image, Transit Film, Arte Video, Milestone Films, René Chateau Video and DVD, as well as editors such as the British Film Institute, Cahiers du Cinéma, Éditions Revoir, 1895, Cinémathèque Française, Centre Georges Pompidou Éditions, and Castoro Cinema, all with their hardest to find editions at special conditions and prices for the occasion of the festival. The exposition space will also give the possibility to consult materials and catalogues in order to provide the necessary information on as large a number of editions and publications as possible. This work in progress awaits only its public to get started.

Tavola Rotonda promossa dal Progetto
"FIRST – Film Conservation and Restoration Strategies"



Round Table promoted by Project
"FIRST – Film Conservation and Restoration Strategies"

Lunedì 30 giugno 2003

Il Progetto FIRST è stato ideato e promosso dall'ACE - Associazione delle Cineteche Europee per studiare le conseguenze e le ripercussioni delle tecnologie digitali sulle attività di preservazione e restauro, sulla catalogazione, sulla ricerca e reperimento delle fonti d'archivio, sull'accesso e sulla diffusione del patrimonio filmico europeo.

Lo scorso febbraio, durante il 53 Festival di Berlino, il Progetto FIRST ha presentato una serie di Rapporti sullo stato dell'arte rispetto alle molteplici aree di ricerca, specificando nel dettaglio le tecnologie disponibili, le ricerche in essere, le necessità degli utenti, e includendo anche una lista delle priorità per le future attività di ricerca.

Il prossimo obiettivo di FIRST è produrre delle "Raccomandazioni" per le ricerche a venire e proporre un dibattito su "linee guida e pratiche consigliate" che possano essere diffuse come strumento a supporto degli Archivi cinematografici in Europa e nel mondo.

Durante il Festival **IL CINEMA RITROVATO**, e grazie alla collaborazione della Cineteca del Comune di Bologna, First organizza una tavola rotonda aperta ad Archivi e archivisti, laboratori, produttori di attrezzature specialistiche, collezioni pubbliche e private, produttori, sviluppatori di software e altri, per poter discutere dei limiti e dei problemi connessi all'utilizzo delle tecnologie digitali, per definire le aree che necessitano di ulteriore ricerca, per confrontarsi con l'influenza sia culturale che economica delle Tecnologie Digitali sul patrimonio filmico europeo, ed anche per mettere a punti i contenuti delle "Raccomandazioni FIRST".

Il Progetto **FIRST** è finanziato dal **PROGRAMMA IST** della Commissione Europea e costruito grazie agli sforzi congiunti di **ACE** (Association Cinémathèques Européennes), **FIAT** (Federation Internationale des Archives de la Television) rappresentata all'interno del Consorzio da **RTBF** (Radio Télévision Belge de la Communauté Française de Belgique) e **ORF** (Oesterreichischer Rundfunk, Austria), **INA** (Institut National de l'Audiovisuel, Francia), **BELGACOM** (la società Belga per le telecomunicazioni) e **EMF** (European Multimedia Forum, Gran Bretagna). La **CINÉMATHÈQUE ROYALE DE BELGIQUE** è il coordinatore del progetto, cura i rapporti con la Comunità Europea ed è responsabile del management del progetto, nonché coordinatore per la comunicazione del progetto stesso.

Per informazioni: www.film-first.org



Monday, June 30th

The Project FIRST was designed and implemented by the Association of European Film Archives (ACE) to study the impact of Digital technologies on the activities of preservation and restoration, cataloguing and retrieval, diffusion and access, of the European Film Heritage.

Last February, at the occasion of the 53rd Berlin International Film Festival, FIRST presented a series of Reports, each of them focusing on the "State of the Art" in the different areas of research, detailing the available technologies, the ongoing research, the needs of users, and containing a draft of agenda for further research in the field.

Next step will be for First to issue "Recommendations" for further research, and to propose to discussion "Guidelines and Best Practices" which will be issued as a support and a tool for Archives all over the world.

*Within the Film Festival **IL CINEMA RITROVATO** in Bologna, the Project FIRST organises a Round Table for Archives and archivists, service providers, owners of collections, producers, equipment manufacturers, software developers and other concerned bodies and individuals, to discuss the current technical limitations and problems, to define the areas where research is needed, to approach the cultural and economic impact of Digital Technologies on Film Heritage, and finally, to tune the content of the "FIRST Recommendations".*

Other Round Tables and Workshops will follow in the coming months according to a calendar to be published on the Project's Website.

*The Project **FIRST** is funded by the **IST PROGRAMME** of the European Commission and carried out thanks to the joint efforts of the **ACE** (Association des Cinémathèques Européennes), **IFTA** (International Federation of Television Archives) represented in the Consortium through **RTBF** (Radio Télévision Belge de la Communauté Française de Belgique) and **ORF** (Oesterreichischer Rundfunk, Austria), **INA** (Institut National de l'Audiovisuel, France), **BELGACOM** (the leading Belgian telecommunication company) and **EMF** (European Multimedia Forum, UK). The **ROYAL FILM ARCHIVE OF BELGIUM** is the project co-ordinator in charge for contacts with the EC and for the overall management of the project and for communication coordination.*

information: www.film-first.org



Momenti sfuggenti di celebrazione e di incontri, i festival cinematografici e televisivi svolgono comunque un ruolo molto importante per la promozione dei film europei. Un numero considerevole di produzioni audiovisive viene proiettato in occasione di queste manifestazioni, che spesso rappresentano un passaggio obbligato per garantire il successo commerciale di un film: senza i festival, migliaia di film e di video rimarrebbero senza acquirenti, nell'oscurità. Il numero di spettatori attualmente richiamati da questi festival, circa due milioni, determina il vero impatto economico delle pellicole. Per non parlare del loro ruolo culturale, sociale ed educativo, che assicura in tutta Europa livelli crescenti di occupazione diretta e indiretta.

È per questo che il Programma MEDIA della Commissione Europea sostiene queste manifestazioni, per cercare di migliorare la distribuzione e la promozione dei lavori cinematografici europei in tutto il continente. A questo scopo, la Commissione sponsorizza più di 70 festival, che insieme ricevono contributi finanziari per più di 1,6 miliardi di euro. Ogni anno, proprio grazie a queste manifestazioni e al contributo della Commissione europea, vengono proiettate più di 10.000 opere audiovisive, che testimoniano la ricchezza e la molteplicità delle cinematografie europee. L'adesione al Programma da parte di cinque nuovi paesi, Lettonia, Estonia, Polonia, Bulgaria e Repubblica Ceca, avvenuta nel luglio 2002, e successivamente quella di Slovacchia, Slovenia, Malta e Cipro, non può che aumentare i frutti di questo progetto.

Inoltre, la Commissione promuove i contatti tra i vari festival. In questo settore, le attività del Coordinamento Europeo dei Festival del Cinema incoraggiano la cooperazione tra le varie manifestazioni, rafforzando le loro potenzialità di sviluppare progetti comuni.

Jacques DELMOLY
Responsabile del Programma MEDIA

Fleeting times of celebration and encounters, film and television festivals nevertheless play an extremely important role in the promotion of European films. These events screen a considerable number of audiovisual productions, acting as a near obligatory means of securing commercial success: without festivals thousands of films and videos would remain, buyerless, on the shelves. The number of spectators now drawn to festivals – two million – ensures their real economic impact ... not to mention their cultural, social and educational role, creating increasing levels of direct and indirect employment across Europe.

It is evident that the MEDIA Programme of the European Commission support these events, endeavouring to improve the conditions for the distribution and promotion of European cinematographic work across Europe. To this end, it aids more than 70 festivals, benefiting from over € 1.6 billion in financial aid. Each year, thanks to their actions and the Commission's support, around 10 000 audiovisual works, illustrating the richness and the diversity of European cinematographies, are screened. The entrance into the Programme, in July 2002, of five new countries – Latvia, Estonia, Poland, Bulgaria and the Czech Republic, and then subsequently of Slovakia, Slovenia, Lithuania, Malta and Cyprus, can only increase the fruits of this labour.

In addition, the Commission supports the networking of these festivals. In this area, the activities of the European Coordination of Film Festivals encourage co-operation between events, strengthening their impact in developing joint activities.

Jacques DELMOLY
Head of the MEDIA Programme

INDICE DEI TITOLI / INDEX OF FILM TITLES	PAG.		
1952 CinemaScope Trailer	14	Circus, The	61
4 -Track Magnetic Stereo and CinemaScope Demonstration Film	13	Cœur ardent	109
A.B.C. of Love, The	116	Colour Box, A	101
Accidia, L'	120	Comment monsieur prend son bain	27
Adria	132	Comte Léon Tolstoï, Le	36
Airman's Letter to His Mother, An	69	Contessa di Challant e Don Pedro di Cordova, La	126
Alice in Wonderland	30	Contessa Sara, La	122
All Quiet on the Western Front	43	Course de taureaux provençale	110
Antologia di tagli su cinegiornali dei cinquanta e dei primi sessanta	93	Creation	57
Arabian Jewish Dance	32	Crociera aerea del decennale, La	89
At Work in the Peat Bog	31	Dans les airs	107
Avarizia, L'	120	Daring Daylight Burglary	30
Bajo el Signo de las Sombras	46	Débuts d'un canotier, Les	36
Balletprimadonna	83	Desastre en Oaxaca, El	76
Barber's Queer Costumer, The	33	Desperate Poaching Affray, A	30
Barefoot Contessa, The	46	Deux chemineaux, Les	114
Beatrice d'Este	127	Diana l'affascinatrice	120
Big Trail, The	14	Dödskyssen	81
Bigger than Life	19	Dog's Life, A (The Chaplin Revue)	62
Bilder, Die	134	Dolci inganni	49
Birth of a Robot, The	101	Dramma a Firenze, Un	127
Bitter Victory	21	Duce sportivo	89
Bonjour Tristesse	21	Eagle, The	99
Bonne histoire, Une	27	Eclisse parziale di sole del 17 aprile 1912, L'	37
Bucking Broadway	38	Electrocuting the Elephant	31
Buio in sala	92	Emigrants Landing at Ellis Island	31
Burglar, The	48	Enfant de Paris, L'	114
Buster's Joke on Papa	33	Erdgeist	40
Butterfly	96	Esperienza del cubismo, L'	51
Cake-Walk infernal, Le	27	Eugénie, redresse-toi	107
Calino courtier en paratonnerres	108	Falco rosso, Il	128
Calino dompteur par amour	108	Fascination of the Fleur-de-Lys	54
Calino s'endurcit la figure	108	Fater, Der	131
Calino sourcier	110	Fiancée du toréador, La	107
Campionato del mondo di boxe	39	Fire Djævle, De	36
Captain Deasy's Daring Drive-Ascent	31	Fleet that Came to Stay, The	58
Carmen Jones	16	För Fäderneslandet	37
Carnevale di Viareggio 8-24 Febbraio 1925, Il	41	Francesca da Rimini	125
Cat's Cradle	27	Free Radicals	104
Cavaliers arabes	32	From Show Girl to Burlesque Queen	28
Chant du Styrene, Le	22	Garden of Evil	16
Charles Laughton Directs "The Night of the Hunter"	47	Gardian de Camargue, Le	113
Chaplin Today: Limelight	64	Gay Shoe Clerk, The	28
Chaplin Today: Monsieur Verdoux	64	General'naja linija	77
Charlie: The Life and Art of Charles Chaplin	64	Gente non ci guarda, La	51
Cheese Mites: the Unseen World	32	Getting the Hay	32
Chicos, Los	58	Girl can't Help It, The	20
Chien andalou, Un	42	Girl in the Red Velvet Swing, The	17
Chiens savants, Les	27	Gola, La	120
Cinecittà 1937-1946: dalla prima pietra all'invasione degli sfollati	93	Goose Woman, The	97
		Grande Olimpiade, La	91
		Great Train Robbery, The	30
		Günther 1939	133
		Hämnaren	83

Hans hustrus förflutna	84	Napoléon Bonaparte	30
Happy-End	132	När kärleken dödar	85
Histoire d'un Pierrot	119	Newspaper Train	103
Hollywood - Trailer	55	Night of the Hunter, The	47
Home Movie	132	Noc Nad Belgradom	57
Homme qui ressemble au Président, L'	107	Noël de grand-mère, Le	113
Hooligan in Jail	27	Nouveaux horizons	15
Horrible fin d'un concierge!	33	Octopus, The	31
How They Rob Men in Chicago	33	Oh... Rosalinda!!	71
Hustler, The	22	Onésime contre Onésime	110
Hypergonar, L'	13	Onésime débute au théâtre	110
I Died a Thousand Times	17	Onésime écrit un roman d'amour	109
Indigestion, Une (Chirurgie fin-de-siècle)	29	Onésime employé des postes	110
Ingmar Bergman Shooting "Smultronstället"	81	Onésime et le cœur du tzigane	110
Invidia, L'	120	Onésime horloger	109
Ira, L'	120	Orgoglio, L' (La Superbia)	120
Ivan Groznyj	77	På livets ödesvägar	84
J'espère que vous allez bien	131	Panne d'auto	119
Jerusalem's Busiest Street, Showing Mount Zion	32	Panorama of Morro Castle, Havana, Cuba	31
Kill or Be Killed	104	Panoramic Views of Herreshoff Works from Bristol	31
King Planting a Tree at the Royal Agricultural Society	32	Pape Léon XIII au Vatican, Le	32
Koenigsmark	116	Paresse, La	23
Körkarlen	39	Parliamo del naso	51
Lady Bountiful Visits the Murphys on Wash Day	33	Passagen	133
Laughing Gas	63	Perle, Une	114
Léonce en ménage	115	Petite béarnaise, La	113
Léonce pot-au-feu	115	Phantom	73
Let's go Dustin' the Stars	102	Pia de' Tolomei	125
Lezioni di anatomia	52	Pierrot Pierrette	40
Life of an American Fireman, The	30	Pique Dame	41
Ligne de la Mure a St. George de Commiers (Isère)	32	Pocket Boxers	29
Lola Montès	18	Potters at Work	31
Louqsor et Kamak	36	Poursuite accidentée	33
Lussuria, La	120	Power and the Glory, The	50
Marco Visconti	126	Primo circuito aereo internazionale	36
Market Scene in Old Cairo, Egypt	31	Pull Down the Curtain Susie	27
Mary Jane's Mishap or Don't Fool with the Paraffin	30	Qui?	115
Masquerader, The	64	Railway de la mort, Le	108
Match Oxford contre Martigues, Le	108	Rainbow Dance	101
Matter of Life and Death, A	70	Ratto delle Sabine, Il	126
Mélomane, Le	29	Reckless Moment, The	44
Mercante di Venezia, Il	125	Red Hair	56
Métamorphose du Roi de Pique, La	29	Reproduction of Jefferies - Corbett Fight	31
"Metropolis" Case, The	49	Revolt of Mamie Stover, The	20
Model Courtship, A	33	Riddle Gawne	54
Moïse du moulin, Le	113	Ritratti di Ejzenštejn	78
Monstre, Le	29	Robe, The	15
Moonfleet	18	Rough Riders, The	56
Mort à Vignole	131	Royaume de fées, Le	29
Mort du Pape Léon XIII	32	Satanas	72
Murnau's "4 Devils": Traces of a Lost Film	75	Scenes in Irish Marketplace	31
Musical Poster No.1	102	Schloss Vogelöd	72
N or NW	103	Scontro ferroviario	32
Name the Man	80	Scrap in Black and White, A	33

Sette peccati capitali, I	120
Signal Tower, The	96
Silvio e lo Stradivarius	128
Sin Novedad en el Alcázar	43
Sin of Nora Moran, The	51
Smith	69
Smouldering Fires	98
Sorcier, Le	29
Staroe i novoe	77
Steamboat Bill, Jr.	41
Stiller Fragment	84
Story the Biograph Told, The	28
Sua terra, La	92
Sunrise - Outtakes	74
Swinging the Lambeth Walk	102
Tabu – Takes & Outtakes	75
Taglietti a Togliatti	94
Tangled Hearts	54
Tango Tangles	63
Testfilm Greta Garbo	85
Thieves' Highway	137
This Side of Paradise	131
Three Weekends	56
Thunder	55
Tin Salvage (Collapsible Metal Tubes)	104
Toch d'r zin	110
Toot Whistle Plunk and Boom	15
Trade Tattoo	101
Trädgårdsmästaren	80
Tragedia alla corte di Milano, Una	128
Truc d'Anatole, Le	107
True Story of Jesse James, The	22
Tusalava	104
Twenty Minutes of Love	63
Ultima diva, L'	122
Ultima sequenza, L'	137
Umanità	90
Unclean World, The	28
Veleno delle parole, Il	119
Verlogene Moral (Torgus)	39
Vesélye rebjata	76
Vida en Sombras	45
Vie d'un Joueur, La	30
Virginia	37
Visite du pasteur, La	114
Volunteer, The	70
Vulcano	136
When the Pie Was Opened	103
Work Party	103
Zigoto en pleine lune de miel	107
Zigoto et la blanchisseuse	109
Zigoto et la locomotive	109
Zigoto policier trouve une corde	107

