


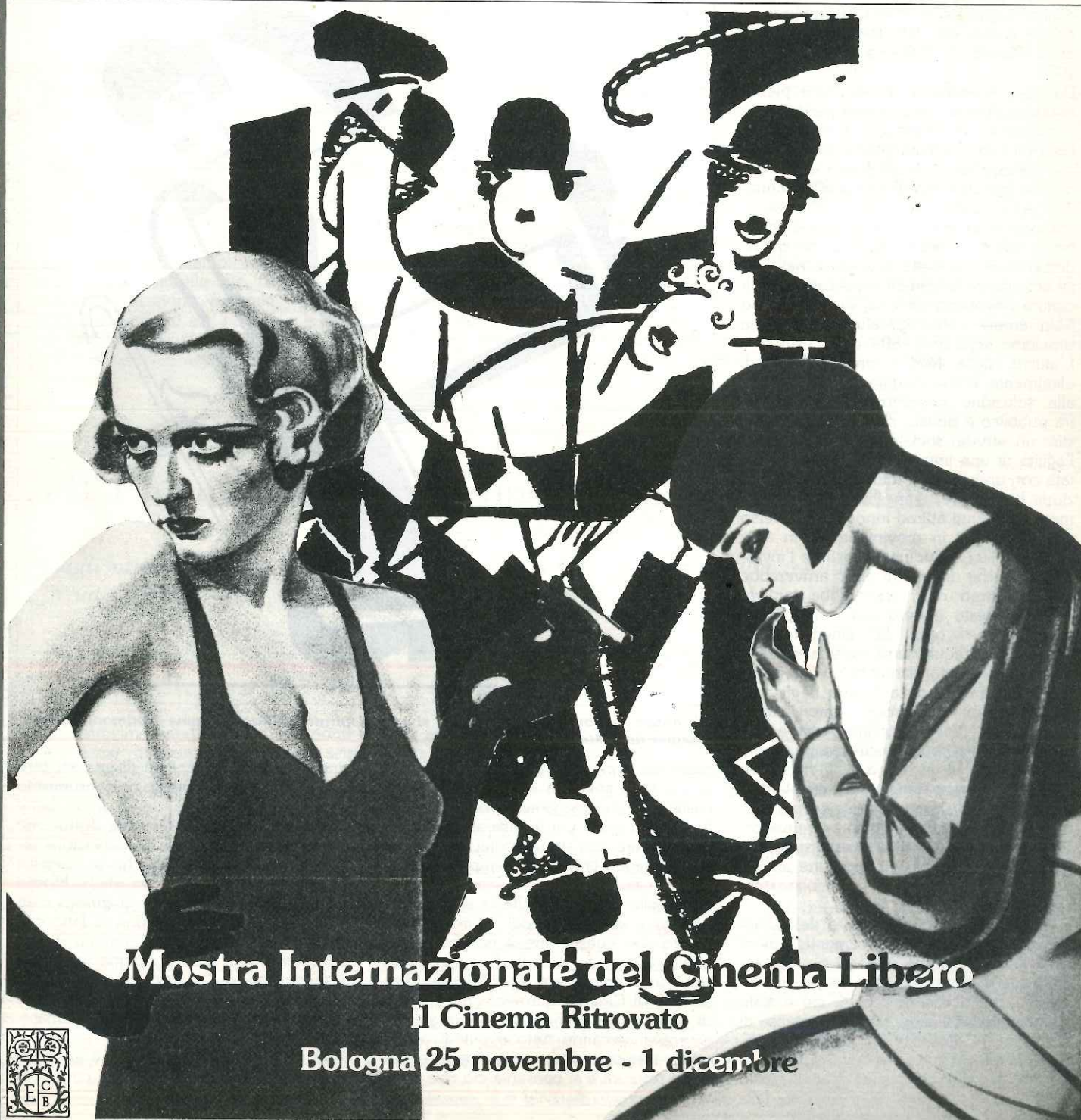
# CINEMA

*teca*



Mensile di informazione cinematografica

Anno VI - N. 8/9 - nov.-dic. 1990



**Mostra Internazionale del Cinema Libero**

**Il Cinema Ritrovato**

**Bologna 25 novembre - 1 dicembre**





## Un festival tra Archeologia e Storia

*«Il Cinema Ritrovato» si inserisce nella tradizione della Mostra bolognese e ne conferma i nessi istituzionali con la Cineteca Comunale*

di Vittorio Boarini

La Mostra Internazionale del Cinema Libero, che nel luglio scorso ha compiuto trent'anni, conclude la sua XIX edizione (nei primi anni la Mostra era biennale) con «Il Cinema Ritrovato», la sua manifestazione più significativa del rapporto organico instaurato con la Cineteca comunale a partire dal definitivo insediamento della Mostra a Bologna avvenuto nel 1986.

Da quel momento la Mostra si è pienamente realizzata come istituto permanente di cultura e, coordinando le proprie manifestazioni con l'attività della Cineteca, agisce durante tutto l'anno dando vita a numerose iniziative, sia di carattere continuativo - l'annuale «Africa nel Cinema», il biennale «Cinema dei paesi arabi», ecc. - sia di carattere occasionale, come quelle dettate dalla necessità di cogliere nella loro emergenza fenomeni significativi per la cultura cinematografica nel suo complesso («Un amore come gli altri», «Il cinema israeliano degli anni '80», ecc.)

L'attività della Mostra prosegue quindi idealmente, e con maggior efficacia grazie alla soluzione neoistituzionale (rapporto fra pubblico e privato che consente di gestire un servizio socialmente rilevante con l'agilità di una impresa privata) sperimentata con un istituto comunale, la sua tradizione di cogliere tempestivamente i fenomeni emergenti atti ad innovare l'universo delle immagini in movimento o, in altre parole, la sua attitudine a mostrare l'invisibile, ciò che altrimenti non arriverebbe sullo schermo o vi arriverebbe tardivamente. Questo è vero non solo perché rappresentare oggi le cinematografie emergenti è l'equivalente, in una situazione culturale profondamente mutata, della scoperta, operata dalla Mostra negli anni Sessanta, dell'*Underground* americano o del Cinema Novo brasiliano, ma anche perché il riportare alla luce «tesori» sepolti negli archivi, il mostrare film ripristinati nelle versioni che non hanno circolato, il rivelare che di un'opera esistono più versioni difformi e tutte «legittime» è una forma altrettanto innovativa di esibire l'invisibile, una forma che la condizione attuale della settima arte rende particolarmente cospicua.

È bene insistere sulla coerenza del «Cinema Ritrovato» con le altre manifestazioni della Mostra e con la storia di questo «antifestival» segnato dalle sue origini avventurose e dalla vita precaria a cui è stato condannato dall'insopprimibile esigenza di autonomia e di anticonformismo. Potrebbe sembrare, infatti, che l'aver assunto in termini specificamente cinetecari il giusto compito di contribuire alla salvezza della



**Gli autori dell'avanguardia spesso si sono ispirati a Chaplin, come testimonia questo disegno futurista realizzato in URSS.**

memoria storica del cinema, in un'epoca in cui tutto congiura alla sua distruzione, costituisca un ripiegamento difensivo, una fuga nel passato per la difficoltà di affrontare il futuro con strumenti teorici adeguati all'impegno critico che sempre ha caratterizzato la Mostra.

Non basta rispondere che la salvezza del passato è condizione del futuro dal momento che questo non è possibile senza quello. Anche se si tratta di una constatazione ineccepibile non è sufficiente ad assolvere «Il Cinema Ritrovato» dal sospetto di praticare un'archeologia senza principi (si scava cercando tutto e quindi niente) ed un restauro conservativo fine a se stesso (si restaura e si conserva ciò che si trova). Altrettanto parziale è la risposta, pur

giusta nei termini generali di una sociologia critica, che in un'età di consumismo frenetico in cui la fruizione di un bene tende a coincidere con la sua distruzione anche in termini fisici, la conservazione di un elemento forte che si inserisce nella tradizionale tendenza della Mostra ad andare controcorrente, in questo caso ad opporsi ad una situazione di fatto che vede colludere contro la memoria storica del cinema - di tutto il cinema passato e di quello futuro - le strutture produttive e distributive, l'incuria dei pubblici poteri, le carenze legislative, il consumo cinematografico in televisione.

Anche una Cineteca, che pure è un istituto preposto specificamente alla conservazione e alla trasmissione del patrimonio



cinematografico, esplica la propria attività, e non potrebbe essere diversamente, sulla base di principi teorici e conoscenze storiche. A maggior ragione la Mostra, soprattutto trattandosi di una Mostra che ha una storia scandita da interventi programmati su spunti teorici di rottura, deve fondare «Il Cinema Ritrovato», armonizzandolo con le altre iniziative, su una base di sicuro respiro logico-storico.

Fin dal 1979, con un convegno dal significativo titolo «Dopo il cinema quale cinema?», la Mostra pose sul tappeto il problema della *fine del cinema*, della conclusione a cui era giunta la sua storia. Non solo i modelli espressivi tipici del cinema sono diventati il modello tendenziale di ogni forma comunicativa, ma tutta la realtà si presenta ai nostri occhi in forma cinematografica. In questo modo la settima arte perde la propria specificità se non per quanto riguarda la tecnica, la quale viene sempre più in primo piano (basti pensare al peso assunto oggi dagli effetti speciali) e costituisce l'unico elemento che differenzia il cinema nell'ambito dell'universo massmediologico contemporaneo.

La riduzione del cinema a tecnica cinematografica, nel momento in cui la tecnica si identifica con la natura, significa che la sua storia in quanto arte, in quanto espressione culturale che, come ogni autentica espressione culturale, segna una *differenza* rispetto alla natura, si è conclusa con la piena realizzazione del cinema nel mondo, cioè nella tecnica.

Recuperare il cinema alla sua essenza culturale, staccarlo dalla identificazione con la tecnica, spezzare la sovrapposizione fra autentico linguaggio iconico e la lingua quotidiana dei *media* (dell'universo audiovisivo in cui la settima arte sembra imprigionata), vuol dire riscriverne la Storia e questa volta con la esse maiuscola poiché partendo dalla conclusione di essa è finalmente possibile scrivere la storia autentica. La realizzazione del cinema come tecnica tende, infatti, a fossilizzarlo nella *storia naturale* o, nel migliore dei casi, in una sorta di preistoria della quale i documenti sono tracce di una vita perduta, rovine e reperti archeologici di cui bisogna decifrare il significato originario.

Di qui si è costretti a prendere le mosse, da un punto di partenza in cui archeologia e storia coincidono, e procedere fra le rovine con strumenti archeologici impiegati con consapevolezza storica, ma scontando la necessità di procedere per tentativi, di lanciare sonde sempre più in profondità, di restaurare e conservare i reperti, di interrogarli per comprenderne l'essenza.

Su questi presupposti, ai quali lo spazio mi impone di alludere appena, si è cercato di articolare coerentemente questa quarta edizione del «Cinema Ritrovato», che offriamo al giudizio dei nostri graditi ospiti e di quanti vorranno onorarci del loro interesse.

Ai partecipanti stranieri in particolare, com'è doveroso, va la nostra gratitudine, co-

si come un ringraziamento caloroso non può mancare per le Cineteche che con la loro collaborazione generosa hanno dato un contributo decisivo alla nostra manifestazione. Infine, non posso esimermi dal porgere il benvenuto più cordiale ai componenti il Comitato Esecutivo della FIAF che ci hanno gratificato con la scelta di tenere la loro riunione annuale durante il nostro Festival.

A tutti i nostri interlocutori, che non possono non vedere con speranza diffondersi, pur tra mille ostacoli, la consapevolezza della necessità di salvare la memoria storica del cinema (è di questi giorni la notizia che il governo francese promuoverà a Parigi una grande rassegna permanente del cinema restaurato), voglio dare per concludere una notizia che non mancherà di rallegrarli: gli Enti finanziatori, il Comune di Bologna, la Regione Emilia-Romagna con il suo Istituto per i Beni Culturali, il Ministero Turismo e Spettacolo, quest'anno hanno complessivamente aumentato il loro impegno economico a favore della Mostra. Si tratta di uno sforzo rilevante — anche se la Mostra resta uno dei festival meno finanziati d'Italia (e soprattutto non garantita per il futuro data la situazione della finanza pubblica) —, del quale prendiamo atto con soddisfazione, ma da cui soprattutto traiamo l'auspicio che i pubblici poteri vorranno impegnarsi sempre più per salvare dalla distruzione quella che giustamente è stata definita l'arte del nostro tempo.

## «Il Cinema Ritrovato»: una guida per orizzontarvisi

*Dagli originali alle «scimmie di Chaplin», dal Codice Hays ai film restaurati in un percorso lungo sette giorni*

di Gian Luca Farinelli e Nicola Mazzanti

Ce l'abbiamo fatta! La quarta edizione de *Il Cinema Ritrovato* è pronta per i settantamila fedeli spettatori del Lumière, per i critici, gli storici e gli archivisti che dal 25 novembre al 1° dicembre affolleranno (speriamo) la sala della Cinoteca di Bologna.

Nonostante le poche forze e i limitatissimi mezzi a disposizione, questa manifestazione continua ad avere la sua storia, approfondendo una ricerca che quest'anno attraversa la terra *sconsacrata* dell'originale cinematografico.

Tre sezioni ed un convegno ruoteranno attorno a questo tema, esibendo manipolazioni, plagii, doppi, immagini per troppo tempo negate alla visione, tentando di ripensare quell'antico pregiudizio secondo il quale di ogni film esiste una sola versione (quella licenziata dall'artista) da cui de-

rivano infinite copie identiche alla matrice. Da sempre *Il Cinema Ritrovato* vuole essere un festival delle cineteche e quest'anno la sua ricerca incrocia esattamente la attività degli archivi. La definizione di originale, infatti, informa le scelte di preservazione delle cineteche, la loro metodologia di restauro, la loro schedatura, persino l'attività di programmazione (più in generale, non sarebbe il caso di allestire retrospettive e rassegne senza accontentarsi della prima copia che si trova ma cercandone magari una più completa?).

L'esempio più inquietante è quello di *Foolish Wives*: si è sempre saputo che in epoca muta venivano girati più negativi di ogni film, utilizzati poi per le varie edizioni nazionali; ma il caso di *Foolish Wives* si presenta come ben più complesso: dal confronto fra la copia italiana e quella

americana emerge che le due versioni non solo hanno lunghezza e metraggio differenti, ma che quasi ogni inquadratura corrisponde a ciak profondamente diversi. Dobbiamo quindi ammettere l'esistenza di almeno due *Foolish Wives* che sono tangenti ma non sovrapponibili.

Che dire poi di *The Big Trail* di Raoul Walsh girato contemporaneamente in 70 e in 35 mm da due camere diverse? O di *Anna Christie*, non quella nota e originale di Clarence Brown, ma la versione tedesca realizzata da Feyder, che, a nostro avviso, supera l'edizione americana? O di *Die Freudlose Gasse* in cui il confronto tra le quattro copie sopravvissute rivela sconcertanti difformità? O del caso di *Rescued by Rover* di cui Cecil Hepworth girò tre diverse e successive edizioni? O de *La belle équipe* di cui Duvivier diresse due fi-



nali praticamente opposti, o...? Ecco spiegate le ragioni del nome della rassegna - Originali (?) con tanto di parentesi dubitativa. Infatti, al titolo di un film corrispondono molte versioni conosciute, ognuna delle quali ci restituisce una parte della storia di quel film e del pubblico che le ha consumate.

E, a proposito di pubblico, lo studioso tedesco Hanns Zischler ha ritrovato alcuni dei film di cui Kafka parla nei suoi scritti, ricostruendo (in un ricchissimo saggio pubblicato su *Cinegrafie*) i gusti e le preferenze di questo particolare spettatore praghese dei primi anni Dieci.

Al plagio è dedicata la sezione *Le scimmie di Chaplin*, che esplora un fenomeno ancora in gran parte inedito. Le comiche interpretate da Chaplin cominciarono ad apparire sugli schermi americani nel febbraio del 1914 e rapidamente si affermarono con crescente successo; così nell'ottobre dello stesso anno, come scrive Davide Turconi su *Cinegrafie*, troviamo in distribuzione la sua prima imitazione, operata da Billie Ritchie (che aveva fatto parte della compagnia Carno) e diretta da Henry Lehrman (regista dei primi quattro lavori di Chaplin alla Keystone). A quel primo plagio ne seguirono decine, centinaia, negli Stati Uniti e nel mondo. I palcoscenici e gli schermi si affollarono di falsi che si erano impadroniti della truccatura di Chaplin come se si trattasse di una maschera della Commedia dell'Arte.

Ricercando negli archivi di tutto il mondo abbiamo ritrovato dodici ore di materiale che sottoponiamo all'attenzione e alla ricerca di storici e spettatori, sottolineando che in assenza di uno studio approfondito sull'argomento ci siamo limitati a programmare ciò che è sopravvissuto; tentando così di definire i contorni di un fenomeno di plagio dalle proporzioni sconcer-

tanti, che indirettamente dimostra la straordinaria influenza che l'apparizione di Chaplin ebbe sulla comicità.

Connesso al concetto di originale è quello di censura, intesa nelle sue varie eccezioni, non solo politico-amministrativo, ma anche commerciale, ecc.: da sempre vediamo solo le immagini che filtrano tra le maglie di questo istituto che ha massacrato gran parte dell'arte del nostro secolo. *La verità seminuda - il cinema americano prima della Grande Censura (1930-34)*, che comprende 18 opere per più di venti ore di proiezione, presenterà film che dopo il 1934 non poterono più circolare se non in versioni destituite della loro forza originaria. Si potrà così dischiudere la porta dietro la quale l'America ha voluto nascondere la propria cattiva coscienza: prostitute e passioni inconfessabili, gangster e violenza legale, politica corrotta e Depressione... Quando anche i gangster e le prostitute potevano avere le loro ragioni. Fra i film presentati segnaliamo quelli diretti da un interessante regista presto cancellato dall'industria e dalla storia del cinema, Rowland Brown, di cui si potranno vedere due dei tre soli film che gli fu permesso realizzare.

Quello che invece non vedremo, ma che potremo immaginare un po' meglio è *Walking Down Broadway*, unico film sonoro di Stroheim che, una volta ultimato, la Fox gli tolse di mano affidandolo alle «cure» di Alfred Werker. Quest'ultimo, dopo averlo rimontato e ridotto di ben 1700 metri, lo trasformò in *Hello Sister!*, che, come si potrà vedere, è in superficie un innocuo filmetto di serie B nel quale, però, affiorano le inquietanti crudeltà di Stroheim.

Nel nostro percorso incontreremo la meritoria quanto tardiva operazione della Gaumont che ci permetterà di vedere *L'Ata-*

*lante* in una versione che pare avvicinarsi alle intenzioni di Vigo (a proposito di Vigo, pare fosse ossessionato da *Foolish Wives*: chissà quale copia avrà conosciuto?). Mentre, grazie a Enno Patalas, vedremo i quattro capolavori di uno dei più censurati autori del cinema muto (*La via senza gioia*, *Lulu*, *Crisi*, *I misteri di un'anima* - di quest'ultimo verificheremo le sorprendenti corrispondenze con l'inizio di *Un chien andalou*).

Il *Cinema Ritrovato* lavora su queste zone poco frequentate della storia del cinema, tentando di recuperare alla visione immagini lungamente lasciate riposare nell'oscurità di scatole metalliche, costruendo eventi che rinnovino il nostro comune desiderio di spettatori cinematografici; per questo le due ultime serate del festival vedranno al loro centro il *Travelogue Program* allestito dal Nederlands Filmmuseum, e il *Cajus Julius Caesar* di Enrico Guazzoni. Il primo propone frammenti e sequenze dimenticate, raccolte attorno al tema del movimento, al suono di musiche registrate, di un pianoforte e di un fonografo. Il *Cajus Julius Caesar*, in una copia dai colori folgoranti, sarà invece accompagnato da una voce recitante e da un grande specialista della musica per cinema muto, Adrian Johnston; il festival si chiuderà così con l'annuncio dell'edizione 1991 de *Il Cinema Ritrovato* che sarà dedicata al muto italiano.

Infine, *last but not least*, *Cinegrafie*, la piccola rivista, promossa dalla Cineteca di Bologna ed edita da questo numero da Intrapresa, arricchirà le visioni con articoli di Kevin Brownlow, Gregory D. Black, Nicola Mazzanti, Leonardo Gandini, Hanns Zischler, Filippo D'Angelo, Michele Canosa e Gian Luca Farinelli, Davide Turconi, Bo Berglund.

## Verso una teoria del restauro cinematografico

La storia del cinema non ha ancora raggiunto i 100 anni, ma già si deve porre il problema della definizione di una teoria e metodologia del restauro cinematografico. Gli archivi cinematografici hanno cominciato la loro attività di conservazione intorno alla metà degli anni Trenta; nel 1938 fondavano la loro associazione internazionale, la *Fédération Internationale des Archives du Film*; ma solo una ventina di anni dopo ha cominciato a muovere i primi passi una coscienza e sistematica attività di restauro.

È infatti attorno agli anni '60 che, ad una prassi di pura (ma indispensabile e preziosa) duplicazione del materiale su supporto nitrato (il materiale di base per la pellicola cinematografica, in uso fino al 1950) è an-

data via via sostituendosi una attività di effettivo restauro, di intervento cioè volto a ricostruire copie quanto più possibile «corrette» e «complete» di un testo cinematografico.

Questo processo è approdato, nell'ultimo decennio, a risultati spesso clamorosi che, in alcuni casi, hanno avuto una notevole risonanza in un pubblico più vasto, a testimonianza di un grande interesse per la materia. In questo senso si devono citare i casi di *Metropolis* di Fritz Lang e di *Napoléon* di Abel Gance che hanno visto anche l'intervento «interessato» dell'industria dello spettacolo (Moroder e Coppola). A questi si aggiungono casi meno noti ma altrettanto importanti, di cui l'esempio più recente e più rivelatore è certamente dato

dai due restauri paralleli, compiuti dal Museum of Modern Art e dallo studioso inglese Kevin Brownlow, del capolavoro di David W. Griffith *Intolerance*.

Questi esempi eclatanti e, più in generale, il lavoro «quotidiano» di restauro compiuto dalle cineteche di tutto il mondo, rendono drammaticamente evidente la necessità di mettere a punto una teoria del restauro cinematografico che ispiri le pratiche di intervento, fino ad oggi basate spesso solo sul buon senso e l'esperienza dei restauratori.

Preliminare ad ogni considerazione metodologica sul restauro cinematografico è la definizione del concetto di «originale» che, nel caso della Settima Arte pone problemi di non facile soluzione. Occorre tenere



presente che proprio la loro stessa riproducibilità rende i film facilmente manipolabili.

Infatti, sin dal momento della ripresa, un'opera cinematografica è soggetta ad una serie quasi infinita di modificazioni più o meno profonde che non solo rendono difficile l'individuazione di un archetipo originale, ma piuttosto ne mettono in dubbio l'esistenza stessa.

Vi sono infatti innumeri casi in cui produttore e regista completano due edizioni diverse dello stesso film, o in cui un autore «firma» diverse edizioni di un'opera (il caso più inquietante è certamente quello di Griffith che continua, per più di vent'anni, a modificare il suo *Intolerance*), o in cui il film viene conosciuto per decenni in versioni accorciate o modificate per diversi motivi (distributivi, censori, produttivi, ecc.).

Se poi rivolgiamo la nostra attenzione ai primi decenni della storia del cinema, l'esistenza di un originale diviene ancora più dubbia. Fino agli anni Venti, ad esempio, era tecnicamente impossibile trarre successivi negativi dalla matrice originale - prassi attualmente corrente e che consente l'identità delle copie in distribuzione nei vari paesi - e si doveva quindi ricorrere all'utilizzo di due o più negativi montati incollando «ciak» diversi di ogni inquadratura: i migliori per l'edizione del paese d'origine, gli altri per le copie di esportazione. Accade così che una copia americana ed una copia europea dello stesso film possano anche essere notevolmente differenti, tanto da giustificare l'affermazione che entrambi sono «originali».

Tutto ciò pone evidenti problemi filologici alle operazioni di collazione che si rendono spesso necessarie per completare film che ci giungono, per qualsiasi motivo, mutilati. C'è poi da considerare che la stampa di due copie assolutamente identiche è ancora oggi difficile, ma più si risale nel tempo, più il problema si aggrava, tanto che si possono avere copie dello stesso film con valori cromatici e fotografici

Istituto per i Beni Culturali - Soprintendenza ai beni librari, Restaur - Art, Ecipar Bologna, Mostra Internazionale del Cinema Libero, Cineteca del Comune di Bologna

Incontro internazionale  
**VERSO UNA TEORIA DEL RESTAURO CINEMATOGRAFICO**

Cinema Lumière (via Pietralata 55)

**VENERDÌ 30 NOVEMBRE**

ore 9.00 - 12.00

**INTRODUZIONE**

**L'ORIGINALE**

a) Il concetto di originale nella tradizione della cultura del restauro (Michele Cordaro, direttore dell'Istituto Nazionale della Grafica)

b) Per una definizione di originale cinematografico (Eileen Bowser, Museum of Modern Art, New York)

**LA RICOSTRUZIONE DI UN TESTO**

a) Il testo letterario e la sua ricostruzione (Ezio Raimondi, Docente di Letteratura Italiana, Università di Bologna)

b) Il testo musicale e la sua ricostruzione

(Rossana Delmonte, docente di Storia della Musica, Università di Trento)

c) La ricostruzione del testo cinematografico (Paolo Cherchi Usai, George Eastman House, Rochester)

**IL TESTO E L'EVENTO: PROBLEMI FILOLOGICI E DI ATTUALIZZAZIONE**

a) Il testo musicale e la sua esecuzione (Gillian Anderson, Library of Congress, Music Division, Washington)

b) O for original (O come originale, 1990). Il film e la proiezione. La riproduzione delle condizioni originali di visione (Antonio Costa, docente di Storia del Cinema, Università di Bologna)

**SABATO 1 DICEMBRE**

ore 9.00 - 13.00

**IL FRAMMENTO E LA LACUNA**

a) La tradizione della Storia dell'Arte (Andrea Emiliani, Soprintendente per i beni artistici e storici della Provincia di Bologna)

b) Il frammento e la lacuna in campo cinematografico (Eric De Kuyper, Nederlands Filmmuseum)

**DIBATTITO**

ci molto diversi. Basti pensare che il colore ai tempi del muto (che aveva una rilevante funzione espressiva) veniva applicato ad ogni singola copia positiva, spesso in laboratori diversi e lontano dal controllo del regista. Non si deve infine dimenticare l'intervento del tempo che gioca un ruolo decisivo nella conservazione della settimana Arte: un film, infatti, decade molto più rapidamente di un quadro o di una statua e, per la sua stessa natura, mostrarlo, proiettarlo, vuol dire trasformarlo, modificarne il supporto e — letteralmente — consumarlo.

Proprio per tentare di sviluppare una riflessione attorno ai temi più rilevanti del restauro cinematografico, per giungere ad una definizione della teoria e della metodologia degli interventi di restauro, la Ci-

neteca del Comune di Bologna, l'Istituto per i Beni Culturali - Soprintendenza ai beni librari, la Restaur-Art e l'ECIPAR di Bologna hanno deciso di organizzare l'incontro internazionale «Verso una teoria del restauro cinematografico» nelle giornate del 30 novembre e del 1° dicembre prossimi nell'ambito della XIX Mostra Internazionale del Cinema Libero.

Nel tentativo di avere un prezioso contributo da altre teorie del restauro che, forti di una più lunga tradizione, hanno ormai stabilito una metodologia consolidata, abbiamo ritenuto di individuare cinque spunti che guideranno la discussione e che saranno approfonditi parallelamente da esperti del campo cinematografico e da filologi, restauratori e storici di altre discipline.

## Un capitolo ancora da scrivere della storia del cinema

*Fin qui praticamente ignorati, i documentari italiani degli anni Dieci offrono un ricco patrimonio di testimonianze da studiare e rivalutare*

di Ivo L. Blom\*

Per lungo tempo la Storia del Cinema ha trattato con sufficienza i documentari delle origini. Dai reportages e dai documentari Lumière si salta, generalmente, ai documentari d'avanguardia degli ultimi anni Venti o degli anni Trenta, gli anni di Ivens, Ruttmann, Flaherty, Cavalcanti e della scuola britannica. Decisamente, in

quel periodo si sperimentava e si innovava con il documentario e attraverso questo venivano poste le basi del moderno linguaggio cinematografico.

Questa visione della storia però non è del tutto corretta. Infatti non tiene conto di tutti quei documentari, prodotti prima della fine degli anni Venti, che già mostrano

un linguaggio innovativo che si esprime attraverso *splitscreen*, riprese in movimento effettuate da barche, tram, treni (sorta di travelling naturali) e impiegando la profondità di campo, le colorazioni, il montaggio.

Naturalmente non tutti i documentari precedenti l'avanguardia mostrano i segni di



questa sperimentazione. La maggior parte della produzione (sopravvissuta) di documentari italiani degli anni Dieci è infatti composta da film che non sono altro che teorie di cartoline illustrate, con riprese statiche che vengono raramente abbandonate per qualche timido movimento della macchina da presa a mostrare il panorama circostante. Si tratta soprattutto di cartoline di città: Venezia, Vienna, Napoli,.... Per quanto riguarda questa piatta assenza di novità, la palma va senza dubbio ai primi documentari dell'Istituto Luce. È rarissimo l'uso del colore (soprattutto bianco e nero, in qualche caso una pallida tinta arancione) e la mancanza, nelle immagini, di uomini e animali.

Alcuni documentari si differenziano offrendo qualche variazione: nelle riprese di città si mostrano strade affollate, i costumi tipici, i mestieri tradizionali, ecc. Oppure vengono impiegate insieme imbibizione e viraggio, in modo da ottenere risultati di notevole lirismo: tramonti rossi e blu o marine gialle e verdi. Tra il 1908 ed il 1915 l'uso del colore nei documentari italiani ha talvolta una qualità eccezionale, certo non inferiore a quella di case di produzione di maggiore reputazione internazionale, come la Pathé e la Gaumont.

In questo senso, due documentari della Ambrosio meritano assolutamente di essere visti e citati: *Santa Lucia* (ca. 1914) e *Il Pescara* (1912). Altrettanto vale per *Tra le pinete di Rodi* (1912) della Savoia Film e sicuramente per *Amalfi* (1910) della Cines che sono piccoli miracoli di colore.

In *Santa Lucia* c'è una scena estremamente interessante, in splitscreen; l'inquadratura è divisa in tre parti: a sinistra e a destra scorrono le case che sorgono lungo il fiume, riprese da una barca in movi-

mento, mentre al centro si ha l'immagine fissa di altri edifici. In *Amalfi* ci si muove lungo la costa e l'immagine, di colpo, si trasforma da una semplice scena colorata in un' affascinante atmosfera serale, una stupenda inquadratura virata e imbibita. Infine, già negli anni Dieci, si aveva un grande senso del montaggio, anche se in pratica se ne faceva un uso sporadico (o forse ne sono andati perduti tutti gli esempi?). Nel documentario *L'industria della carta nell'isola di Liri* (1910) della Cines l'uso della macchina da presa e il montaggio sono senz'altro all'altezza di quello dei documentari degli anni Trenta: inquadrature brevi, montaggio estremamente veloce, molta attenzione per i dettagli insoliti, diversi angoli di ripresa.

Per quanto riguarda i contenuti, i primi documentari italiani non si differenziano molto da quelli degli altri paesi europei. Per la maggior parte si tratta di immagini pittoresche relative alla cultura e alla natura del proprio paese; vi sono città famose e cittadine costiere, montagne, fiumi e cascate, come in *Amalfi* (Cines 1910), *Rapallo* (Cines, ca.1912), *Il Pescara* (Ambrosio 1912), *Il fiume Velino* (Cines, ca.1910) e *Il grande altopiano delle Alpi Camiche* (Milano, ca.1912). Molta attenzione viene anche dedicata alle colonie, come ne *L'altopiano di Barka* (Ambrosio, ca. 1912), su Tripoli.

Anche La vita militare ha un ruolo importante: manovre della marina (*Manovre navali italiane*, Ambrosio, 1908), oppure esercitazioni di una divisione di alpini (*Battaglioni sciatori alpini*, Itala, 1911). *Tra le pinete di Rodi* sembra essere un bel film romantico su Rodi, isola per coppie di innamorati, ma alla fine ci si rende conto che si tratta di un documentario colo-

nialista e di propaganda: la flotta italiana sosta minacciosamente nel porto dell'isola. Sullo schermo, da un enorme cannone, passa il tricolore italiano rafforzato dall'apparizione dell'emblema della casa di produzione Savoia, che in questo modo approfitta comodamente della propria omonimia con la casa regnante italiana che governava l'isola greca.

Oltre a questi argomenti e visioni dell'industria nazionale (*L'industria della carta nell'isola di Liri*), c'è anche spazio per l'humour e per la tenerezza, come nel cosiddetto *Spettacolo per bambini* (ca.1912) della Milano Film. Davanti alla macchina da presa scorrono bambini vestiti e persino atteggiati come adulti, esattamente come nelle fotografie e nei quadri dell'Ottocento e dei primi del Novecento. Pose languide che fanno pensare a Lyda Borelli e Sarah Bernhardt, anche se ciò non vale per tutte le piccole star...

Generalmente, resta ancora un mistero chi abbia realizzato questi film; persino nel materiale pubblicitario dell'epoca, come il Bulletin Aubert e quello della Cines, si accenna a malapena ai documentari, figuriamoci ai loro realizzatori! Negli ultimi anni alcuni di loro sono stati portati alla ribalta, come Luca Comerio e Giovanni Vitrotti, ma in fondo ciò è avvenuto in maniera ancora troppo sporadica. Non tutti i lavori di Comerio sono necessariamente buoni, così come un bel documentario italiano delle origini non deve per forza essere stato girato da Comerio, Vitrotti o Omegna.

Per un'ampia ricerca su questa macchia scura nella storia del cinema è dunque decisivo che questi documentari siano restaurati, programmati e visti.

\*del Nederlands Filmmuseum di Amsterdam.

## I brani ritrovati de «La via senza gioia»

*Sono importanti, anche se purtroppo non bastano a compensare i tagli che la censura apportò al celebre film di Georg W. Pabst e Willy Haas.*

di Klaus Wolkmer\*

Nella sua rivista «Die literarische Welt», nel 1928, Willy Haas affermava:

«Tre anni fa scrissi per Georg Wilhelm Pabst *Die Freudlose Gasse* (*La via senza gioia*), un film sulla crisi economica, ispirato alla triste vicenda dell'assassinio di Bettauer. Superato il periodo inflazionistico, il film suscitò scalpore per il semplice fatto che avevo cercato, in questo lavoro, di mostrare con fedeltà e precisione di cronaca, le cose spaventose di cui ero stato testimone. Il film viene ora nuovamente proiettato. Sono andato a rivederlo: non l'ho riconosciuto. Con un intervento tardivo, la censura ha effettuato dei tagli con

un ardire che non avrei ritenuto possibile». *Die Freudlose Gasse* di Pabst era stato proiettato per la prima volta nel maggio 1925, dopo essere stato ridotto, in seguito ai tagli della censura, ad una lunghezza di 3.734,45 metri. Nel marzo del 1926 l'ufficio censura di Berlino dovette pronunciarsi su un'istanza di revoca della concessione di rappresentazione dell'opera. L'istanza recitava: «il motivo ispiratore dell'opera, e il modo in cui esso trova espressione nell'azione, incita alla depravazione e, a tratti, all'abbruttimento morale». La richiesta fu però respinta e il film uscì nuovamente, anche se ridotto alla lunghezza di

3.477,4 metri, per il divieto di mostrare diverse inquadrature e la soppressione di lunghe sequenze.

«Il vero protagonista di questo film - continuava Haas - è il tipico macellaio del periodo dell'inflazione, che ufficialmente dichiara che «non c'è carne» ma che sotto banco la distribuisce a determinate persone, soprattutto alle signore e alle signorine che gli elargiscono in cambio certi favori. In questo modo prostituisce un intero vicolo. Centinaia di articoli di giornali riportarono fatti di questo genere e vicende ancora peggiori. Nessun censore, in Germania, avrebbe avuto il coraggio di negare,



poco dopo la fine dell'inflazione, questi fatti incontrovertibili».

Sono passati tre anni e hanno trovato infine il modo di passare queste vicende sotto un silenzio ipocrita. Così, la scena principale del film è stata eliminata: quella, cioè, in cui una ragazza origlia nella stanza vicina e sente a quale prezzo la sua potrà avere della carne. In questa scena non abbiamo mostrato nulla di esplicito: solamente il volto inorridito della ragazza che ascolta, che è un capolavoro di mimica della grande Asta Nielsen. Ma ora, dopo tre anni, la censura ha deciso di tagliare questa scena. Ne risulta che, per ragioni non ben comprensibili, forse per nobiltà d'animo, il macellaio deciderebbe di regalare della carne alla ragazza: il film è rovinato».

Il Münchner Filmmuseum, nel tentativo di ricostruire il film, si è servito di tre copie. La scena completa nel retrobottega del macellaio e tutti i pezzi eliminati dalla censura nel 1926 sono stati ritrovati in una copia della versione russa, conservata al Gosfilmofond di Mosca. Altre copie provengono dal British Film Institute di Londra (versione inglese), dalla Cinémathèque Française di Parigi (versione francese), mentre dal Museum of Modern Art di New York proviene una copia in 8 mm di una sintesi tratta da una versione francese e da una versione italiana con nuove didascalie inglesi.

Tutte le copie ritrovate mostrano differenze più o meno rilevanti. Si va da discrepanze minime, nella lunghezza di certe inquadrature, a variazioni nel montaggio di

alcune sequenze, alla diversa collocazione, e in taluni casi all'assenza, di intere parti del film, fino all'uso di diversi negativi impiegati per le varie copie: quella di Parigi e quella di Londra si basano su un negativo diverso rispetto a quello usato per la copia di Mosca e di New York.

«Orbene, signori censori — concludeva Haas — potete tagliare tutte le scene che volete: non saremo certo noi ad impedirvelo. Ma se pensate che questi fatti verranno dimenticati, vi sbagliate. Non fino a quando noi vivremo e potremo parlare. Non fino a quando rimarrà un documento storico quello che abbiamo scritto, quello che scriviamo e quello che scriveremo».

Il Münchner Filmmuseum possiede la sceneggiatura manoscritta di Willy Haas: 332 fogli di carta a quadretti, accuratamente scritti a matita e a penna: contengono la prima, la seconda e la terza parte. Grazie all'eredità lasciata da Mark Sorkin, che per anni fu collaboratore e assistente di Pabst, il Museum of Modern Art di New York conserva l'esemplare del copione del regista: si tratta di un dattiloscritto che costituisce la copia esatta e completa dell'originale di Haas (parti I-IV). Contiene inoltre molte annotazioni di Sorkin, schizzi, appunti per alcune scene, e riporta la data accanto a tutte le scene filmate.

Un'altra importante fonte di documentazione è rappresentata dal protocollo della delibera adottata dall'ufficio censura, proveniente dagli archivi della Stiftung Deutsche Kinemathek di Berlino. Questo protocollo contiene la descrizione, inquadratura per inquadratura, delle sequenze ta-

gliate dalla censura. Inoltre, nel corso della motivazione della delibera, con la quale viene respinta l'istanza di divieto di rappresentazione del film, vengono citate, alla lettera, circa 50 didascalie, per intero o in parte, inserite nel contesto delle inquadrature oppure poste in relazione con l'intreccio del film.

Ogni didascalia è contrassegnata da un numero progressivo e dal numero della parte in cui è collocata. Questa numerazione costituisce un primo indizio per la ricostruzione del film. Poiché fino a questo momento non è ancora stato trovato il dossier completo istruito all'epoca dall'ufficio censura che documenti i tagli effettuati e che riporti esattamente tutti i testi del film - i frammenti di didascalie più sopra citati essendo gli unici riferimenti certi al testo originale - si è dovuto ricostruire le didascalie sulla base del copione e attraverso il confronto tra le versioni ritrovate nelle diverse lingue.

La versione che siamo riusciti ad elaborare è lunga 3.080 metri. Il lavoro di ricostruzione non è, però, ancora concluso. Oltre all'incertezza sulla formulazione di gran parte delle didascalie, vi sono ancora, verso la fine, certe indicazioni che rimandano a possibili ulteriori testi. Il copione corredato di annotazioni e le copie ritrovate non consentono di formulare una versione univoca: anche lo spettatore sarà costretto a contribuire alla ricomposizione di questo mosaico, del quale purtroppo mancano ancora varie tessere.

\* del Münchner Filmmuseum.

## Inseguendo «Ballet Mécanique»

*Almeno due copie del film furono certamente colorate a mano dallo stesso Fernand Léger, che vi inserì anche immagini fisse di suoi quadri \* rendiamo giustizia ai meriti della misconosciuta co-regia di Dudley Murphy*

di William Moritz

Riprendiamo una lettera di William Moritz a Eric De Kuyper, vice-direttore del Nederlands Filmmuseum di Amsterdam, che ripercorre la quasi trentennale odissea dell'autore alla ricerca delle varie «versioni originali» del film di Fernand Léger.

Caro Eric, sono molto sorpreso che gli «eredi» di Léger (chiunque essi siano) possano mettere in discussione la validità o la completezza della vostra copia di *Ballet Mécanique*. Ritengo che non vi possano essere dubbi sulla sua autenticità, né sul fatto che diverse copie colorate siano state prodotte dallo stesso Léger. Judi Freeman, nel suo articolo *Léger Reexamined* («Art History», vol.7, n.3, settembre 1984), che è il miglior testo sull'argomento che io conosca,

dimostra che l'interesse di Léger verso la versione colorata del film si è protratto fino ai suoi ultimi anni di vita.

In questa sede cercherò di riassumere quanto so di *Ballet Mécanique*, comprese alcune circostanze che non sono esattamente pertinenti ma che spiegano come sono arrivato ad occuparmene e perché un'analisi critica e storica definitiva del film non sia ancora stata scritta.

Prima di tutto dobbiamo ricordare e sottolineare che il film è frutto di una collaborazione completa e concreta fra Dudley Murphy e Léger.

Man Ray ha scritto (e me lo ha confermato in un'intervista rilasciatami l'8 maggio 1972 a Parigi) che Murphy, che in precedenza aveva realizzato alcuni film negli

Stati Uniti, venne a Parigi con l'intenzione di girare dei film sperimentali e, non disponendo del denaro necessario, contattò diversi artisti celebri che pensava avrebbero potuto finanziarlo o collaborare con lui. Man Ray rifiutò, Léger invece accettò. Murphy ritornò in America alla fine degli anni '20 e continuò la sua carriera di filmmaker; in particolare accettò di dirigere film con attori di colore, in un periodo in cui l'industria cinematografica americana era aspramente segregazionista, realizzando film come *Emperor Jones* con Paul Robeson e *Saint Louis Blues* con Bessie Smith.

Comunque, dato che Murphy non raggiunse certo la notorietà di Léger, si tende ad attribuire *Ballet Mécanique* unicamente



a quest'ultimo, nel tentativo di nobilitare il film; altrettanto accade quando, per puro sciovinismo, si vuole che *Ballet* sia un film esclusivamente «francese», nonostante il contributo di George Antheil e di Murphy. Un esempio di questo tentativo di «nobilitazione» è rappresentato dal libro *Cubist Cinema* di Standish Lawder: a parte un breve riconoscimento (pagg.117-119) della coregia di Murphy (citando Antheil, Léger, Man Ray e lo stesso Murphy che attestano il ruolo fondamentale di Murphy nell'ideazione del film), per tutto il resto del libro l'autore tratta allegramente il film come se fosse una creazione artistica e personale del solo Léger.

Questa posizione è certamente insostenibile. Ogni problema riguardante i diritti e, come in questo caso, l'integrità artistica del film deve partire dal riconoscimento del ruolo di Murphy e degli eventuali diritti dei suoi eredi. Detto questo devo confessare che non conosco personalmente i suoi eredi, ma questi sono citati nell'articolo di Judi Freeman.

Per quanto riguarda la distribuzione di *Ballet Mécanique*, sappiamo (cfr. Lawder, pag.185) che Murphy proiettò il film a New York e a Londra nel 1926 e che successivamente rese disponibili varie copie del film ai cineclub americani. Nell'articolo *When is It a Moving Picture?* (apparso su «Moving Picture World» del 15 maggio 1926, pag. 209), il film è attribuito al solo Dudley Murphy!

William Reilly intervistò Murphy poco dopo la prima del film a New York; l'articolo è illustrato da una foto di Murphy e diverse sequenze del film (l'uso degli specchi caleidoscopici, di oggetti e strumenti meccanici di uso comune, la sequenza animata in cui modelli di maglieria danzano il charleston in una vetrina) sono citate come idee originali di Murphy, che si dilunga sul problema del montaggio ritmico, ricorrendo al film ad un lungometraggio come *Big Parade* e alle comiche di Chaplin e afferma di aver risolto il montaggio (nei suoi valori musicali, ritmici e di effetto) sulla base dei propri esperimenti e del suo senso musicale. La fotografia di Murphy è molto apprezzata, così come era accaduto nella recensione del suo precedente *The Soul of the Cypress* apparsa sul «New York Times» dell'11 luglio 1921: «le singole scene colpiscono per la loro qualità fotografica, per la loro composizione ed espressività».

Molti, fra quanti ho intervistato (Man Ray, James Whitney, Harry Hay, che era fra i suoi collaboratori, insieme a Hy Hirsch, nel film *Even as You and I* del 1937) ricordavano che Murphy era piuttosto amareggiato dal fatto che tutti i cineclub, i musei, i cinema che fino ad allora avevano potuto ottenere le sue copie, d'ora in poi avrebbero proiettato la versione del MoMA che non faceva menzione del suo contributo.

Lo stesso Murphy, ancora nei primi anni '40, aveva mostrato la sua copia a Los Angeles, ma non sono mai stato in grado di stabilire se qualcuna delle copie attualmente esistenti provenga dalla collezione privata di Murphy: ma ciò non significa che non esista!

Come voi ben sapete dalle vostre attuali difficoltà, molti collezionisti preferiscono tenere segrete le loro collezioni proprio per evitare le interferenze o le richieste di quelle persone che improvvisamente dopo 50 o 75 anni si attribuiscono i diritti di un film. Se la copia di Murphy potesse essere ritrovata, potremmo dare una risposta definitiva al problema delle colorazioni del film. Tutti quelli che hanno visto la copia di Murphy sostengono che fosse più lunga della versione della Cinémathèque Française, più prossima alla lunghezza della musica di Antheil, e che contenesse molte più inquadrature di Kiki e di Katherine Murphy nude. Queste scene di nudo erano inserite nel montaggio per il loro contenuto erotico, rendendo così ironicamente copulatorio l'insistente, ritmico movimento di pompaggio delle macchine.

Prima di passare alle mie osservazioni personali sulle copie di *Ballet Mécanique*, devo chiarire alcuni circostanze preliminari. Alla metà degli anni '60 lavoravo alla Creative Film Society, che, durante il decennio precedente, era stata un cineclub che contava fra i suoi membri personaggi illustri come James Whitney, Jordan Belson, Kenneth Anger e altri filmmakers californiani. Progressivamente l'attività di proiezioni venne meno e il settore della distribuzione fu rilevato da un socio, Bob Pike. Bob amava profondamente i film d'arte e ampliò le collezioni della CFS acquisendo copie di molte pietre miliari del cinema sperimentale, insieme ad una grande quantità di fotografie e di documentazione su di loro.

Dato che parlavo tedesco e francese, Bob mi chiese di cercare di ottenere copie di film da archivi europei. Fra gli altri, ho cercato di acquisire alcuni film di Germaine Dulac, dato che due dei suoi film, *La souriante Madame Beudet* e *La coquille et le clergyman* erano disponibili in America solo presso il MoMA, che non ne aveva i diritti commerciali. Visitai allora la Cinémathèque Française che sembrava possedere i negativi originali, anche se non i diritti, di tutti i suoi film. Feci visita all'incantevole Mlle Malleville (compagna ed erede della Dulac) e ad Eve Francis che parvero autorizzarmi ad ottenere copie dei film della Dulac (noi volevamo in particolare *Thèmes et variations*, *Disque 957* e *Arabesque*) per la distribuzione americana. Scoprii allora che alla Cinémathèque Française le etichette sulle scatole delle copie e dei negativi della *Coquille* erano state scambiate (così che la sequenza dei rulli non era corretta: qualcosa come 1,2,4,3,5) e che una interruzione cruciale avveniva nel momento in cui il Clergyman cerca di strangolare e di gettare da una rupe il generale, interrompendo l'azione per circa dieci minuti. Henri Langlois, Mary Meerson e Lotte Eisner erano piuttosto imbarazzati da questo fatto, dato che apparve subito chiaro, dopo una sola visione della copia che mi offrivano, che avevano mostrato e distribuito il film in una versione non corretta per 30 anni, e apparentemente nessuno se ne era accorto. Comunque, mi lasciarono prendere

*Madame Beudet* e *La coquille*, ma non fecero mai delle copie da *Thèmes*, *Disque 957* o *Arabesque* (volevo delle copie in 16 mm, che sostenevano di non poter avere). Così, dato che sapevo che il MoMA aveva ricevuto le sue copie dalla Cinémathèque, andai a New York per verificare se anche le loro copie della *Coquille* fossero montate in ordine sbagliato. Lo erano: e, nonostante all'epoca li avessi informati, né il MoMA né la Cinémathèque hanno ancora corretto l'errore, dopo più di 20 anni! Mentre ero là, aspettando che mi consegnassero altro materiale, trovai nello schedario che una copia di *Ballet Mécanique* era stata donata dallo stesso Léger nel 1939. Dato che Henri Langlois aveva detto di aver fornito copie in 35 mm del film al MoMA (e infatti le copie del MoMA corrispondono quasi esattamente al prototipo della Cinémathèque), chiesi di vedere la copia di Léger, chiedendomi se potesse essere diversa da quella della Cinémathèque.

Con mia grande sorpresa, la copia era in 16 mm; chiesi conferma del fatto che si trattasse della copia originale di proprietà di Léger e mi fu detto che era effettivamente appartenuta all'artista che l'aveva usata per una conferenza all'Università di Yale alla fine del 1938 e che l'aveva donata al MoMA prima di ripartire per l'Europa, all'inizio del 1939. Quando visionai la copia, fui sorpreso di vedere che aveva delle parti colorate a mano, principalmente le scene in cui forme geometriche si alternavano sullo schermo. In generale il montaggio mi sembrò lo stesso di quello della versione della Cinémathèque. Interrogai il personale del MoMA per accertarmi che fosse stato Léger stesso a colorare la copia e un'anziana impiegata mi assicurò che la copia era arrivata esattamente in quello stato, cioè colorata, e che era proprio la copia che Léger aveva scelto per le conferenze alla Yale. La signora aggiunse che la copia non era quasi mai stata proiettata, dato che la Cinémathèque Française aveva fornito materiale in 35 mm da cui erano state tratte tutte le copie di proiezione.

Sfortunatamente allora avevo poco tempo, dovendo svolgere altre ricerche, e non potei studiare il film a fondo. Era il 1966.

Nel 1969, in Inghilterra, assistetti ad una proiezione di *Ballet Mécanique* in una versione il cui originale, come appresi in seguito, proveniva dall'Olanda. A quel tempo mi fu detto che si trattava di una copia del British Film Institute. Era tutta in bianco e nero, ma il montaggio era considerevolmente diverso dalla versione della Cinémathèque e, assai sorprendentemente, nel montaggio rapidissimo di immagini molto dinamiche apparivano delle inquadrature fisse di dipinti di Léger. Allora non fui in grado di studiare la copia, ma nel 1972, essendo in Inghilterra e in Germania per un ciclo di lezioni e di proiezioni dei miei film, ebbi l'occasione di visionare una copia in 16 mm. al BFI; potei così stabilire che era tratta da un originale olandese, se non altro grazie alla scritta «EINDE». Presi anche alcune note sul montaggio che ti allego.



In quel periodo incontravo abbastanza spesso (praticamente una volta all'anno dal 1965) Jan De Vaal per avere informazioni su Hy Hirsch; fra le altre cose gli avevo chiesto di *Ballet Mécanique*, ma mi aveva detto che il Nederlands Filmmuseum non aveva materiale interessante. Dopo aver visionato la copia del BFI, gli chiesi esplicitamente di poter vedere la copia del Nederlands Filmmuseum ma egli rifiutò; così ancora oggi non so se l'originale olandese sia colorato.

Ad ogni modo, devo dire che ho sempre avuto ottimi rapporti con De Vaal: dovevamo incontrarci ancora, parlare e «studiare varie cose» e mi assicurò che in un'altra occasione mi avrebbe mostrato dei film. Ma quando ritornai scoprii che se ne era andato, ecc., ecc.

Nel 1975 il libro di Standish Lawder venne pubblicato e, con mio grande dispiacere, vi di immediatamente che l'autore non aveva svolto alcuna ricerca per stabilire la provenienza della copia di *Ballet Mécanique* che aveva analizzato e che egli ignorava l'esistenza di altre versioni del film. Allora parlai con Lawder che mi chiese di smetterla di citare l'esistenza delle altre versioni, dato che lui non ne aveva parlato nel suo libro! L'anno dopo, Jonas Mekas mi disse che la vedova di Frederick Kiesler aveva ritrovato una copia in nitrato che risaliva alla «prima» del film a Vienna nel 1924. Durante una mia visita a New York nel 1977, ne vidi una copia safety in bianco e nero proiettata all'Anthology Film Archive, ma P. Adams Sitney non mi permise di studiare l'originale in nitrato. Sitney affermò che non era colorato e mi diede uno schema dattiloscritto di comparazione della copia di Kiesler e della versione della Cinémathèque utilizzata da Lawder per il suo libro. Questo schema doveva essere stato preparato da uno studente di Sitney o forse da un impiegato della Anthology; non mi fu permesso di visionare il film alla moviola dato che, come mi disse Sitney, qualcun altro stava già facendo lo stesso lavoro. Gli citai la versione olandese, ma Sitney ne negò il valore dicendo che non poteva essere autentica, dato che sia la versione del MoMA sia quella della Cinémathèque provenivano direttamente da Léger e dato che, d'altronde, era certo che Léger non avrebbe mai inserito immagini fisse dei suoi quadri in un montaggio che, come aveva dimostrato Lawder, si basava su principi dinamici.

Judi Freeman ha visto l'originale di Kiesler e ha detto che presenta molte giunte; è possibile che si tratti di una copia-lavoro o che sia stata in parte rimontata o censurata (forse i nudi e le allusioni sessuali della versione di Murphy sono stati tagliati da Kiesler o dai censori austriaci) oppure possono essere accadute entrambe le cose: la copia era una copia-lavoro a cui sono stati apportati dei tagli successivi.

Durante l'estate del 1977 ritornai al MoMA a studiare la copia colorata di Léger, dato che né Lawder né Sitney l'avevano vista e che entrambi ritenevano risibile la possibilità che Léger potesse avere una copia in 16 mm.

Fui felice di verificare che la copia era ancora in ottime condizioni e potei fare un *découpage* accurato della copia indicando esattamente le colorazioni.

Nel decennio che era trascorso dalla mia visita precedente, gran parte del personale era cambiato e nessuno sembrava credere che la copia fosse appartenuta a Léger. Insistetti, raccontai della mia prima visita, e finalmente verificarono lo schedario trovando una vecchia annotazione che riportava la donazione dell'autore.

A questo punto diventarono tutti piuttosto nervosi e dissero che la copia avrebbe dovuto essere accuratamente duplicata, che non avrebbe dovuto essere messa in moviola, ecc.

Fortunatamente, prima che si convincessero che la copia era un «originale colorato da Léger», avevo già steso il mio *découpage*. Lo scorso autunno, quando la signorina Grandja mi ha mostrato la copia del Nederlands Filmmuseum, ho potuto finalmente scoprire che anche l'originale olandese era colorato!

Non ho potuto fare una lista dettagliata delle colorazioni, ma potreste farla voi e verificare se sono in qualche modo paragonabili a quelle della copia in 16 mm del MoMA.

Se corrispondessero in modo significativo, ciò proverebbe, oltre ogni dubbio, che Léger aveva delle intenzioni chiare e ben definite riguardo gli effetti cromatici di *Ballet Mécanique*. Anche se gli schemi delle colorazioni non fossero identici, non ho alcun dubbio che sia stato Léger stesso a colorare le due copie e che le abbia scelte per due importanti proiezioni.

La copia del MoMA, utilizzata alla Yale, non avrebbe potuto essere stata fatta né casualmente né con facilità: in 4 piedi di film (fra i 96 e i 100 piedi) si contano 50 cambiamenti di colore! Chiunque abbia tentato di colorare un film sa che si tratta di un lavoro lungo, faticoso e complesso. Nessuno lo farebbe per mera curiosità o per scherzo. Deve essere stato fatto da Léger stesso.

Parimenti, dalla corrispondenza fra Oskar Fischinger e Ed Pelster ho ricavato quanto la Filmliiga e l'Uitkijk Theatre fossero entusiasti di aver ricevuto delle copie originali direttamente dall'autore e di presentarle nella loro forma più autentica (velocità di proiezione, musica, colore, titoli, ecc.); Léger deve aver dato loro la copia che includeva già le immagini dei suoi quadri e le forme geometriche colorate. Léger può aver successivamente cambiato idea sull'impatto prodotto dal rapporto fra le immagini fisse dei quadri e il montaggio dinamico. Ancora, nessuno se non lui avrebbe potuto o avrebbe osato montare 36 fotogrammi di un dipinto accanto a 36 fotogrammi di un cappello. Evidentemente non ha invece cambiato opinione sulla colorazione, dato che la copia del MoMA penso sia stata preparata una decina di anni dopo quella del Filmmuseum (avete date precise sulla sua acquisizione?).

D'altronde l'idea delle colorazioni non è necessariamente tarda, dato che negli appunti preparatori che Lawder riproduce a pagina 124 del suo libro, Léger cita effetti cromatici come «une roue multicolore qui

tourne», effetti che potevano essere realizzati, nella copia finale, con una rapida alternanza di colori applicati manualmente. Mentre stavo preparando questa lettera, mi è capitato di osservare attentamente una copia di *Ballet Mécanique* che proviene dal prototipo Cinémathèque/MoMA e ho notato che nelle sequenze astratte vi sono segni evidenti che l'originale era colorato; sono infatti visibili sia le pennellate sia delle «sbavature» di colore sui margini. Ciò significa che un terzo originale, proveniente da Léger, era colorato, ed esclude ogni dubbio sulla validità delle copie colorate. Dunque, semmai, sono le copie in bianco e nero a non essere autentiche! Riassumendo, non ho alcun dubbio che lo stesso Léger abbia colorato a mano almeno due copie importanti di *Ballet Mécanique* e che intendesse mostrare il film nella versione colorata. È anche possibile che esistessero altre copie colorate o che il colore venisse aggiunto ad alcune sequenze usando filtri fissi o rotanti durante le proiezioni. Anche Dudley Murphy potrebbe aver preferito gli effetti di colore. Il problema della validità della versione colorata a mano è solo la punta dell'iceberg. Si dovrebbero tentare interpretazioni estetiche più approfondite. Sospetto, ad esempio, che la versione Kiesler mostri il montaggio originale (o almeno una sua versione censurata) di Dudley Murphy e che la versione olandese rappresenti il primo tentativo di Léger di fare il suo film. La versione della Cinémathèque degli anni '30 probabilmente rappresenta una sua successiva, più completa revisione.

Una delle idee che Murphy certamente voleva esprimere con la sua versione riguardava la relazione fra l'emotività umana e l'insensibilità (o impersonalità) delle macchine: l'espressione delle emozioni sulla faccia di Kiki (spesso enfaticizzata) è impiegata per parodiare la reazione del pubblico di fronte alle macchine e alle inquadrature «pittorresche» di Katherine Murphy che agita e annusa una rosa.

La ripetizione delle inquadrature di Kiki (che, per inciso, potrebbero essere state girate con Man Ray) sottolineano come le cosiddette espressioni emotive siano meri riflessi muscolari e di conseguenza del tutto simili al movimento dei pistoni. Parimenti, Murphy alterna le immagini di un cappello, una scarpa, un cerchio e un triangolo per parodiare la pompa della moda, così come anima le gambe dei modelli di maglierie che ballano il charleston per parodiare la follia del ballo.

Léger, colorando i cerchi e i triangoli, dà loro vita ed indipendenza, li rende forze non oggettive con vita, significato ed azione loro propri e con un significato più profondo, dato che le riprese «reali» rimangono irrealisticamente grigie.

Forse che Léger ha rivisto il montaggio anche per de-enfatizzare la parodia sociale implicita nella versione di Murphy? Attendo con ansia che un libro definitivo su *Ballet Mécanique* lo scopra!

21 febbraio 1988

(Traduzione di Nicola Mazzanti. Tratto da «Versus» n.2, 1988)



Mostra Internazionale del Cinema Libero, con la partecipazione di:  
Comune di Bologna, Assessorato alla Cultura, Commissione Cinema e Cineteca  
con il patrocinio della Regione Emilia-Romagna e il contributo del Ministero per il Turismo e lo Spettacolo con la collaborazione di:  
American Film Institute, United States Information Service, Associazione Italo-Francese di Bologna, Ambasciata di Francia a Roma, DAMS-Sezione Cinema

## Il cinema ritrovato

Bologna, 25 novembre - 1° dicembre 1990

Cinema Lumière

(via Pietralata 55, tel. 523539)

### DOMENICA 25 NOVEMBRE

**21,00** «Le scimmie di Chaplin»  
**PROPERTY MAN** (USA/1914)  
R.: Charlie Chaplin. In.: C.C., Fritz Schade, Phyllis Allen, Alice Davenport, Charles Bennett, Mack Sennett, Norma Nichols, Joe Bordeaux, Harry McCoy, Lee Morris. P.: Keystone. D.: 13'. 16 mm. V.O. Dalla Cineteca del Comune di Bologna.  
**BACKSTAGE** (USA/1917)  
R.: Arvid E. Gillstrom. In.: Billy West, Leo White, Ethel Burton, Babe Hardy, Bud Ross, Florence McLaughlin, Joe Conan. P.: King Bee. D.: 13'. 35 mm. V.Cec. Dal Ceskoslovensky Filmovy Ustav Filmovy Archiv.  
**CHARLIE ON THE WINDMILL** (USA/1916)  
R.: John Terry, H.M. Shields. P.: Movca. D.: 3'. 16 mm. V.O. Dalla Cineteca del Friuli.

**21,30** «Originali(?)»  
**DIE BÜCHSE DER PANDORA** (tit. it.: Lulu, Ger/1928)  
R.: Georg W. Pabst. Sc.: Laszlo Wajda dai drammi di Frank Wedekind «Erdgeist» e «Die Büchse der Pandora»; F.: Günther Krampf. In.: Louise Brooks, Fritz Kortner, Franz Lederer, Carl Goetz, Alice Roberts, Krafft Raschig, Daisy d'Ora, Gustav Diessl. P.: Nero Film. D.: 109'. 35 mm. V.O. Dal Münchner Filmmuseum, Monaco.  
**Partitura per pianoforte composta per l'occasione ed eseguita dal maestro Aljoscha Zimmermann.**

La versione che presentiamo è stata restaurata dal Münchner Filmmuseum partendo da un negativo con intertitoli flash francesi e svedesi, depositato presso la Cinémathèque Française. Sulla base del visto di censura tedesco si è potuto ricostruire il testo delle didascalie originali.

Il film venne selvaggiamente censurato praticamente ovunque; così, ad esempio, scrive Variety dell'11/12/29: «Gli esercenti del cinema si lamentano che i censori di New York abbiano fatto finire il film con Pandora e il ragazzo che si uniscono all'Esercito della Salvezza». E così si lamenta J. Bouissounouse su «La Revue du Cinéma» del 1° maggio 1930 (che pubblica in copertina una inquadratura tagliata dalla versione francese): «Il film ispirato a Pabst da Wedekind è stato vergognosamente rimaneggiato dai montatori francesi; ciò che ne è rimasto è senza dubbio magnifico, ma non ha più alcun senso e gli spettatori non prevenuti si stupiranno non poco di un finale tanto edificante quanto improvvisato: Lulu si arruola, la notte di Natale, nell'Esercito della Salvezza, simbolo sacro che tocca il suo cuore fino ad allora insensibile. Non è vero. Pabst non c'entra per niente. (...) Si è pensato bene di sopprimere Jack lo Squartatore dalla versione purgata, non ne resta che un'ombra che erra nella nebbia lungo il Tamigi, un povero individuo senza nome che compra un ramoscello di vischio porta-fortuna da una graziosa Soldatessa che raccoglie denaro per i poveri. (...) Ma che cosa ne pensa il pubblico? Si è dunque riusciti ad ingannarlo? Accetta questo inimmaginabile travestimento? Dovrebbe sapere che questa sorta di 'abracadabra' è stata tratta da un'opera splendida.»

«Sarebbe stato meglio che Louise Brooks si fosse accontentata di mostrarsi nella forma «leggera» delle comiche di due rulli o delle commedie della Paramount. Il vaso di Pandora è un film incoerente che non la aiuta, benché provi che la signorina Brooks non è una attrice drammatica» (Variety, 11/12/29). This version has been reconstructed by the Münchner Filmmuseum from a negative having French and Swedish flash titles which is deposited at the Cinémathèque Française. By using the german censorship papers, the Filmmuseum could reconstruct the text of the original intertitles.

The film was savagely censored almost in every country, as stated in an article on «La Revue du Cinéma» (5/1/1930) and in this review on Variety (12/11/29): «Better for Louise Brooks had she contented exhibiting that simple form in two-reel comedies or light Paramount features. 'Pandora's Box', a rambling thing that doesn't help her, nevertheless proves that Miss Brooks is not a dramatic lead. (...) Management at this house blames the N.Y. censor for having to end everything with Pandora and boy joining the Salvation Army. Mr Aljoscha Zimmermann will play the score he composed for «Il Cinema Ritrovato».

**ERDGEIST** (Lulu, Ger/1922)  
R.: Leopold Jessner. Sc.: Carl Mayer dal dramma omonimo di Frank Wedekind. F.: Axel Graatkjaer. In.: Asta Nielsen, Albert Baserman, Rudolf Forster, Alexander Granach, Karl Ebert, Gustav Rickelt. P.: Jessner-Film. D.: 80'. 35 mm. V. russa. Dal Münchner Filmmuseum di Monaco.

**Accompagnato al pianoforte dal maestro Stefan Ram.**

Del film esistono solo versioni largamente incomplete, quella che presentiamo è attualmente la più si avvicina al metraggio originale, anche se, purtroppo, si tratta di una copia dai valori fotografici molto scadenti.

«Solo cinque anni prima, la famosa attrice danese Asta Nielsen aveva condensato la tragedia di Wedekind nel film Lulu (Erdgeist, ndr) Non c'era amore lesbico né incesto nel film della Nielsen, Lulu, la mangiatrice d'uomini, divorava le sue vittime e stramazza poi al suolo, morta di indigestione. Questo era il tipo di film che si aspettava il pubblico e cercando persino di evitare qualsiasi richiamo alla frangetta della Nielsen nei panni di Lulu, Pabst mi fece un provino con i capelli arricciati, ma dopo averlo visto si arrese e mi lasciò col mio nero caschetto lucente, esclusa una sequenza nella bisca galleggiante.» (Louise Brooks, «Lulu a Hollywood», ed. it. Ubaldini)

Unfortunately all the existing prints of Erdgeist are largely incomplete; the Münchner Filmmuseum's version is actually the longest one, though the picture quality isn't good.

**00,30** «Le scimmie di Chaplin»  
**CHARLIE SUR LE DESERT AVEC UN BOEUF** (USA/1916?)  
da identificare. D.: 8'. 35 mm. V. Tedesca. Dal Ceskoslovensky Filmovy Ustav Filmovy-Archiv.

**MY BOY'S KID** (USA/1916)  
Charlie Chaplin Cartoons. R.: Otto Messmer(?) P.: Pat Sullivan(?). D.: 7'. 35 mm. Dal Museum of Modern Art di New York.

**DADDY N. TWO** (USA/1919)  
In.: Baby Marie Osborne, Edythe Sterling, Ruth Lackaye. P.: Pathé Exchange. D.: 17'. 35 mm. V.O. Dal National Film Archive di Londra.

**SAMMY'S SCANDALOUS SCHEME** (USA/1915?)

In.: Sammy Burns. P.: Vogue. D.: 8'. 35 mm. V.O. Dalla Library of Congress di Washington.

### LUNEDÌ 26 NOVEMBRE

**9,30** «Le scimmie di Chaplin»  
**CHARLIE SE MARIE** (USA/1915?)  
da identificare. D.: 5'. 35 mm. V. Russa. Dal Ceskoslovensky Filmovy Ustav-Filmovy Archiv.  
**BEHIND THE FOOTLIGHTS** (USA/1916)  
Pokes & Jabbs Comedies (serie). P.: Vim. D.: 10'. 35 mm. V.O. Dalla Library of Congress di Washington.

**THE PROPERTY MAN/BEFORE THE SHOW** (USA/1915-16?)

Pokes and Jabbs Comedies (serie). P.: Vim. D.: 13'. Dalla Library of Congress di Washington.

«La verità seminuda - il cinema americano prima della Grande Censura (1930-34)»

**10,00** **BAD GIRL** (USA/1931)

R.: Frank Borzage Sc.: Erdwin Burke dall'omonima commedia basata sul libro di Vina Delmar. F.: Chester Lyons. In.: Sally Eilers, James Dunn, Minna Gombell, William Pawley, Frank Darien. P.: Fox. D.: 90'. 16 mm. V.O. Dal Museum of Modern Art di New York.

**Bad Girl** fu il primo film «realistico» di Borzage ed ebbe uno straordinario successo ai tempi della sua uscita. Benché piuttosto noto, non poteva mancare in una rassegna sul cinema americano di quegli anni, soprattutto se avvicinato allo sfortunato film di Erich von Stroheim **Walking Down Broadway (Hello Sister!)** con il quale ha numerosi aspetti in comune che non fanno che sottolineare le profonde differenze dei due registi. Quasi che il film di Stroheim fosse la versione «cattiva» di quello di Borzage.

**Bad Girl** was Borzage's first «realistic» film and a major box-office hit. Although well-known, it must be present in a program of films of the early Thirties, especially if it can be compared with the unlucky Stroheim's **Walking Down Broadway** (which will be presented in the only existing version, **Hello Sister!**, as cut and completely changed by Alan Werker) that has many similarities that do emphasize the many differences existing between the two directors, as Stroheim's film was the «hard» version of Borzage's.

«Le scimmie di Chaplin»

**11,30** **GIVING THEM FITS** (USA/1915)

In.: Harold Lloyd. D.: 12'. 35 mm. V.O. Dal National Film Archive di Londra.

**JUST NUTS** (USA/1915)

In.: Harold Lloyd, Jane Novak, Roy Stewart. P.: Pathé Exchange. D.: 13'. 35 mm. V.O. Dalla George Eastman House di Rochester.

**LUKE JOINS THE NAVY** (USA/1916)

In.: Harold Lloyd, Snub Pollard. P.: Rolin. D.: 12'. 16 mm. Vers. inglese ricostruita dalle didascalie cecoslovacche. V.O. Dal Museum of Modern Art di New York.

**LONESOME LUKES WILD WOMEN** (USA/1917)

In.: Harold Lloyd, Snub Pollard, Babe Daniels. P.: Rolin. D.: 15'. 35 mm. V.O. Dal Museum of Modern Art di New York.

**UNIDENTIFIED CHAPLIN IMITATOR** (USA/??)

da identificare. D.: 11'. 35 mm. Dalla Cinémathèque Royale di Bruxelles.

«La verità seminuda - il cinema americano prima della Grande Censura (1930-34)»

**14,30** **BLONDIE JOHNSON** (USA/1933)

R.: Ray Enright. Sc.: Earl Baldwin. F.: Tony Gaudio. In.: Joan Blondell, Chester Morris, Allen Jenkins, Earle Foxe, Mae Busch, Arthur Vinton. P.: Warner Bros. D.: 63'. 16 mm. V.O. Dietro autorizzazione della Turner Entertainment Company. Dal Wisconsin Center for Film and Theater Research di Madison.

Un «gangster-movie» al femminile, assolutamente inusuale nel panorama del cinema americano del periodo, in cui la protagonista è spinta al crimine dalla Depressione. Un film di raro realismo e di notevole efficacia, con uno dei più interessanti personaggi femminili del cinema di quegli anni. Come scrisse «Variety» (28/2/33): «È la storia di una bionda che ha sofferto.»

A female «gangster-movie», absolutely unusual in the american films of this period, here Joan Blondell is led to crime by the Depression. A film of rare realism and remarkable strength, with one of the most interesting female character of the time. As Variety (2/28/33) wrote: «This is the story of a blonde who suffered.»

«Originali(?)»

**15,35** **VANINA ODER DIE GALGENHOCHZEIT** (tit. it.: Vanina, Ger/1922)

R.: Arthur von Gerlach. Sc.: Carl Mayer dal racconto «Vanina Vanini» di Stendhal. F.: Frederik Fuglsang. In.: Asta Nielsen, Paul Wege-



ner, Paul Hartmann, Victor Blum, Bernard Goetzke, Raoul Lange. P.: Union. D.: 80'. 35 mm. Dal Münchner Filmmuseum di Monaco. Di **Vanina**, citato da Desnos come uno dei capolavori del cinema muto tedesco, presentiamo l'edizione restaurata dal Münchner Filmmuseum. La copia è il risultato della collazione di un positivo in bianco/nero della Cinémathèque Royale di Bruxelles e del positivo colorato della prima parte conservato dalla Cinémathèque Française. Questo rullo colorato ha, a nostro avviso, un valore particolare per la piena comprensione di quest'opera affascinante, restituendoci (almeno in parte) lo splendore cromatico dell'incendio, che nella notte, sconvolge Torino e che fa da contrappunto al dramma che avanza i protagonisti. «Finalmente qualcosa di totalmente bello. I cinque atti di Carl Mayer si definiscono una ballata; essi portano come titoli di testa solo semplici numeri romani, e non vogliono creare già nelle scritte dei titoli un'atmosfera che manca alle immagini con l'aiuto di complicati espedienti e giochi decorativi, come è oggi diventato d'abitudine. Lo stile della ballata significa due cose: un unico evento condensato in una trama succinta (l'azione si svolge in una notte) ed un'avvolgente atmosfera lirica pesantemente oscura. Significa anche l'esatto contrario di ciò che era fino a questo momento possibile al film. Si trovano qui fatti brevemente accennati e molte lunghe scene d'atmosfera. **Die Galgenhochzeit** ci ha fornito la definitiva dimostrazione che questo stile dà al cinematografo non solo la possibilità di essere vera arte, ma anche un'irresistibile efficacia e (malgrado l'esistenza di forme d'arte più riconosciute) un sicuro seguito di pubblico. Nella regia veramente geniale di quest'opera tutta l'interiorità dei sentimenti viene infatti drammatizzata e resa visibile con scene tumultuose. Ogni volta che Wegener e Asta Nielsen si guardano muti negli occhi risuonano in questo sguardo i pugnali e le lance di una furiosa battaglia. E quando Asta Nielsen conduce il suo amato lungo i corridoi dolorosamente interminabili del carcere si vede il dardo del cupo destino che rotola, rotola e ancora rotola, fino a lacerare i nervi. Con l'aiuto di una fotografia nella quale mezzi semplicissimi uniscono alla più moderna tecnica alla migliore arte, il regista porta in questo film un colorito lirico nella cui calda, sanguigna oscurità i destini degli eroi risplendono abbaglianti come brevi lampi in una nuvola di tempesta. È veramente una ballata semplice e terribilmente deliziosa. Con geniale ardimento il regista mutua dalla ballata persino il motivo stilistico del ritornello. Il ballo prima e dopo l'assalto al castello è tutte e due le volte la medesima immagine. Le scene della battaglia per le strade di notte con fiacole e fuggenti silhouettes si ripetono ritmicamente con le stesse immagini. Un azzardo, ma ben riuscito. Queste scene di battaglia meritano una considerazione a parte. Non si vedono in questo film migliaia di comparse che si azzuffano (cosa che, anche sotto la più abile regia, ha sempre dato un'immagine falsa e comica della tragedia e del dolore); si vedono invece fiamme che sprizzano, esalazioni di fumo che si diffondono e nubi di vapore fluttuante nelle quali affiorano e scompaiono qua e là i contorni di una schiera. Ciò offre un'illusione più emozionante delle piacevoli zuffe di massa ed è semplicemente realistico. Finalmente un regista che evidentemente ha già visto in passato con i propri occhi una battaglia. Paul Wegener interpreta il ruolo di un crudele tiranno paralizzato dalla tremenda, quasi mitica forza. A un certo momento egli si solleva sulle sue stampelle...non credo che il regista abbia dovuto far simulare lo spavento degli astanti a questa vista. E Asta Nielsen! Alla fine ella muore di dolore davanti ad una porta chiusa. «Le si spezza il cuore. Ero seduto vicino ad un medico, che sa che questo in realtà non può accadere. Eppure mi sussurrava all'orecchio durante la scena (quando ancora non potevamo conoscere la conclusione: «Non è semplice svenimento. È la morte. Quest'espressione del viso è inconfondibile. Sì, Asta Nielsen è la più grande. Credo che anche Paul Hartmann abbia ben recitato nel ruolo del bel giovane; ma non ce ne siamo potuti accorgere. È stato schiacciato da questi

due giganti.» (Bela Balasz, «Der Tag», 26/1/1923; trad. di Luca Baldazzi)  
**Vanina**, which Robert Desnos said to be one of the masterpieces of the german silent era, it is screened as restored by the Münchner Filmmuseum. This version is a collation of a B&W positive from the Cinémathèque Royale of Brussels and of a colored positive of the first part from the Cinémathèque Française. This colored part has, we think, a considerable importance to understand this fascinating film, by showing us (at least in part) the chromatic splendour of the fire burning Turin by night, which is the counterpoint of the passion burning within the characters.

«La verità seminuda - il cinema americano prima della Grande Censura (1930-34)»

16,55

**THE BIG HOUSE (USA/1930)**

R.: George Hill. Sc.: Frances Marion. F.: Blanche Sewell. In.: Chester Morris, Wallace Beery, Lewis Stone, Robert Montgomery, Leila Hyams. P.: Cosmopolitan. D.: 80'. 35 mm. V.O. Dietro autorizzazione della Turner Entertainment Company. Dalla George Eastman House di Rochester.  
 «Scene magnifiche per ampiezza, ritmo, pathos, vi fanno assistere alla "meccanizzazione" di centinaia di uomini divenuti corpi senza anime che obbediscono al fischietto, ingragnaggi di una macchina gigantesca. Si pensa a **Metropolis**, solo per dolersi che Fritz Lang non sia stato l'assistente di George Hill prima di fare il suo film. L'utilizzo della cadenza sonora (marcia dei prigionieri, stoviglie rovesciate contemporaneamente durante i pasti, macchine fermate e avviate nell'officina) unita alla cadenza del montaggio visivo, danno a questo film una forza quasi allucinatoria» (Edmond T. Gréville: «**The Big House** est à ce jour avec **Hallelujah!** le meilleur film sonore» in «**Pour Vous**» n°100, 16/10/1930)

18,20

«Ritrovati»  
**HER LAST AFFAIR (GB/1936)**

R.: Michael Powell. Sc.: Ian Dalrymple dal dramma «S.O.S.» di Walter Ellis. F.: Geoffrey Faithfull. In.: Hugh Williams, Viola Keats, Francis L. Sullivan, Sophie Stewart, Felix Aylmer, Cecil Parker. P.: New Ideal. D.: 78'. 35 mm. V.O. Dal National Film Archive di Londra.  
 Recentemente ritrovato (il film non era presente nella retrospettiva dedicata al regista dal festival di Bergamo), **Her Last Affair** si aggiunge alla lista dei film diretti da Michael Powell che si ritenevano perduti. In questo caso si tratta di una pellicola del primo periodo dell'autore inglese, uno di quei 23 film a basso costo e di veloce lavorazione che Powell diresse fra il 1931 e il 1936. Così ne parlò a suo tempo «Variety» (6/11/1935): «La commedia non infiamma Londra, e non lo farà il film. Il film è meglio della commedia, ma lo svolgersi della pellicola è troppo complesso per la maggioranza degli spettatori. (...) Il regista interpreta la commedia nella chiave giusta, rende con gusto e i dettagli contribuiscono generalmente alla sua buona riuscita.» Recently preserved by the National Film Archive, this Powell's previously lost film is one of the 23 low-budget films he directed between 1931 and 1936, before he met Emeric Pressburger. Here is the Variety review published on 11/6/1935: «Play did not set London afire, and neither will the film. Picture is better than the play, but the celluloid unwinding is a trifle too involved for the majority of filmgoers. (...) Director sets the piece in exactly the right key, has produced it tastefully and most of the details contribute to the good effect.»

20,45

«Originali(?)»  
**DIE TANGOKÖNIGIN - Ein Film mit Tanz und Musik (Ger/1913)**

R.: Max Mack. D.: 46'. Dal Münchner Filmmuseum di Monaco.  
**Partitura per pianoforte composta per l'occasione ed eseguita dal maestro Aljoscha Zimmermann.**  
 Una coppia di amanti della danza, una scommessa, una gara di tango, una ragazza che si scopre essere «una regina del tango», una serie di equivoci e di disavventure: questi gli ingredienti di una brillante commedia esplicitamente concepita, come recita il sottotitolo,

per la musica e la danza. Purtroppo, come spesso capita, la partitura originale è andata perduta e con essa un elemento evidentemente importante del film. Per l'occasione il maestro Aljoscha Zimmermann, che il pubblico del Festival ricorderà per aver eseguito, nella scorsa edizione, l'accompagnamento originale di **Metropolis** e **Die Nibelungen** di Fritz Lang, ha composto una nuova partitura che eseguirà al pianoforte.  
 A funny comedy about two dancers, a tango contest and a girl who is discovered to be a «Queen of Tango». The film is clearly conceived to be screened with music (as the title states: 'A picture with Dance and Music'), but, unfortunately, the music score is missing, so Mr Aljoscha Zimmermann (who played, as the Festival's guests might remember, the original scores for **Metropolis** and **Die Nibelungen** last year) composed a new score he will play on the piano.

«Le scimmie di Chpalin»

**FELIX IN HOLLYWOOD (USA/1923)**

R.: Otto Messmer. P.: Pat Sullivan. D.: 7'. 16 mm. V.O. Dalla Cineteca del Friuli.  
**MICKEY'S GALA PREMIERE (USA/1933)**  
 R.: Burt Gillett. Mu.: Frank Churchill. P.: Walt Disney. D.: 7'. 16 mm. V.O. Dalla Cineteca del Friuli.

**CHARLIE DESSINATEUR (USA/1924?)**  
 da identificare. D.: 9'. 35 mm. Dal Ceskoslovensky Filmovy Ustav-Filmovy Archiv.

**DIE FREUDLOSE GASSE (Ger/1925)**  
 R.: Georg W. Pabst. Sc.: Willy Haas dal romanzo omonimo di Hugo Bettauer. F.: Guido Seiber, Curt Oertel, Robert Lach. In.: Greta Garbo, Asta Nielsen, Valeska Gert, Werner Krauss, Robert Garrison, Einar Hanson, Jaro Fürth, Marlene Dietrich. P.: Hirschel-Sofar. D.: 130'. 35 mm. Dal Münchner Filmmuseum di Monaco.

La ricostruzione di **Die Freudlose Gasse** presenta ancora molti problemi (come si può leggere nel testo di Klaus Wolkner pubblicato nelle pagine seguenti). La copia presentata è il frutto di un appassionato lavoro di molti anni ed è basata sul confronto di quattro diverse versioni (una inglese, una francese e una russa, a cui si aggiunge una sintesi delle versioni francesi e italiana depositata presso il Museum of Modern Art). Purtroppo il visto di censura tedesco è andato perduto e con esso il testo delle didascalie originali e la loro esatta successione.

«Ciò che ci ha sedotto immediatamente, è la novità del film di Pabst. Prima, avevamo visto dei western, del film stravaganti, e di colpo abbiamo scoperto (cosa che mi ha sconvolto), abbiamo visto il romanticismo apparire sullo schermo, un romanticismo tedesco con il ritroviamo Novalis, Arnim...Niente di tutto ciò era sullo schermo prima de **La via senza gioia**... E poi, questo rifletteva qualcosa di sorprendente: la Germania del dopoguerra, la miseria, la decomposizione, questa specie di morbosità - non c'è altro termine - della Germania, ma al tempo stesso estremamente viva» (Philippe Soupault, 1951)

«Il film ha poche virtù e grandi difetti. L'inconveniente principale è la sua spaventosa lunghezza e monotonia, oltre ad essere difficile da seguire nelle sue complicate vicende. (...) Alcuni personaggi sono caratterizzati in modo eccellente e le ambientazioni sono generalmente interessanti (...). Ma le donne sono impossibili». (Variety, 7/6/27)

The reconstruction of **Die Freudlose Gasse** is not completed yet, and many problems are still to be resolved. This version is the result of a many years work and it is based on the collation of four different versions: an english one, a french one, a russian one plus an american one which is a synthesis of the french and the italian version. Unfortunately the german censorship papers are still missing, so the reconstruction of the original text and of the exact position of the intertitles is not possible.

Here is the surprisingly negative review published by Variety (6/7/27): «The picture has minor virtues and major defects. The principal drawback is that it's fearfully long and dull, besides being hard to follow in its complications. (...) Some of the character types (...) are excellent in portraiture, and the settings are



generally interesting (...). But the women are impossible.» (Variety, 6/7/27)

«Le scimmie di Chaplin»

**FRIDOLEN HA BUON CUORE** (USA/19??)  
da identificare. In.: Jimmy Aubrey, Larry Se-  
mon. P.: Vitagraph. D.: 11'. 35 mm. V.it. Dal-  
la Cineteca del Comune di Bologna.

**UNIDENTIFIED SUFFREY #1** (USA/?)  
da identificare. In.: Jimmy Aubrey. P.: Vita-  
graph. D.: 8'. Dal Museum of Modern Art di  
New York.

**HAUNTED HEARTS** (USA/1919)  
In.: Harry Mann, Charlie Dorety. P.: Bull's  
Eye. D.: 15'. 35 mm. V.O. Dal Museum of  
Modern Art di New York.

## MARTEDÌ 27 NOVEMBRE

«La verità seminuda - il cinema americano  
prima della Grande Censura (1930-34)»

**9,30 CALL HER SAVAGE** (USA/1932)  
R.: John Francis Dillon. Sc.: Edwin Burke dal  
romanzo omonimo di Tiffany Thayer. F.: Lee  
Garnes. In.: Clara Bow, Monroe Owsley, Gil-  
bert Roland, Thelma Todd, Estelle Taylor,  
Willard Robertson. P.: Fox. D.: 82'. 16 mm.  
V.O. Dal Museum of Modern Art di New  
York.

Un personaggio insolitamente complesso per  
Clara Bow, la famosa «It girl» del muto, qui  
particolarmente efficace: una ragazza segnata  
da una maledizione atavica e dal fatto di esse-  
re una «mezzo-sangue», figlia di una relazione  
illegittima fra la madre e un indiano nobile e bel-  
lo. Già questo fatto, a cui si aggiunge, nel fi-  
nale, l'accettazione della protagonista della  
sua condizione razziale, rendono **Call Her  
Savage** un film che si pone ben al di là dei  
limiti che il Codice Hays imporrà al cinema  
americano.

A particularly difficult role for a well-acting  
Clara Bow, the famous «It girl»: a girl marked  
by an atavistic curse, and by being a half-breed,  
born by an illicit love between her mother  
and a handsome and noble Indian. This only  
fact, and the finale when she accepts her ra-  
cial origins, makes **Call Her Savage** out of  
the rigid limits imposed by the Production  
Code.

«Originali(?)»

**10,45 TRAVAIL** (Fr/1919)  
R., Sc.: Henri Pouctal. Dal romanzo omoni-  
mo di Emile Zola. F.: Guérin, Louis Chaix.  
In.: Huguette Duflos, Claude Mérelle, Juliette  
Clarens, Andrée Lyonel, Simone Demaury,  
Henriette Gautier, de Lafory, Nova, Andrée  
Brabant, Lisika, Savil, Bouvery, Belle, Adrien-  
ne Duriez, Vemay. P.: Le Film d'Art. D.: 110'.  
(D.: orig.: 10.200 mt.). 35 mm. V.Russa. Dalla  
Cinémathèque de Toulouse.

**Travail**, tratto dal romanzo di Zola ed articola-  
to in 7 episodi per un totale di ben 10.200  
mt, ha una grande importanza nel quadro del  
cinema francese del periodo. Se ne parla co-  
me di un film antesignano ed ispiratore di  
**Metropolis** di Lang. Il film è andato perduto  
in Francia, ma si è potuto trovare una copia  
della versione sovietica che era ridotta a  
2.300 metri (!) e in cui il montaggio appare  
decisamente ispirato ai modelli del cinema so-  
vietico. Inoltre i montatori sovietici hanno  
pensato bene di evidenziare in tutti i modi la  
lotta di classe che non era presente né nel  
romanzo né nel film originale. Questa vicenda  
fa sorgere il sospetto che la prassi di rimonta-  
re i film per la distribuzione in URSS, secon-  
do lo stile della scuola sovietica, potesse esse-  
re abbastanza comune.

**Travail**, adapted from Zola's novel and divid-  
ed in 7 parts for an amount of 10.200 mts, is  
a film of a greater importance among the  
french silent films. It has been said that it was  
precursor of Lang's **Metropolis**. In France  
the film was lost, but a print was found in  
USSR. The russian version is only 2300 mts  
long and it seems to be edited according to  
the sovietic style. Besides, the classes struggle  
aspects of the story has been underlined. It  
could be possible that the western countries  
films (or at least some of them) were re-edited  
for the sovietic release according to the  
russian cinema style.

14,30

«La verità seminuda - il cinema americano  
prima della Grande Censura (1930-34)»

**TIGER SHARK** (USA/1932)

R.: Howard Hawks. Sc.: Wells Root dal sog-  
getto originale «Tuna» di Houston Branch. F.:  
Tony Gaudio. In.: Edward G. Robinson, Zita  
Johann, Richard Arlen, Leila Bennett, Vince  
Barnett. P.: First National. D.: 78'. 16 mm.  
V.O. Dietro autorizzazione della Turner Entertain-  
ment Company. Dal Wisconsin Center for  
Film and Theater Research di Madison.

Un «triangolo» sullo sfondo della dura esistenza  
dei pescatori della Costa del Pacifico e con l'in-  
combente pericolo degli squali che contendono  
a Robinson il ruolo di protagonisti. Un Hawks  
poco noto ma assolutamente eccezionale.

«Riteniamo che l'interpretazione di E.G. Ro-  
binson di un pescatore portoghese con tanto  
di accento, sia una delle migliori della sua  
carriera, in uno dei rari film sonori dell'epoca  
girato interamente dal vero, Hawks, con l'aiu-  
to di Tony Gaudio, ha cercato di rendere i  
personaggi parte del panorama circostante, in  
quello che è probabilmente uno dei film hol-  
lywoodiani più visivamente coerenti del pe-  
riodo. (G. Peary, S. Groark in «The Velvet  
Light Trap» n.1, 1970)

A «triangle» set on the background of Pacific  
Coast fishermen hard lives, with the impend-  
ing danger of the sharks which contend with  
Robinson the main role. An unfamous, but  
absolutely remarkable Hawks' film.

«We think the performance by E.G. Robinson  
as a Portuguese fisherman complete with the  
accent may be the finest of his career. In one  
of the few early sound films to be done on  
locations, Hawks with the help of Tony Gaudio  
has attempted to make the characters a  
part of their surroundings in what is probably  
one of the most visually integrated Hollywood  
films of the time.» (G. Peary, S. Groark in «The  
Velvet Light Trap», n. 1, 1970)

15,50

«Le scimmie di Chaplin»

**A DAY ON THE FORCE** (USA/1915)

R.: Arthur Hotaling. In.: Billy Reeves. P.: Lu-  
bin. D.: 13'. 16 mm. V.O. Dalla Cineteca del  
Comune di Bologna.

**READY MADE MAID** (USA/1916)

R.: Earl Metcalfe. Sc.: John Lynch. In.: Billy  
Reeves, Carrie Reynolds, Arthur Matthews,  
Peter Lang, Jessie Terry. P.: Lubin. D.: 13'.  
16 mm. V.O. Dalla Cineteca del Comune di  
Bologna.

**TRIPS AND TRIBUNALS** (GB/1918)

Kinnekature Comedies. R.: Fred Rains. P.:  
Hagen and Double. In.: Lupino Lane, Judd  
Green. D.: 28'. 35 mm. V.O. Dal National  
Film Archive di Londra.

**HIS ONE NIGHT STAND** (USA/1917)

P.: Triangle In.: Harry McCoy. D.: 10'. 35  
mm. V.O. Dalla Library of Congress di Wa-  
shington.

16,55

«La verità seminuda - il cinema americano  
prima della grande censura (1930-34)»

**THE STRANGE LOVE OF MOLLY LOU-  
VAIN** (USA/1932)

R.: Michael Curtiz. Sc.: Erwin Gelsey, Maurine  
Watkins, dalla commedia «Tinsel Girl» di  
M. Watkins. F.: Robert Kurrie. In.: Ann Dvorak,  
Lee Tracey, Richard Cromwell, Guy Kibbee,  
Leslie Fenton, Evalyn Knapp, Charles Middle-  
ton. P.: Warner Bros. D.: 72'. 16 mm. V.O.  
Dietro autorizzazione della Turner Entertain-  
ment Company. Dal Wisconsin Center for  
Film and Theater Research di Madison.

Fra i numerosi film diretti dall'ungherese Mi-  
chael Curtiz negli Stati Uniti, spicca questo  
«strano amore di Molly Louvain»; che è stato  
definito il film più pessimista del periodo. Pic-  
cola malavita, giornalismo senza scrupoli, esi-  
stenze spezzate, amori disperati, il tutto ruota  
intorno ad una donna la cui vita, con una  
«normale» tragicità, la trascina fino al sacrificio  
finale, in una vicenda che non lascia vie di  
uscita a nessuno dei personaggi.

Among the many films the Hungarian-born  
Michael Curtiz directed in USA, **The Strange  
Love of Molly Louvain** stands out as one of  
the most pessimistic movies of the time. Little  
criminals, journalists of no scruples, wrecked  
lives, desperate loves, all occurs around a wo-  
man whose life, with a «normal» tragicness,  
leads her to the final sacrifice, in a story leav-  
ing no ways out to any character.

18,10

«La verità seminuda - il cinema americano  
prima della Grande Censura (1930-34)»

**A BILL OF DIVORCEMENT** (USA/1932)

R.: George Cukor. Sc.: Howard Eastbrook,  
Wagstaff Gribble dalla commedia omonima di  
Clemence Dane. F.: Sid Hickox. In.: Katharine  
Hepburn, John Barrymore, Billie Burke,  
David Manners, Bramwell Fletcher. P.: RKO.  
D.: 70'. 35 mm. V.O. Dal Museum of Modern  
Art di New York.

Il film che lanciò definitivamente Katharine  
Hepburn è un ennesimo ottimo Cukor in un  
claustrofobico «kammerspiel». La vicenda do-  
vrebbe narrare del sacrificio della Hepburn  
che rinuncia alla sua vita per restare al fianco  
del padre pazzo, ma in realtà Cukor descrive  
magistralmente una follia speculare, in cui  
spicca la disperata, intensa ed impossibile  
passione edipica della Hepburn per il padre,  
un memorabile John Barrymore.

The film that made Katharine Hepburn a  
«star», a great Cukor for a claustrophobic  
«kammerspiel». The story should depict the  
sacrifice of Katharine Hepburn giving up her  
future life to help her insane father, but in  
facts Cukor perfectly depicts a specular mad-  
ness with Hepburn's helpless, intense ad im-  
possible edipic passion for her father, a me-  
morable John Barrymore.

21,00

«Le scimmie di Chaplin»

**LOVE AND SURGERY** (USA/1914)

R., Sc.: Pathé Lehrman. In.: Billy Ritchie,  
Henry Lehrman, Henry Bergman, Gertrude  
Selby, Eva Nelson. P.: L-KO. D.: 10'. 35 mm.  
V.O. Dalla Library of Congress di Washing-  
ton.

**CUPID IN A HOSPITAL** (USA/1915)

In.: Billy Ritchie, Charles Dudley, Louise  
Orth, Hank Mann, Eva Nelson. P.: L-KO. D.:  
10'. 35 mm. V.O. Dalla Library of Congress  
di Washington.

**SILK HOSE AND HIGH PRESSURE**  
(USA/1915)

In.: Billy Ritchie, Louise Orth, Henry Berg-  
man, Alice Howell, Gene Rogers, Henry  
Lehrman. P.: L-KO. D.: 20'. 35 mm. V.O.  
Dalla Library of Congress di Washington.

21,40

«Originali(?)»

**ABWEGE / BEGIERDE / KRISIS**  
(Ger/1928)

R.: Georg W. Pabst. Sc.: Franz Schulz, Adolf  
Lantz, Laszlo Vajda. F.: Guido Seiber. In.:  
Brigitte Helm, Gustav Diessl, Jack Trevor, Ni-  
co Turoff, Herta von Walthier, Fritz Odemar.  
P.: Erda Film. D.: 80'. 35 mm. Dal Münchner  
Filmmuseum di Monaco.

**Abwege** è da molti anni conosciuto in un'e-  
dizione mancante di un rullo. Recentemente il  
Münchner Filmmuseum ha ritrovato la parte  
mancante e ricostruito il testo tedesco delle  
didascalie.

Così la critica americana del periodo: «Il peg-  
giore film mai firmato da G.W. Pabst, che rea-  
lizzò il classico **I misteri di un'anima**. Una  
storia convenzionale della donna incompresa  
e del marito che la trascura per il lavoro. Bri-  
gitte Helm non si è ancora liberata dalla reci-  
tazione eccessiva delle sue interpretazioni da  
'vamp'». (Variety, 11/4/28)

E quella tedesca: «L'azione è ridotta alla sua  
espressione più semplice, tutto risiede nel  
modo in cui è presentata. Che un uomo non  
abbia più tempo da consacrare alla moglie,  
non è un soggetto inedito ed ancor meno  
sensazionale. Che la donna cerchi dei palliativi  
non ci sorprende troppo. Ma gli autori della  
sceneggiatura, Adolf Lantz e L. Vajda, partiti  
da un'idea di Franz Schulz, hanno potuto  
trarre da questo soggetto banale una quantità  
di situazioni interessanti. Ciò che caratterizza  
l'atmosfera del film è il fatto che al centro  
dell'azione vi sia una scena che in un film più  
movimentato passerebbe facilmente inosservata.  
La donna è in casa di un pittore e non  
sa se lo ama o no. Bussano alla porta: è il  
marito, che lei odia perché preferisce il suo  
lavoro. Il pittore non vuole aprire, ma lei glielo  
ordina. Allora con un gesto brutale, essa si  
spoglia e appare seminuda davanti agli occhi  
sconvolti del marito. È così che lo vuole puni-  
re. Il film è stato condotto con tanta abilità  
che questa situazione ha qualcosa di sensazio-  
nale e di impressionante. È, prima di tutto,  
merito di Pabst. Ogni stato d'animo è carico



di personalità, ogni movimento è reso espressivo, ogni atteggiamento viene opportunamente nominato. Si direbbe veramente che ogni dettaglio è stato rifinito con amore.» («Licht Bild-Bühne» n. 212, 1928)

Since many years, *Abwege* has been seen in a version missing one reel. Recently the Münchner Filmmuseum found the missing reel and it reconstructed the original text of the intertitles.

Here's the american review of the time: «Very worst film ever sponsored by G.W.Pabst, who made the classic *Secrets of a Soul*. Conventional story about the misundersood wife and the overworked husband. Brigitte Helm has not yet freed herself from the overplaying of vampire days» (Variety, 4/11/28)

**UN CHIEN ANDALOU** (Fr/1929)

R.: Luis Buñuel. Sc.: Luis Buñuel, Salvador Dalí, F.: Albert Duverger. In.: Pierre Batcheff, Simone Mareuil, Jaime Miravilles, Salvador Dalí, Luis Buñuel. D.: 25'. 35 mm. V. tedesca. Dal Münchner Filmmuseum di Monaco. Una copia decisamente eccezionale della versione tedesca del più famoso film del Surrealismo, che smentisce l'errata opinione, basata sulla visione di modestissime copie in 16 mm, che i film d'avanguardia manchino di qualità fotografica, come dimostreranno anche le copie di *Ballet Mécanique* e di *A propos de Nice*.

**GEHEIMNISSE EINER SEELE** (Ger/1926)

R.: Georg W.Pabst. Sc.: Colin Ross, Hans Neumann. F.: Guido Seeber, Robert Lach, Kurt Oertel. In.: Werner Krauss, Ruth Weyher, Ilka Grüning, Jack Trevor, Pawel Pawlow. P.: Ufa, Hans Neumann-Film. D.: 75'. 35 mm. V.O. Dal Münchner Filmmuseum di Monaco. La versione restaurata è basata su una copia russa cui sono state aggiunte le didascalie tedesche, ricostruite sulla base del visto di censura originale.

Da un comunicato stampa di lancio del film della UFA conservato presso la Stiftung Deutsche Kinemathek:

«Da quando il cinema, nel corso di questi ultimi dieci anni, ha raggiunto il suo pieno sviluppo, nobilitandosi attraverso la intervenendo artisticamente in tutti i campi della cultura, nessuno ha potuto mostrare meglio il pensiero umano come questa audace esperienza che ha messo in scena temi astratti come quelli della teoria freudiana. Con il film *Geheimnisse Einer Seele*, che uscirà al cinema Gloria-Palast, il dipartimento cultura dell'UFA, sotto la direzione di Hans Neumann e con la regia di G.W.Pabst, ha intrapreso questo interessante tentativo. Due fra i più celebri discepoli del fondatore della teoria, il Professor Freud, si sono assunti la responsabilità della supervisione scientifica del progetto: il Dott. Karl Abraham, presidente dell'Associazione Psicanalitica Internazionale, e il Dott. Hanns Sachs, docente al Politecnico Psicanalitico di Berlino. La sceneggiatura è di Hans Neumann e del Dott. Colin Ross. Nei ruoli principali: Werner Krauss, Ruth Weyher, Pawlow e Jack Trevor. È da sottolineare che nessun interprete è stato truccato in maniera particolare. Ci sono, nel profondo di ogni essere umano, dei desideri e delle passioni che restano ignoti alla coscienza. Nelle ore oscure del conflitto psichico, queste pulsioni inconscie si intrecciano. Malattie enigmatiche risultano da questi conflitti interiori, malattie la cui comprensione e cura sono lo scopo della psicanalisi. Nelle mani dei medici formati alla psicanalisi, l'insegnamento del Professor Sigmund Freud assume tutto il proprio significato in quanto fondamentale progresso nei metodi di cura di questo genere di malattie psichiche. Questo film presenta, essenzialmente, la storia di un caso tratto dalla vita reale».

The reconstructed version from Münchner Filmmuseum is based on a russian release version; the original intertitles were reconstructed by using the german censorship papers.

«Le scimmie di Chaplin»

**DON'T PARK HERE** (USA/1919)

R.: Charles Parrott. In.: Harry Mann, Monty Banks. P.: Bull's Eye. D.: 13'. 16 mm. V.O. Dalla Cineteca del Comune di Bologna.

**ONE NIGHT ONLY** (USA/1919)

In.: Harry Mann, Monty Banks. P.: Bull's Eye.

D.: 13'. 35 mm. V.O. Dalla Library of Congress di Washington.

## MERCOLEDÌ 28 NOVEMBRE

9,30

«Le scimmie di Chaplin»

**CHARLIES CAPERS** (Nuova Zelanda/1921)  
R.: Charles F.Newham. In.: Leonard Doo-good. P.: Otaki Picture Company. D.: 10'. 35 mm. V.O. Dal New Zealand Film Archive.

**CARDO AS CHARLOT NO POLITEAMA** (Port/1916)  
da identificare. D.: 1'. 35 mm. Dalla Cinemateca Portuguesa.

**UNA CONQUISTA DE CARDO AS CHARLOT NO JARDIM ZOOLOGICO DE LISBOA** (Port/1916)  
da identificare. D.: 11'. 35 mm. Dalla Cinemateca Portuguesa.

Cardo, un ignoto comico teatrale inglese, fece una breve tournée in Portogallo alla fine dell'estate del 1916, realizzando tre brevi commedie a Lisbona; due di queste sono state ritrovate Cinemateca Portuguesa. Nelle due commedie, a metà fra sketch di fiction e testimonianza documentaria, Cardo imita la truccatura di Chaplin, i suoi gesti, le sue gag. Da una pubblicità dell'epoca: «Il famoso artista che oggi è considerato il primo comico del mondo darà appena tre spettacoli...»

Cardo, an unidentified English stage comedian, arrived in Portugal for a short tour in the late summer of 1916, and appeared in three short comedies; two of these have been found by the Cinemateca Portuguesa. In these comedies, half-fiction half-historical documents, Cardo imitates Chaplin's make-up, gestures and gags. From an advertising of the time: «The famous artist, who is now considered the best comedian in the world, will have only three performances...»

**CHAPLIN IMITATOR**

da identificare. In.: Arkadij Boitler(?). D.: 1'. Dal National Film Archive di Londra.

**UTRAPI KINOHERZE**

da identificare. D.: 13'. 35 mm. V.Cec. Dal Ceskoslovensky Filmovy Ustav-Filmovy Archiv di Praga.

10,00

«La verità seminuda - il cinema americano prima della Grande Censura (1930-34)»

**STRANGE INTERLUDE** (USA/1932)

R.: Robert Z.Leonard. Sc.: Bess Meredith, C.Gardner Sullivan dall'omonimo dramma di Eugene O'Neill. F.: Lee Games. In.: Norma Shearer, Clark Gable, Alexander Kirkland, Ralph Morgan, Robert Young, May Robson, Maureen O'Sullivan. P.: MGM. D.: 110'. 35 mm. V.O. Dietro autorizzazione della Turner Entertainment Company. Dalla George Eastman House di Rochester.

Tratto da un famoso quanto discusso dramma di O'Neill, il film è interpretato da Norma Shearer, la star che abitualmente interpretava la parte della donna abbandonata o privata dei figli in melodrammi strappa-lacrime. Qui invece la situazione è rovesciata: è Clark Gable ad essere usato come un «oggetto sessuale» e privato del figlio che viene addirittura portato ad odiarlo. Robert Z.Leonard, per mantenere nel film un accorgimento scenico di O'Neill, fu il primo regista americano ad utilizzare la voce fuori campo che riporta i pensieri dei personaggi.

Adapted from a famous «problem-play» by Eugene O'Neill, the film casts Norma Shearer, the actress who used to play the roles of «kept and left» woman whose children were usually taken away. On the contrary here is Clark Gable to be used as a «sexual object» and deprived of his son, who finally hates him. Robert Z.Leonard, to keep O'Neill's «asides», was the first american director to use «off-voices» to voice the characters' thoughts.

12,00

«Le scimmie di Chaplin»

**COLD HEARTS AND HOT FLAMES** (USA/1915)

In.: Billy Ritchie, Gladys Tennison. P.: L-KO D.: 22'. 35 mm. V.Danese. Dal Museum of Modern Art di New York.

**UNIDENTIFIED AMERICAN COMEDY #7** (USA/1916-17?)

In.: Billie Ritchie. P.: L-KO. D.: 15'. 35 mm. V.Danese. Dal Museum of Modern Art di New York.

14,30

«Le scimmie di Chaplin»

**DOUGH AND DYNAMITE=DOUGH NUTS(?)** (USA/1917?)

In.: Billy West. P.: King Bee. D.: 10'. 35 mm. V.O. Dalla Library of Congress di Washington.

**SHIP AHOY / THE INSPECTOR** (USA/1919)

R.: Charles Parrott. In.: Billy West, Leo White, Ethel Gibson. P.: Bull's Eye. D.: 10'. 16 mm. V.O. Dalla George Eastman House di Rochester.

**UNIDENTIFIED BILLY WEST COMEDY #1** (USA/??)

da identificare. D.: 15'. 35 mm. V. Dal Museum of Modern Art di New York.

**CHAPLIN FRAGMENTS** (USA/??)

da identificare. In.: Billy West. D.: 6'. 35 mm. Dal National Film Archive di Londra.

15,45

«La verità seminuda - il cinema americano prima della Grande Censura (1930-34)»

**GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE** (USA/1933)

R.: Gregory LaCava Sc.: Carey Wilson dall'omonimo romanzo anonimo F.: Bert Glennon. In.: Walter Huston, Arthur Byron, Franchot Tone, Karen Morley, Dickie Moore. P.: Cosmopolitan D.: 83'. 16 mm. V.O. Dalla Cinémathèque Royale di Bruxelles.

«Il film, inteso da William Randolph Hearst come un tributo al neo-eletto Franklin Delano Roosevelt, reclamava l'instaurazione di una benevola dittatura che risolvesse la crisi economica che l'America fronteggiava. Quando Hays vide il film, rimase sconvolto. (...) L'indomani ordinò che il film fosse rimandato alla produzione per essere politicamente riorientato. Benché siano stati spesi più di 30.000 dollari in rifacimenti, *Gabriel Over the White House* arrivò al pubblico americano con gran parte del suo messaggio originale intatto.» (Gregory D.Black, «Film History», Vol.3, 1989) A questi tagli si aggiunsero le modifiche effettuate per «ammorbire» i toni più aspramente isolazionisti ed anti-europei per la distribuzione internazionale. Nonostante tutto ciò, il film contiene una delle più feroci critiche al mondo politico americano, ed in particolare alla figura del Presidente, che si ricordi nel cinema statunitense.

«The film, intended by William Randolph Hearst as a tribute to newly elected Franklin Delano Roosevelt, called for the establishment of a benevolent dictatorship to solve the economic crisis facing America. When Hays saw the film he was dumbfounded. (...) The next day Hays ordered (the film) back to the studio for political reorientation. Despite the fact that more than \$30,000 was spent on retakes, *Gabriel Over the White House* played to American audiences with most of its original message intact.» (Gregory D.Black in «Film History» Vol.3, 1989)

The other changings were made to soften the extremely isolationistic and anti-European contents. Nevertheless, the film still keeps most of its contents that are unusually critical towards the American establishment and the Preseident himself.

16,45

«Originali(?)»

**A GUNFIGHTING GENTLEMAN** (USA/1919)

R.: Jack (John) Ford. Sc.: Hal Hoadley da un soggetto di Harry Carey e J. Ford. F.: John W.Brown. In.: Harry Carey, J.Barney Sherry, Kathleen O'Connor, Lydia Yeaman Titus, Harry von Meter, Duke R.Lee. P.: Universal. D.: 30' (D.orig.: 5 rulli). 35 mm. V. Ol. Dalla Cinémathèque Municipale de Luxembourg. Un film muto di Ford, finora ritenuto perduto, che è stato recentemente ritrovato presso un collezionista olandese; la copia è ampiamente incompleta, ma è ancora chiaramente riconoscibile la mano del regista. Per facilitarne la sua comprensione, data la sua incompletezza, riportiamo la sinossi tratta da «The American Film Institute Catalog, Feature Films 1911-1920»:

«Cheyenne Harry rifiuta di vendere la sua ter-



ra alla confinante Merritt Packing Company, di proprietà del disonesto barone John Merritt, nonostante le offerte e gli attentati alla sua vita. Harry è privato della terra quando gli avvocati di Merritt trovano un vizio di forma nei documenti di proprietà. Harry va a Chicago a casa di Merritt e, dopo essere sfuggito ai tentativi della figlia di Merritt, Helen, di metterlo in ridicolo durante una cena nella quale Harry sfodera una perfetta etichetta, Merritt rifiuta di accordarsi con lui. Harry giura di pareggiare i conti. Allora, periodicamente, Harry deruba le paghe di Merritt, inviandogli ogni volta una regolare ricevuta. (...) Quando Helen visita il ranch, Harry la rapisce e manda a Merritt una ricevuta per «debito estinto». La tattica aggressiva di Harry vince gradualmente la resistenza di Helen e quando arriva Merritt con gli uomini dello sceriffo, Helen, confessando il suo amore, spinge Merritt ad accordarsi con Harry.

Così la critica del tempo: «Il film è un western piacevole con Carey che si prende tutti gli onori e che conquista l'eroina negli ultimissimi metri di film. (...) La storia è raccontata piuttosto bene, con Carey che si prende tutto l'interesse. La fotografia è piuttosto buona.» (Variety 19/12/1919)

A John Ford's silent western recently found in a Dutch private collection, the film is largely incomplete, but Ford's touch is still easily recognizable. Since its incompleteness, we publish the synopsis appearing on «The American Film Institute Catalog, Feature Films 1911-1920», to help the comprehension of the story: «Ranchman Cheyenne Harry refuses to sell his land to the neighboring Merritt Packing Company, owned by crooked cattle baron John Merritt, despite offered deals and attempts on Harry's life. Harry is dispossessed, however, when Merritt's attorneys find a flaw in Harry's title. Harry goes to Merritt's mansion in Chicago and, after surviving the attempts of Merritt's daughter Helen to ridicule his Western clothes and manners at a plush dinner party where Harry displays impeccable etiquette, Merritt refuses to settle with him, so Harry vows to get even. Periodically Harry then robs Merritt's payroll, each time sending Merritt a receipt for the amount taken (...). When Helen visits the ranch, Harry abducts her and sends Merritt a receipt marked «paid in full». Harry's aggressive tactics gradually win Helen's heart and when Merritt and a posse arrive, her confession of love causes Merritt to settle with Harry.»

«The picture is a pleasing western with Mr Carey carrying off all the heroic honors and winning the heroine in the last few feet of film. (...) The story is rather well told, with Mr Carey holding all the interest. The photography is fairly good.» (Variety 12/19/1919)

«La verità seminuda - il cinema americano prima della Grande Censura (1930-34)»

**17,10** **HELL'S HEROES** (USA/1930)  
R.: William Wyler. Sc.: Tom Reed dal romanzo di Peter B. Kyne «Three Godfathers». F.: George Robinson. In.: Charles Bickford, Fred Kohler, Fritz Ridgeway, Marie Alba, Raymond Hatton. P.: Universal D.: 65'. 16 mm. V.O. Dietro autorizzazione della Turner Entertainment Company. Dalla George Eastman House di Rochester.

Un Wyler praticamente ignorato, benché sia uno dei migliori western del periodo, con un indimenticabile finale nel deserto, un eccezionale momento di grande cinema che ricorda *Greed* di Stroheim.

«Hell's Heroes è avvincente e reale. Insolitamente ben interpretato e diretto.» (Variety, 1/1/30)

«Anch'esso girato dal vero nel deserto del Mojave e nella Panamint Valley (...), (Hell's Heroes) fu il primo film sonoro girato in esterni dalla Universal. (...) Meno statico di molti dei primi film sonori, fu decisamente un film realistico che resta notevole per aver aggiunto tanta profondità ad un soggetto così debole.» (Jim Hitt, «The American West from Fiction to Film», New York, 1990)

This Wyler's film is almost ignored, though it seems to be one of the best westerns of the time with an unforgettable finale in the desert that reminds Stroheim's *Greed*.

«Hell's Heroes è gripping and real. Unusually

well cast and directed.» (Variety, 1/1/30)

«Also shot on location in Mojave Desert and Panamint Valley (...), (Hell's Heroes) was the studio's first all sound outdoor film. (...) Less static than most early sound films, it was indeed a realistic film that remains impressive for adding so much depth to such a slight story.» (Jim Hitt, «The American West from Fiction to Film», New York, 1990)

«La verità seminuda - il cinema americano prima della grande censura (1930-34)»

**18,30** **WILD BOYS OF THE ROAD** (USA/1933)  
R.: William Wellman. Sc.: Earl Baldwin da un soggetto di Daniel Ahern. F.: Arthur Todd. In.: Frankie Darro, Dorothy Coonan, Edwin Phillips, Rochelle Hudson. P.: First National. D.: 66'. 16 mm. V.O. Dietro autorizzazione della Turner Entertainment Company. Dal Wisconsin Center for Film and Theatre Research di Madison.

Ampiamente ispirato al film sovietico *Putëvka v zizn' (Il cammino verso la vita, Road to Life)* di Nikolaj Ekk, *Wild Boys of the Road* è certamente il film che più direttamente affronta la Depressione, con una notevole franchezza, pur proponendo il New Deal rooseveltiano come sua definitiva soluzione.

«La gioventù di questo paese sta facendo l'autostop per l'inferno? Potete ignorare questo fatto, voltarvi le spalle. Ma esiste!» (Variety, 26/9/33)

«A differenza di molti film sulla Depressione, *Wild Boys of the Road* affronta il pericoloso problema del momento. (...) Il messaggio della Warner è che i ragazzi devono essere protetti dai pericoli del vagabondaggio, ma questo messaggio è largamente spurio e Wellman lo stravolge ogniquale volta gli sia possibile. La sua visione della vita dei vagabondi è quella di una vita vissuta in maniera intensa, esuberante, generosa, di una sfida.» (Russell Campbell, «The velvet Light Trap» n. 15, 1975)

Directly inspired by the sovietic film *Putëvka v zizn' (Road to Life)* by Nikolaj Ekk, *Wild Boys of the Road* is the film that more directly and frankly deals with the Depression, though it proposes the New Deal as a final solution for all problems.

«Is the youth of this land hitch-hiking to Hell? You can ignore the facts, turn a cold shoulder to the problem. But there it is!» (Variety, 9/26/33)

«Unlike most movies of the Depression, *Wild Boys of the Road* does broach the dangerous issues of the day. (...) Warner's message is that children should be protected from the dangers of vagabond life, but it is largely spurious and Wellman subverts it at every possible point. His vision of hobo existence is of life lived intensively, exuberantly, generously, defiantly.» (Russell Campbell, «The Velvet Light Trap» n. 15, 1975)

«Attorno alle scimmie di Chaplin»

**21,00** **BALLET MECANIQUE** (Fr/1924)  
R.: Fernand Léger, Dudley Murphy. F.: Dudley Murphy. In.: Kiki de Montparnasse, Kathérine Murphy, Dudley Murphy. D.: 13'. -35 mm. Dal Münchner Filmmuseum di Monaco. **Accompagnato al pianoforte dal maestro Stefan Ram.**

La copia, ritrovata dal Nederlands Filmmuseum, presenta alcune scene colorate a mano da Léger.

This print, found by the Nederlands Filmmuseum, has some parts hand colored by Léger himself.

«Autour de Vigo»

**A PROPOS DE NICE** (Fr/1929)

R.: Jean Vigo. F.: Boris Kaufman. (735 mt). 35 mm. V.O. Dal Münchner Filmmuseum, Monaco.

**Accompagnato dal gruppo Laboratorio Musica Immagine** composto da studenti del DAMS Musica: Stefano Zorzanella (flauto traverso, sax soprano), Salvatore Panu (pianoforte), Giuseppe Scutellà (pianoforte, tastiere), Olivia Bignardi (clarinetto), Daniela Cattivelli (sax alto), Gabriele Corrado (tromba), Filomena Forleo (pianoforte, voce) Pierangelo Galantino (violino, contrabbasso), Ferdinando D'Andrea (violino), Andrea Martignoni (percussioni), Giuseppe Urso (percussioni), Silvia Fanti (fisarmonica), Paolo Angeli (chitarra).

Sarà presente in sala M.me Luce Vigo, figlia di Jean e Lydou.

Un particolare ringraziamento va al prof. Mauro Baroni per la fattiva collaborazione.

Questa copia, in 35 mm, dalle ottime qualità fotografiche è più lunga di circa 150 metri rispetto a quelle normalmente note di *A propos de Nice*; è tratta da un positivo di distribuzione olandese dal quale erano state censurate alcune scene evidentemente considerate «osé» e che il Münchner Filmmuseum ha reinserito nell'edizione che presentiamo. Bisognerebbe ora stabilire se questa versione risponde o meno al volere di Vigo.

Così scrive Sales Gómez: «Affrontando l'esame del film concluso, ci troviamo di fronte alla difficoltà che molti altri film offrono e che si presenteranno per tutta l'opera di Vigo: quello che noi oggi conosciamo non è il film del 1930. *A propos de Nice* era lungo 800 metri, come è confermato dal visto di censura (n.39751). Oggi le vecchie copie esistenti e lo stesso negativo originale sono mutilati e il loro metraggio è sempre molto inferiore all'originale. I tagli sono molto fastidiosi, perché l'unità dell'opera è il risultato della ricerca di un minuzioso accordo fra le scene, che il minimo taglio rischia di compromettere.»

Mrs Luce Vigo, daughter of Jean and Lydou, will be present.

This 35 mm print, of an impressive photographic quality, it is 150 mts longer than any other known print of the film. It is taken from a dutch release negative in which some scenes were missing, probably because cut as too «osé». These scenes were re-inserted in the print by the Münchner Filmmuseum. There is still the problem of deciding if this version is really according to Vigo's will.

**L'ATALANTE** (Fr/1934)

R.: Jean Vigo. Sc.: Jean Vigo, Albert Riéra. F.: Boris Kaufman. Mu.: Maurice Jaubert. In.: Michel Simon, Jean Dasté, Dita Parlo, Gilles Margaritis, Louis Lefebvre, Fanny Clar, Jacques Prévert. P.: L.Nounez. D.: 97'. 35 mm. V.O. Dalla Cinémathèque Gaumont.

Nel maggio del 1990 la Cinémathèque Gaumont ha presentato, durante il Festival di Cannes, *L'Atalante* nella versione ricostruita sotto la direzione artistica di Pierre Philippe e di Jean-Louis Bompont. Riportiamo un brano del libro su Vigo di P.E.Sales Gomes che ricostruisce la dolorosa vicenda della distruzione del film operata a suo tempo dalla Gaumont.

«Il sabotaggio della distribuzione aveva dato i risultati scontati. (...) L'altro ostacolo non contava più: un ragazzo malato il cui stato peggiorava di giorno in giorno e che non poteva più seguire tutte queste discussioni neanche da lontano. In queste condizioni, i produttori poterono fare del film quello che vollero. Finirono per valutare che *L'Atalante*, pur con tutti i tagli immaginabili, non aveva le qualità di un film di richiamo, e decisero di infilarcelo dentro. Nel 1934, stava avendo un grande successo popolare una canzone lanciata in Francia da Lys Gauty: *Le chaland qui passe* (La chiatte che passa), su musica di Cesare Andrea Bixio (versione francese di *Parlami d'amore Mariù*, resa celebre da Vittorio De Sica). Poiché in *L'Atalante* c'era proprio una chiatte, il film fu ribattezzato *Le chaland qui passe* e, per giustificare il nuovo titolo, si sacrificarono qua e là, un pò a caso, le composizioni di Jaubert per sostituire con la musica di Bixio. Quanto ai tagli, a giudicare da qualcuna delle copie che sono rimaste di *Le chaland qui passe*, la versione originale è stata letteralmente saccheggata. Soltanto due o tre sequenze sono rimaste intatte: quella dell'insonnia scomparve del tutto, così come la scena del fonografo. E i resti dell'opera di Vigo sono costantemente avvelenati dalla friteria di Bixio che, confrontata alle canzoni e ai valzer di Jaubert, appare di una volgarità ributtante. Il cambiamento di *L'Atalante* in *Le chaland qui passe* non era naturalmente passato inosservato a Parigi, e il servizio pubblicitario della produzione trovava qualche difficoltà nel tentativo di trasferire sul film il successo della canzone. Al momento del lancio del film al Colisée, verso la metà del settembre 1934, i comunicati stampa erano discreti e si limitavano ad indicare «che una partitura di Jaubert e la celebre melodia di Bixio accompagnano



le scene principali del film'. A Marsiglia la pubblicità era più facile e la proiezione all'Alhambra era accompagnata da comunicati stampa che già nel primo paragrafo dicevano: 'Già grazie alla celebre melodia di C.A. Bixio, (...) **Le chaland qui passe...** è sicuro di non passare inosservato! (...) Non stupiamoci se **Le chaland qui passe** otterrà un grande successo anche come film'. Ad Algeri, ancor più distante da Parigi, si poteva tranquillamente scrivere: '**Le chaland qui passe** è un film ispirato alla celebre melodia così mirabilmente cantata da Lys Gauty'. **Le chaland qui passe** fu un fallimento commerciale. L'esclusiva al Colisée durò appena due settimane. Il pubblico amante del cinema melodrammatico che vi era accorso attirato dal titolo rimase deluso, e quello che non era stato trattenuto a casa dalla presenza della canzone di Bixio, così come la minoranza attratta dal nome di Vigo, rimase disorientato davanti a un'opera mutilata fino a risultare incoerente. Nessuna ingannevole pubblicità poté modificare l'impressione negativa causata dal fiasco parigino. A ogni spettacolo, c'era al Colisée qualcuno che fischiava. La maggioranza voleva semplicemente esprimere il proprio scontento di fronte ad un film che giudicava brutto; altri, pochi, criticavano il comportamento dei produttori.' (da P.E. Sales Gomes «Jean Vigo», Editions du Seuil)

In March 1990, at the Festival of Cannes, Cinémathèque Gaumont presented this version of **L'Atalante** as restored under the artistic direction of Pierre Philippe and Jean-Louis Bompont which was reconstructed after the well-known 'destruction' of the original version Gaumont did immediately after a first release of Vigo's film.

**IMAGES D'OSTENDE** (Belgio/1929-30)  
R.: Henri Storck. D.: 15'. 35 mm. V.O. Dalla Cinémathèque Royale di Bruxelles.

**SUR LES BORDS DE LA CAMERA** (Belgio/1932)  
R.: Henri Storck. D.: 10'. 35 mm. V.O. Dalla Cinémathèque Royale di Bruxelles.

Film di montaggio realizzato utilizzando materiale di attualità del 1928.

«In **Images d'Ostende** si vedeva continuamente il mare e, a metà proiezione, Vigo cominciò a disturbare gridando: 'Quant'acqua! Quant'acqua!' imitato ben presto da altri giovani. Alla fine della proiezione Storck, reagendo alla sua timidezza, cercò l'organizzatore della protesta per spiegarli educatamente il suo film. Fu allora Vigo a sentirsi imbarazzato e con una lunga conversazione i due giovani fecero amicizia.» (da P.E. Sales Gomes «Jean Vigo», Editions du Seuil)

«Belga, nato nel 1907, Storck fonda ancora giovanissimo un cineclub a Ostenda col pittore e amico intimo Félix Labisse. Tra i sostenitori c'è James Ensor, ritenuto fra i precursori del surrealismo. La carriera di Storck prende inizio nel 1929: **Pour vos beaux yeux**, da un soggetto di Labisse, storia surreale di un occhio di vetro. Di che occhio, vitreo e autonomo, si tratti non occorre dirlo. Richiamiamo invece una coincidenza. Nello stesso 1929: Buñuel dà l'avvio a **Un chien Andalou** squarciando con un rasoio un globo oculare, raddoppiato dalla luna; Joris Ivens aveva appena sperimentato, **Io-Film**, una sorta di soggettiva continuata sostituendo la macchina da presa con l'organo della vista; Dziga Vertov, **uomo con la macchina da presa**, Flana per Mosca col suo cineocchio futurista, mentre Jean Vigo, insieme a Boris Kaufman (fratello di Vertov) vaga per una Nizza canicolare, **A propos de Nice**, lì dove la borghesia francese si stordisce nel segno del grottesco, della carne e della morte - come dice Vigo - fino a darvi la nausea e rendervi complici di una soluzione rivoluzionaria'. Autori e film, questi, non riconducibili alla categoria semplice ed accademica di 'scuola' o di 'cinema documentario'; si intravede piuttosto una possibilità, a tutt'oggi inesaurita, di una pratica d'avanguardia, sovversiva o, almeno, differente. Infatti Storck, realizzati altri quattro film, tra cui **Images d'Ostende**, prende parte al Secondo Congresso Internazionale del Cinema Indipendente che si tiene a Bruxelles tra il 28 novembre e l'1 dicembre 1930 - dopo quello di Le Sarraz, nei pressi di Losanna che, l'anno precedente aveva visto la partecipazione di

Ejzenstein, Aleksandrov, Vertov, Richter, Ruttmann, Sartoris, Calvacanti e altri. Nel 1931, Vigo gira **Taris ou La natation**. Storck **Une idylle à la plage**, dove si ricorda, per qualità plastico figurative, di Ensor e Labisse, ma anche di Man Ray di **L'étoile de mer**. Storck si stabilisce in Francia: qui lavora a **Zéro de conduite** (1933) come assistente di Vigo, come direttore di produzione e scenografo e fa pure la parte di un pretino spaurito. Sempre in Francia, Henri Storck gira **Les travaux du tunnel sous l'Escaut**, Boris Kaufman operatore; **Histoire du soldat inconnu**, film di montaggio pacifista e antimilitarista; **Trois vies et une corde**, sull'alpinismo, ultimo film francese. Tornato in Belgio, nel 1933, realizza insieme a Joris Ivens lo splendido **Borinage**. Quindi, altri 'documentari', invero autentici poemi cinematografici, che cantano la propria terra (**Jeux de l'été et de la mer**, 1933) e l'altrove (**L'île de Pâques**, 1935). Per la propria sensibilità, amicizia, formazione, Storck è anche autore di film sull'arte: **Le monde de Paul Delvaux** (1944), testo di Paul Eluard; **Rubens** (1947). Anche in questo caso, entro un genere tra i più anodini e noiosi, Storck conferma di saper incrociare andamento lirico e precisione ('Adoro essere coscientioso come i pittori di una volta che dipingevano una sedia con amore') e intelligenza: come in **La fenêtre ouverte**, progetto di studio sulla evoluzione del paesaggio dal Medioevo ai nostri giorni. Infine, nel 1951, si misura col lungometraggio di finzione, **Le banquet des fraudeurs**, dalla sceneggiatura di Charles Spaak.» (Michele Canosa)

«In **Images d'Ostende** the sea was continuously on the screen and, during the projection, Vigo began to disturb by shouting 'Too much water! Too much water!', immediately other people imitated him. At the end Storck, forcing its timidity, looked for the person who organized the protest to explain him calmly his film. Now Vigo was embarrassed and after a long discussion, they became good friends.» (P.E. Sales Gomes, «Jean Vigo», Editions du Seuil)  
**JEAN VIGO** (Fr/1964)  
Programma televisivo della serie «Cinéma du XX siècle» diretta da Jeannine Bazin e André-S. Labarthe. R.: Jacques Rozier F.: René Mathelin. P.: RTF. D.: 80'. 16 mm. V.O.  
Un interessante documentario realizzato da Jacques Rozier per la televisione francese che presenta numerose interviste a collaboratori e amici di Vigo.  
An interesting documentary made for French television by Jacques Rozier, presenting interviews with the closest collaborators and friends of Jean Vigo.

## GIOVEDÌ 29 NOVEMBRE

**9,30** «**Le scimmie di Chaplin**»  
**BILLY WEST COMPILATION** (USA/??)  
da identificare. D.: 7'. Dal National Film Archive di Londra.  
**BILLY WEST AND FRED LANCASTER COMEDY** (USA/1921-22?)  
da identificare. D.: 10'. 35 mm. Dal National Film Archive di Londra.  
**BILLY WEST COMEDY** (USA/1918?)  
da identificare. P.: Bull's Eye(?). D.: 18'. 35 mm. Dal National Film Archive di Londra.

**10,00** «**Originali(?)**»  
**A FAREWELL TO ARMS** (USA/1932)  
R.: Frank Borzage. Sc.: Benjamin Glazer, Oliver H.P. Garrett dal romanzo omonimo di Ernest Hemingway. F.: Charles Lang. In.: Gary Cooper, Helen Hayes, Adolphe Menjou, Mary Phillips, Jack LaRue. P.: Paramount. D.: 90'. 35 mm. V.O. Dal Ceskoslovensky Filmo-vy Ustav-Filmovy Archiv di Praga.  
Il film di Borzage, uno dei migliori film di guerra del periodo, viene presentato dalla Cineteca di Praga completo dei due diversi finali girati dallo stesso Borzage e che venivano distribuiti entrambi insieme alla copia del film, in modo che l'esercente potesse scegliere quello che riteneva più adatto al suo pubblico. Naturalmente l'«happy end» era consigliato: «Okay a \$1,65 al cinema Criterion, e an-

cora meglio nella distribuzione generale, soprattutto con il finale alternativo (l'«happy end» al quale Hemingway ha obiettato)» (Variety 13/12/32). A parte il finale, l'adattamento del romanzo presentò altri problemi di censura: la relazione illecita e la diserzione del protagonista, l'antimilitarismo del romanzo, la disfatta di Caporetto che poteva irritare gli italiani. Si può dire che ogni scena sia il frutto di un difficile compromesso. Per maggiori informazioni sulla travagliata storia della produzione del film, rimandiamo all'articolo di Gregory D. Black pubblicato nella rivista «Cinegrafie» n.3, catalogo della Mostra (ed. Intrapresa)

The Borzage's well-known film, one of the best war-movie of the time, is programmed with its two different endings, the sad one and the happy one, as preserved by the Ceskoslovensky Filmo-vy Archiv. The two endings were released together to let the theater managers choose the one they prefer. Naturally the happy one was recommended: «Okay at \$1.65, as at the Criterion, and will be even okayer in the general releases, particularly with the alternate ending (the 'happy' finale to which the author Hemingway objected)» (Variety, 12/13/32)

«In America the novel sold extremely well and was even adopted for a successful run on Broadway as a stage play, but despite of popularity of the book, bringing a faithful version of the novel to the screen would run into serious censorship problems. On the moral side **A farewell to Arms** contained happy and unashamed 'illicit love' with a resulting pregnancy. (...) The studio conceived a number of compromises. (...) To modify the tragedy of Catharine's death, Borzage shot two different endings - one with Catherine surviving, the other ending with her death. Theaters were given their choice - the happy ending which Variety recommended or the sad ending.» (Gregory D. Black, «Cinegrafie» n.3 - catalogo of the Festival - Intrapresa)

**11,30** «**Le scimmie di Chaplin**»  
**THE ROGUE** (USA/1918)  
In.: Billy West. P.: King Bee. D.: 15'. Dalla Library of Congress di Washington.  
**CLEANING UP** (USA/1919?)  
In.: Billy West, Ethelyn Gibson. P.: Emerald Motion Picture Co.(?) D.: 15'. 35 mm. V.O. Dalla Library of Congress di Washington.  
**DON'T BE FOOLISH** (USA/1921?)  
In.: Billy West, Al St.Clair. D.: 10'. 21 mm. Dalla George Eastman House di Rochester.  
**HANDS UP!** (USA/1920)  
In.: Billy West. P.: Reelcraft. D.: 9'. Dal Museum of Modern Art di New York.  
**HOGAN'S ROMANCE UPSET** (USA/1915)  
R.: Mack Sennett. In.: Charles Murray, Bobby Dunn, Ford Sterling, Mack Swain, Roscoe Arbuckle, Al St. John. D.: 13'. 16 mm. Cineteca del Friuli.

«La verità seminuda - il cinema americano prima della Grande Censura (1930-34)»

**14,30** **THE SECRET SIX** (USA/1931)  
R.: George Hill. Sc.: Frances Marion. F.: Harold Wenstrom. In.: Wallace Beery, Lewis Stone, John Mack Brown, Jean Harlow, Clark Gable. P.: MGM. D.: 80'. 35 mm. V.O. Dietro autorizzazione della Turner Entertainment Company. Dalla George Eastman House di Rochester.

«Un gangster-movie sonoro troppo duro, crudo ed esplicito anche per una storia di gangster. Così su «Variety» del 6 maggio '31 viene definito **The Secret Six**, uno dei film migliori e di maggiore successo del genere gangsteristico. Il film era talmente violento che fu censurato in diversi Stati americani, soprattutto in seguito ad uno sfortunato incidente accaduto nel New Jersey quando, giocando «ai Secret Six», un sedicenne sparò ed uccise un suo amico. Al di là di questo, il film è particolarmente crudo nel descrivere una società affetta dal morbo del gangsterismo in ogni sua parte (giornalismo, polizia, politica, ecc.) e in cui sono gli uomini onesti (i Secret Six, appunto) a doversi nascondere dagli sguardi del mondo).  
«A gangster talker too rough, crude and familiar for even a gangster story. That's how «Variety» (5/6/1931) described **The Secret Six**, one of the best gangster movie of the time.



The film was so crude that it had problems in many States, and in New Jersey it was even prohibited, basically because of a tragic accident: a sixteen years old boy shot and killed his twelve years pal while playing the «secret six».

«Kafka va al cinema»

## 16,00 NICK WINTER ET LE VOL DE LA JOCONDE (Fr/1911)

P.: Pathé Frères. In.: George Winter. D.: 10'. 35 mm. V.O. Dalla Cinémathèque Française. Dal «Bulletin Pathé 1911»: «Questo film è allestito con grande lusso. Il Salon Carré del Louvre vi è riprodotto con copie rigorosamente esatte dei capolavori esposti. Queste riproduzioni ci sono state prestate da Les Arts Graphiques».

## DIE WEISSE SKLAVIN / DEN HVIDE SLAVEHANDELS SIDSTE OFFER (Dan/1911)

R.: August Blom. Sc.: Peter Christensen. F.: Axel Graatkjaer. In.: Clara Wieth, Lauritz Olsen, Thora Meincke, Ingeborg Rasmussen, Elia La Cour, Aage Brandt, Peter Nielsen, Axel Boesen. P.: Nordisk Film. D.: 45'. 35 mm. V. tedesca. Dal Danske Film museum «Un cambiamento della programmazione cinematografica e una trasformazione di tutta l'industria del cinema furono il risultato di questo primo dramma moderno 'a sensazione'. Ciò che caratterizza questo nuovo genere è la sua dimensione sociale. Fu una casa danese a lanciare sul mercato questo tipo di dramma e in questo modo contribuì al rilievo di primo piano ottenuto dall'industria cinematografica danese» (Emile Altenloh, «Zur Soziologie des Kinos», 1914).

«La verità seminuda - il cinema americano prima della Grande Censura (1930-34)»

## 17,00 QUICK MILLIONS (USA/1931)

R.: Rowland Brown. Sc.: Courtney Terrett, Rowland Brown. F.: Joseph August. In.: Spencer Tracy, Marguerite Churchill, Sally Eilers, Robert Burns, John Wray, George Raft. P.: Fox. D.: 69'. 16 mm. V.O. Dal Museum of Modern Art di New York.

Rowland Brown (1900-1963) diresse tre eccellenti film nel giro di due anni, quindi fu emarginato e passò il resto della vita a cercare inutilmente produttori per le sue sceneggiature. Dopo avere sceneggiato l'ottimo *Doorway to Hell*, un gangster-movie che contribuì al lancio di James Cagney, poté dirigere il suo primo film, *Quick Millions*, interpretato da Spencer Tracy, allora alla sua seconda apparizione dopo *Up the River* di John Ford. Asciutto ed essenziale quanto intelligente, il film è probabilmente uno dei gangster-movie più cinici e più critici nei confronti della società americana, in cui con difficoltà si riesce a scovare un personaggio positivo e in cui il legame politica-affari-malavita è chiaramente descritto dalla resistibile ascesa di Tracy ai vertici del gangsterismo e dell'industria edile. «Un'altra storia di gangster, ma scritta 'all'osso' e diretta per tutto quello che contiene. La regia di Brown sembra seguire il principio del minimo sforzo per il massimo risultato.» (Variety, 22/4/1931)

Rowland Brown (1900-1963) directed three excellent films between 1931 and 1933, then all his script were refused and he spent all his life trying to find a producer for them. This *Quick Millions*, one of Tracy's first films, it was directed by Brown who was a former screen-writer (che wrote the screenplay for another good gangster-movie, *Doorway to Hell*, with James Cagney). The film is probably one of the most crude and critical gangster-movie of the time, where the relationships between the 'mob' and the business world are more clearly and courageously depicted. After this one he directed *Hell's Highway*, a 'chain gang film', which was released some weeks before LeRoy's *Im a Fugitive from a Chain Gang*, that is as (or even more) crude, rough and sadistic as LeRoy's film. One of the co-screenwriter of this second film was Samuel Ornitz who in 1947 will be jailed for «anti-american activities». Another story of censorship.

«Another gangster story, but written down to the bone and directed for everything it contains. Brown's direction seems to follow the

lines of least resistance for the maximum effect.» (Variety, 4/22/1931)

«Originali(?)»

## 18,15 LA BELLE EQUIPE (tit. it.: La bella brigata, Fr/1936)

R.: Julien Duvivier. Sc.: Charles Spaak, J. Duvivier. F.: Jules Krüger, Marc Fossard. In.: Jean Gabin, Charles Vanel, Raymond Aimos, Viviane Romance, Micheline Cheirel, Raphaël Médina. P.: Ciné-Arys Productions. 16 mm. V.O. Dalla Cinémathèque Royale di Bruxelles. Verranno presentati i due diversi finali del film, di cui parla, fra gli altri, anche Raymond Chirat nel suo saggio su Duvivier apparso su «Premier Plan» (n.50, 1969):

«(il film è) molto rappresentativo del 1936, carico di speranze per il Fronte Popolare; la sceneggiatura aveva tentato anche Jean Renoir e, quindici anni dopo, in uno degli episodi che compongono *Sous le ciel de Paris*, Duvivier evocò nuovamente con nostalgia il clima crudele e allo stesso tempo spensierato di *La belle équipe*. Per realizzare questo soggetto, il regista dovette vincere molte resistenze, soprattutto quelle del produttore che non credeva al successo dell'opera, cosa che condusse al problema dei due finali proposti per il film. La prima versione, scritta e girata, vedeva Gabin uccidere Vanel per i begli occhi di Viviane Romance, conclusione a cui doveva giungere naturalmente il pessimismo del film. L'uscita sugli schermi parigini del settembre 1936 non fu un trionfo. Allora il produttore Arys Nissotti insorse contro la tristezza del finale e sollecitò Duvivier a girare un altro finale. Si vide dunque la 'femme fatale' cacciata, i due compagni che si abbracciano e la vicenda concludersi nelle canzoni della festa. Il pubblico parigino continuò a non gradire, ma un cinema di La Varenne organizzò un referendum fra gli spettatori dopo aver presentato le due versioni: con 600 voti su 800 vinse la versione 'rosa'. Si poté così vedere, per lunghi anni, Jean Gabin e Marcelle Geniat ballare il valzer alla musica di Maurice Yvain nelle ultime scene. Duvivier, che teneva malgrado tutto alla sua prima ispirazione, recuperò i diritti del film e ristabilì il vero finale, quello che si può vedere oggi quando il film viene proiettato.»

For this film, Duvivier was forced to shoot two different endings: a sad one and a happy one. We will show them together.

«La verità seminuda - il cinema americano prima della Grande Censura (1930-34)»

## 18,30 HELL'S HIGHWAY (USA/1932)

R.: Rowland Brown. Sc.: Samuel Ornitz, Robert Tasker, Rowland Brown. F.: Edward Cronjager. In.: Richard Dix, Tom Brown, Louise Carter, C. Henry Gordon, Warner Richmond, Charles Middleton, Clarence Muse. P.: RKO. D.: 62'. 16 mm. V.O. Dal Wisconsin Center for Film and Theater Research di Madison.

Secondo film diretto da Rowland Brown, *Hell's Highway* uscì pochi mesi prima del più famoso *I am a Fugitive From a Chain Gang*, diventando così l'archetipo delle opere di denuncia delle disumane condizioni della vita carceraria. Ingiustamente dimenticato, il film si caratterizza per l'eccezionale asprezza, la totale assenza di risvolti sentimentalistici e la franchezza con cui mostra le sevizie a cui sono sottoposti i carcerati. A differenza di tutti i film di questo genere, il protagonista è un criminale che viene gettato in un universo di sadismo in cui l'omicidio viene coperto e persino giustificato come necessario. La qualità fotografica, il senso di impotenza e di ossessione che lo pervade, accentuato dall'uso del sonoro scandito dal ritmo ossessivo delle «chain gang songs» e di una ballata che funge da leit-motiv narrativo, l'essenzialità della ricostruzione e della fotografia lo rendono un'opera di eccezionale forza e qualità. Terminato il montaggio, il finale venne modificato: nell'originale di Brown Richard Dix preferiva farsi abbattere come un cane a colpi di fucile piuttosto che ritornare in prigione! Non a caso uno dei co-sceneggiatori del film, Samuel Ornitz, nel 1947 verrà condannato a un anno di prigione per «attività antiamericane». Il regista sarà invece condannato all'inattività dopo il successivo *Blood Money* del 1933.

## 19,30 Franco La Polla alla presenza dell'autore presenterà Dentro la stanza (1990 - Bulzoni editore) di Edoardo Bruno - seguirà cocktail.

«Originali(?)»

## 21,00 RESCUED BY ROVER (GB/1905)

P.: Hepworth Manufacturing Company. R.: Cecil M. Hepworth o Lewin Fitzhamon. In.: Cecil M. Hepworth, Mrs Hepworth, Elizabeth Hepworth, Mabel Clarke, Sebastian Smith, Mrs Smith, il cane Blair. D.: 7'. 35 mm. V.O. Dal National Film Archive di Londra.

Un altro esempio di come il concetto di 'originale' in campo cinematografico sia di difficile definizione. Di questo film di enorme successo Hepworth fu costretto a girare ben tre successive versioni, dato che il negativo originale si era rovinato a causa dell'enorme numero di copie (quasi 400) che del film furono vendute. Il National Film Archive ne ha ritrovate due e le ha restaurate stampandole anamorizzate in 35 mm, in modo che le due versioni scorrano parallelamente sullo schermo.

«Il film ha in qualche modo la stessa importanza, per il cinema inglese, che *The Great Train Robbery* ha per il cinema americano, come maggiore risultato di film di finzione. (...) La principale qualità del film sta nella tecnica molto avanzata di montaggio. (...) Rifatto tre volte, costò all'origine meno di 8 sterline e vendette quasi 400 copie. La moglie di Hepworth scrisse la storia e interpretò la madre, la figlia di otto mesi fu l'eroina, il cane l'eroe. (I. Butler, «Cinema in Britain: an Illustrated Survey», 1973)

Another example of 'original' problem. This film was re-made three times because the negative was worn. The National Film Archive found two versions and preserved them by printing them anamorphized on a 35 mm, to screen them side by side for comparison.

«Holding somewhat the same position in British cinema as *The Great Train Robbery* in American, as the first major achievement in the fiction film. (...) The film's main significance is its advanced editing and continuity technique. (...) Re-made three times, the original cost was under £8, and it sold nearly 400 prints.

Hepworth's wife wrote the story and played the mother, his eight-months old baby the heroine, his dog the hero.» (I. Butler, «Cinema in Britain: an Illustrated Survey», 1973)

## FOOLISH WIVES (tit. it.: Femmine folli, USA/1921)

R.: Erich von Stroheim. Sc.: E. von Stroheim. F.: Ben Reynolds, William Daniels. In.: Erich von Stroheim, Maude George, Mae Bush, Cesare Gravina, Malvina Polo, Dale Fuller. P.: Universal. Dalla Cineteca del Comune di Bologna.

La Cineteca del Comune di Bologna e la George Eastman House di Rochester presenteranno il progetto congiunto di restauro del film.

Del film verranno presentati alcuni brani della versione di distribuzione americana e di quella italiana che presentano, come si potrà vedere, profonde differenze nel montaggio, nella struttura narrativa e soprattutto nel contenuto di numerosissime inquadrature che, tratte da negativi diversi, hanno differenze sorprendenti, come sottolineò a suo tempo Jacques Rivette, che aveva potuto vedere le due copie alla Cinémathèque Française, in questo articolo apparso sui «Cahiers du Cinéma» del gennaio 1958 (Tomo XIV, n.79):

«Presentando al pubblico della Cinémathèque il problema delle due copie di *Foolish Wives*, Henri Langlois lasciava libertà di trarre delle conclusioni: ecco dunque un'ipotesi (...). Primo punto: le due copie non differiscono solo per l'ordine delle sequenze (né per il contenuto degli intertitoli), ma anche per il montaggio delle inquadrature all'interno delle sequenze: piani dell'una sono assenti nell'altra, l'ordine di questi è spesso modificato, i tagli e i raccordi stessi sono diversi. Secondo punto, ancora più sorprendente: alcune inquadrature, comuni alle due versioni, sono in effetti due «ciak» diversi, in cui la scena è più



svilupata, il gioco più spinto in una che nell'altra: si può constatare che la ripresa più lunga e forte appartiene sempre alla copia italiana, mentre quella americana si accontenta della versione più anodina. (...) Si può indovinare a quale conclusione siamo giunti: la copia italiana sarebbe una copia originale, certamente mutilata dal tempo, ma i cui elementi corrisponderebbero al montaggio di Stroheim. La copia americana sarebbe invece frutto di un rimontaggio, effettuato posteriormente dalla Universal, che voleva forse sfruttare lo scandalo provocato dal film presentandone una versione edulcorata e più rapida - rimontaggio per il quale avrebbero potuto essere stati utilizzati, per alcune scene, un controtipo della versione originale e, per altre più audaci, dei tagli dei «giornalieri», dei «ciak» non utilizzati e tagliati in montaggio. Aggiungiamo che la copia italiana, per quanto mutilata, ha una forza, una frenesia barocca, una poesia «pre-wellesiana» che sono scomparse per tre quarti da quella americana, più fluida ma anche più convenzionale».

The Cineteca del Comune di Bologna and the George Eastman House will present their joint project for the restoration of the film. Some excerpts of the Italian release version and of the American release version will be screened for comparison. The interesting thing is that the two versions differ not only in the editing and in the overall structure of the film, but even in the contents of the single shots, coming from different negatives, where different things occur and a different acting is visible. The result is that the Italian version is surprisingly more 'sadistic' and Stroheim's than the American one.

**STAROE I NOVOE** (tit.it.: Il vecchio e il nuovo, URSS/1929)

R.: Sergej M. Ejzenstejn. Sc.: S.M.Ejzenstejn, Grigorij Aleksandrov. F.: Eduard Tissé. In.: Marfa Lapkina, Vasia Buzenkov, Kostja Vasil'ev, Michail Ivanin, Cukmarev, Matvej, Neznikov. P.: Sovkino. 35 mm. V.O. Dal Münchner Filmmuseum di Monaco.

Come si sa, il finale che Ejzenstejn girò per **Staroe i novoe** fu censurato per motivi ideologici da Stalin in persona, come raccontò Grigorij Aleksandrov nel 1939: «Un giorno, mentre Ejzenstejn ed io tenevamo una lezione agli allievi del GTK, il bidello entrò in aula per dirci che il compagno Stalin chiedeva di noi al telefono. In un istante raggiungemmo l'apparecchio. 'Scusate se interrompo il vostro lavoro - disse Stalin - ma vorrei parlare con voi, compagni. Quando avete un pò di tempo libero? Andrebbe bene per voi domani alle due?' (...) Il pomeriggio successivo, alle due in punto, fummo ammessi nell'ufficio del compagno Stalin, dove trovammo anche i compagni Molotov e Vorosilov. Ci ricevettero con cordialità e gentilezza. Cominciò una discussione molto libera. Con grande sensibilità Stalin ci mosse le sue critiche a proposito di **Staroe i novoe**. Poi proseguì parlando in generale dell'arte del cinema. (...) Verso la fine del colloquio, ci parlò ancora di **Staroe i novoe**, consigliandoci di mutare il finale: 'La vita deve spingere a trovare il corretto finale del film. Prima di andare in America dovrete viaggiare nell'Unione Sovietica, guardare e assimilare tutto e trarre le vostre conclusioni da tutto ciò che vedrete.' (citato in Jay Leyda, «Storia del cinema russo e sovietico», Vol.II, ed.it. Il Saggiatore)

Il finale originale era ben diverso: «Il film terminava 'liricamente' parodiando un pò Chaplin, il Chaplin di **The Woman of Paris**, che aveva avuto un grande successo in URSS come altrove» (B.Amengual «Que viva Ejzenstejn», ed. L'age d'homme).

Se non che, la copia di **The Woman of Paris** che aveva circolato in URSS e che quindi Ejzenstejn aveva visto, era stata a sua volta censurata nel finale. Non si tratta di un taglio molto evidente: era semplicemente sparito il prete che appariva nel finale. Un taglio certo 'secondario', ma comunque interessante in questo intreccio di tagli, censure, rimandi e citazioni.

Proietteremo quindi i quattro finali: quello originale e quello censurato di **Staroe i novoe**, quello originale e quello sovietico, censurato, di **The Woman of Paris**.

As well-known, the finale of the sovietic version of **The General Line** was censored by Stalin

himself; Ejzenstejn's original version was inspired by Chaplin's **The Woman of Paris**. What is less known is the fact that also sovietic version's finale of Chaplin's film was censored. All the 'four endings' will be screened.

**THE WOMAN OF PARIS** (tit.it.: La donna di Parigi, USA/1923)

R.: Charles S. Chaplin. Sc.: Ch.Chaplin. F.: Rollie Tothorh. In.: Edna Purviance, Adolphe Menjou, Carl Miller, Lydia Knott, Charles French, Clarence Gelder, Betty Morrissey. P.: United Artists. mm. V.O. Da: Münchner Filmmuseum di Monaco (vers.sovietica), Roy Export Company (vers. americana).

«La verità seminuda - il cinema americano prima della Grande Censura (1930-1934)»

**HELLO SISTER!** (USA/1933)

R.: Alfred Werker. Sc.: Leonard Spielglass dalla commedia di Dawn Powell. F.: James Howe. In.: James Dunn, Boots Mallory, Zasu Pitts, Minna Combell, Terrance Ray. P.: Fox. D.: 55'. 16 mm. V.O. Dal Museum of Modern Art di New York.

**Hello Sister!** altro non è che la versione mutilata, rimontata e profondamente modificata del primo ed ultimo film sonoro di Erich von Stroheim: **Walking Down Broadway**. Nonostante i profondi cambiamenti apportati al film (ridotto da 3000 a 1300 metri!) in diverse scene, nella caratterizzazione di molti personaggi e ambienti è ancora chiaramente distinguibile la mano di Stroheim. Possiamo anzi dire che l'irrisolto equilibrio fra il lavoro di Stroheim e il tentativo di Werker di «ammorbidirlo», rende il film ancora più inquietante e affascinante. Tant'è che in Inghilterra ne fu vietata la distribuzione.

Come disse Stroheim: «Ne risultò un film di categoria B intitolato **Hello Sister!** Nei punti in cui il pubblico avrebbe dovuto ridere piangeva, e quando avrebbe dovuto piangere, rideva. Il film fu un fiasco completo, per fortuna il mio nome era stato ritirato» (citato in Peter Noble, «Fuggiasco da Hollywood», 1964)

**Hello Sister!** is actually all is left of Erich von Stroheim's first (and last) sound film, **Walking Down Broadway**. The film was taken away from Stroheim's hands and given to Alfred Werker who cut 1700 mts (!) and changed completely the story. But, fortunately, not all could be cut away and in some scenes Stroheim's touch is still recognizable.

«Originali(?)»

**ANNA CHRISTIE** (USA/1930)

R.: Jacques Feyder (vers. tedesca e svedese), Clarence Brown (vers. americana). Sc.: Frank Reicher, Francis Marion dal dramma di Eugene O'Neill. F.: William Daniels. In.: Greta Garbo, Theo Shall, Hans Junkermann, Zalka Steinemann. P.: MGM. D.: 88'. 35 mm. V. tedesca. Dal Münchner Filmmuseum di Monaco. Del famosissimo primo film parlato di Greta Garbo presentiamo (oltre ad un breve estratto della più nota versione americana, per poterle comparare) la versione tedesca, sconosciuta in Italia, diretta da Jacques Feyder, in cui la Garbo può finalmente recitare in una lingua a lei più congeniale. Così ne scrive lo storico Vittorio Martinelli:

«...vogliamo riferirci ad **Anna Christie**, non quella beccera pellicola firmata da Clarence Brown, ma alla eccellente versione (in lingua tedesca) diretta da Jacques Feyder, regista di ben altra levatura e che indurrebbe molti di coloro che hanno espresso perplessità sulle capacità artistiche dell'attrice a rivedere i loro giudizi. (...) **Anna Christie** di Feyder è per la Garbo quello che **Assunta Spina** è stato per la Bertini, 'vivere' una parte». (in «Immagine, note di storia del cinema», nuova serie n° 14, 1990) If **Anna Christie** is famous in its American version, it is not as famous in its German version. Critics say that Feyder's German version is much better than Brown's and that Greta Garbo does act much better in German, a language she could speak more fluently than English. For comparison, a short excerpt of the American version will be screened.

**12,00 Presentazione del volume «CESARE ZAVATTINI»**

curato da Aldo Bernardini e Jean A.Gili, edito dal Centre Georges Pompidou e dalla Regione Emilia-Romagna in occasione dell'iniziativa «Ciao Zavattini», che si terrà a Parigi, presso il Centre Pompidou, dal 5 dicembre 1990 al 7 marzo 1991.

All'incontro parteciperanno gli storici del cinema Aldo Bernardini e Jean A.Gili e il ricercatore Pier Luigi Raffaelli, che ha collaborato all'iniziativa.

In rappresentanza degli enti promotori saranno presenti Felicia Bottino (Assessore alla Cultura della Regione Emilia-Romagna), Jean Loup Passek (Consigliere della Sezione Cinema del Centre Pompidou), Nazareno Pisauri (Soprintendente per i beni librari e documentari dell'Istituto per i beni culturali della Regione Emilia-Romagna)

**Seguirà un cocktail.**

Presentation of the book «Cesare Zavattini», edited by Aldo Bernardini and Jean A.Gili for the festival «Ciao, Zavattini» taking place in Paris, at the Centre Pompidou, from December 5, 1990 through March 7, 1991. The book will be presented by the authors and by the representatives of the Institutions organizing the festival.

A cocktail will be offered to the public.

**14,30 «La verità seminuda - il cinema americano prima della Grande Censura (1930-34)»**

**OF HUMAN BONDAGE** (USA/1934)

R.: John Cromwell. Sc.: Lester Cohen dal romanzo di W.Somerset Maugham. F.: Henry W.Gerrard. In.: Leslie Howard, Bette Davis, Frances Dee, Kay Johnson, Reginald Denny. P.: RKO. D.: 83'. 16 mm. V.O. Dalla George Eastman House di Rochester.

Il film che impose definitivamente Bette Davis come una grande attrice, con una interpretazione che «Life» definì «probabilmente la migliore mai portata sullo schermo da un'attrice americana». Un classico dell'«amour fou» in cui una cameriera bella quanto immorale seduce un giovane studente di medicina e sfrutta il suo amore fino al prevedibile, tragico finale. The film that made Bette Davis a lead actress, by a performance that «Life» said to be «probably the best performance ever recorded on screen by a U.S. actress». A classic of «amour-fou» where an attractive but sluttish waitress seduces a young medicine student and abuses his love until an expected tragic ending.

«Le scimmie di Chaplin»

**15,50 TWO CUPIDS/AMOUR EN NOIR ET BLANCHE** (Fr/1923)

R.: Ladislav Starevitch. D.: 5'. 16 mm. V.Ingl. Dalla Cinémathèque Québécoise.

**CHARLIE ET LE BOUC** (USA/1916?)

da identificare. D.: 8'. 35 mm. Dal Ceskolovensky Filmový Ustav Filmový-Archiv.

**CHAPLIN COURT AVANT LUI MEME** (USA/1912?)

da identificare. D.: 2'. 35 mm. V.Cec. Dal Ceskolovensky Filmový Ustav Filmový-Archiv.

**CHARLIE SUR LE DESERT AVEC UN CHIEN** (USA/1916?)

da identificare. D.: 9'. 35 mm. V.Tedesca. Dal Ceskoslovensky Filmový Ustav-Filmový Archiv.

**UN ROMAN D'AMOUR RATE DE CHARLIE** (USA/1916?)

da identificare. D.: 9'. 35 mm. V. Tedesca. Dal Ceskoslovensky Filmový Ustav-Filmový Archiv.

**16,20 KAFKA E IL CINEMA - Conferenza di Hanns Zischler.**

La storiografia ha moltiplicato negli ultimi tempi gli studi sugli spettacoli cinematografici dell'epoca muta. Rilevante in questo ambito è lo studio compiuto da Hanns Zischler (che si può leggere sull'ultimo numero della rivista CINEGRAFIE), che è riuscito a ricostruire, dopo anni di pazienti ricerche, il rapporto tra Franz Kafka e l'affermarsi delle immagini in movimento. Attraverso testimonianze d'epoca, i diari e l'epistolario dello scrittore, Zischler ha fatto riemergere la passione di Kafka (condivisa da molti altri scrittori e intellettuali dell'epoca) per il primo cinematografo, dando un'importante contributo all'affermarsi di una ricerca storica (ancora in gran parte da scrivere) sullo spettatore cinematografico. Zischler ha anche identificato e ritrovato, disse-

## VENERDÌ 30 NOVEMBRE

9,00 - Convegno Internazionale:

12,00 «Verso una Teoria del Restauro Cinematografico»



minati in vari archivi europei, diversi dei film di cui parla Kafka. Questi sono appunto i film che «Il Cinema Ritrovato» presenta in questa sua sezione.

Mr Hanns Zischler who wrote the essay about the relationship between Kafka and cinema (which is published in Cinografie, catalog of the Festival), will present his work, on which this section of the Festival is based.

## 16,50 «Kafka va al cinema»

**SIWATH ZION (USA/1913)**

da identificare. D.: 74'. 35 mm. V.Cec. Dal Ceskoslovensky Filmovy Ustav-Filmovy Archiv.

## 18,10

«Ritrovati»

**IL CUORE RIVELATORE (It/1934)**

R., Sc.: Mario Monicelli, Cesare Civita, Alberto Mondadori dal racconto omonimo di Edgar Allan Poe. F.: Cesare Civita. Scgr. Alberto Lattuada. In.: G.Pedini, G.Carta, G.Buschi, V.Reni. P.: Passoridottisti Cineamatori. D.: 20'. Videoproiezione.

Il primo film di Mario Monicelli, un cortometraggio girato in 16 mm. e ispirato a Poe, curiosa mélange fra Buñuel e l'espressionismo che certo non prefigura le opere seguenti del regista, è stato ritrovato da Cesare Civita, che ne curò la fotografia e che ci ha gentilmente concesso di proiettarlo. Così ne parla Mario Monicelli («L'arte della commedia», a cura di Lorenzo Codelli, Ed.Dedalo):

«In precedenza avevo fatto insieme ad Alberto Mondadori e a Alberto Lattuada, che in quell'occasione fece l'architetto (poiché era studente di architettura), un cortometraggio per i Littoriali della Cultura; s'intitolava **Il cuore rivelatore** ed era tratto da un racconto di Poe. Venne bollato come un esempio di 'cinema paranoico'. Chissà perché lo girammo... forse per reazione a quello che si faceva allora. (...) l'operatore era un nostro amico, si chiamava Civita, un ebreo un pò più anziano di noi che si occupava di editoria; poi dovette emigrare in America ed è diventato un grossissimo personaggio dell'editoria americana.»

Mario Monicelli's very first film, shortfootage shot in 16 mm, that was lost and now can be screened within this Festival. Inspired by Edgar Allan Poe, it is a very strange, 'expressionistic' film where Alberto Lattuada designed the set.

## 18,30

«La Cineteca Nazionale presenta»

**VELE AMMAINATE (It/1931)**

R.: Anton Giulio Bragaglia. Sc.: Aldo Vergano, C.L.Bragaglia. F.: Massimo Terzano, Domenico Scalia. In.: Dria Pola, Carlo Fontana, Umberto Sacripante, Umberto Cocchi. P.: Cines. D.: 60'. 35 mm. V.it. Dalla Cineteca Nazionale di Roma.

Anton Giulio Bragaglia, figlio di Francesco che fu direttore generale della Cines fin dal 1906, figura di primo piano del futurismo italiano, scrittore e regista teatrale, ha realizzato anche alcune opere cinematografiche tra le quali è sopravvissuto solo **Thais** (1916). Recentemente la Cineteca Nazionale ha ritrovato la sua unica opera sonora, **Vele ammainate** (che segnò anche l'esordio di Ferdinando Maria Poggioli nelle vesti di aiuto-regista) presentata per la prima volta in questa occasione. Così la critica dell'epoca:

«Il difetto principale non è dunque nel soggetto ma nella sceneggiatura. sceneggiatura e dialogo formano un insieme assolutamente ebete, per cui il pubblico ha accolto il film con urla e fischi. (...) Bragaglia dice che gli hanno imposto soggetto, sceneggiatura, attori. Sarà. (...) Per me Bragaglia ha avuto torto ad accettare (...) e torto a non fare di testa sua, una volta accettato. Ad un artista sono lecite certe ribellioni.» (K. -Guglielmo Giannini- in «Kines», 21/12/1931, citato in Francesco Savio «Ma l'amore no», ed. Sonzogno)

Anton Giulio Bragaglia, son of Francesco, who was general director of Cines since 1906, was a prominent representative of the Italian futurism. He wrote and directed plays and did also some films (only one is still existing, **Thais**, 1916). Recently the Cineteca Nazionale preserved his only sound film, **Vele ammainate**, where Ferdinando Maria Poggioli is the assistant to Mr Braga-

glia, that is presented for the very first time during this Festival.

## 21,00

«Le scimmie di Chaplin»

**UN REVE DE CHAPLIN (USA/1916)**

da identificare. D.: 9'. 35 mm. V.Ted. Dal Ceskoslovensky Filmovy Ustav-Filmovy Archiv.

**LUKE THE CANDY CUT-UP (USA/1916)**  
P.: Rolin. In.: Harold Lloyd. D.: 10'. Dalla George Eastman House di Rochester.

«Attorno alle scimmie di Chaplin»

**FAUX MAX LINDER (?)**

da identificare. 35 mm. D.: 11'. V.O. Dalla Cinémathèque Royale di Bruxelles.

Questa geniale comica Pathé è interpretata da un imitatore di Max Linder. Essendo stata prodotta negli stessi anni in cui il grande Max lavorava per la Pathé, non è improbabile che egli stesso abbia partecipato alla produzione. La abbiamo inserita a fianco della retrospettiva sulle «scimmie» a dimostrazione che i plagi non sono cominciati con Chaplin.

A very funny Pathé comedy, with a Max Linder imitation. Since the fact that it was probably produced in the same years when Linder worked for Pathé, it might be possible that he collaborated in some way. We decided to screen it to show that imitations are not born with Chaplin.

## 21,30

«Il Nederlands Filmmuseum presenta»

**TRAVELOGUE PROGRAM**

Circa il 25% del patrimonio conservato dal Nederlands Filmmuseum (ma percentuali simili si riscontrano in quasi tutti gli archivi) è composto da frammenti o da interi film non identificati, materiale fatalmente condannato all'oblio. Da alcuni anni la cineteca di Amsterdam ha avviato una politica di esibizione di questi materiali che, una volta preservati, vengono presentati in programmi organizzati tematicamente, con musiche dal vivo e registrate, attori; si tratta di veri e propri happening che ridanno vita a queste immagini, altrimenti destinate a non essere più consumate, nonostante la loro bellezza. Il **Travelogue Program** raccoglie sequenze di travelling, utilizza due schermi, musiche registrate, un pianoforte e un grammofono.

The Nederlands Filmmuseum presents the latest results of its work based on film fragments and excerpts. In this case the program presents many travelling shots, it uses two screens, a piano, some recorded music and a gramophone.

## 22,00

«Originali(?)»

**THE BIG TRAIL (tit.: Il grande sentiero, USA/1930)**

R.: Raoul Walsh. Sc.: Hal G.Ewarts. F.: Arthur Edson (Grandeur), Lucien Andriot (normale). In.: John Wayne, Marguerite Churchill, El Brendel, Tully Marshall, Tyrone Power. P.: Fox. D.: 125'. 35 mm. V.O. Dal Museum of Modern Art di New York.

«Il film del secolo» così veniva pubblicizzato **The Big Trail**, uno dei più impegnativi sforzi produttivi della Fox, girato in Grandeur, un formato in 70 mm. che dava un'immagine dalle dimensioni simili al moderno Cinemascope. Il film si rivelò un fiasco gigantesco e solo una dozzina di cinema negli Stati Uniti lo proiettarono in 70 mm, mentre gli altri scelsero la più economica versione «normale» che fu girata contemporaneamente. Così il film di cui ne esistevano almeno quattro versioni (quella in Grandeur più le tre versioni «normali»: americana, tedesca e italiana, queste ultime, ovviamente, interpretate da attori diversi), fu presto dimenticato.

Grazie ad una donazione della Fox dei negativi originali, il Museum of Modern Art ha potuto effettuare un difficile restauro che ha ricostruito l'«originale Grandeur». Potremo così vedere un western epico, girato dal vero, con un sonoro assolutamente eccezionale per l'epoca e che, pur essendo del 1930, è in «Cinemascope».

Per sottolineare l'enorme differenza che corre fra l'originale «Grandeur» e l'originale «normale», proietteremo anche un breve estratto di quest'ultimo.

In termini di dimensioni e di azione, è ancora uno dei più imponenti super-western. La

sua tradizionale battaglia con gli Indiani resta la più spettacolare sequenza di questo genere mai girata.» (William K.Everson «A Pictorial History of the Western Films», 1973)  
The Grandeur version of Walsh's **The Big Trail** as restored by the Museum of Modern Art.

«In terms of size and action it is still one of the most impressive of all super-westerns. Its traditional Indian battle is still the most spectacular such a sequence ever filmed.» (William K.Everson: «A Pictorial History of the Western Film», 1973)

**THAT SPRINGTIME FEELING (USA/1915)**  
R.: Mack Sennett. In.: Sidney Chaplin, Cecile Arnold. P.: Keystone. D.: 13'. 16 mm. V.O. Dalla Cineteca del Friuli.

**GUSLE'S WAYWARD PATH (USA/1915)**  
R.: Mack Sennett. In.: Sidney Chaplin, Phyllis Allen, Wesley Ruggles, Frank Hayes. P.: Keystone. D.: 13'. 16 mm. V.O. Dalla Cineteca del Friuli.

## SABATO 1° DICEMBRE

9,00 - Convegno Internazionale:

13,00 «Verso una Teoria del Restauro Cinematografico»

## 14,30

«Kafka va al cinema»

**LA BROYEUSE DE COEUR (Fr/1913)**

R., Sc.: Camille de Morlhon. In.: Léontine Massart, Pierre Magnier, Jeanne Brindeau, M.Lopez, Basseuil. P.: Films Valetta. D.: 43'. 35 mm. V.O. Dalla Cinémathèque Française di Parigi.

Versione restaurata dalla Cinémathèque Française.  
Version restored by the Cinémathèque Française.

**DER ANDERE (Ger/1912-13)**

R.: Max Mack. Sc.: Paul Lindau. F.: Hermann Böttger. In.: Albert Bassermann, Hanni Weisse, Léon Resenmann, Emerich Hanus, Rely Ridon. P.: Vitascope Ges.m.b.H. D.: 90'. 35 mm. V.O. Dalla Stiftung Deutsche Kinemathek di Berlino

## 16,45

«Originali(?)»

**MR ARKADIN-TUTTA LA VERITÀ SU GREGORY ARKADIN**

Progetto di comparazione fra due copie del film di Orson Welles. Videoproiezione.

Prodotto da FUORI ORARIO-RAITRE e curato da Ciro Giorgini.

RAITRE da diversi anni dedica una particolare attenzione, nella sua programmazione cinematografica, al recupero di frammenti, inediti, copie restaurate, doppi, ecc. A Welles ha già dedicato due lavori particolarmente rilevanti: il recupero di **Nella terra di Don Chisciotte**, serie di documentari girati per la RAI negli anni '60 di cui solo alcuni erano stati messi in onda, la comparazione tra le versioni da 98' e da 115' di **Touch of Evil** (che saranno programmati non-stop nell'atrio del Cinema questo pomeriggio). Molto recentemente Ciro Giorgini, che lavora per il programma **FUORI ORARIO-COSE(MA) VISTE** (di Enrico Ghezzi con la redazione di SCHEGGE - a cura di M.L.Gambino, E.Ghezzi, C.Giorgini) di **RAITRE**, ha ritrovato una copia di **Mr Arkadin** che risulta avere un montaggio diverso, strutturato in flash-back successivi, rispetto alla copia nota; da questa scoperta nasce il progetto comparativo che verrà presentato al pubblico de «Il Cinema Ritrovato».

«Un anno fa, dopo aver lavorato su **Touch of Evil**, cercando le differenze fra le due versioni, mi è sorto il sospetto che due copie di uno stesso film di Welles potessero non essere mai uguali fra loro. Mi affiorò alla mente l'idea che il concetto di originale non gli appartenesse. Non c'era troppo da meravigliarsi, sapendo dell'esistenza di tagli, ciak, doppi, di **Mr Arkadin**. Era del tutto plausibile. E su questo era giusto concentrare il nostro lavoro. Ma quel materiale, una volta visto, sembrava un pò deludente: sporco, rigato, pur se straordinario per le prove di voce di Welles.



Cercavo i tagli, e tagli non sembravano essercene, ad un confronto con l'originale (?). La cosa veramente curiosa era che nelle poche scene «montate» c'erano dissolvenze finali diverse da quelle del film in mio possesso. Non riuscivo a capire. Poi arrivò l'altra copia del film. Al riversamento in RAI non ci feci molto caso, mi sembrava addirittura più corta di quella che avevo. Mi avevano parlato di un montaggio diverso. Invece i due film, visti uno accanto all'altro, SONO DUE FILM DIVERSI. L'uno anagramma l'altro con una successione delle scene completamente rivoluzionata. È certamente fuori luogo, credo, parlare di montaggio originale e non, di interventi vessatori della produzione (anche se tutto è possibile).

Il tempo restituirà certamente altre cose che Orson Welles ha lasciato in apparente disordine. Venirne a capo è un pò come inseguire la verità su Gregory Arkadin.

Il lavoro è presentato da **FUORI ORARIO-RAITRE**, che partecipa naturalmente di ogni slittamento del tempo e quindi, con entusiasmo, anche di questo.» Ciro Giorgini.

From years, the third channel of Italian television, RAI, is broadcasting fragments, silent films, different versions, etc. Within this activity, for example, Orson Welles' serie **Nella terra di Don Chisciotte** and a comparison print between the 98 minutes and the 115 minutes versions of **Touch of Evil** were broadcasted. Now a new project is presented, dealing with Orson Welles' **Mr Arkadin**: two prints are now compared, the second having a completely different editing where the story is told in a circular way, by successive flash-backs. This project is promoted by RAITRE and by the program **FUORI ORARIO COSE** (MAI) VISTE, made by Enrico Ghezzi and edited by M. L. Gambino, E. Ghezzi, C. Giorgini.

**17,15** «Attorno alle scimmie di Chaplin»  
**MAX DEVRAIT PORTER DES BRETELLES/MAX SHOULD WEAR BRACES** (Fr/1915)  
R.: Max Linder. In.: Max Linder. P.: Pathé Frères D.: 23'. 35 mm. Dal National Film Archive di Londra.

**17,40** «Il Nederlands Filmmuseum presenta»  
**LA FEE AUX PIGEONS** (Fr/1906)  
R., F.: Segundo de Chomón. P.: Pathé Frères. D.: 2'. 35 mm. V.Ol.  
**FEEDANS** (Fr/1904)  
da identificare. P.: Pathé Frères. D.: 3'30". 35 mm. V.Ol.  
**ONZE FILMSTERREN** (USA/1917?)  
D.: 12'. 35 mm. V.Ol.

Uno dei pochissimi film che mostrano i divi del muto al lavoro e nella loro vita privata: Mary Miles Minter, James Kirkwood, Montague Love, Sidney Drew, Douglas Fairbanks, Anita Loos, John Emerson.

**SEMIRAMIS** (Fr/1910)  
R.: Camille de Morlhon. P.: Pathé Film d'Art. D.: 14'. 35 mm. V.Ol.

**L'ALBUM MAGIQUE** (Fr/1908)  
R., F.: Segundo de Chomón. In.: Julienne Mathieu P.: Pathé Frères. D.: 8'. 35 mm. V.Ol.

**Il programma è accompagnato al pianoforte del maestro Stefan Ram.**

Da anni il Nederlands Filmmuseum ha avviato una politica di ristampa di film muti colorati su pellicola a colori. La qualità dei restauri ha ormai raggiunto un ottimo livello. Ne sono una prova i film che presentiamo, che hanno una eccezionale qualità cromatica.

A program of early films chosen because of their impressively beautiful colors, from the color restoration program of the Nederlands Filmmuseum.

**18,20** «La verità seminuda - il cinema americano prima della Grande Censura (1930-34)»  
**THE MASK OF FU MANCHU** (USA/1932)  
R.: Charles Brabin. Sc.: Irene Kuhn, Edgar Allen Woolf, John Willard dal romanzo di Sax Rohmer. In.: Boris Karloff, Myrna Loy, Lewis Stone, Karen Morley, Jean Hersholt. P.: MGM. D.: 72'. 35 mm. V.O. Dietro autorizzazione della Turner Entertainment Company. Dalla George Eastman House di Rochester.

Dalla migliore tradizione dei serial (il dottor Fu Manchu era uno dei cavalli di battaglia di Warner Oland che in questo caso lasciò il posto a Karloff), una pietra miliare nel cinema delle pulsioni sadiche. Il diabolico Fu Manchu è impegnato in una serie ininterrotta di torture alle quali partecipa morbosamente la figlia, una giovanissima e bellissima Myrna Loy impegnata in uno dei suoi ruoli abituali di bellezza esotica e perversa.

«Dopo che il papà ha finito di torturare bellissimi uomini bianchi per i propri scopi, la figlia li prende per i suoi. Lei ha l'alcova più vasta ad est di Pechino e il papà non ha nulla da obiettare. Mentre il papà si intrattiene con loro, la figlia si diverte guardandolo lavorare.» (Variety, 13/12/1932)

«After pop is through torturing the best looking white men for his own purpose, daughter gets 'em for hers. She has the biggest boudoir couch this side of Peking, and pop doesn't object. While pop takes the first crack at his victims, daughter amuses herself by watching him work» (Variety, 12/13/1932)

**21,00** «Il Nederlands Filmmuseum presenta»  
**CAJUS JULIUS CAESAR** (It/1914)

R.: Enrico Guazzoni. Sc.: Raffaele Giovagnoli, dalla tragedia di Shakespeare, dalle «Vite» di Plutarco e dai «Commentari» di Cesare. F.: Antonio Cufaro, Alessandro Bona. In.: Amleto Novelli, Gianna Terribili Gonzales, Irene Matalia, Augusto Mastripietri, Ignazio Lupi, Orlando Ricci, Antonio Nazzari, Lia Orlandini, Bruto Castellani, Ruffo Geri. P.: Cines. D.: 114'. 35 mm. V.Olandese.

**Partitura musicale composta per l'occasione ed eseguita da Adrian Johnston. Voce recitante, Gabriele Marchesini.**

Presentiamo, in una copia che finalmente ci restituisce le raffinate qualità fotografiche e cromatiche del nitrato originale, una delle opere più rilevanti del cinema muto italiano; Guazzoni sperimenta qui le possibilità prospettiche e spaziali della Settima Arte, con un'attenzione ossessiva della composizione e dei particolari scenici, senza quasi ricorrere al montaggio; sarà una scelta perdente nella storia del cinema ma che conserva ancora oggi un grande fascino figurativo. Purtroppo nella copia olandese sono andati perduti i titoli di testa originali che riportavano significativamente «CAJUS JULIUS CAESAR - messa in scena del pittore Enrico Guazzoni».

Pubblichiamo di seguito un passo di Guazzoni tratto da «Mi confesserò», pubblicato su «In penombra» (n.2, 1918), già ripreso da G.P. Brunetta nella sua storia del cinema muto italiano:

«È da Shakespeare che trassi la convinzione che una grande polifonia potesse sostituirsi al monotono, all'a solo... e, sempre attenendomi ai canoni dei maggiori drammi shakespeariani, ho mirato soprattutto a far sì che il protagonista vero fosse la folla, la grande folla variopinta che alberga sentimenti diversi, passioni più disperate, fede e fanatismo...Ma bisognava dare un'estetica a questa folla, un'estetica cinematografica. Il cinema... può sfruttare sì larga scala il movimento delle masse, necessariamente troppo angusto nelle limitazioni sceniche...Ho sempre voluto che ogni figura visse liberamente nell'ambito del suo gioco scenico, persuaso che la ricerca del ritmo e dell'armonia collettiva sarebbe stata soddisfatta dalla libertà lasciata ad ogni individuo di agire e gestire come volesse».

**Adrian Johnston** è nato nel 1961 a Carlisle, Cumbria. Crea musiche di accompagnamento per il cinema muto dal 1984. Le sue partiture sono concepite per essere interpretate da una grande varietà di strumenti. Per le sue apparizioni in solo, passa dall'uno all'altro con virtuosismo. Sono le sue interpretazioni in solo che lo hanno reso celebre in numerosi festival europei: Festival di Edimburgo, Giornate del Cinema Muto di Pordenone, London Film Festival, Festival di Barcellona. La Thames Television ha registrato e diffuso alcuni di questi film con la sua musica, soprattutto in occasione del centenario di Chaplin nel 1989.

We are happy to program a colored version, that give us back the excellent quality of the original nitrate, of one of the masterpieces of the Italian cinema, where Guazzoni develops

the space and perspective possibilities of cinema, hardly using the editing techniques, with exceptional results.

**Adrian Johnston** was born in Carlisle, Cumbria, in 1961. He composes scores for silent films since 1984. His scores are made to be played by several instruments that he plays with virtuosity by himself when playing in 'a solo, he performed his scores in several festivals, as Edinburgh, Pordenone, London Film Festival, Barcelona, and some films with his accompaniment were broadcasted by Thames Television.

«The picture is massive, spectacular and often very beautiful. (...) There is that rare ingredient in spectacles of the kind, a clearly presented and coherent story. The construction is simple and straightforward, to the exclusion of cut-backs, dissolves and such useful expedients in the hands of a photo-play-wright intent upon creating suspense and revealing emotional fluctuations. Subtlety of character expression is hardly to be expected in an historical spectacle, none the less there is some admirable acting by Anthony Novelli and a few other players whose names are not disclosed. (...) Cato, Brutus, Marc Anthony and many lesser characters found in the Roman Senate are portrayed by actors with the gift of concealing their modernness and appearing natural in unfamiliar garb - a gift shared to a remarkable degree by the host of 'supers' used to people the scenes. If American directors only had the same supply at their disposal, what a blessing it would be.» («The New York Dramatic Mirror», 11/11/1914)

**FAUST** (It/1910)

R.: Enrico Guazzoni. Dal «Faust» di Goethe In.: Fernanda Negri Pouget, Bazzini, Alfredo Bracci. P.: Cines. D.: 19'. 35 mm. V.Ol.

**Accompagnato al pianoforte dal maestro Stefan Ram.**

«Ai signori detrattori del Cinematografo... saluteli!... Sì, perché grazie ad essi il Cinematografo progredisce e fa miracoli. Assurge a forma d'arte vera, propria ed indiscutibile!... Non esagero, né sono animato da spirito di parte, dicendovi che son rimasto contento e soddisfatto innanzi alle brevi ma magistrali scene del Faust al Cinematografo, la bella fantasia del Goethe mi è apparsa più grandiosa, brevemente riprodotta sullo schermo. Tre valorosi artisti, un complesso di scene, di panorami e di luci pure in una grandiosità straordinaria, hanno fatto un capolavoro. Fin dal primo quadro si sente tutto lo studio e l'amore che han guidato quest'opera d'arte che continua fino alle ultime battute, piena, complessa, finita in ogni più piccolo dettaglio. Imprensibile la mimica e di Faust e di Mefistofele, quest'ultimo specialmente parla, parla vivamente: non gli manca la voce. Il gesto è irreprensibile e vivo, come, di tutta naturalezza il frugare di Faust fra i suoi vecchi libri nella ricerca. E l'imprecazione del filosofo e l'apparire di Mefistofele sono scene di epica bellezza. Continua a svolgersi la passione del dottore, incoraggiata dallo sghignazzare del maleficio in un crescendo di quadri bellissimi, di luci composte e ben trovate. Culminanti e bellissime oltre ogni dire la scena del giardino di Margherita, quella della seduzione e la finale, in cui tutti e tre gli artisti eccellono in una vis drammatica straordinaria.» (Fig. su «La Cine-Fono e la R.F.C.», n. 116, 9/7/1910)

«Faust - The Cines Company are issuing a film of the above well-known subject on July 2nd, a full description of which appears upon another page of this issue. The film is splendidly staged, the various parts being played with a keenness and zest which are so rarely found nowadays. Those of the scenes which are out doors are taken in the midst of very fine scenery.» («The Bioscope», 6/2/1910)

«Documentari italiani dal Nederlands Filmmuseum»

**SANTA LUCIA** (It/1914?)  
da identificare P.: Ambrosio(?). D.: 5'. 35 mm. V.Ol.

**TRA LE PINETE DI RODI** (It/1912)  
P.: Savoia. D.: 5'. 35 mm. V.Ol.

**HET GROOTE PLEAU VAN DEN CARISCHE ALPEN** (It/1912?)  
da identificare P.: Milano Film. D.: 5'. 35 mm. V.Ol.



**HET HOOGLAND VAN BARKA** (lt/1912?)  
da identificare P.: Ambrosio. D.: 5'. 35 mm. V.Ol.

**KINDERTEENTONSTELLING** (lt/1912?)  
da identificare P.: Milano Film. D.: 3'30". 35 mm. V.Ol.

**DE RIVIER VELINO** (lt/1910?)  
da identificare P.: Cines. D.: 3'. 35 mm. V.Ol.  
**Accompagnati al pianoforte dal maestro Stefan Ram.**

I documentari sono scarsamente considerati nella storia del cinema delle origini, e quelli italiani non sfuggono a questa legge. Il Nederlands Filmmuseum, ci offre la rara occasione di poter vedere alcuni dei più interessanti documentari italiani degli anni Dieci conservati nelle loro collezioni. Alcuni di essi, come scrive Ivo Blom nell'articolo pubblicato su questo numero di **Cineteca**, hanno qualità insospettabili:

«Per lungo tempo la Storia del Cinema ha trattato con sufficienza i documentari delle origini. (...) Questa visione della storia però non è del tutto corretta. Infatti non tiene conto di tutti quei documentari, prodotti prima della fine degli anni Venti, che mostrano già un linguaggio innovativo che si esprime attraverso splitscreen, riprese in movimento effettuate da barche, tram, treni (sorta di travelling naturali) e impiegando la profondità di campo, le colorazioni, il montaggio»

«La verità seminuda - il cinema americano prima della Grande Censura (1930-34)»

**THE OLD DARK HOUSE** (USA/1932)  
R.: James Whale. Sc.: Benn W. Levy, R.C. Sherif dal romanzo di J.B. Priestly. F.: Arthur Edson. In.: Boris Karloff, Melvyn Douglas, Charles Laughton, Gloria Stuart, Lilian Bond, Ernest Thesiger, Elspeth (John) Dudgeon. P.: Universal. D.: 70'. 35 mm. V.O. Dietro autorizzazione della Rohauer Collection. Dalla George Eastman House di Rochester.

Nel giro di pochi anni Whale produsse una serie di film che sono passati alla storia, a cominciare dal suo primo **Journey's End**, il primo film di guerra che utilizzava sapientemente il sonoro fra questi **The Old Dark House** fu ingiustamente dimenticato. Scomparso allo scadere dei diritti del romanzo, fu ritrovato grazie all'insistente ricerca di Curtis Harrington e alla ristampa della George Eastman House. Più che un horror vero e proprio è una commedia nera, definita un piccolo capolavoro che «cresce ad ogni visione» e che presenta una «galleria di interpretazioni memorabili». Ado Kyrö nel suo celebre «Amour-Erotisme & Cinéma» lo definisce «l'esempio perfetto dell'eccitazione sessuale provocata dal terrore».

Un perfetto film di mezzanotte!  
As it was said, Whale's **The Old Dark House** is a film «that grows at every vision». A black comedy rather than an 'horror-movie', it is one of Whale's less known films, though has an incredibly good cast of great performances, an unusual story and it is so well directed. The film was thought lost and it was found by one of Whale's best friends, the director Curtis Harrington, and it was preserved by the George Eastman House. It's a perfect Midnight-movie!

**Il Cinema Ritrovato** è lieto ed onorato di ospitare durante il suo svolgimento la riunione del Comitato Esecutivo della Fédération Internationale des Archives du Film.

**Il Cinema Ritrovato** is glad and honored to the host FIAF Executive Committee meeting.

Avvertenze:

Gli orari delle proiezioni sono da considerarsi come indicativi e soggetti a variazioni, così come la durata delle copie.

Per tutti film è prevista la traduzione in italiano e in inglese.

L'ingresso a tutte le proiezioni è gratuito e limitato ai soci della F.I.C.C. La tessera della F.I.C.C. è acquistabile alla cassa del Cinema Lumière durante l'orario di apertura della sala.

Information:

The hours of projections, as the running times, are to be considered as indicative and liable of changings.

An English and Italian translation will be provided for all screenings.

Il programma de **Il Cinema Ritrovato** è stato realizzato da Gianluca Farinelli e Nicola Mazzanti con la collaborazione di Michele Canosa.

«Il Cinema Ritrovato» was programmed by Gian Luca Farinelli and Nicola Mazzanti with the cooperation of Michele Canosa.

La retrospettiva **Le scimmie di Chaplin** è stata ideata da Davide Turconi e realizzata con la sua collaborazione e con quella di Bo Berglund che qui sentitamente ringraziamo.

The retrospective «Chaplin imitators» was an idea of Davide Turconi, and it was organized with his cooperation and the suggestion of Mr Bo Berglund, whom we thanks warmly.

La rassegna **«La verità seminuda - il cinema americano della Grande Censura»** è stata ideata da Paolo Cherchi Usai.

La manifestazione non avrebbe potuto avere luogo senza la collaborazione e i suggerimenti di (There could be no festival without the cooperation and the suggestions of:) Enno Patalas, Francisca Blotkamp de Roos, Eric de Kuiper, Peter Delpout, Ivo Blom, Susan Dalton, Eileen Bowser, Anne Morra, Christian Belay-

gue, Aldo Bernardini, Gregory D.Black, Henri P. Bou-squet, Elaine Burrows, Guido Cincotti, Cesare Civita, Gabrielle Claes, Giulio Colombari, José Manuel Costa, Donald Crafton, Robert Daudelin, Luis de Pina, William K. Everson, Catherine Gautier, Ciro Giorgini, Jean Paul Gorce, Jan-Cristopher Horak, Livio Jacob, Clyde Jeavons, Fred Junck, Alberto Lattuada, René Lichtig, Danielle Londei, M.me Lupo, Alain Marchand, Vittorio Martinelli, Mario Monicelli, Ib Monty, Mario Musumeci, Martine Offroy, Vladimir Opela, Eva Orbanz, Piera Patat, Pamela Paumier, Vincent Pinel, Paul Spehr, David Shepard, Claudio Stefani, Brigitte van der Elst, Klaus Wolkmer, Hanns Zischler.

Un particolare ringraziamento va agli Archivi che anche quest'anno hanno dato fiducia a **Il Cinema Ritrovato**.

(a special acknowledgment to the Archives that trusted in «Il Cinema Ritrovato» this year too)

Ceskoslovensky Filmovy Ustav-Filmovy Archiv, Cinemateca Portuguesa, Cinémathèque Française, Cinémathèque Gaumont, Cinémathèque Municipale de Luxembourg, Cinémathèque Québécoise, Cinémathèque Royale, Cinémathèque de Toulouse, Cineteca del Friuli, Cineteca Nazionale, Det Danske Film museum, Deutsches Institut für Filmkunde, International Museum of Photography at George Eastman House-Film Department, Library of Congress-Motion Picture Division, Münchner Stadtmuseum-Filmmuseum, Museum of Modern Art-Department of Film, National Film Archive-London, Nederlands Filmmuseum, New Zealand Film Archive, Stiftung Deutsche Kinemathek, Wisconsin Center for Film and Theater Research.

L'incontro internazionale **Verso una teoria del restauro cinematografico** è stato curato da Gian Luca Farinelli, Nicola Mazzanti, Michele Canosa e Paolo Cherchi Usai. Un particolare ringraziamento per i preziosi consigli va al professor Maurō Baroni, a Fabio Cervellati, al prof. Antonio Costa e ad Angela Tromellini.

The International Symposium «Towards a Theory for Film Restoration» was organized by Gian Luca Farinelli, Nicola Mazzanti, Michele Canosa and Paolo Cherchi Usai. Many thanks for the suggestions to Mauro Baroni, Fabio Cervellati, Antonio Costa and Angela Tromellini.

## XIX MOSTRA INTERNAZIONALE DEL CINEMA LIBERO 1990

Direzione e segreteria: Cineteca del Comune di Bologna

Fondatori: Cesare Zavattini e Leonida Repaci

Consiglio di amministrazione: Gian Paolo Testa (presidente), Giovanni Gualandi (vice presidente), Gino Agostini, Pietro Bonfiglioli, Adriano Di Pietro, Marco Marozzi, Edolo Melchioni, Nicola Sinisi

Direttore: Vittorio Boarini

Direzione culturale: Roberto Campari, Paolo Cherchi Usai, Antonio Costa, Gian Luca Farinelli, Giovanna Grignaffini, Franco La Polla, Andrea Morini, Renzo Renzi, Sandro Toni, Bruno Torri, Gianni Toti

Segretaria: Nadia Matteuzzi

Segreteria: Loretta Farisato, Cristiana Querzè, Susanna Stanzani

Ufficio Stampa e Pubbliche Relazioni: Dario Zanelli, con la collaborazione di Maria Lucia Serio

Ufficio Documentazione: Roberto Benatti

Supervisione tecnica: Manrico Mattioli

Proiezioni: Stefano Lodoli, Carlo Citro

Traduzioni: Luca Baldazzi, Angela Brambilla, Renato Jacobone, Janka Pastrell, Maur Vecchietti

**IL CINEMA RITROVATO**

Curatori: Gian Luca Farinelli, Nicola Mazzanti, con la collaborazione di Michele Canosa

Importazione delle copie: Merzario Airsystem

**IL CINEMA DEI PAESI ARABI**

Curatore: Andrea Morini, con la collaborazione di Erfan Raschid e Mohamed Chal-louf

**AFRICA NEL CINEMA**

Curatore: Andrea Morini, con la collaborazione di Mohamed Chal-louf

**IL RITO E LA RIVOLTA: IL CINEMA GIAPPONESE DEGLI ANNI '60**

in collaborazione con il Festival CinemaGiovani di Torino

### Seminario: IL CODICE HAYS, I CENSORI E HOLLYWOOD (1930-1934)

lezioni di:

Gregory D.Black, Chairman, Department of Communication Studies, University of Missouri-Kansas City

introduce:

Franco La Polla, docente di letteratura angloamericana, Università di Bologna

Mercoledì 28 novembre ore 14.00-15.00

Facoltà di Lettere, via Zamboni 38

Giovedì 29 novembre ore 11.00-12.00

Facoltà di Lettere, via Zamboni 38

Giovedì 29 novembre, ore 17.00-19.00

Istituto di Inglese, via Zamboni 16

Venerdì 30 novembre, ore 11.00-12.00

Facoltà di Lettere, via Zamboni 38

Ingresso libero