

CINEMA

tecla



Mensile di informazione cinematografica

Anno VIII N. 8 dicembre 1992



XXI Mostra Internazionale del Cinema Libero
Il Cinema Ritrovato



Il cervello e il cuore del «Cinema Ritrovato»

di Vittorio Boarini

L'intensa attività svolta durante l'anno dalla XXI Mostra internazionale del cinema libero, si conclude, come è ormai consuetudine, con **Il Cinema Ritrovato**, giunto alla sua sesta edizione.

Di tutte le manifestazioni promosse dalla Mostra, che per prima in Italia ha realizzato quanto essa stessa aveva auspicato nel lontano 1976, cioè che i festival si trasformassero in istituti permanenti di cultura, questa è la più rappresentativa dello spirito che unisce ormai da

molti anni, in una collaborazione organica che ha dato risultati eccezionali, la Mostra e la Cineteca del Comune di Bologna.

La scelta di dare vita a una rassegna di carattere storico-archivistico, una delle tre che si tengono al mondo (le altre sono "Cinémoire", a Parigi, e "Le giornate del cinema muto" a Pordenone), è, infatti, paradossalmente, il risultato dell'incontro fra lo spirito avanguardistico-sperimentale, che ha sempre animato la Mostra spingendola costantemente alla ricerca dei fenomeni emergenti, e la "vocazione" al restauro della Cineteca bolognese, cioè la tendenza a porre al centro dell'attività di ricerca, conservazione e trasmissione della memoria storica del cinema il restauro, inteso nel senso forte di ripristino di un testo cinematografico sia in senso storico-filologico sia in senso tecnico-materiale.

Nell'età dominata della tecnica, in cui l'avanguardia si è esaurita disperdendosi, attraverso l'universo dei media, nel consumo di massa, il recupero e la conservazione del cinema, inteso nella sua globalità storica, per assicurare ad esso una fruizione ampia ma definita criticamente, costituisce l'elemento sostanzialmente innovatore in un panorama modellato sugli standard della spettacolarità diffusa. Inoltre, se l'attività di restauro è condizione necessaria per svincolare la conservazione della cultura cinematografica, e in primo luogo i testi filmici, da concezioni arcaiche e renderla trasmissibile, non è tuttavia sufficiente a garantire metodologicamente l'indispensabile rapporto fra le scienze archivistiche e le scienze storiche, un rapporto su cui è chiamato a misurarsi ogni archivio cinematografico realmente inserito nel tessuto culturale del nostro tempo. **Il Cinema Ritrovato**, che in questi sei anni è andato definendo la propria identità, costituisce da questo punto di vista il miglior banco di prova, il momento in cui il nostro Istituto cinetecario offre agli archivisti, agli storici e agli studiosi di tutto il mondo i risultati del proprio lavoro, un lavoro che è anche frutto di rapporti con altri istituti, e non solo cinematografici, con insegnamenti universitari, con storici non

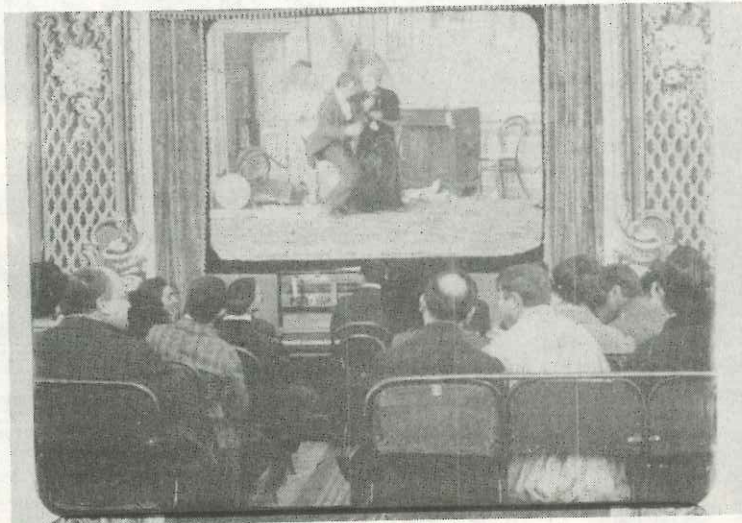
necessariamente soltanto del cinema, con studiosi di altre discipline che con il cinema hanno relazioni privilegiate, come l'arte e la musica, ma anche la sociologia.

Il cardine di tale lavoro, che in questa edizione è andato precisandosi chiaramente, è il rapporto fra cinema e storia, non solo nel senso fondamentale del rapporto fra il cinema e la propria storia, un rapporto che affonda le radici nella preistoria (il cosiddetto pre-cinema) e si avvale anche di strumenti tipici

delle scienze archeologiche, ma nel senso di un rapporto non casuale con la storia della cultura e, più in generale ancora, con la storia *tout court*. Proseguendo e definendo con maggiore precisione la via già delineata nella scorsa edizione, dove il cinema muto italiano veniva messo a confronto con la cultura del suo tempo (si veda il volume *Sperduto nel buio*, curato da Renzo Renzi per i tipi della Cappelli) e a questa rassegna del muto si affiancava, fra l'altro, quella dedicata al cinema americano del periodo bellico, quest'anno

Il Cinema Ritrovato mette in una più pregnante relazione storico-teorica il passaggio dal muto al sonoro - tipico argomento di storia del cinema - con "Il cinema totalitario", con quel cinema che in Europa si appropria della innovazione tecnica per cui "il cinema parla" per farne lo strumento fondamentale della persuasione di massa e segnare la via europea all'industria culturale (si veda il saggio di Pietro Bonfiglioli nel volume *Il cinema dei dittatori*, curato da Renzo Renzi per le edizioni Grafis, che accompagna la rassegna).

Si tratta di un rapporto specifico fra storia del cinema e storia politica alla indagine del quale vengono forniti materiali cinematografici (film e documentari su cui i dittatori che hanno dominato nell'Europa degli anni Trenta hanno avuto un'influenza diretta) di straordinario rilievo; materiali reperiti negli archivi, portati alla luce e restaurati per renderli accessibili e consentire ad essi anche gli approcci più diversi. Resta fermo che il rapporto del cinema con la propria storia si definisce all'interno del rapporto sincronico con la cultura dell'età della tecnica e di quello diacronico con la storia in generale. Solo in questo modo il cinema può uscire da se stesso senza perdere la propria specificità e instaurare un rapporto non contenutistico con il mondo che lo liberi dalla condizione di disciplina specialistica fra discipline specialistiche e dia un senso profondamente attuale all'attività delle cineteche, svincolandola dalla passività di una tradizione puramente conservativa senza appiattirla nella mimesi dei riti spettacolari.



Benvenuti al Cinema Ritrovato - Welcome at Il Cinema Ritrovato

Per questo è stato essenziale, già lo si è accennato, costruire una rete di rapporti istituzionali come quelli che caratterizzano il contesto in cui si muove la Cineteca di Bologna: rapporti nazionali e internazionali senza i quali **Il Cinema Ritrovato** non potrebbe realizzarsi. Fondamentale la sperimentata collaborazione con il Dipartimento universitario di musica e spettacolo, dalla quale è nata in questa occasione una premessa di approfondimento e di studio seminariale alla sezione dedicata al passaggio dal muto al sonoro; indispensabile l'ormai collaudato sodalizio con l'Istituto regionale per i beni culturali, assieme al quale si è organizzato quest'anno il convegno "Funzioni museali delle Cineteche", che segna un primo punto d'arrivo alla pluriennale attività di studio svolta nell'ambito della manifestazione; di estremo interesse il rapporto instaurato proprio quest'anno con il Teatro Comunale, che ha consentito una prestigiosissima conclusione del Festival; decisiva la partecipazione dei principali archivi cinematografici italiani -

prima fra tutti la Cineteca Nazionale - e stranieri alla realizzazione della nostra rassegna, decisiva al punto che potremmo considerare **Il cinema ritrovato** come il festival delle cineteche di tutto il mondo. Questo non solo per la tradizionale sezione "Ritrovati e restaurati", che anche quest'anno esibirà le opere presentate dagli Archivi stessi; non solo perché tutti i film presentati che non appartengono alla nostra Cineteca provengono dai numerosi Archivi citati più oltre; ma soprattutto per la partecipazione attiva delle tante Cineteche che collaborano generosamente alle ricerche, sono prodighe di preziosi consigli, stampano e restaurano per l'occasione copie e film rari e preziosi.

Se il rapporto cinema e storia, e quindi l'incontro con gli storici, è il cervello del **Cinema ritrovato**, la rete istituzionale tessuta dalla Cineteca bolognese con gli Archivi di tutto il mondo ne costituisce il cuore.

The Heart and the Brain of «Il Cinema Ritrovato»

by Vittorio Boarini

The intense activity undertaken during the year by the 21st Mostra Internazionale del Cinema Libero concludes as usual with the sixth edition of Il Cinema Ritrovato. Of all the festivals produced by the Mostra, Il Cinema Ritrovato is the most important. In a symposium organized by the Mostra in 1976, we expressed the hope that festivals would become permanent cultural institutions. Il Cinema Ritrovato represents the result of this idea, because it is a joint effort between the Mostra and the Cineteca del Comune di Bologna.

The choice to give life to a festival of an archival and historical character (one of three festivals of its kind held in the world, the others being "Cinémemoire" in Paris and "Le giornate del cinema muto" in Pordenone), this choice is the result of the meeting between a constant search for emerging phenomenon by the Mostra with the vocation for restoration. This vocation is a manifestation of the Cineteca del Comune di Bologna, its primary function being an institution of research, conservation and the transmission of the history of the cinema.

Il Cinema Ritrovato offers the opportunity for archivists, historians and scholars of the world to see the fruits of its research. Its work which is also the fruit of relationships with institutes, universities and scholars within the cinematographic community and also with institutions from other disciplines. Disciplines that are directly related to the cinema but also to sociology.

The foundation of the work, which has been defined clearly in this edition of Il Cinema Ritrovato, is a rapport between cinema and its history, a rapport that has its roots in its pre-history (the so-called pre-cinema) that uses the typical instruments of the archaeological sciences. The rapport between the cinema and history must be intended in the sense of a rapport not casual with the history of culture but more generally with the history tout court.

*This edition follows and defines better the way of the last edition in which the Silent Italian Cinema was compared with the culture of its time (see: the book *Sperduto nel buio*, edited by Renzo Renzi, published by Cappelli). In the last edition along with the section on the Silent Italian Cinema was the section dedicated to the American Cinema During World War Two. This year **Il Cinema Ritrovato** will put a stronger emphasis on the historical and theoretical relationship between the passage from silent to sound production with that of The Totalitarian Cinema. In the respect of how Europe took possession of the technical innovations of the sound cinema, making it the basic*

*instrument for the persuasion of the masses and to make the European way into a cultural industry (see: the essay by Pietro Bonfiglioli in the book *Il cinema dei dittatori*, edited by Renzo Renzi, published by Grafis, the book that accompanies the edition).*

*The Totalitarian Cinema is a matter of a specific rapport between the history of the cinema and political history. The evidence of this rapport is offered to us through cinematographic materials (films and documentaries of which European dictators of the 30's had a direct influence). These materials are of extraordinary interest; because they were discovered in archives and then restored for making them accessible and to make it possible for these films to be viewed from different perspectives. It is a firm point that the rapport of the cinema with its own history is defined inside the synchronic rapport with the culture of the technical age and inside of the diachronic rapport with history in general. Only in this way can the cinema get out from itself without losing its own specificity. The cinema can establish a non-content rapport with the world, so that the cinema is liberated from the conditions between specialistic disciplines. In this way the activity of a film archive could have a profound effect without the passivity of only conserving or the monotony in the repetition of the rite of the spectacles. For this result it was necessary for the Cineteca to construct a series of institutional relationships without which **Il Cinema Ritrovato** could not be possible. A fundamental relationship has been established with The Department of Film Studies of the University (DAMS). From this collaboration a series of screenings connected with seminars at the University were born dedicated to the passage from silent to sound film. Necessary also was the collaboration with the "Istituto regionale per i beni culturali" with which a conference on the function of the film archive of a museum has been organized. This conference is the first of its kind though this type of research has long been a part of our festival. Of interest also is the relation begun this year with the Teatro Comunale where the prestigious conclusion will take place. Basic also is the participation of the most important Italian archives (most of all the Cineteca Nazionale) and foreign archives.*

*We can consider **Il Cinema Ritrovato** a festival of all international archives. Not only because it programs - in its traditional section "Ritrovati e Restaurati" / "Recovered & Restored" - so many films recently preserved and restored; not only because many Archives help the Festival by lending rare and precious prints and by starting preservation works for the purpose of presenting them in Bologna, but mostly because of the active participation of these film archives that collaborate generously with us on the research that make our Festival possible.*

*If the rapport between cinema and history with this meeting of historians is the brain of **Il Cinema Ritrovato**, then the institutional network that the Cineteca of Bologna has created with the archives of the world is the heart.*

La sesta edizione del «Cinema Ritrovato»

di Gian Luca Farinelli e Nicola Mazzanti

Ci sono i festival. Ci sono le cineteche. E c'è un *festival delle cineteche*, **Il Cinema Ritrovato**, cioè un festival che fin dalla sua nascita ha scelto di porre al centro del proprio lavoro di indagine le diverse attività degli archivi cinematografici, intrecciando indissolubilmente la storia del cinema alla prassi e alla teoria del *restauro del cinema*. *Del cinema, non dei film*.

La differenza - *fra film e cinema* - solo in apparenza è capziosa; in realtà va ad incidere profondamente sulla stessa ragione di essere di una cineteca, sulla sua filosofia del lavoro di restauro e soprattutto sui modi e i criteri della esibizione e della valorizzazione delle collezioni, che mai si limitano al solo patrimonio *tradizionalmente* cinetecario (le pellicole), comprendendo libri, documenti, fotografie, manifesti, apparecchi... E incide, ovviamente, sul lavoro di un festival che non persegue l'*esibizione* in quanto tale del *film-reperto* (o feticcio) ma che opera costantemente delle scelte sul materiale, alla ricerca di opere significative perché inserite in un contesto.

Così, in un panorama festivaliero che sempre più spesso propone retrospettive e *omaggi* alla storia del cinema, **Il Cinema Ritrovato** si caratterizza come il luogo dove un pubblico di specialisti e di amanti del cinema può scoprire opere finora *invisibili*, vedere per la prima volta - veramente - quei *classici* che fino ad ora eravamo costretti ad *ignorare*, sviliti da copie massacrate, incomplete, di pessima qualità, in sostanza *inservibili*, un luogo in cui addentrarsi lungo percorsi poco battuti della storia del cinema (le tre rassegne che compongono quest'anno **Il Cinema Ritrovato**), studiati, concepiti e programmati secondo criteri precisi ed evidenti, che possono essere in alcuni casi opinabili, ma che mai espongono i film ad una visione indifferenziata, confusa e, ancora una volta, *inservibile*. Ma soprattutto, **Il Cinema Ritrovato** si riconferma come un *laboratorio* in cui archivi ed archivisti, restauratori e storici del cinema di tutto il mondo possono dibattere, confrontare i risultati, dove restauro e ricerche di storia del cinema sono sempre *work in progress*, operazioni che non si vogliono concludere e risolte nella singola proiezione, nella singola rassegna. Un laboratorio in cui si sperimenta, si propongono idee e soluzioni, teorie e prassi diverse, si corrono dei rischi, muovendosi in un campo quanto mai nuovo, in cui le certezze, (fortunatamente?), scarseggiano.

Negli ultimi anni, abbiamo assistito a molti cambiamenti in questo campo; l'atteggiamento nei confronti del restauro si è fatto più problematico, molti archivi hanno cominciato ad affrontare in maniera completamente nuova il problema della valorizzazione delle loro collezioni, addirittura (come nel caso della cineteca di Amsterdam, che in questo senso si è mossa fra le prime e con i risultati più stimolanti) cercando vie nuove per riportare alla luce i documenti che per definizione sono condannati a *scompare* in un archivio: i film non identificati, i frammenti, i documentari.

I festival si sono moltiplicati (prima Pordenone, poi Bologna e Parigi), la Fiaf (la Federazione Internazionale degli Archivi del Film) ha cominciato a riflettere sistematicamente su questi temi creando una Commissione di Programmazione.

Più recentemente, le riflessioni/proposte di Dominique Paini, direttore della Cinémathèque Française, sulla funzione museale

degli archivi cinematografici, miranti alla creazione di un inedito museo del cinema in cui convivano (al di là dei non pochi problemi teorici e tecnici) i film e le collezioni non-filmiche, ha offerto nuovi spunti di discussione.

Non è quindi casuale che **Il Cinema Ritrovato**, che, con la sua attività, ha sempre svolto un ruolo non secondario in questo panorama, abbia deciso di dedicare l'ormai tradizionale appuntamento convegnistico alle **Funzioni museali delle cineteche: esposizione e valorizzazione del patrimonio cinematografico**, identificando come preminenti, nell'ambito dei temi legati all'attività di conservazione e restauro del cinema, i problemi a cui abbiamo appena accennato e invitando a dibatterne coloro che più hanno contribuito a porli in primo piano.

Diretto risultato, e riconoscimento, del ruolo e della rilevanza che la rassegna bolognese ha assunto in questo campo, sono le prestigiose collaborazioni di cui il festival si è avvalso e si avvale in ogni sua edizione. La lista degli archivi e delle istituzioni che rendono possibile **Il Cinema Ritrovato** contribuendo con i loro materiali, con le loro ricerche, presentando i loro restauri in «prima mondiale» a Bologna si allunga di anno in anno. Non solo. Quest'anno, per la prima volta, le due rassegne monografiche della manifestazione sono state ideate e realizzate in collaborazione con due archivi europei (più precisamente **Dal muto al sonoro** con il Nederlands Filmmuseum di Amsterdam e **Il cinema totalitario** con il Münchner Filmmuseum di Monaco) che li riproporranno nelle loro sedi.

Come dicevamo più sopra, le rassegne monografiche proposte a Bologna si sono sempre caratterizzate per una forte «costruzione», per rigidi criteri di selezione dei film, che escludevano copie non perfette e film già noti, ma anche per una profonda unità. Essendo frutto di ricerche che impegnano lo staff del **Cinema Ritrovato** per dodici mesi attraverso gli archivi di tutto il mondo, le rassegne funzionano in quanto tali, non sono mai meri *elenchi di film* separati, autonomi; affrontano temi spesso molto ampi, cercando di dare conto della loro complessità ed articolazione. Il senso, le dimensioni dei problemi affrontati si colgono solo attraverso la frequentazione assidua dei singoli film, per valutarli singolarmente ed in rapporto agli altri (l'esatto contrario, tanto per intenderci, dell'indifferenziata fruizione *zapping* di palinsesti televisivi o festivalieri).

Ciò vale forse ancora di più per questa sesta edizione, che con le due rassegne monografiche affronta due argomenti quanto mai vasti e complessi. *Camicia Nera* o *Atlantic* (tanto per citare dalle due rassegne due titoli emblematici) non dicono nulla se visti isolati da un contesto di cui il programma cerca di dare conto.

Inoltre, le due rassegne di quest'anno sono straordinariamente *contigue*: molti dei film presenti in una potevano essere inclusi nell'altra; e insieme danno un'idea abbastanza precisa di ciò che è accaduto nel cinema europeo in due decenni cruciali per la «Storia» e per la storia del cinema, gli anni Trenta e Quaranta. L'avvento del sonoro ha significato un cambiamento fondamentale nel *peso politico* del cinema e il suo utilizzo nell'orientare il pubblico cominciò a farsi sistematico in tutto il mondo proprio a partire da quegli anni, in Italia come in Germania, in

Urss come negli Stati Uniti (vedi la rassegna sul codice Hays di due anni fa, laddove proprio il sonoro aveva scatenato i censori).

Un programma, dunque, che vuole essere unitario, nel quale le rassegne convergono in quella definizione di cinema *ritrovato*, per la quale le copie che vedrete in questa settimana, non importa in quale sezione, sono certamente le migliori, le più complete, le più rare: tutti i film di questa lunga settimana sono, in diverso modo, **Ritrovati e Restaurati**.

Ma veniamo alle rassegne. Con **Dal muto al sonoro: gli anni della transizione - 1. L'Europa**, iniziamo un percorso biennale in un'altra *terra di nessuno* della storia del cinema, gli anni del passaggio dal muto al sonoro, popolati di "mostri": film sonorizzati, film sonori distribuiti muti, esperimenti tecnici, versioni multiple, esperimenti linguistici...

Percorso biennale, dicevamo. Infatti si è deciso di dedicare un primo anno all'Europa e di incentrare l'edizione 1993 sugli Stati Uniti. Non crediamo che questa suddivisione sia una forzatura: il cinema europeo, in quegli anni - la fine degli anni '20 e i primi '30 - vive un felice quanto breve periodo in cui riesce a costruirsi e a mantenere una propria identità "continentale", creando una comunità di autori, registi, attori che viaggia continuamente fra Parigi, Berlino, Budapest, Praga, Roma, Londra, dando vita ad opere che hanno indubbi caratteri in comune. La storia "industriale" di quegli anni è particolarmente complessa, in Francia come in Inghilterra, in Germania, in Italia; la riconversione al sonoro modifica l'assetto produttivo moltiplica le cointeressenze economiche, impone grandi investimenti. Sono anche gli anni in cui comincia a farsi sentire l'intervento statale: in Italia e in Germania con le dittature, in Inghilterra con il Quota Act. Il nuovo assetto industriale riesce ad affrontare il *problema sonoro*, a riconvertirsi, a cercare una soluzione alle barriere linguistiche gettandosi (già nel 1929 con *Atlantic*) in produzioni in più lingue.

Il risultato di tutto ciò è un panorama di grande vivacità, nel quale convivono sperimentazioni linguistiche e tecniche.

Nel tentativo di dare un'idea della complessità di questo periodo, abbiamo privilegiato i film sconosciuti o mai visti, quelli restaurati per questa occasione, quell'universo di cortometraggi, di frammenti di cinema che restano negletti e dimenticati negli archivi. Così, crediamo, sarà possibile "tagliare orizzontalmente" un periodo come quello del passaggio dal muto al sonoro che ha ragioni di complessità diverse (talvolta simili) in ognuno dei paesi europei. Un momento in cui, in qualche modo, il cinema *rinasc*e, ripetendo passi molto simili a quelli che aveva mosso 30 anni prima: così nel poverissimo *Familiefilm van der Bussche*, un film amatoriale dell'alba del sonoro, la meraviglia della riproducibilità tecnica del suono fa mettere in scena la famiglia, i vagiti di un bambino; il cinema sonoro sembra così ripartire dai Lumière; o in *UfaTonWoche Nr1*, primo cinegiornale sonoro tedesco, in cui la meraviglia sta nel sentire la palla da tennis rimbalzare.

Rinasce con i primi esperimenti tecnici, ancora imperfetti: le dimostrazioni della Tobis (*Presentation du système Tobis*), del TriErgon (*Ein tag auf den Bauernhof*), del sistema DeForest (*America's Flyer*) o di quello di Petersen e Poulsen (*Den Talende Film*). Con i primi tentativi di sonorizzare il cinema muto, come *Kitty* di Victor Saville o *Le requin* di Henri Chomette o il frammento ritrovato de *Le collier de la Reine* di Gaston Ravel, ma anche come *Blackmail* di Alfred Hitchcock, da vedere nella versione muta, con la sua storia produttiva ancora misteriosa: muto sonorizzato o sonoro *silenziato*, inci-

dente produttivo o sapiente scelta del regista? Rinasce fra esperimenti linguistici, come *Autour de la Fin du monde* di E.Deslaw, un "mostro" mezzo muto e mezzo sonoro, e avventure produttive pluri-versioni, come il già citato *Atlantic* di E.A.Dupont, di cui vedremo la versione migliore, quella tedesca, insieme a parti di quelle inglese e francese.

Poi, nel giro di poco tempo, il cinema sonoro comincia a "maturare", producendo opere come *Les cinq gentlemen maudits* di Duvivier o *Ein Blonder Traum*, sfrenata commedia sceneggiata da Billy Wilder e a conquistare cinematografie "di confine" dove si ritrovano perle come *Rapt* di Dmitri Kirshanov o *Tonka Sibenice* di Karel Anton (un bell'esempio di regista cosmopolita, che faceva la spola fra Praga, Parigi e Berlino).

La rassegna è supportata dai saggi teorico-storici pubblicati sul numero speciale della rivista «Cinegrafie», promossa dalla Cineteca comunale e pubblicata per i tipi di Transeuropa.

Abbiamo detto in precedenza della contiguità delle due rassegne monografiche. Ne è un bell'esempio *Niemandsland* di Victor Trivas, splendido film anti-militarista, nato in quel clima di rifiuto della guerra che presto sarebbe stato sopraffatto dalla nuova mistica militarista che i totalitarismi europei avrebbero imposto pochi anni dopo.

Un mondo nuovo: l'idea dell'opera d'arte totale è implicita nel cinema, dal momento che usa tutte le altre arti e si appropria della realtà. Il cinema dunque si presenta per principio come un processo parassitario, totalitario. Nella loro politica mondiale Hitler e Stalin si mostrano come i due artefici del mondo quale opera d'arte totale, e nel fare questo vengono ispirati, anzi sedotti, proprio dal cinema. Hitler e Stalin: ecco due esempi per l'unificazione del dittatore e del cineasta in una sola persona - il dittatore come cineasta, e anche: il cineasta come dittatore.

Così scrive Fritz Göttler nel saggio contenuto ne *Il cinema dei dittatori*, il volume che Renzo Renzi ha curato per l'editore Grafis e che è interamente dedicato alla rassegna **Il cinema totalitario, l'intervento diretto dei dittatori**. Quale sia il rapporto, la reciproca influenza fra il cinema e quei dittatori, Hitler, Stalin, Mussolini, che per primi si sono trovati ad utilizzarlo come "arma" politica.

Anche in questo caso la scelta è stata operata in un "mare magnum" di film che a vario titolo potevano essere inclusi nella rassegna.

E ancora una volta il criterio primo è stato quello di evitare ciò che già era noto. Prendiamo il caso italiano. Si è voluto incentrare la scelta dei film di finzione sulla figura di Giovacchino Forzano e sui suoi intensissimi rapporti con Mussolini. Quindi: *Camicia nera*, presentato in una copia restaurata dal Luce per il nostro appuntamento, come mai si era vista. E *Campo di maggio*, una delle scoperte di questo festival, film direttamente ispirata a Forzano dal Duce, opera finora *perduta*, ritrovata (presso il CNC/Les Archives du Film) e restaurata dalla Cineteca di Bologna.

La suggestione della rassegna nasce da un'idea di Enno Patalas: concentrarsi sul rapporto diretto che i tre dittatori avevano con il cinema; si è quindi esclusa la gran parte dei film "di regime", per restringere (e aprire) il campo della riflessione a questo rapporto che si è dimostrato, intenso e reciproco. Ecco dunque *Wunschkonzert* e *Volga Volga*, due film preferiti, rispettivamente, da Hitler e Stalin, insieme a *Suvorov* di Vsevolod Pudovkin, al già citato *Campo di maggio* e a *Der Grosse König* di Veit

Harlan, tutti film che esemplificano l'attitudine a riscrivere la storia, caratteristica comune dei tre *condottieri*. Ecco una messe di cinegiornali e documentari che tanta parte ebbero nella propaganda dei regimi totalitari e che i dittatori visionavano integralmente.

E, naturalmente, una serie di *inediti*, dai cinegiornali Luce alla messe di film finora invisibili ritrovati negli archivi di Mosca. Se avete già visto la *Leninskaja Kinopravda* di Dziga Vertov, il film sui funerali di Lenin, non vi avrete certo visto Bucharin o Kurov o Stalin stesso, tutti tagliati nel corso di 65 anni di storia sovietica. Così come nessuno al mondo ha mai visto *Tri gheroini* (Tre eroine) il film perduto di Dziga Vertov, o la versione completa, integrale e a colori, del film sui funerali di Stalin, presto censurato in Urss, o la versione restaurata di *Padenie Berlina* (La caduta di Berlino) di Ciaureli.

Parlando di inediti, di "film mai visti", arriviamo alla terza sezione, quella dei **Ritrovati e Restaurati**, che presenta film noti, capolavori consacrati e ritrovamenti sorprendenti, unificati dall'essere stati tutti, comunque, invisibili.

Di esotismo si parlerà per almeno due film della rassegna. *Sumurum* di Ernst Lubitsch, capolavoro restaurato del regista tedesco, che vi interpreta il ruolo, memorabile, del gobbo. E *L'Atlantide* di Jacques Feyder, un bell'esempio di capolavoro tanto citato quanto finora *invisibile*, essendo conosciuto solo in versioni in bianco e nero, un fatto esiziale per un film che utilizza il colore in modo espressivamente essenziale. Tanto per capirci: guardate *Deserto rosso* in bianco e nero.

E ancora, parlando di film mai visti e di esotismi, torna *Maciste all'inferno*, il film di Brignone che **Il Cinema Ritrovato** aveva presentato l'anno scorso nella versione americana. Già visto? No. Si tratta di un altro film, semplicemente. Quella che vedremo è la copia definitivamente restaurata dalla Cineteca di Bologna (anche grazie al finanziamento europeo del *Projet Lumière*, che è intervenuto anche nel caso di *Es Gibt eine Frau die Dich Niemals Vergisst*, il film di Leo Mittler incluso nella sezione "sonora") collazionando due copie positive d'epoca provenienti dal Brasile e dalla Danimarca, ricostruendo le didascalie originali, portandolo ad una forma tanto prossima all'originale quanto lontana dalla copia vista lo scorso anno. Chi lo ha già visto troverà un film ancora più divertente, gli altri potranno scoprire uno dei tanti film sconosciuti del cinema muto italiano che tanto risente di un giudizio sommario dato sulla base di copie incomplete, di pessima qualità e sulle quali, fino a qualche tempo fa, nessuna cineteca è mai voluta intervenire. Una assenza totale di intervento che lo penalizza due volte: per l'assenza delle copie e per la loro qualità che le rende ingiudicabili.

Oggi, grazie al lavoro della Cineteca di Bologna, tornano al **Cinema Ritrovato** anche altri due film italiani. *Il miracolo* di Mario Caserini del 1920, che restituisce un pezzo del mosaico ancora sconosciuto del cinema muto napoletano, tanto importante nella storia del cinema italiano quanto finora sconosciuto per assenza di documenti, e *L'uomo meccanico* di André Deed, rarità *meccanica* che dimostra la ricchezza di inventiva e la vivacità del cinema "basso" italiano, con non pochi riferimenti - probabilmente inconsapevoli - con l'avanguardia futurista. Avanguardia alla quale è stato in qualche modo riavvicinato, essendo programmato insieme a *Prométhée...banquier*, un film appena riscoperto di Marcel L'Herbier e presentato per la prima volta e a *Conte cruel: la torture par l'esperance*, piccolo capolavoro ignoto della crudeltà diretto da Gaston Modot, l'attore di Renoir e de *L'age d'or* di Buñuel.

E infine, il programma curato dal Nederlands Filmmuseum e dedicato alla *Conquête du Pôle*, un viaggio polare fatto attraverso un montaggio di immagini di lanterne magiche, di film, di frammenti, ricostruendo uno spettacolo affascinante che intreccia la storia e la storia del cinema, con immagini che reagiscono tra loro moltiplicando la propria forza e il proprio valore documentario.

Dicevamo all'inizio del restauro del *cinema*, del fatto che su questa linea **Il Cinema Ritrovato** ha sempre cercato di muoversi, promuovendo e producendo operazioni complesse di intervento sulla *fruizione del muto*, a cominciare dalla musica, dall'esecuzione di partiture originali alla composizione di accompagnamenti musicali appositamente studiati e scritti per i film presentati.

Non quindi musica comunque per *ogni* film, ma musica per *quel* film, originale laddove possibile, altrimenti appositamente scritta in rispetto e in funzione dell'opera presentata. Così sarà per molti dei film presentati: ad esempio, per il film napoletano *Il miracolo*, per il quale si è ricorsi al musicista partenopeo Guido Sodo, ma lo stesso approccio vale per tutti gli artisti che collaborano con **Il Cinema Ritrovato**, e che il pubblico bolognese già conosce, da Aljoscha Zimmermann a Stefan Ram, a Marco Dal Pane, al gruppo "Musica nel buio", a David Alarcón e José Bornay.

Nello stesso senso, quello del restauro delle condizioni di visione, va l'operazione che Gillian Anderson, della Library of Congress di Washington, ha condotto sul *Parsifal*, un film Edison del 1904, per il quale è stato condotto un lavoro di ricostruzione non tanto e non solo della pellicola, quanto dell'intero spettacolo (film, lanterne magiche, voce narrante, musica e canto) del quale il film era solamente un elemento; una prassi normale nei primi anni del cinema, poi abbandonata, dimenticata e per così dire "espulsa" dalla storia del cinema e dall'idea stessa di restauro.

E, per finire, domenica 29 novembre, **Il Cinema Ritrovato** ci fa (al pubblico bolognese, a quello internazionale del festival e, perché no, anche a chi lo organizza) un grande regalo: una serata al Teatro Comunale, un grande film come *The Phantom of the Opera* di Rupert Julian con Lon Chaney, restaurato dalla George Eastman House di Rochester, musicato dal giovane compositore canadese Gabriel Thibaudau, con l'orchestra del Conservatorio diretta dal maestro Carrisi, per riscoprire una "prima" degna di un grande film muto.

E nella stessa serata, la Cineteca di Bologna e la Soprintendenza ai beni architettonici e ambientali offrono alla città una perla: un cortometraggio su Bologna, appena ritrovato a Parigi e restaurato nella nostra città dal laboratorio "L'Immagine Ritrovata" che costituisce fino ad oggi l'unico documento filmato sulla Bologna d'inizio secolo.

In questo modo, almeno nella serata conclusiva, **Il Cinema Ritrovato** potrà aprirsi a tutto il pubblico bolognese, a tutti coloro, e sono molti, sempre di più, che si sono appassionati al *cinema da ritrovare*, che vorrebbero seguire la rassegna ogni sera e che non riescono a trovare posto all'interno delle ormai anguste mura del Lumière, mura che non possiamo lasciare, se non per una serata, per i costi proibitivi delle sale cinematografiche bolognesi. Affittare e attrezzare una sala per le proiezioni del cinema muto e per la traduzione simultanea in due lingue, non è impresa da poco, economicamente parlando.

Sei anni fa, quando cominciammo questa avventura, non c'erano più di quattro o cinque ospiti stranieri. Da allora

l'interesse del pubblico bolognese è cresciuto, gli ospiti che vengono a Bologna da tutto il mondo sono sempre di più (quest'anno superiamo i 200, senza contare coloro che non ospitiamo, ma che vengono numerosi per seguire i nostri programmi). C'è quasi da preoccuparsi che *Il Cinema Ritrovato* sia cresciuto così tanto e così in fretta. A questo punto si impone un salto di qualità, per dare alla città ciò che ha dimostrato di desiderare: vedere *Il Cinema Ritrovato*.

The Sixth Edition of «Il Cinema Ritrovato»

by Gian Luca Farinelli and Nicola Mazzanti

There are festivals. There are film archives. And there is a festival of film archives, Il Cinema Ritrovato, a festival that at its birth chose to put at the center of its investigative work the diverse activities of the film archive, strongly tying together film history with the practice and the theory of restoration of the cinema. Restoration of the cinema, not only of films. The difference - between film and cinema - in appearance seems capricious; in reality there is a profound difference which is directly related to the existence of the film archive, it is in the philosophy of restorative work and above all it is the way in which the film archives' collections (both film and non-film) are exhibited. This has a direct effect on the work of a festival which does not follow the typical way of exhibits, but constantly strives to program material which must be used within a specific context. So it is, in a festival atmosphere that there is more often presented retrospectives or homages to the history of the cinema, Il Cinema Ritrovato characterizes itself as a place where specialists and cinephiles can rediscover works that were virtually invisible before, to see for the first time classics that until recently were ignored, destroyed, incomplete and of bad quality; in other words, useless. Then, a place to penetrate dead zones of the history of cinema through the sections that compose Il Cinema Ritrovato this year and which are studied, conceptualized and programmed according to precise criteria, never exposing films to an indifferent, confused and (at times) useless vision.

But above all, Il Cinema Ritrovato confirms itself as a workshop in which archives and archivists, restorators and historians of the cinema from all over the world can discuss, confront the results, and where restoration and research in the history of cinema are always considered 'work in progress', works that they do not want finalized and to result in a singular preview, or in a single section. A workshop in which there are experiments, proposed ideas and solutions, diverse theories and practices, in a field, as film restoration, of which certainty (fortunately) is scarce.

In the last years, we have presented many changes in this field; the attitudes in comparison of the restoration that made itself more problematic, many archives have begun to confront in a more complete way the new problems of the valorization of their collections, directly (as in the case of the Nederlands Filmmuseum of Amsterdam, that in this sense moved itself first and with stimulating results) searching for a new way to bring back into light the documents that by definition are overlooked and lost in an archive: films that are not identified, fragments and documentaries.

Festivals have multiplied, (first Pordenone, then Bologna and Paris), FIAF (the International Federation of Film Archives) has begun to systematically reflect on the themes creating a Programming Commission.

More recently, the proposal of Dominique Paini, director of the Cinémathèque Française, on the function of the museum with the film archive, a vision of creating a new museum of the cinema in which the film and non-film collection cohabitate, has offered a starting point for discussion.

Therefore, it is not casual that Il Cinema Ritrovato, that, with its activity, has always been part of this work, has decided to dedicate its traditional Symposium of the museum function of the film archives, the exposition and the valorization of the heritage of the cinema, indentifying as preeminent, in the environment of joint themes the activity of conservation and restoration of the cinema, the problems of which we have hardly touched upon and lastly inviting people to discuss and to contribute their ideas.

A direct result, a recognition, of the relevance that the festival of Bologna had undertaken in this field, are the prestigious collaborations of which the festival has availed and confirmed in every edition. The list of the archives and of the institutions that make Il Cinema Ritrovato possible contributing with their material, with their research, and presenting their restorations as «world premieres» in Bologna, the list of which gets longer every year. This year for the first time, the two monograph sections of the festival were conceived and realized in collaboration with two European archives (more precisely From Silent to Sound with the Nederlands Filmmuseum of Amsterdam and The Totalitarian Cinema with the Münchner Filmmuseum of Monaco) and will be replayed in their centers.

As we have said above, the monograph sections in Bologna has always characterized itself for a strong 'construction', for the rigid criteria we use to select the films, that exclude imperfect prints and ones already known, but most importantly we strive for a profound unity between the films we present. Being the fruit of the research that the staff of the Il Cinema Ritrovato has undertaken for twelve months across the archives of the world, the sections function in such a way, as to not ever being a catalogue of separate, autonomous films; the festival often confronts ample themes, searching to give meaning to their complexity and to articulate them. We do so by treating individual films as part of an entity that represents the theme of its section. So, for example, the films Camincia Nera or Atlantic speak of little when seen by themselves, but within the context of the sections there is great meaning that can be infused in them. It is precisely this concept that we consider to be the hallmark of such a festival as Il Cinema Ritrovato.

This year the two monograph sections are extraordinarily related to one another: many of the films that will be presented could easily be placed in the context of the other section, together, they give an almost precise idea of the occurrences in European cinema in the two crucial decades of the Thirties and Forties for both "History" and film history. The advent of sound was significant in fundamentally changing the political force of the cinema and of utilizing it to orient the masses according to the regimes wishes. This is true for Italy, Germany and Russia at the same time.

From silent to sound - the transition years 1 - Europe is the first part of a two year programme (the second part, to be held in 1993 will deal with the transition in the United States), which is conceived to start the recognition of a "no man's land" in film history, the turning point of the advent of sound, when many "monsters" were produced: post-synchronized films, talkies released as silents, technical experiments, diverse versions, stylistic experiments... This period - the late 20s and the early 30s - is a very interesting one for the European cinema, when it succeeded in having a "continental" identity, in being really European by creating a community of directors, writers, actors, who worked in Berlin and Paris as well in Rome, London, Prague, Budapest... It is also a very crucial period of big changes in the industry. Then, it is the period when governments started financing and controlling the film industry, in Italy, in Germany, in Russia, but also in Great Britain (the Quota Act). Il Cinema Ritrovato attempts to give credit to this complexity by a programme which includes unknown films, restored films never seen before, fragments, tests, shorts... Only by a programme conceived in such way, can we understand a moment when the cinema comes to a second birth, when, just as 30 years earlier, the people recovered the "magic" of a new medium, by feeling the same excitement produced by the Lumière films. Such naive excitement can be seen in films as Familiefilm van der Bussche or UfaTon-Woche Nr1. The cinema came to a second birth with technical experiments: with post sync'd films, as Victor Saville' Kitty or Henri Chomette's Le requin, or Gaston Ravel's Le

collier de la Reine (just a fragment, unfortunately); with stylistic experiments, as the half silent-half sound short *Autour de la Fin du monde* by E.Deslaw, or multilingual versions as Dupont's *Atlantic Then*, within a little time, sound cinema grows up and produces works as Duvivier's *Les cinq gentlemen maudits* or *Ein Blonder Traum*, a screwball comedy written by Billy Wilder.

The subject of the transition is dealt with by a special issue of «CINEGRAFIE», the revue of film essays promoted by the Cineteca and published by Transeuropa.

A new world: the concept of the total work of art is part of the idea itself of cinema, because cinema uses all other arts and takes possession of reality. So, the cinema is a totalitarian process. In their policy, Hitler and Stalin behaved as creators of the world as a total work of art. In this way, Hitler and Stalin were inspired and seduced by the cinema.

Thus Fritz Göttler writes in his essay included in *Il cinema dei dittatori*, the book edited by Renzo Renzi and published by Grafis, which is completely dedicated to the section **Totalitarian cinema: the influence of dictators**. What was the rapport and the mutual influence between the cinema and the dictators who first used it as a political weapon? Also for this section, we had to choose in a huge number of films. Also in this case, we tried to avoid the obvious. For example, Italy: we decided to put the rapport of Mussolini and Forzano at the center. The print of the wellknown film *Camicia nera*, is newly restored by the Istituto Luce, and it is as good as anyone has ever seen. And Campo di maggio (one of the discoveries of this festival) a film directly inspired by Vittorio Mussolini, was a lost film, until a print was located at CNCILes Archives du Film and has been restored by the Cineteca di Bologna.

This section originates from an idea suggested by Enno Patalas: to investigate the direct rapport of the three dictators with the cinema; so, the section does not deal with their regimes' film policy, but with their personal ideas about movies. So we included the films they loved, *Volga Volga*, Pudovkin's *Suvorov*. Here are a huge number of newsreels, the medium in which the dictators used to appear and which they paid so much attention to.

And, obviously, many unknown films: newsreels, Soviet films in complete versions never seen before, as Vertov's *Leninskaja Kinopravda*, the film about Lenin's funeral, or *Tri gheroini* (Three Heroines) another film by Vertov which had disappeared after its release in 1938, or the complete version of Velikoe Proscanie (*The Great Sorrow*), the film about Stalin's funeral.

Finally, the section traditionally dedicated to the invisible cinema, Recovered and Restored. To begin, two exotic films, Lubitsch's *Summum* as restored by the Münchner Filmmuseum, and *L'Atlantide* by Jacques Feyder, a masterpiece that could be seen only in very poor prints until now, when it has been restored in colour. Then, *Maciste all'inferno*, the film directed by Guido Brignone. We can finally show its complete print, which was restored by the Cineteca di Bologna (thanks to a contribution by the *Projet Lumière*, which also helped with the restoration of Leo Mittler's *Es Gibt eine Frau die Dich Niemals Vergisst*).

Maciste all'inferno, and the other two Italian silents included in this section, *Il miracolo* by Mario Caserini and *André Deed's L'uomo meccanico*, will be useful to modify the opinions about the Italian silent cinema, a piece of film history that could not be judged correctly, because no serious work of restoration had been undertaken by any other Archive until

now. Today, thanks to the activity of the Cineteca di Bologna, more and more tessera of this mosaic can be seen and judged.

Finally, we have in the programme edited by the Netherlands Film-museum, devoted to the *Conquête du Pôle*, which is a fascinating travel done by juxtaposing images of *lanterne magique*, of shorts and of fragments; another piece of "magic" cinema.

We wrote about the restoration of cinema, a major point in *Il Cinema Ritrovato's* activity; the festival has always worked in order to promote and produce research and experiments about music and the silents, as well from original scores to new compositions inspired by films programmed in Bologna. So, not just music for any silent, but music for one particular film; music that is composed for a film. This is also what is foreseen for this edition, that is how the musicians who have been collaborating with us for years are going to work: Guido Sodo for *Il miracolo* (by using traditional neapolitan music for a film from the neapolitan production) and Aljoscha Zimmermann, Stefan Ram, Marco Dal Pane, the group "Musica nel buio", David Alarcón and José Bornay.

In a similar way is conceived the attempt to reproduce the conditions of viewing Edison's *Parsifal*, as part of a complex show including *lanterne magique*, a lecture, music and singing. The reconstruction was carried out by Gillian Anderson, who worked on the print still existing at the Library of Congress. The reconstruction will be shown for the first time, and this is yet another example of that "work in progress" spirit we mentioned earlier.

At the very end, to close the festival, a great performance in the beautiful Opera House of Bologna: Rupert Julian's *The Phantom of the Opera*, restored by the George Eastman House, with the score composed by Gabriel Thibaudreau and performed by the Orchestra of the Conservatoire.

XXI MOSTRA INTERNAZIONALE DEL CINEMA LIBERO - 1992

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, Antonio Costa, Gian Luca Farinelli, Giovanna Grignaffini, Franco La Polla, Andrea Morini, Renzo Renzi, Sandro Toni, Bruno Torri, Gianni Toti, Davide Turconi

IL CINEMA RITROVATO

Curatori: Gian Luca Farinelli, Nicola Mazzanti, con la collaborazione di Valeria Dalle Donne e Michele Canosa

Segretaria: Nadia Matteuzzi

Ufficio di Segreteria: Roberto Benatti, Cristiana Querzè, Diana Reeve, Susanna Stanzani

Ufficio Stampa e Pubbliche Relazioni: Dario Zanelli e Paola Cristalli

Supervisione tecnica: Manrico Mattioli

Proiezioni: Stefano Lodoli, Carlo Citro

Traduzioni: Rossella Fontana, Janka Pastrello, Maura Vecchietti

Importazione delle copie: Merzario

INCONTRI CON IL CINEMA ITALIANO

Curatore: Andrea Morini

AFRICA NEL CINEMA

Curatore: Andrea Morini, in collaborazione con Mohamed Challouf

RAINER WERNER FASSBINDER

Curatore: Andrea Morini

IL CINEMA DI KENNETH LOACH

Curatore: Andrea Morini, in collaborazione con CineEuropa e SpazioUno

22	23	24	25	26	27	28	29
----	----	----	----	----	----	----	----

Ente Mostra Internazionale del Cinema Libero, Assessorato alla Cultura, Commissione Cinema e Cineteca del Comune di Bologna, Teatro Comunale, Istituto per i Beni Culturali con il patrocinio della Regione Emilia-Romagna e il contributo del Ministero Turismo e Spettacolo in collaborazione con il Dipartimento Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna, l'Acif, il Münchner Filmmuseum, il Nederlands Filmmuseum con il contributo della Lega delle cooperative

XXI Mostra Internazionale del Cinema Libero

IL CINEMA RITROVATO

Bologna 22 - 29 novembre 1992

Cinema Lumière

(via Pietralata 55, tel. 523539)

L'accesso alle proiezioni del mattino e del pomeriggio è libero previa la presentazione della tessera FICC (che può essere acquistata presso la Segreteria della manifestazione - sala superiore del cinema Lumière). L'accesso alle proiezioni serali dovrà essere prenotato, fino ad esaurimento dei posti disponibili, presso la stessa Segreteria dalle 15,00 alle 19,00 dello stesso giorno.

domenica
sunday **22**

ore 21.15

"Ritrovati e restaurati"

DIE ERBSCHAFT (Ger/1936)

R. e Sc.: Jacob Geis. Da un'idea di Karl Valentin. In.: Karl Valentin, Liesl Karlstadt, Justus Paris, Hans Kraft, H.B. Benedikt, George Holl. P.: Bavaria Film. D.: 15' (20' v.o.). 35mm. V.O.

Dal Münchner Filmmuseum.

Sarà Karl Valentin ad aprire la sesta edizione de *Il cinema ritrovato*, con uno dei cortometraggi comici (una decina circa) che realizzò tra il 1932 e il 1936 a Monaco di Baviera e che Enno Patalas ha riscoperto in Unione Sovietica. In una Germania povera ed affamata, una coppia di derelitti riceve un'eredità sperata: eppure, benché all'inizio del film non possiedano quasi nulla, al termine del racconto saranno ancora più poveri.

Una comicità nera e liberatoria, che lacerava le immagini levigate della propaganda Hitleriana. Non a caso il nazismo lo censurò.

"Quando Karl Valentin faceva il suo ingresso in una qualunque birreria affollata, tutto serio, tra sedie, bicchieri di birra e cantanti, si aveva immediatamente la sensazione che quel tipo non avrebbe raccontato barzellette.

L'uomo stesso è una barzelletta, una delle più com-

plesse e sanguinose barzellette. E' dotato di una comicità molto secca, interiore, che vi permette di bere e fumare mentre una risata dell'anima, che non ha niente di particolarmente benevolo, comincia a scuotervi senza fine. Poiché qui si tratta della pigrizia della materia e dei piaceri più raffinati, tutto a portata di mano. Ci viene qui messa sotto gli occhi l'insufficienza di ogni cosa, noi stessi compresi. Quando quest'uomo, una delle più penetranti figure intellettuali della nostra epoca, presenta di persona alle anime semplici i rapporti esistenti tra paciosità, stupidità e gioia di vivere, il gregge ride e, in fondo al cuore, prende nota.

E' impossibile capire perché non si dovrebbe collocare Karl Valentin sul medesimo piano del grande Charlot, con cui ha in comune solamente la rinuncia, quasi completa, ai giochi facciali e alla psicologia di paccottiglia. A meno che non si attribuisca troppa importanza al fatto che è tedesco." (Il testo si trova incluso nella prima parte del tomo VII delle *Gesammelte Werke* di Bertolt

Brecht, per le edizioni Suhr-kamp di Francoforte. La traduzione è stata condotta sull'edizione francese, che accoglie il brano in B. Brecht, *Ecrits sur le théâtre*, I, Paris, L'Arche, 1972, p.44)

A Karl Valentin's film to open *Il Cinema Ritrovato*. The film is one of the shorts Karl Valentin made between 1932 and 1936 in Munich. Enno Patalas recently found the film in Russia

SUMURUN (Germania/1920)

R.: Ernst Lubitsch. Sc.: Hanns Kräli, Ernst Lubitsch, dalla pantomima di Friedrich Freksa. F.: Theodor Sparkuhl. Scgf.: Kurt Richter, Emö Metzner. M.: Victor Hollaender. In.: Pola Negri (la danzatrice), Jenny Hasselquist (Zuleika "Sumurun"), Aud Egede Nissen (Haydée), Paul Wegener (il sultano di Bagdad), Carl Clewing (il figlio del sultano), Harry Liedtke (Nur-al-Din), Margarete Kupfer (Baba), Ernst Lubitsch (Abdullah), Jacob Tiedtke (l'eunuco), Paul Biensfeldt (Ahmed), Paul Graetz, Max Kronert. P.: Union-Ufa. D.: 110'. 35mm. V.O.

Dal Münchner Filmmuseum.

Accompagnamento musicale per quintetto composto da Aljoscha Zimmerman (*Musical accompaniment for quintet composed by Aljoscha Zimmerman*.)

Giorgio Casadei - Chitarra, Vincenzo Vasi - Basso, Massimo Semprini - Sassofono, Marco Ferri - Clarinetto, Aljoscha Zimmerman - Pianoforte

Questa fantasia orientale visionaria, omaggio al genio di Max Reinhardt, è l'ultima interpretazione di Lubitsch; la sua prova attoriale è quantomeno memorabile: deformato dal trucco, impersona il ruolo di un attore girovago, gobbo e lascivo; perdutamente (e teneramente) innamorato della bella Pola Negri, per non perderla si suiciderà (naturalmente salendo sulla scena), per poi rinascere, qualche ora dopo, con una danza scatenata e liberatrice. Al suo fianco una luminosa Pola Negri, così descritta da Helmut Prinzler: "Capelli neri, occhi scuri, un corpo lascivo, una voce intensa. Un'apparizione esotica, una vamp. Pola Negri, dal 1918 al 1928, è una vera star, molte storie circolano sul suo conto, storie a cui non si è obbligati a credere. Nata nel 1897, in Polonia, frequenta una scuola di balletto; esordisce sulla scena giovanissima, e sullo schermo ad appena diciassette anni, con il nome di Pola Negri. A Varsavia danza nella pantomima *Sumurun*. Arriva a Berlino nel 1917, viene assunta da Max Reinhardt (che le fa recitare il ruolo della danzatrice in una nuova messinscena di *Sumurun*), lavora in vari film. Conosce Paul Davidson e Ernest Lubitsch" e, diretta da quest'ultimo, raggiunge un grande notorietà interpretando, tra l'altro, *Carmen*, *Madame Dubarry*, *Sumurun*, *Die Bergkatze*, *Die Flamme*.

Per lungo tempo *Sumurun* è stato conosciuto attraverso copie largamente incomplete e censurate. Grazie alla versione ritrovata presso la George Eastman House, Patalas ha potuto reinserire le scene mancanti dalla copia standard, come ad esempio quella straordinaria del ballo.

Aljoscha Zimmerman ha preparato per *Il Cinema Ritrovato* una partitura per quintetto ispirata ai temi musicali della pantomima di Freska.

Sumurun, favorita del sultano di Bagdad, è innamorata di Nur-al-Din, il quale, con uno stratagemma, riesce ad incontrarsi con lei, malgrado la sorveglianza degli eunuchi. Anche il figlio del sultano ama la bella *Sumurun*. In città arriva una troupe di girovagi, con una danzatrice bellissima. Il sultano, incuriosito, invita la danzatrice nel suo harem; ma la donna è amata da un clown gobbo, Abdullah, che non si rassegna a perderla e la segue a palazzo. Intanto *Sumurun*, con l'aiuto di Haydée, un'altra favorita del sultano, si incontra di nuovo con Nur-al-Din. Il sultano scopre la danzatrice tra le braccia del figlio e, accecato dall'ira, la strangola, ed altrettanto vorrebbe fare con *Sumurun*, sorpresa insieme al suo amante. Ma Abdullah, che ha visto morire la danzatrice, pugnala il sultano. Le donne dell'harem ora sono libere, le porte della prigione si spalancano; e *Sumurun* può unirsi per la vita a Nur-al-Din. Il film avrebbe dovuto essere realizzato da Max Reinhardt, che più volte aveva rappresentato sui

22 23 24 25 26 27 28 29

palcoscenici tedeschi la celebre pantomima di Friedrich Freska; quando il progetto venne accantonato, fu Pola Negri a proporre a Lubitsch di curare la realizzazione. Il film non piacque a molti recensori ed anche qualche storico arciocò il naso dinanzi a questa fantasia orientale, riscontrandovi "il più pesante esotismo da melodramma fuso col più esecrabile gusto del lubrico in chiave di buffoneria", mentre Lotte Eisner, mai troppo tenera con Lubitsch, a proposito del film rileva come *Sumurun* sia fortemente improntato dallo stile del regista: "In *Sumurun* Lubitsch stesso, nella parte di un goffo buffone tragico, si lancia in una danza bizzarra, tutta a balzi, automatica, in cui braccia e gambe sembrano animate da una vita indipendente; l'ispirazione gli deriva da quell'aspetto caleidoscopico da commedia dell'arte cui mirava nella scena la celebre pantomima. Qualche passaggio di *Sumurun* fa già prevedere l'eleganza del futuro Lubitsch americanizzato: nella bottega di un mercante, per esempio, dei commessi-clown (sempre in connivenza con il pubblico, come il loro regista) spiegano e sciorinano ricche stoffe, con gesti da prestigitatori. Derivano parimenti dal "Lubitsch-touch" quelle riprese dall'alto di qualche cuscino disposto su un tappeto, dal quale bruscamente fugge disperendosi in leggiadri cerchi il nugolo delle graziose cameriere affaccendate. Il film di music-hall americano si ispirerà a questi delicati arabeschi".

Francesco Savio lo definisce il film forse più enigmatico del regista berlinese, con i suoi *décors* di una violenza quasi visionaria, la recitazione di canone espressionistico e la tetra ferocia del libretto. E' indubbio che il film sta a metà strada tra il capriccio esotico e il *grand-guignol* adattato alle Mille e una notte.

Una nota curiosa: quando il film arrivò in Italia, nel marzo del 1922, il titolo divenne *Sumurum*, con la "m" finale al posto della "n". La critica italiana lo accolse con sufficienza ("Una stupenda tessitura di lavoro, magnificamente inquadrato ed inscenato, nonché indiscutibilmente curato anche fotograficamente, ma che ci ha un pochino stuccati per la sua prolissità"); il Consorzio Ugenti Cinematografia Educativa, ovvero la prima versione del Centro Cattolico Cinematografico, lo ritenne escluso per tutti, trattandosi di un *grotesco romanzo erotico*. (Vittorio Martinelli)

Of the great film directed by Ernst Lubitsch we are able to show the finally restored version. Until now, the film was known only through bad quality and incomplete copies. Thanks of another print found by the George Eastman House, Enno Patalas at the Münchner Filmuseum could make the reconstruction and the restoration. For the film, Aljoscha Zimmermann composed a score that will be premiered at Il Cinema Ritrovato.

Dietrich

In tedesco significa grimaldello. Non è una chiave magica ma un oggetto reale, per fabbricarlo occorre una grande abilità. (Da Marlene Dietrich's ABC)

GEFAHRENDERBRAUTZEIT (Germania/1929)

R.: Fred Sauer. Sc.: Walter Wassermann, Walter Schlee. F.: Laszlo Schaffer. Scgf.: Max Heilbronner. In.: Marlene Dietrich (Evelyn), Willi Forst (Barone von Geldem), Lotte Loring (Yvette), Elza Temary (Florence), Ernst Stahl-Nachbaur (Mc-Clure), Bruno Ziener (Miller). P.: Strauss-Film. D.: 75'(2183 m.). 35mm. Versione italiana. Dal Nederlands Filmuseum.

E' impressionante rivedere oggi *Gefahren der Brautzeit*, melodramma soffuso di erotismo, diciassettesima prova attoriale di una Dietrich molto diversa dai clichés che l'hanno resa nota: il personaggio di Marlene era ancora da costruire. Realizzato tra *Das Schiff der verlorenen Menschen* e *Der blaue Engel*, il film è ricordato nelle filmografie della

Dietrich soltanto perché durante le riprese tentò inutilmente di ottenere il ruolo di Lulù che sarebbe poi stato assegnato a Louise Brooks. Del film il Nederlands Filmuseum ha ritrovato la versione italiana, distribuita nel 1932 e quindi sonorizzata, con musiche molto banali.

Questo film ha costituito per molto tempo un vero e proprio rompicapo per gli estensori della filmografia della Dietrich, i quali spesso lo hanno citato due volte, la prima come *Gefahren der Brautzeit* nel 1926, prendendo per buona la notizia della prossima realizzazione apparsa sulla stampa professionale di quell'anno e, di nuovo, nel 1929, indicandolo come *Liebesnächte*, che è, paradossalmente, una variante di *Eine Nacht der Liebe*, titolo dato al film quando, finalmente, si era giunti alla sua realizzazione, alla fine del 1928. Una volta completato, il titolo divenne *Liebesbriefe*, poi cambiato, al momento di sottoporlo alla censura, nel definitivo *Gefahren der Brautzeit*. Lanciato come "melodramma moderno di un Don Giovanni" e presentato in prima visione al Roxi-Palast di Berlino il 21 febbraio 1930, il film ebbe un'accoglienza piuttosto tiepida, che però venne riscaldandosi nelle seconde visioni, dopo che ad aprile era apparso *Der blaue Engel* ed il nome della Dietrich era divenuto celebre. Agli inizi del 1932, assieme a *Disinganno o Il bacillo dell'amore* (*Ich küsse ihre Hand, Madam*, 1929) e *L'enigma* (*Die Frau, nach der man sich sehnt*, 1929), il film, con il titolo *La sconosciuta*, venne importato in Italia, sull'onda del successo

riportato anche nel nostro paese dal film di Sternberg. La critica lo accolse piuttosto bene: "(...)Il soggetto de *La sconosciuta* va annoverato tra quei pochi che tengono avvinta l'attenzione dello spettatore, non lasciandogli indovinare quale sarà la conclusione. (...)Marlene Dietrich sostiene una delle prime parti di responsabilità della sua carriera e, sia fisicamente che artisticamente, è sempre molto a posto: la sua apparentemente scarsa mutevolezza d'espressione è dovuta al severo controllo cui l'artista sa sottoporre ogni atteggiamento del volto: non sguardi fatali o smorfie antiestetiche, ma una composta e calma espressività che consegue effetti mirabili e che è l'unico vero punto di contatto tra Marlene Dietrich e Greta Garbo". Così A. Albertazzi su «Il cinema italiano» (1.3.1932), mentre F.T. su «La rivista cinematografica» (30.3.1932) ritiene che "il film si raccomanda per due elementi essenziali: l'intreccio avvincente e la fotografia assolutamente perfetta, senza dimenticare l'interpretazione di Marlene, qui alle sue prime armi: non è ancora la donna fatale di *Disonorata*, ma già dalle sue pupille, dalla sua figura, promana la malia che il talento di Sternberg doveva ben presto imporre imperiosamente all'ammirazione del pubblico. E non è detto che fisicamente non riesca quasi preferibile a quella che abbiamo conosciuta nelle successive interpretazioni". Un'ultima nota: la censura italiana fece sopprimere la scena in cui Florence Miller (l'attrice Elza Temary) si ritira seminuda, fuggendo nella camera del barone Von Geldem, e quella di allettamento che precede la scena stessa. (Vittorio Martinelli)

lunedì 23 monday

ore 9,00

"Il cinema dei dittatori" RISCATTO (Italia, 1935)

35mm. D.: 18'. V.O.
Dall'Archivio storico dell'Istituto Luce
Un volo d'uccello sul lavoro di bonifica di Sabaudia, dal dissodamento dei campi, fino alla nascita della città fascista.
Coppa della Biennale come miglior documentario.
The reclamation in the region of Sabaudia.

PANE NOSTRO (Italia, 1932)

35mm. D.: 12'. V.O.
Dall'Archivio storico dell'Istituto Luce

Poemetto commentato solamente da una partitura musicale e che srotola un nastro di immagini giuliebbiose: pecorai da presepe, mandrie all'alba, distese di grano, trebbiature gaie, villici che danzano il saltarello, tappeti di erba, un bambino che recita il *Pater noster* e la preghiera spodestata dalla scritta mussoliniana "Rispettate il pane, profumo della mensa...etc.". Il regista inciampa in un cartolinesco idillio bucolico e festeggia la spensierata e salubre gioiosità di un'arcadia contadina troppo stucchevole, per essere verosimile, e conforme all'iconografia dei sussidiari scolastici. E' questa una ruralità gioconda, astorica, dispensata dalle pulsioni eroiche dei consuntivi documentari sulle bonifiche. (Mino Argentieri, *L'occhio del regime*, Vallecchi, 1979)"

5
A kind of rhetorical poem about "our bread", filled in with images of the country, of happy farmers raising the bread for Italy.

DIE BAUTEN ADOLF HITLERS (Gli edifici Hitleriani, Germania/1938)

R.: Prof. Walter Hege. M.: Joseph Snaga. P.: UFA. D.: 16'. 16mm. V.O. Dal Bundesarchiv Filmarchiv
Soggetti: Edificio per l'assistenza dei minorenni; edificio dell'ordine del NSDAP; aeroporto di Berlino; autostrada; campo sportivo di Berlino; edificio del partito a Monaco e Norimberga.
A documentary about the architecture of the regime, about the making of the "total" work of art: changing the reality.

A margine del cinema dei dittatori IRAGAZZI DELLA VIA PAAL (Italia/1935)

R.: Mario Monicelli, Alberto Mondadori. S.: dal romanzo omonimo di Ferenc Molnar. Sc.: Mario Monicelli, Alberto Mondadori. F.: Cesare Civita. In.: Giulio Macchi ed altri attori non professionisti. D.: 60'. 16mm. V.O. Dalla Cineteca di Bologna.

Il film è il primo lungometraggio realizzato da Mario Monicelli. E' stato ritrovato grazie a Cesare Civita, coregista del film, che ne ha rintracciata una copia, affidandola alle cure della Cineteca di Bologna, che l'ha prontamente restaurata. E' un film sorprendente, che denota una grande maturità registica, chiaramente ispirata ai classici tedeschi, americani e russi, che Monicelli aveva frequentato nella sua giovinezza milanese. Così lo ricorda lui stesso: "(...) Facevo parte di un gruppetto in cui si coltivavano le stesse passioni. C'era Alberto Mondadori, che poi ha dovuto soffocare quella passione con scontri abbastanza duri con Arnaldo,

22 23 24 25 26 27 28 29

il vecchio Titano che l'ha costretto ad entrare nella sua grande azienda, nella quale poi Alberto ha avuto un peso importante. (...) Se avesse avuto la forza di resistere al padre e di fare il cinematografo, sarebbe stato felice come uomo e forse avrebbe ottenuto di più, perché aveva una grande passione ed un grande talento. Poi c'era Alberto Lattuada che frequentavo a Milano, faceva l'architetto e gli piaceva molto il cinema. Anche a lui piaceva di più come inventore di favole che non come scenografo. Poi c'erano Riccardo Freda e Renato Castellani che appartenevano allo stesso Guf, cioè il Gruppo Universitario Fascista.

Il Guf era un posto dove ci si radunava per parlare di cinema. Fra l'altro non avevamo bisogno di andare lì per trovarci, eravamo amici anche al di fuori. Anzi, lì ci si andava piuttosto per far vedere che facevamo delle presenze. Andavamo al cinema insieme, discutevamo. Parte di noi aveva fondato un giornale, «Camminare». Fra gli altri c'era Sereni che era poeta, c'era Cantoni che era filosofo. Loro si occupavano dei loro interessi, e noi di cinema; c'era tutto un coinvolgimento. Fin da allora, negli anni tra il 1935 e il 1937, si sentiva che il cinema era la cosa che stava emergendo e che sarebbe stata la forma di espressione principale della cultura italiana del secolo, ma forse non soltanto di quella italiana.

C'erano pochissimi testi di critica o di teoria cinematografica a quei tempi: non arrivavano perché l'Italia a quei tempi era un paese molto provinciale. Quello che arrivava poteva arrivare solo dalla Francia, tradotto dal francese. (...) La cultura ce la costruivamo da noi andando a vedere i film finché si è potuto, perché ad un certo momento sono stati vietati anche i film; è stata quindi un'esperienza tarpata.

Su «Camminare» facevo la critica cinematografica e mi accanivo molto contro i film italiani. Più che esaltarmi sui film francesi e su quelli americani, che amavo molto, mi diletta a rompere le scatole ai film italiani, forse anche per una forma di velata fronda antifascista. Li trattavo per lo più con disprezzo, esagerando anche, perché alla fin fine alcuni non se lo meritavano. I ragazzi hanno sempre un disprezzo verso i vecchi registi e quello è il segno che hanno qualcosa da dire. C'erano i film di Forzano e di D'Errico, che erano abbastanza cialtroneschi. Però io attaccavo anche Poggioni, che invece aveva qualcosa da dire, sia pure timidamente, come si poteva fare in una cinematografia di regime. Camerini era già più rispettato. E Palermo, che era un po' un Rossellini ante-ante-litteram.

Questa era la mia posizione, e tutto sommato anche quella dei miei amici, nei riguardi del cinema che si faceva in Italia. Era un cinema finto, fasullo, non si svolgeva quasi mai in Italia, tutto si svolgeva o in ducati immaginari oppure in Ungheria. Era un cinema che non aveva niente da dire, che proponeva un'evasione abbastanza ovvia e banale. Quando sono entrato poi nel cinema vero e proprio mi sono accorto però che c'era una grande cura per costruire l'immagine, per seguire l'attore, perché tutto funzionasse con il maggior rispetto possibile. (...) Se si vanno a guardare quelle commedie della Merini, di De Sica, di Besozzi, fatte prima della guerra, si vede che c'è una pulizia, una grazia nella fattura, che allora noi disprezzavamo molto. Sono film di una bella qualità, che però non avevano nessuna sostanza, pur essendo molto rispettabili.

(...) «Camminare» era fatto con una certa pulizia grafica; ma non durò molto. Il MinCulPop, cioè il Ministero della Cultura Popolare, lo sopprime perché era considerato «di sinistra». A quel tempo mi occupavo poco di politica nel giornale. Ci consideravano comunque dei giovani fascisti di sinistra, rigorosi, contrari alle corrotture, degli «ultra-fascisti» tutto sommato! Così questo gioiello dette fastidio e gli misero i bastoni tra le ruote. (...) Prima del 1935 il cinema italiano non esisteva, praticamente. Fu il fascismo che con Cinecittà, con i buoni di doppiaggio e tutto il resto, costrinse ad inventare un cinema italiano che non esisteva più dai tempi di Pastrone. Tutta la nostra tensione e la

nostra nostalgia andava però a quegli altri tipi di cinema che non si potevano più vedere da noi.

Nel 1935 lavoravo già in modo professionale. In precedenza avevo fatto, insieme ad Alberto Mondadori e ad Alberto Lattuada, un cortometraggio per i Littoriali della Cultura, che s'intitolava *Il cuore rivelatore*, ed era tratto dal racconto di Poe. Venne bollato come esempio di «cinema paranoico». Chissà perché lo girammo... forse per reazione a quello che si faceva allora. Durava una decina di minuti. Lo inviammo ai Littoriali con grandi speranze; speravamo che venisse poi proiettato nei Cineguf... invece niente.

Ma il colpo grosso nella mia carriera avvenne quando decidemmo di fare un film di lunghezza normale, di un'ora e mezza, ma a 16 mm e muto (allora non esisteva il 16 mm sonoro), senza didascalie, ma in modo che tutto fosse ugualmente comprensibile. Scegliemmo di fare *I ragazzi della via Paal*. Lo girammo tutto a Milano, in interni ed esterni, l'operatore era un nostro amico, si chiamava Civita, un ebreo un po' più anziano di noi che si occupava di editoria. (...) Era molto appassionato di fotografia, possedeva una modernissima cinepresa a 16 mm, e aveva realizzato un documentario che si chiamava *Udor*, cioè *Acqua*, molto bello, che mostrava l'acqua sotto varie forme.

Tra i protagonisti del nostro film prendemmo un giovinetto che faceva gli ultimi anni del ginnasio: era Giulio Macchi, divenuto poi regista cinematografico e televisivo.

Lo stile de *I ragazzi della via Paal* era realistico anche per forza di cose; perché lo ambientammo in una segheria dove i ragazzi si davano battaglia; perché giravamo in esterni e in appartamenti dal vivo. *Cuore rivelatore* fu invece costruito con una scenografia di cartone fatta da Lattuada: una finestra, un albero scheletrico, un letto in un ambiente nudo: ci rifacevamo agli espressionisti tedeschi.

L'anzano de *I ragazzi della via Paal* aveva avuto un grosso successo in tutto il mondo; tanto è vero che lo adattò anche Frank Borzage negli Stati Uniti, uno dei registi preferiti di allora perché possedeva un tono intimista, romantico e piccolo-borghese. Inoltre scegliemmo quel romanzo perché allora si potevano fare solo delle storie ambientate in Ungheria: le storie italiane o erano agiografiche o erano strappalacrime. Soprattutto non potevano esserci adulteri, suicidi, amori più che candidi. Per fare delle storie un po' più movimentate l'escamotage consisteva nell'ambientarle o in Ungheria o in Francia. Io, poi, ero affascinato dai film francesi, da Duvivier, da *La bella brigata*, da René Clair, Camé, Renoir, Feyder: i nostri dei. Non ero mai andato in Francia: ero di un provincialismo chiuso, sia io che gli altri amici che mi circondavano.

I ragazzi della via Paal era un film drammatico, finiva con la morte del ragazzino; col senno di poi, credo che allora fossi molto indeciso se trattare temi di grande impegno drammatico, psicologico, direi anche truculenti, oppure invece temi ironici e satirici. Era a seconda dei film che vedevo: se vedevo un film di Renoir avrei voluto fare quello lì, se vedevo un film di René Clair cambiavo idea! Certamente questi miei primi due tentativi non avevano niente di umoristico né di divertente. La verità è che credo siano pochissimi quelli che cominciano una loro carriera espressiva facendo dei film comici. E' difficile che un ragazzo applichi questo tipo di filtro. (Mario Monicelli, *L'arte della commedia*, Dedalo) *This is the first feature film by the Italian director Mario Monicelli. It was produced by a group of young students who wanted to become filmmakers, within the GUF (Fascist University youth), which were lively cultural institutions in that time. Apart from its value as a film, it is quite interesting, being an example of the kind of cultural atmosphere in which a generation of Italian intellectuals was raised. The film was originally shot in 16mm, as a non-professional product. The only existing print was located by the Cinecittà di Bologna thanks of the help of Mr. Cesare Civita, who participated in the making of the film.*

"Dal muto al sonoro: gli anni della transizione" LE BLANC ET LE NOIR (Francia/1930)

R.: Robert Florey. Sc.: Sacha Guitry. F.: Roger Hubert. M.: Philippe Parès, Georges Van Parys. In.: Raimu (Marcel Desnoyers), Suzanne Dantès (Marguerite Desnoyers), Irène Wells (Peggy), Pauline Carton (Mary), Charlotte Clasis (Mme Massicaut), Monette Dinay (Joséphine), Fernandel (il groom). P.: Etablissements Braunberger-Richebé. D.: 107'. 35mm. V.O.
Da CNC/Les Archives du Film

Commedia degli equivoci, brillante e corrosiva, *Le blanc et le noir* si regge su una gag assolutamente sonora: la protagonista decide di tradire il marito con un cantante che non ha mai visto, ma la cui voce sale dalla hall dell'hotel fino alla sua stanza. Per non farsi riconoscere lo circuisce al buio, per scoprire, solo nove mesi più tardi, che il cantante era negro. Per evitare lo scandalo, moglie e marito ritroveranno il perduto amore.

Le blanc et le noir è il primo film sonoro basato su di una pièce di Sacha Guitry, il cui humour permea ogni scena del film. In quegli stessi anni l'autore teatrale francese così scriveva dell'avvento del *Cinéma parlant*: "A teatro il pubblico ammette di annoiarsi per lunghi minuti. Al cinema, appena si annoia, si arrabbia - e, non appena si arrabbia, cerca di divertirsi - allora comincia a parlottare, e, siccome quello che pensa gli sembrerà sempre più divertente di quello che dicono gli attori, inizierà a pensare ad alta voce - e siccome gli altoparlanti si esprimono con forza, parlerà molto forte - e siccome è nell'oscurità, urlerà quello che pensa, e lo dirà con grande coraggio, visto che gli attori non possono né interrompersi, né rispondergli.

E sapete perché quello che dirà saranno cose simpatiche, che faranno ridere i vicini e che non saranno biasimate? Per un solo motivo, perché il testo utilizzato nei film parlanti non è quasi mai rispettabile, cioè letterario." (*Petit Carnet rouge de Sacha*, «Bravo», n.25, gennaio 1931)

Le Blanc et le Noir era il titolo del nuovo progetto di Braunberger. Il produttore aveva ormai completato la ristrutturazione degli studi di Billancourt, ma Florey notò con disappunto che il sistema sonoro Western Electric di cui lo studio era stato dotato era già superato da quello che egli aveva appena visto all'Astoria. (...) *Le Blanc et le Noir*, basato sull'opera teatrale di Sacha Guitry, venne scritto usando uno stile "teatrale" e una struttura in quattro atti. «Le ore trascorse in compagnia di Guitry - ricorda Florey - mentre preparavamo la sceneggiatura, furono per me preziose». Sebbene *Le Blanc et le Noir* sia uno dei pochi film scritti ma non diretti da Guitry, Florey rimase molto "impressionato dalle idee di Guitry sulla regia".

Tuttavia, per Florey, le riprese del film non furono molto piacevoli. Richebé (il socio del produttore Braunberger) entrò immediatamente in disaccordo con lui e cominciò ad interferire regolarmente nella produzione. (...) Contemporaneamente, Florey fu costretto, dal fallimento di Braunberger, a pagargli molte migliaia di franchi (...). Sopportò questa duplice pressione per settimane e infine, due giorni prima di terminare le riprese, si rifiutò di proseguire oltre se non avesse prima ricevuto almeno una parte del suo compenso.

Per tutta risposta Richebé espose Florey dalla produzione e chiese al suo primo assistente, Marc Allegret, di completare il film. Braunberger allora tentò di accreditare alla regia il solo Allegret e di rimuovere del tutto il nome di Florey. Sebbene Braunberger e Richebé alla fine decisero di menzionare Allegret solo per la "direzione artistica", molte fonti - ancora oggi - indicano erroneamente Florey e Allegret come co-registi di *Le Blanc et le Noir*. (Brian Taves, Robert Florey, *The French*)

22	23	24	25	26	27	28	29
----	----	----	----	----	----	----	----

Expressionist, Metuchen, N.J., & London, The Scarecrow Press, Inc., 1987.)

Una curiosità: Fernandel fa, in questo film, la sua prima apparizione cinematografica (ed è già formidabile!).

A very amusing early sound comedy, directed by Robert Florey and written by Sacha Guitry. The gag the comedy originates from is definitely a sound one: a woman decides to be unfaithful to her husband with a singer she has never seen, just heard. She meets him in the dark. Nine months later she finds out that he was black...

UNE CITE FRANÇAISE DE CINEMA (Francia/1929)

Pathé Natan. D.: 11'. 35mm. V.O. Dal CNC - Archives du Film. Immagini riprese nello stabilimento di Joinville, nel 1929.

Short shot in the Joinville studios, in 1929.

LE COLLIER DE LA REINE (Francia/1929)

R.: Gaston Ravel, Tony Lekain. Sc.: dal romanzo di Alexandre Dumas. F.: Goesta Kottula, Bachelet. Scgf.: Tony Lekain, Carré. M.: Opere del XVII e XVIII secolo, arrangiate da André Roubaud e Fèbvre-Longeray. In.: Marcelle Jefferson-Cohn [Marcelle Chantal] (contessa de la Motte), Diana Karenne (Marie-Antoniette e Oliva), Jeanne Evrard (principessa di Lamballe), Renée Parne (Madame Elisabeth), Odette Talazac. P.: Gaumont-Franco-Film-Aubert. D.: 11'. 35mm. Versione originale con intertitoli inglesi.

Dalla Cinémathèque Française.

Le collier de la reine è il primo film sonoro francese (avendo preceduto di nove giorni *Les Trois Masques*). In realtà si trattava di un film nato muto, a cui furono aggiunte delle musiche. Considerato perduto, in occasione della nostra manifestazione è stato ritrovato un rullo, che permette di apprezzare una colonna sonora che tenta alcuni elementari sincronismi con l'immagine.

Le collier de la reine is the first French sound film. Actually a post sync'd silent. Nothing existed of this film until one reel was found, preserved and presented here for the first time.

ore 14.30

"Il cinema totalitario" CAMICIA NERA (Italia/1933)

R., S. e Sc.: Giovacchino Forzano. F.: Mario Albertelli, Granata, Mario Craveni, Giulio Rufini, Alfredo Lenci, Mario Bava. M.: Gian Luca Tocchi. Scgf.: Antonio Valente. In.: Enrico Marroni, Camillo Pilotto, Febo Mari, Carlo Ninchi e interpreti non professionisti. P.: Istituto Nazionale Luce. D.: 90. 35mm. V.O.
Dall'Archivio Storico dell'Istituto Luce.

Il rapporto Forzano-Mussolini, è ancora in gran parte da studiare. Un lavoro attento ed approfondito è stato avviato da Patrizia Minghetti, che, sulla base della documentazione reperita all'Archivio di Stato, ne ha tracciato un primo quadro sul volume *Il cinema dei dittatori*, pubblicato dalla Grafis in occasione de Il Cinema Ritrovato:

Forzano si perita, ogni volta che intende intraprendere un nuovo lavoro teatrale o cinematografico, di chiedere il parere di Mussolini. Se pertanto non possiamo accertare l'intervento diretto di Mussolini per ogni opera di Forzano, è comunque documentato, per lo meno riguardo alle iniziative citate nei vari carteggi, che i lavori del regista toscano furono licenziati con il benestare del Capo. Mussolini ave-

va trovato in Forzano un fedele esecutore delle proprie direttive; per Forzano ne derivavano ragioni di prestigio e privilegio. (...) Mussolini proclama che occorre "andare decisamente verso il popolo" nel 1931 (Mussolini O.O., XXV, p.50, *Al popolo napoletano*, 25.10.31, in P.V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso. Fascismo e Mass media*, Bari, Laterza, 1975), un anno prima del Decennale, scadenza che il regime si appresta a celebrare solennemente. Anche con un film. L'Istituto Luce bandisce un concorso "per la migliore sceneggiatura originale, che commemorasse il decimo anniversario della marcia su Roma", un salto di qualità rispetto alla produzione di documentari e cinegiornali attuata dal Luce fino a quel momento. Nonostante il numero elevato di copioni pervenuti alla commissione del concorso, nessuno fu ritenuto conforme alle richieste e pertanto il concorso fu dichiarato nullo. La realizzazione della sceneggiatura e della regia furono affidate - non senza polemiche - a Forzano. Una scelta che dal confronto di vari documenti appare non del tutto casuale. Le vicende attorno a questo film, che per gli alti costi e il prolungarsi dei tempi di realizzazione portarono anche ad un rimpasto dei vertici del Luce, sono ricostruite, ovviamente secondo un'ottica di parte, nella lunga lettera, suddivisa in dieci punti, che Forzano scrive a Mussolini il 6 aprile del 1933, pochi giorni dopo la proiezione ufficiale. Il caso *Camicia Nera* era già scoppiato e chiaro è il tentativo di Forzano di scagionarsi dalle critiche che stavano piovendo sul suo conto. L'importanza della lettera è data inoltre dalla inequivocabile conferma dell'intervento diretto di Mussolini, durante la stesura del copione e nella realizzazione del film, lasciando ben capire perché il progetto fu affidato a Forzano e non ad altri. Neriportiamo i passaggi più significativi. Scrive Forzano al punto cinque della lettera: "Così che non sospettando nemmeno lontanamente di capitare nella baraonda rivelata, mi disposi a lavorare con la Luce certo di avere una collaborazione amministrativa onestissima e leale. E il mio lavoro è stato il seguente: dal maggio a tutto luglio lavorai alla compilazione del copione. La ricerca e lo studio delle raccolte dei giornali, dei discorsi, documenti ed altro furono lunghi e pazienti. A fine luglio i tre tempi del copione erano ultimati ed erano stati in massima approvati e corretti dall'E.V. Nel III tempo mancavano i particolari della inaugurazione di Litoria che indovinare non si poteva. Il mese di agosto, tranne tre giorni che rimasi a Viareggio per il premio letterario, fu da me occupato nella ricerca degli attori, delle località in Maremma, in prove e provini. Intanto la Luce finiva di adattare il teatro della Farnesina che fu quasi pronto verso la fine di agosto. Il 29 agosto la compagnia fu pronta, girai qualche scena tra il 28 e il 31 agosto per abituare quei contadini a non far bruciare la loro naturalezza dalle lampade elettriche e il 1° settembre si può dire iniziassero la lavorazione". Il soggetto, sulla bonifica delle Paludi Pontine, diviene una epopea propagandistica delle vicende italiane dal 1914 al 1932, anno che culmina con la "restituzione al popolo" delle terre bonificate e con l'inaugurazione di Litoria, avvenuta con una cerimonia organizzata e costruita appositamente per *Camicia Nera*. In un paio di lettere inviate da Forzano ad Alessandro Chiavolini apprendiamo del lavoro in corso d'opera. Il 6 maggio 1932 scrive tra l'altro: "Sono qui da una decina di giorni e rinvivo gli anni fantastici dal '14 al '22. E non apro nemmeno la posta. E discuto con i contadini. Questa film, se riesce, può essere un grande successo. Le difficoltà sono enormi, ma mette conto di provarci; certo è il lavoro più difficile che abbia mai intrapreso, speriamo bene; concludo: verso giovedì, se il Padre Eterno sarà benevolo, conto aver finito la prima parte, circa 50 minuti di film, dal '14 al '22. Prima di cominciare la IIa parte ('22-'32), vorrei sapere l'impressione del Capo che, dopo questi studi, mi pare, se fosse possibile, di ammirare e di amare anche di più; se l'impressione sarà buona continuerò fino alla fine. Specie per certi particolari della seconda parte, radunerò, come Egli disse, l'orchestra; se no, mi

riproverò; ma debbo riuscire a qualunque costo. Sarà possibile ottenere una udienza in qualunque giorno dopo giovedì". Nel film l'epopea storica è scandita in tre tempi: 1914-18 "Nelle paludi pontine", "Le delusioni del dopoguerra" con l'avvento del fascismo ed infine "La ricostruzione" fino al 1932: non è da escludere pertanto che durante la stesura della sceneggiatura vi siano stati "suggerimenti" sulla necessità di ampliare il soggetto. In una lettera successiva Forzano scrive ancora al segretario particolare: "Caro Chiavolini, nessuno mi sa dire quando, dove, come nacque la camicia nera. Eppure una volta deve essere pure apparsa per la prima volta. Vuoi chiederlo a Sua Eccellenza? La preparazione del film marcia; la mattina alle 5 mi metto a girare in palude per trovare gli attori. Voglio far tutto senza attori di mestiere. Ho delle sorprese insperate; gente trovata per la strada sullo schermo ti dà impressioni di naturalezza e verità sorprendenti. Ti prego di far vedere al Capo queste fotografie". (...) Poi prosegue al punto sette: "La lavorazione del film con gli attori e le masse, che fu intensa e febbrile dal 1° settembre a metà novembre, divenne, nei riguardi degli altri, meno intensa dalla seconda metà di novembre alla fine di dicembre e ne dico la ragione: è ovvio che quando si fa un film il direttore prima "gira" tutte le scene del copione, poi licenzia tutti gli attori e gli operai e attende al montaggio del film, montaggio che, a seconda dell'importanza del soggetto, può durare un paio di mesi, sì che durante il "montaggio" nessuna spesa di attori, operai e teatro grava sul bilancio del film stesso. Io per *Camicia Nera* non potevo azzardarmi a far così. Data la delicatezza del soggetto non potevo finir di girare tutte le scene, licenziare tutti, mettermi a montare il film e dopo due mesi, quando più nulla esisteva della sia pur sommaria organizzazione fatta una volta tanto dalla Luce, mostrare il film all'Eccellenza Vostra; perché se, Dio ne guardi, fossero state necessarie modificazioni importanti oppure rifacimenti radicali, pensi a quale pericolo avrei esposto l'Istituto Luce: dovere richiamare la gente e sostituirle alle pretese che gli attori avrebbero avanzato; perché quei bravi maresmmani furono presto ammaestrati da qualche cittadino e anche durante la lavorazione vi furono tentativi di fughe a scopo di aumento di stipendi; tanto che, per dare un esempio e tagliar corto, un giorno pregai S.E. Bocchini di fammi riprendere un fuggiasco dalla Pubblica Sicurezza". Fuori tempo massimo per la ricorrenza del Decennale -28 ottobre- *Camicia Nera* fu pronto per un'altra data celebrativa, il 23 marzo, anniversario dell'assemblea costitutiva dei fasci a Milano. In quel giorno il film fu proiettato in tutti i capoluoghi di provincia e nelle principali capitali europee e Forzano richiese che la sua iscrizione al PNF recasse la data del giorno successivo a quella proiezione ufficiale.

VLADIMIR ILICH LENIN (URSS/1947)

R.: Mikhail Romm, V. Beliaev. Sc.: V. Beliaev, E. Kriger. M.: Aram Khachatourian. P.: Centralny Studii Dokumentalnyi Filmov. D.: 120'. V.O. Dal Gosfilmofond.

A quasi dieci anni da *Lenin in ottobre* e *Lenin nel 1918*, Mikhail Romm torna nuovamente sulla vita di Vladimir Ilich Lenin; questa volta si tratta di un grandioso documentario realizzato attingendo a tutti i fondi documentari esistenti, raccogliendo ogni tipo di materiale e mettendo in scena un incredibile docu-dramma, costruito in maniera sorprendentemente fluida e, allo stesso tempo, solenne e perfettamente rispondente alla retorica del regime staliniano. Sfuggendo alla tentazione di mostrare il leader, al di là dei documenti d'archivio Romm ricorre a tutte le fonti dell'arte sovietica, costruendo così un "catalogo" dell'iconografia agiografica staliniana straordinariamente interessante e paradigmatico. Altrettanto completo e, a suo modo, affascinante, è il processo di riscrittura della storia

22	23	24	25	26	27	28	29
----	----	----	----	----	----	----	----

della rivoluzione d'Ottobre e, più in generale, della vita e dell'opera di Lenin, continuamente vista sotto l'ombra protettrice di Stalin (per non parlare delle "sparizioni" degli altri protagonisti).

Almost 10 years after his Lenin in October and Lenin in 1918, Mikhail Romm is back to the life of Vladimir Ilic Lenin: this time it is not a fiction film, but a major production documentary produced by researching in any Soviet archive and gathering all existing images of Lenin. The result is an incredibly fluent and solemn documentary which, at the same time, responds perfectly to the rhetoric of the stalinist regime. By avoiding to show the leader and using many art pieces, paintings, drawings, sculptures, Romm creates a fascinating and highly interesting "catalog" of the stalinist iconography. As interesting, from an historical point of view, is the "correction" of the Revolutionary history and, on a wider sense, of the life and work of Lenin, always seen under the protective shadow of Stalin.

"Dal muto al sonoro: gli anni della transizione"
EUROPA RADIO (Germania/1933)

R. e Sc.: Hans Richter. D.: 7'. 35mm. V.O.
Dal Nederlands Filmmuseum.

Un inno alla radio, grande tecnologia positiva, capace di unire un'Europa qui rappresentata come un'unità di paesi identici.

ELSTREE CALLING (Gran Bretagna/1930)

R.: Adrian Brunel, Alfred Hitchcock, Andre Charlot, Jack Hulbert, Paul Murray. S.: Adrian Brunel, Val Valentine, Walter C. Mycroft. Sc.: Val Valentine. F.: Claude Friese-Greene. Reg.: Casson, Vivian Ellis, Chic Endor. In.: Anna May Wong, Donald Calthrop, Gordon Harker, Jameson Thomas, Tommy Handley. P.: British International Pictures. D.: 87'. 35mm. V.O. Dal National Film Archive.

Lanciatisi all'inseguimento del cinema americano, l'industria cinematografica inglese insegue anche le grandi produzioni musicali d'oltreoceano, mettendosi in scena con questo *Elstree Calling* (dal nome degli studi di Elstree, appunto, della B.I.P.), una *all-star* revue trasmessa in televisione (sic) dagli studi di Elstree della B.I.P. e che presenta alcune delle vedettes dei palcoscenici londinesi, allora grandi e famose e oggi mere testimonianze di una forma di spettacolo scomparsa. Il film risulta certamente ovvio nella costruzione a *sketch* isolati, legati insieme dalla retorica di uno sgangherato presentatore (Tommy Handley) e dalla reiterata *gag* di Gordon Harker (tipico cockney) che cerca invano di sintonizzare il proprio televisore sulla trasmissione, ma è impreziosito (oltre che da alcune scene a colori - a *pochoir* - bellissime quanto rarissime nel cinema sonoro) da un paio di *scherzi* hitchcockiani decisamente divertenti. Il regista di *Blackmail* si avventura in una parodia del suo cinema con la scenetta di *Thriller*, per riservarsi un gran finale con Donald Calthrop (uno dei suoi attori preferiti, e certamente uno dei maggiori del cinema inglese del periodo, già co-protagonista di *Blackmail*) che, reduce da vani tentativi di mettere in scena Shakespeare fra uno *sketch* e l'altro, riesce a inscenare, a cavallo di un sidecar, una surreale, divertentissima quanto sgangherata parodia della *Bisbetica Domata* con Anna May Wong impegnata a colpirlo a torte in faccia. Un piccolo e sconosciuto saggio di umorismo hitchcockiano, regolarmente ignorato dalle filmografie del regista e snobbato dallo stesso autore in tutte le sue interviste. Una lontana anticipazione dei futuri *incipit* dei suoi telefilm.

"Una cosa che il film riesce a rendere evidente è che

non si può - qui o da qualsiasi altra parte - portare sullo schermo artisti di vaudeville. Se, una volta riunito il cast, avessero costruito il film aggiungendo nuovo materiale di un qualche valore cinematografico, ne sarebbe uscito un buon film. Come si presenta ora, a parte i nomi famosi che potrebbero funzionare in provincia, dove non si sono mai visti, *Elstree Calling* chiama dei sordi." (*Variety*, 26/2/1930) An *all-star* vaudeville and revue entertainment compered by Tommy Handley from the studios of B.I.P. at Elstree, the artists being drawn mainly from London's musical shows. (...) In between the numbers, Donald Calthrop abortively attempts to recite Shakespeare and Gordon Harker tries to receive the show on his home-made television set. (...) Tommy Handley's opening remarks about talent for this revue being drawn from Hollywood, Shore-ditch and Ashby-de-la-Zouch forcibly remind one that Elstree Calling is an English production, homelier, tatterier and, on balance, livelier than the streamlined *Revue*s, *Parades* and *Follies* with which Hollywood celebrated the coming of sound. No other revue of the period has so much material lifted straight from current stage shows, and no other includes proletarian performers from the music-hall like Lily Morris and Will Fyffe. (...) Alfred Hitchcock, credited with the direction of "sketches and other interpolated items" - which means in effect the very brief sketch *Thriller*, the burlesque of *Taming of the Shrew* (reshot after Brunel's quietly subtle version of it had been rejected by the executive producer John Maxwell), and the scenes of Gordon Hacker - has dismissed his contribution as "of no interest whatever". The assessment is a little harsh, but there's no doubt that the *Shrew* burlesque, with its sallies of custard pies and Donald Calthrop riding around on a motorbike in the manner of D. Fairbanks, is the most laboured of all the comic sequences. (Geoff Brown, *Monthly Film Bulletin*, 10/1975, nr.42)

This in fact, is the fault with the whole production: many things start well and then do not come off. One thing that it does is to show they cannot here, whatever can be done elsewhere, transfer vaude and burlesque artists to the screen with stage material. If the cast has been assembled and then had new and characteristic, but cinematic, stuff written about them, a good picture might have emerged. As it is, except for name values in the provinces, where some of the artists have never penetrated, Elstree Calling calls to deaf ears" (*Variety*, February 26, 1930)

ore 21.15

"Ritrovati e Restaurati"
L'INAUGURAZIONE DEL CAMPANILE DI SAN MARCO (GB/19??)

da identificare. D.: 10'. Versione Italiana. Dall'Archivio Cinetecario della Liguria (Regione Liguria - Ansaldo).

Si tratta di un cortometraggio girato in Kinemacolor, uno dei molteplici sistemi di colore sperimentati nel periodo muto. Il procedimento viene così descritto da Mario Calzini nel suo *Storia tecnica del film e del disco* (Bologna, Cappelli Spettacolo, 1991): "Sistema additivo bicromo di cinematografia a colori ideato da George Albert Smith con la collaborazione di Charles Urban. La ripresa avveniva esponendo alternativamente i filtri in modo che ogni fotogramma fosse proiettato con il filtro di sua competenza. Naturalmente la cadenza di scorrimento era stata portata al doppio (32 fotogrammi al secondo) in modo che l'occhio dello spettatore potesse sintetizzare le due immagini di diverso colore". Un documento rarissimo, sia dal punto di vista storico che della tecnica cinematografica. La proiezione avver-

rà con un proiettore appositamente modificato, in modo da poter riprodurre le condizioni di visione originali. L'operazione di restauro, particolarmente delicata, è stata effettuata, a partire da un positivo originale, dal laboratorio L'Immagine Ritrovata. *A rare short produced in Kinemacolor, one of the many additive colour system patented in the silent era. The film will be projected by a specially modified projector, to reproduce the original conditions of screening.*

PARSIFAL (USA/1904)

P.: Edison. D.: 60'. 35mm. V.O. Dalla Library of Congress.

Ricostruzione della presentazione originale del film per voce recitante, pianoforte e soprano, a cura di Gillian B. Anderson/Reconstruction of the original show for actor, singer and piano produced by Gillian B. Anderson.

Si tratta della ricostruzione del complesso spettacolo con il quale veniva originariamente presentato il *Parsifal*, un film prodotto da Edison nel 1904; del film si conserva un *paper print* alla Library of Congress, trasferito su pellicola e restaurato per l'occasione. Secondo la ricostruzione della Anderson, il film verrà accompagnato da musiche tratte dall'opera lirica, da una cantante, da un attore che leggerà il testo originale che veniva utilizzato con funzioni esplicative e da una proiezione di immagini (del film e tratte da lastre di lanterne magiche). Come la Anderson dichiara nel contributo che qui pubblichiamo, si tratta di un tentativo, di un primo approccio alla questione della ricostruzione dello "spettacolo-cinema" così come veniva offerto al pubblico in quei primissimi anni della storia del cinema, quando il film era ancora una attrazione da fiera, non avendo conquistato una sua autonomia.

«Il *Parsifal* di Edison venne registrato all'ufficio del copyright il 12 ottobre 1904, secondo quanto riportato da un grande annuncio pubblicitario sul «New York Clipper» (12/11/1904, p.895). Dopo sette fotogrammi del film, si annunciava con grande rilievo:

"Appositamente provato e messo in scena. Talenti, costumi e scenografie identiche a quelle utilizzate per la produzione teatrale originale... Una presentazione completa, ricca di illustrazioni, viene fornita insieme alla pellicola. Due produzioni del Parsifal sono attualmente fra le attrazioni di Broadway: al New York Theater e al Metropolitan Opera House (seconda stagione). Edison Manufacturing Co.

L'annuncio era ingannevole nel suggerire una qualche relazione con la controversia messa in scena del *Parsifal*, a New York nel 1903 (la famiglia Wagner aveva tentato di bloccare la rappresentazione e, benché avesse fallito, gli strascichi legali avevano causato un certo scalpore.)

Gli interpreti del film di Edison, che erano attori (solo due sono stati identificati in Robert Whittier - Parsifal e Adelaide Fitz-Allen - Kundry) e non cantanti, avevano messo in scena una versione teatrale della storia del *Parsifal*. Benché la pellicola (28 minuti, in realtà 8 brevi film che illustrano i punti salienti dell'opera: 1. Scena fuori dal Tempio. 2. Nel bosco. 3. Interno del Tempio. 4. Esterno del castello di Klingsor. 5. Il Giardino Incantato. 6. Le rovine del Giardino Incantato. 7. Il ritorno di Parsifal. 8. Parsifal sale sul trono) segua il libretto in molte parti, introduce anche un nuovo personaggio (un diavolo) che non appare nell'opera.

Ancora nel 1907, in un annuncio pubblicitario su «The Moving Picture World» (7/12/1907, p.655), Edison, sfruttando la causa intentata dalla famiglia Wagner, mette in relazione il film con l'opera: «Ultimissima opera dal *Parsifal*, capolavoro di Richard Wagner». L'annuncio prosegue con una sinossi e descrizione del film:

"Sinossi delle scene: *Klingsor cerca di essere ammesso al Sacro Graal - Evil convoca Kundry -*

22 23 24 25 26 27 28 29

Herzeloid appare con il piccolo Parsifal - Incoronazione di Amfortas - Ferimenti di Amfortas - Trasporto di Amfortas al suo bagno - Kundry conforta Amfortas - Parsifal rimproverato per aver ucciso il cigno - Kundry soccombe a Evil - Cavalieri entrano nel Sacro Graal - Parsifal impassibile - Klingsor convoca Kundry - Parsifal entra nel Giardino Incantato - Kundry bacia Parsifal - Parsifal fa appello al Salvatore - Parsifal respinge Kundry - Klingsor scaglia la Sacra Lancia - Distruzione del Giardino Incantato - Guernemanz ristora Kundry - Parsifal appare con la Sacra Lancia - Kundry lava i piedi di Parsifal - Amfortas apre la sua ferita - Parsifal risana Amfortas - Parsifal diventa Re del Sacro Graal.

Con Parsifal noi offriamo il più grande soggetto religioso che sia stato prodotto dopo la Passione, prodotta dalla Edison Company circa otto anni fa; e vi è stata una domanda costante per questo film, per tutti questi anni e ancora oggi. Allo stesso tempo, non vi è stata solo richiesta, quanto un desiderio lungamente sentito di un nuovo film religioso di interesse e merito simili alla Passione.

Crediamo di avere soddisfatto questo desiderio con il Parsifal. Una grande quantità di tempo, di fatica e di denaro è stata spesa nella messa in scena del Parsifal per riprendere questo film, dato che la compagnia lo ha replicato per diverse stagioni. Il risultato è che abbiamo prodotto un film perfetto dal punto di vista sia drammatico sia fotografico, che offriamo ai nostri clienti e al pubblico con la certezza che sarà accolto come merita.

Insieme ad ogni copia, forniamo una presentazione completa e illustrata, che illustra la vita e l'opera di Wagner, la storia del Parsifal, e una sinossi delle diverse scene. Si tratta di un grande arricchimento; è un'opera letteraria di grande valore, e ogni esercente la troverà di grande utilità e aiuto in rapporto alla presentazione del film. Forniamo inoltre, dietro richiesta, una partitura per pianoforte.

Risulta chiaro, da questo annuncio e da una simile descrizione su Edison Films to July 1, 1906 (pp. 50-53) che gli otto film separati che formavano il Parsifal di Edison erano concepiti per essere proiettati separatamente. Piuttosto, insieme alle lastre di lanterna magica, erano concepiti per illustrare la vita di Wagner, la storia di Parsifal e l'opera omonima. Gli otto cortometraggi e le lastre dovevano essere usati come illustrazione del testo e la partitura per pianoforte (senza dubbio dal Parsifal di Wagner) doveva accompagnare i singoli film.

I tentativi di ritrovare la partitura, le lastre e il testo originali fra i documenti di Edison sono stati vani. Perciò questa ricostruzione utilizza una lezione del 1904 sul Parsifal (scritta da Howard Duffield, NY, Dodd, Mead & Co., 1904) e la sinossi tratta dal catalogo Edison, uno dei tanti arrangiamenti per pianoforte del Parsifal, insieme a diapositive prodotte per l'occasione.

L'intera ricostruzione è un'ipotesi, un tentativo di utilizzare il Parsifal di Edison in modo simile a quello originale, come parte di uno spettacolo di film e lanterna magica, destinato ad illustrare un testo informativo, non come un prodotto a sé stante. (Gillian B. Anderson)

«Edison's Parsifal was patented and copyrighted on October 12, 1904, according to a huge advertisement in *The New York Clipper*» (Nov. 12, 1904, p. 895). The advertisement which displayed seven frame enlargements from the film went on with bold headlines:

specially posed and rehearsed. Identical talent, scenery and costumes used in the original dramatic production... Complete illustrated lecture furnished with each film. Two Productions of Parsifal now among Broadway attractions: New York Theater, Metropolitan Opera House (Second Season). Edison Manufacturing Co.

The advertisement was misleading as it suggested that the film had some connection with the controversial performances of Wagner's opera, Parsifal, which had been produced in New York for

the first time in 1903. (The Wagner family had attempted to block the performance, and although it failed, the lawsuit had caused quite a scandal.)

The cast members in Edison's film, Parsifal, were actors (only two are identified, Robert Whittier as Parsifal and Adelaide Fitz-Allen as Kundry), not singers, and had been touring with a dramatic version of the story of Parsifal. Although the 28-minute film (actually eight small films, representing the highlights of Parsifal: 1. Scene outside the Temple. 2. In the Woods. 3. Interior of the Temple. 4. Exterior of Klingsor's Castle. 5. Magic Garden. 6. Ruins of Magic Garden. 7. Return of Parsifal. 8. Parsifal ascends Throne), follow the opera libretto in many details, the film story contains an extra character (a devil) which does not appear in the opera.

Again in 1907 in an advertisement in *The Moving Picture World* (Dec. 7, 1907, p. 655) under the inaccurate headline "New Edison Film", Edison, made bolder no doubt by the failure of the lawsuit by the Wagner family, connects the opera with his film in his headline "Lastest feature subjects PARSIFAL Richard Wagner's Masterpiece." The advertisement continues with a synopsis and description of the film:

SYNOPSIS OF SCENES. Klingsor seeks admission to the Holy Grail— Evil summons Kundry— Herzeloid appears with the child Parsifal—Crowning of Amfortas—Wounding of Amfortas—Carrying Amfortas to his bath—Kundry brings relief to Amfortas—Parsifal reproached for killing the Swan—Kundry succumbs to Evil—Knights entering the Holy Grail—Parsifal unmoved—Klingsor summons Kundry—Parsifal enters the Magic Garden—Kundry kisses Parsifal—Parsifal calls upon the Saviour—Parsifal repulses Kundry—Klingsor hurls the Sacred Spear—Destruction of the Magic Garden—Guernemanz restores Kundry—Parsifal appears with the Sacred Spear—Kundry washes Parsifal's feet—Amfortas tears open his wound—Parsifal heals Amfortas—Parsifal becomes King of the Holy Grail.

In Parsifal we offer the greatest religious subject that has been produced in motion pictures since the Passion Play was first produced by the Edison Company about eight years ago, and there has been a constant demand for this picture during all these years and continuing up to the present day. At the same time, there has not only been a demand, but a long felt want for a new religious picture of interest and merit similar to the Passion Play.

In Parsifal we believe we have filled this want. A large amount of time, labor and money has been expended in producing this dramatic production used for taking these pictures, the company having played Parsifal for several reasons. The result is, that we have produced a picture both dramatically and photographically perfect, which we offer to our customers and the public with every confidence that it will be received accordingly.

With each film we furnish a complete, illustrated lecture, giving a historical sketch of the life of Wagner and his works, the story of Parsifal, and a synopsis of the different scenes. This lecture is a special feature. It is in itself a literary work of merit, and every exhibitor will find it of material assistance and value in connection with the picture. We also furnish a musical score for the piano when desired. It is clear from this advertisement and from a similar description in the Edison Films to July 1, 1906 (p. 50-53) that the eight separate films that made up Edison's Parsifal were not meant to be screened continuously. Rather they and the slides which accompanied the lecture were meant to illustrate the life of Wagner, the story of Parsifal, and the opera, Parsifal. The eight small films and slides were to be used as punctuation for the lecture, and the piano score (undoubtedly Wagner's Parsifal) was meant to accompany the bits of film.

Attempts to find the original score, slides and lecture among the Edison papers have failed. Therefore, this performance uses a 1904 American lecture about Parsifal (by Howard Duffield, NY, Dodd,

Mead and Co., 1904) and the synopsis of scenes published in the Edison catalogue, one of the many arrangements of Parsifal for piano which was published in 1904, and slides put together for the occasion. The whole concoction is an hypothesis, an attempt to use the Edison Parsifal as it once was used, as part of a moving picture/slide-show lecture demonstration, as the punctuation or illustration for an informative lecture, not as a self-standing artifact in its own right. (Gillian B. Anderson)

PROGRAMME A LA CONQUETE DU POLE

Un programma curato dal Nederlands Filmmuseum. Accompagnamento musicale composto ed eseguito da Stefan Ram/Musical accompaniment composed and performed by Stefan Ram.

Il programma si apre con la proiezione di lastre, e dei seguenti film:

A LA CONQUETE DU POLE (Francia/1911-12) R.: Georges Méliès

LAPLAND IN DE WINTER (Svezia/1915) D.: 4.

FROZEN FROLICS (Stati Uniti/1930)

R.: John Foster, Harry Bailey. P.: The Van Beuren Corp. D.: 7.

BERENJACHT IN DE POOLSTREKEN (Svezia/1915)

D.: 5.

INHET NOORDPOOLGEBIED (Stati Uniti/1918) D.: 34.

Le regioni artiche attrassero molti avventurieri. Nonostante le avverse condizioni climatiche dei mari del Nord e della banchisa, i cineasti cercarono di riprendere i suoi fantastici scenari: gelide immagini di una terra brutale. Ma questa regione di ghiaccio e neve non attirava esclusivamente i viaggiatori: a casa, in uno studio cinematografico, era possibile raggiungere il Polo Nord con l'immaginazione. Il programma mostra entrambi questi modi di viaggiare: documentari e fiction, immagini mute del "grande silenzio bianco".

Il Nederlands Filmmuseum ha una piccola ma bellissima collezione di documentari sulle spedizioni artiche. Due film curiosi e sconosciuti si intrecciano con lastre di lanterna magica sulla "spedizione Franklin", un film d'animazione e il famoso viaggio al Polo Nord di Méliès. (Peter Delpout, Nederlands Filmmuseum)

The arctic regions attracted many adventurers. Despite the difficult physical conditions of the Northern seas and its icecap, filmmakers tried to catch its fabulous sceneries: cold pictures of a brutal land. But this region of ice and snow didn't attract exclusively the traveling people: home, in a warm studio it was possible to reach the North Pole by imagination. This program shows both ways of traveling: documentary and fiction, silent images of 'the big white silence'.

The Nederlands Filmmuseum has a small but beautiful collection of early documentaries on Arctic traveling. In this program two unknown curiosities, contrasted with lantern magic plates about 'the Franklin search', an animation film and the famous Méliès voyage to the North Pole. (Peter Delpout, Nederlands Filmmuseum)

22 23 24 25 26 27 28 29

martedì
tuesday 24

ore 9,00

*"Il cinema totalitario"***IL COVO (Italia/1941)**

di Vittorio Carpignano 35mm. D.: 11' Dall'Archivio storico dell'Istituto Luce "Prodotto dalla Dolomiti film per incarico della scuola di Mistica fascista, distribuito dalla Minerva, sceneggiato da Enrico Gras e fotografato da Massimo Dallamano, ricorda i primordi del fascismo, i trascorsi interventisti di Mussolini e dei suoi seguaci, la fondazione dei fasci di combattimento nel marzo 1919, la guerra civile e l'ascesa al potere suggerita da una "sogettiva" in movimento sulle pietre romane della vita Appia Antica. E' un documentario evocativo strutturato con pochi elementi: la sede del "covo", le stanze in cui si redigeva "Il Popolo d'Italia", la scrivania del duce gli oggetti sparsi sui tavoli, rastrelliere di fucili, elmetti e mantelline militari, randelli. Incessanti le dissolvenze, le carrellate negli ambienti adibiti a museo, le sovrapposizioni di numeri del giornale in cui squillano titoli esclamativi, le interferenze di foto e di cine-attualità. Brani di repertorio sono stampati in negativo e articoli di giornale riprodotti in trasparenza. V'è una instancabile ricerca di cinematograficità, che isola *Il covo* dalla produzione propagandistica corrente e denuncia l'origine guffina del film. (...) I più banali riferimenti alla cronaca e alla storia sono trasfigurati e il "covo" è peraltro con devozione religiosa. La fotografia e l'illuminazione sono inerenti ad una atmosfera catacombale e la natura simbolizza l'inclemenza dei tempi. La povertà degli interni, gli angoli immersi nella penombra proiettano un clima cospirativo, la germinazione di una fede nei sottosuoli urbani. La luce del giorno, nell'ultima inquadratura che squarcia la dominante notturna e sotterranea, sprigiona una carica catartica in un film trapiantato nella mitologia funerea della "rivoluzione fascista". (Mino Argentieri, *L'occhio del regime*, Vallecchi, 1979) *A documentary about the earliest, mythical years of fascism. It tells the story of Mussolini and his first, small group of followers. From the title itself - The Lair - the film declares its style: a story of conspiracy, dark rooms, secrets and great hopes.*

PARADE (Parata, Ger/1939)

D.: 18'. 16mm. V.O. Dal Bundesarchiv Filmarchiv Preparativi per la parata della Wehrmacht a Berlino in occasione del cinquantesimo compleanno di Hitler. *Preparation of a Wehrmacht parade in Berlin for Hitler's 50th anniversary.*

SOLDATEN VON MORGEN (Soldati al mattino, Germania/1941)

R. e Sc.: Alfred Weidenmann. M.: Horst Hans Sieber. P.: D.F.G. Film der Reichsjugendführung. D.: 17'. 16mm. V.O. Dal Bundesarchiv Filmarchiv Esercitazione militare.

HANS WESTMAR (Ger/1937)

R.: Franz Wenzler. In.: Carla Bartheel, Olly Dietze, Gertrude Lolsky. D.: 90'. 35mm. V.O. Dal Bundesarchiv Filmarchiv. "Hans Westmar è uno di noi". In una Monaco resa tetra dalla depressione (anche quella morale del

tradimento di Versailles), ravvivata solo dalle gagliarde azioni di una gioventù coraggiosa e che si preoccupa solo di difendere la patria dai comunisti e di

farla rinascere nel nome di Adolf Hitler (che mai appare), si muove Hans Westmar, eroe del nazismo della prima ora, proletario dai chiari ideali, dalla parola pronta e dal cuore grande come una casa. Il film si snoda seguendo l'agiografia di questo martire degli anni cupi delle "persecuzioni" al nazismo e degli scontri con i cospiratori comunisti, costruendo un incredibile ritratto di un nazismo pulito, non-violento, onesto, dai sentimenti puri e dall'animo candido. Hans Westmar combatte i comunisti (tutti dai tratti chiaramente asiatici o semitici) che vogliono "vendere la Germania" all'URSS con le armi della parola e dell'esempio fulgido. Loro rispondono con il tradimento (la ragazza che finge di amarlo) e con le revolverate, sotto gli sguardi inermi e impassibili di una polizia inetta. E il film si conclude con la trionfale marcia delle camicie bruno attraverso Monaco, un fiume guidato dal fantasma di Hans Westmar al quale si unisce tutto il popolo tedesco, inclusi i comunisti. Meraviglioso: il loro capo, dai tratti chiaramente staliniani, è ripreso in sovrapposizione che saluta con il pugno chiuso, poi la sua mano si apre lentamente in un saluto nazista. Finalmente ha capito! Prodotto da un gruppo di entusiasti nazisti di Monaco, il film ebbe il torto di essere troppo scopertamente agiografico, oltre - probabilmente - a quello di glorificare la SA proprio nel momento in cui Hitler le stava decimando. Così Hans Westmar subì una sorte vagamente simile a *Camicia nera*, finendo tra i film nazisti che non piacevano ai nazisti.

"Hans Westmar is one of us". In a sad and depressing Munich, the film shows Hans Westmar as a young, handsome and brave nazi who struggles for Germany - an early nazi martyr - and for "freedom" against the "Reds", in the name of Adolf Hitler. The film tells the long and sad story of his non-violent battle against the brutal communists (always portrayed with asiatic and semitic faces) who, finally, betray him and shoot him down. Then, the ending is a masterpiece of nazi mystic: the "shadow" of Hans Westmar leads an endless column of Brown Shirts in Munich's streets, and the whole German people join the flow, including the dirty communists who are finally converted.

Unfortunately the film exceeded in hagiography and - probably - was too much centered on the SA troops, in a moment when Hitler was trying to exterminate them. So, the film had a similar fate to *Camicia nera*: it was a very nazi film, which the nazis didn't like.

*"Dal muto al sonoro: gli anni della transizione"***BRAND IN DER OPER (Germania/1930)**

R.: Carl Froelich. Sc.: Walter Reisch, Walter Supper. Scgf.: Franz Schroedter. M.: Hansom Milde-Meissner, arrangiamenti di opere di Wagner e Offenbach. In.: Gustaf Grundgens (Oto van Lingen), Gustav Frohlich (Richard Farber), Alexa Engstrom, Gertrud Arnold, Marianne Frohlich. P.: Froelich-Film. D.: 95'. 35mm. V.O. Dal Cesky Filmovy Ustav Filmovy Archiv.

Già agli albori del cinema in Germania, Carl Froelich, appena ventisettenne, si getta nella nuova, nascente industria a fianco di Oskar E. Messter; poi, trent'anni dopo, si ritrova ad affrontare un'altra nascita: l'avvento del sonoro. E si ritrova a dover sperimentare nuove strade, ad affrontare nuovi problemi tecnici e a risolverli. Dramma sentimentale ambientato nell'ambiente del teatro lirico e interpretato da

uno straordinario Gustaf Grundgens e da un pimpante Gustav Froelich, questo *Brand in der Oper* costituisce un buon esempio, crediamo, del livello raggiunto dai prodotti sonori medi tedeschi già nel 1930. Froelich firma un film interessante, che si fa notare per alcuni tentativi di utilizzare il suono in maniera sperimentale, di *giocarci* espressivamente: una lunga conversazione ad un tavolo in cui le voci sono sempre off. Inquadrati sono solo gli ascoltatori, le voci e i suoni del teatro che echeggiano per ogni dove, un duetto attraverso una porta chiusa fra Alexa Engstrom e il suo maestro di canto...

Carl Froelich saw the birth of the German cinema when he was working with Oskar Messter, then - 30 years later - turned to face another birth: sound. Brand in der Oper is a good example of how he faced the problem, by attempting new solutions, experimenting and playing with sound and, also, witnesses of the very high average quality achieved by German sound films in 1930.

ore 14.30

*"Dal muto al sonoro: gli anni della transizione"***FAMILIEFILM VAN DER BUSSCHE (Olanda/1928)**

D.: 11'. 35mm. V.O. Dal Nederlands Filmmuseum. Si tratta di test di suono. Riprese familiari, di un gruppo di danza giavanese e della stazione di Tjikoedapatch. Dato in deposito al NFM dal sig. Van Der Bussche, tecnico del cinema che ha fatto esperimenti con il sonoro. Suono ottico ad area variabile. Perforazione Gevaert/Kodak: forse è più recente del 1928, circa del 1930.

Very early sound experiments: family shooting, a group of Javanese dancers and the station of Tjikoedapatch; it was made by Mr Van Der Bussche, a film technicians who experimented with the new techniques of sound in this film. It was on unidentified variable area soundtrack, most probably shot around 1928.

GELUIDSTEST MET ACTRICE (Olanda/1930)

L. or.: 120 m. D.: 8'. 35mm. V.O. Dal Nederlands Filmmuseum.

Due uomini ed una donna in giardino: ascoltano dischi, poi lei canta un motivo inglese - "What'll I do" - e recita una poesia per bambini.

Anche in questo breve ed anonimo cortometraggio si avverte la tensione dell'esperimento; l'attrice canta e si ha come l'impressione che tema la tecnologia, il possibile errore, la mancata registrazione. E'ano i giorni in cui registrare e sincronizzare una voce sembrava ancora un traguardo irraggiungibile. *Sound tests with an actor and an actress in a garden, they listen to some records, then she acts and sings. Variable area soundtrack, probably dating from 1930.*

EIN BLONDER TRAUM (Germania/1931)

R.: Paul Martin. S.: Billy Wilder. Sc.: Billy Wilder, Walter Reisch. M.: Werner R. Heymann, Gérard Jacobson. In.: Lilian Harvey, Willy Fritsch, Willi Forst, Paul Hörbiger, Trude Hesterberg. P.: Ufa. D.: 97'. 35mm. Versione originale, sottotitoli francesi. Dal Bundesarchiv Filmarchiv e Cinémathèque Royale.

Una commedia scatenata, che termina con la partenza di uno dei protagonisti per Hollywood, ingaggiato da un produttore americano. Anche Billy Wilder di lì ad un anno avrebbe abbandonato la Germania. Due giovani che lavorano come pulivetri di finestre, entrambi di nome Willy, hanno risolto il problema dell'alto costo degli alloggi, nella Germania domi-

22 23 24 25 26 27 28 29

nata dalla depressione economica, dividendo un paio di vagoni ferroviari abbandonati nella periferia di Berlino. Nella loro felice convivenza si intramette Jou-Jou, un'affascinante artista del circo rimasta senza alloggio. I due Willy la accolgono presso di loro, e in breve tempo si innamorano di lei. Ma Jou-Jou si consuma nell'illusione di diventare una stella del cinema perché un noto produttore, Mister Merryman, che aveva incontrato durante una tournée del circo, le aveva promesso un contratto. Quando Jou-Jou viene a sapere che Merryman si trova a Berlino, decide di raggiungerlo per ricordargli la sua promessa. Con i due Willy al suo fianco Jou-Jou scopre che l'uomo che aveva conosciuto era un imbroglione che si spacciava per Merryman. Quando il vero produttore scaccia Jou-Jou in malo modo, Willy II si arrabbia e maledice i comportamenti delle celebrità, convincendo la ragazza che il successo non vale la sua felicità. Lo slancio del giovane impressiona vivamente il produttore, che subito gli fa firmare un contratto per un film. Ora Jou-Jou pensa solo all'amore e ritorna ai vagoni abbandonati per diventare la moglie di Willy I. Sarà l'altro Willy a partire per Hollywood. (Steve Seidman, *The film career of Billy Wilder*, New York, Redgrave Publishing Company, 1971.)

"Successo di cassetta assicurato. Il regista Paul Martin ha veramente del talento. Il suono e la fotografia sono eccellenti: lo stesso si può dire delle scenografie, anche se l'illuminazione degli interni non sempre è buona." (*Variety*), 18/10/1932.) *A kind of screwball comedy, written by Billy Wilder, less than one year before he left Germany to start a new career in the States. American producers were good choosers, as Variety knows well.*

"Assured box-office hit. Director Paul Martin has real talent. Sound and photography are excellent: the same may be said of settings, although interior lighting is not always good." (*Variety*), 10/18/1932)

"Il cinema totalitario"

VOLGA VOLGA (Unione Sovietica/1938)

R.: Grigorij Aleksandrov. Sc.: Michail Vol'pin, Nikolaj Erdman, Grigorij Aleksandrov. F.: Boris Petrov. Scgf.: Georgij Grivcov, M.Karjakin. M.: Isaak Dunaevskij. In.: Igor Il'inskij (Byvalov), Ljubov' Orlova (Dunja Petrova, Strelka), Pavel Olenov (padre Kuzja), Andrej Tutyskin (Ales Trubyskin), Sergej Antimonov (il portiere), Vladimir Volodin (il pilota), Marija Mironova (la segretaria). P.: Lenfi'm.: D.: 105. 35mm. V.O. Dal Gosfilmofond

Si è detto come Stalin fosse decisamente un cinefilo. E come tutti i cinefili, aveva i suoi film preferiti. Fra gli americani c'erano i film con James Cagney, mentre fra i russi il preferito era questa commediola, *Volga Volga*, bell'esempio di cinema leggero sovietico degli anni Trenta. Raccontano i testimoni che, quando Stalin era di cattivo umore, il ministro del cinema, Bolshakov, correva a prendere *Volga Volga* e tutto si appianava: felice e rilassato, Stalin si sedeva nella sua poltrona e se lo godeva bevendo acqua minerale georgiana e vino bianco mescolato a vino rosso. Chissà quante vite ha salvato *Volga Volga*! A riprova dell'amore di Stalin per questo film, un altro episodio: si racconta che, spinto dal desiderio di fare un bel regalo all'amico Roosevelt, in piena guerra, ne abbia mandato una copia a Washington, per gli occhi stupefatti del presidente americano, che non riusciva a capire perché gli fosse stato regalato un film così poco interessante. "Un'altra commedia musicale in netto progresso rispetto a tutta la precedente produzione del suo autore fu *Volga-Volga* di Aleksandrov. Questa volta Aleksandrov scrisse la sceneggiatura da sé e la basò sugli sforzi recentemente aumentati per portare alla luce le doti teatrali esistenti in larga misura fra i dilettanti: cantanti e ballerini non professionisti che si guadagnavano la vita lavorando nelle fattorie, nelle miniere, negli uffici di contabilità. Era un

terreno originale e proficuo per creare un film comico e divertente (...). Aiutato da elementi nuovi come lo stile fantasioso di un comico, formatosi con Majerhold, della forza di Igor Il'inskij (nella parte di un burocrate) e dalla musica di Dunaevskij, in *Volga-Volga* sia Aleksandrov che la Orlova diedero il meglio di sé. Aleksandrov celebrò il suo meritato trionfo sovrintendendo alle riprese a colori della parata del primo maggio di quell'anno." (Jay Leyda, *Storia del cinema russo e sovietico*)

"Questa canzone, ognuno la conosce, nel nostro paese. E' uno dei capolavori del compositore sovietico Isaac Dunaevskij. E' una superba realizzazione di Grigorij Aleksandrov che ha saputo amalgamare la musica e il paesaggio, l'abilità degli attori e le gag strabilianti, battute comiche e idee sensate in un'opera sintetica e polifonica dell'arte cinematografica. Gli sforzi congiunti dei drammaturghi Nikolaj Erdman e Mihail Vol'pin, dell'operatore Boris Petrov, degli interpreti Pavel Olenov, Andrej Tutuskin, Vladimir Volodin e tanti altri, hanno dato brillanti risultati. *Volga-Volga* è così caro ai Sovietici e il suo successo così prolungato perché questa commedia infligge un colpo vigoroso al flagello del burocratismo, e nello stesso tempo canta la gloria delle capacità e della gioia di vivere del nostro popolo. E' un film autenticamente sovietico e autenticamente russo. La vastità e la potenza del fiume russo, la bellezza pensosa e discreta dei paesaggi russi, l'esuberanza del carattere russo, il buon umore russo, il disprezzo russo per la boria, la piaggeria e la menzogna. Risuonate, dunque, incantevoli melodie di *Volga-Volga*, prendete vita, allegri e graziosi personaggi, brillate, battute e scherzi! Ridete a squarciagola, di cuore, spettatori della commedia eternamente giovane!" (Rotislav Jurenev, «L'écran soviétique»)

Undoubtedly, Stalin was a "cinéophile". And, as all cinéphiles, his great passions were: James Cagney (but only action, please, no sex and sentiment!), and Volga Volga. This was a great classic in Stalin's personal programming. It is told by witnesses that, when he was angry, or upset for whatever reason, the Minister of cinema, Bolshakov, ran into the deposit and grasped the print of Volga Volga. Stalin, happy and fulfilled, could sit in his armchair, drinking red wine mixed with white wine and relax. Who knows how many people owe their lives to this film? Stalin was so fond of this film, that he sent a print to Roosevelt, as a present, during the war. And it was told Roosevelt was astonished: why is Stalin sending me such an uninteresting comedy, does it have any particular or uneventful political meaning? No. It was just the film Stalin loved the most!

"A margine del Cinema Totalitario"

TREDICI UOMINI E UN CANNONE (Italia/1936)

R., S. e Sc.: Giovacchino Forzano. F.: Mario Albertelli. Scgf.: Boris Bilinsky. Mont.: Mario Bonotti. In.: Fosco Giachetti, Filippo Scelzo, Egisto Olivieri, Carlo Duse, Carlo Romano, Mario Steni, Enrico Marroni, Piero Pastore. P.: Pisomo di Tirrenia. L.: 2302 mt. Dalla Cineteca Nazionale. Presentato alla Mostra di Venezia del 1936, del film vennero girate, sempre a Tirrenia, Anche la versione tedesca (*Dreizehn Mann und eine Kanone*, 1938, regia Johannes Meyer) e quella inglese (*Thirteen Men and a Gun*, 1939, regia Mario Zampi). *13 uomini e un cannone* era uno dei titoli perduti della filmografia di Forzano, regista prediletto da Mussolini. E' un'opera molto ambigua, sospesa tra la satira al militarismo, e l'adesione alle ideologie fasciste. Una straordinaria sequenza iniziale, con i soldati ridotti a fantocci rebbi dalla guerra, fa sperare in un film innovativo, ma poi il dialogo e l'impostazione teatrale, hanno la meglio sulle sperimentazioni linguistiche di Forzano. "Durante la prima guerra mondiale, tredici soldati e un capitano austriaci sono addetti ad un cannone di lunga gittata, sul confine russo. Una notte l'artiglieria

nemica concentra il fuoco sul cannone e lo distrugge. Chi ha tradito? Chi ha rivelato la posizione del pezzo? Il giorno dopo, all'alba, se il colpevole non confessa, ci saranno 13 fucilazioni. Ma il colpevole è una spia russa. Un tentativo nuovo e originale che, per genere e impianto, si stacca dal consueto repertorio. E' anzitutto un film senza donne (...), una storia di soldati (...) che indubbiamente raggiunge un grande effetto di tensione e in certi punti di emozione (...). Accanto ai mezzi teatrali, Forzano ha impiegato, più vigorosamente che in altri film, anche mezzi spiccatamente cinematografici. La sceneggiatura è ricca e varia, la macchina da presa è usata con molta più abilità e speditezza, la recitazione, tranne qualche scena di concitazione eccessiva, è più aderente al ritmo delle immagini." (Filippo Sacchi, "Il Corriere della Sera", 3 settembre 1936).

ore 21.15

"Ritrovati e restaurati"

AU PAYS DE ROI LEPREUX (Francia/1927)

R. e Sc.: Jacques Feyder. P.: Indo-Chine Film. D.: 15'. 35mm. V.O. Dal CNC - Archives du Film.

Dopo *Carmen*, Feyder parte, in compagnia del suo assistente Henri Chomette e dell'operatore Maurice Forster, per l'Indocina, al fine di trovare gli esterni per la realizzazione di un adattamento del *Roi Lepreux* di Pierre Benoit. Nel febbraio 1927, da Saigon, scrive ad un amico una lettera il cui stile frettoloso non nasconde un evidente entusiasmo: "Il paese è di un' inospettabile bellezza. Che esterni meravigliosi, sconosciuti fino ad oggi, stiamo scoprendo! Tutto è nuovo, tutto è sconosciuto per dei cineasti che camminano tra le rovine del vecchio Angkor come in mezzo ad un sogno orientale. Il nostro *Roi Lepreux* avrà una cornice degna dell'importanza del film. Ci si vedrà ciò che, fino ad oggi, abbiamo visto solo attraverso alcuni vaghi documentari, ed è in mezzo a splendori millenari che si svolgerà la meravigliosa storia immaginata da Pierre Benoit." Ritornato a Parigi in aprile, monta il documentario *Au pays du roi Lepreux*, ed annuncia l'inizio delle riprese del film entro un mese e mezzo. Ma l'accordo con il produttore svanì e il film non venne mai realizzato.

In order to prepare the shooting of a film taken from the Pierre Benoit's *Roi Lepreux*, Feyder goes to Saigon to choose the locations. He falls in love with the country, shoots some material, and as soon as he returns in Paris, he edits this documentary. Unfortunately, the feature will never be shot.

L'ATLANTIDE (Francia/1921)

R. e Sc.: Jacques Feyder. S.: dal romanzo di Pierre Benoit. F.: Georges Specht, Amédée Morin. Scgf.: Manuel Orazi. M.: M. Jemain. In.: Stacia Napierkowska (Antinéa), Marie-Louise Iribé (Tanit-Zerga), Jean Angelo (capitano Morhange), Georges Melchior, Paul Francescki, André Roanne, René Lorys, Génica Missirio, Abd-el-Kader Ben-Ali. P.: Société générale pour le Développement international et commercial de la Cinématographie. D.: 196'(4000 m.). 35mm. Versione olandese. Dal Nederlands Filmmuseum.

Accompagnamento musicale composto ed eseguito da Stefan Ram/Musical accompaniment composed and performed by Stefan Ram.

Il Nederlands Filmmuseum ha ritrovato una copia a colori, pressoché completa, del capolavoro di Feyder. E' una versione che ci permette di apprezzare appieno il lavoro fatto sul colore, che diviene un elemento fondamentale del racconto (si pensi soltanto alla nozione temporale, data dal mutare del colore del cielo, dal giorno al tramonto, alla notte fonda). Un

22 23 24 25 26 27 28 29

film fatto di sospensioni e misteri, di desideri appagati e repressi, di lunghe attese, di sogni bruciati dal sole, da miraggi che occupano la natura e le menti. Così Marcel Camé ricorda *L'Atlantide*, in un articolo uscito in occasione della presentazione in Francia della versione di Pabst, nel 1932:

L'uomo

1921. E' sconosciuto. Un debuttante nel quale quasi non si ha fiducia e - Pierre Benoit ricordava con emozione quei giorni ne *L'intran* - a cui si devono spezzare le reni. Durante la lavorazione soltanto meschinerie, pettegolezzi velenosi e ridicoli, tagli sulle spese meno importanti: un giorno il segretario di produzione rifiuta un paio di sandali nuovi a Tanit-Zerga, il giorno dopo una corona a Morhange. E la diva che fa i suoi capricci... in effetti è stata imposta a Feyder...

Il film

Sconvolgendo tutte le vecchie abitudini dei gestori, *L'Atlantide* dura tre ore.

Un'accumulo di dettagli finemente osservati. Sfumature che scendono in profondità. Il film non segue il romanzo, lungo e complesso.

Un ritmo misurato, calmo e regolare, pieno e ampio. Un fiume che scorre pigro, parrebbe colmo di rimpianto, fra pingui pascoli.

Il dramma inizia in modo lento; d'un tratto liberato, esplode e devasta tutto ciò che incontra.

Mistero allusivo. Dall'emozione, un'ombra di tenerezza. Una sensualità pesante, un poco soffocante. Prima di tutto: uno studio di due caratteri a mezzatinta, sapientemente dosato e orchestrato.

Napierkowska-Antinea: la parte infelice del film. La paglia nell'acciaio. L'errore strutturale che rischiava di far crollare tutto l'edificio.

Melchior-Saint-Avit deve cedere il passo a Angelo Morhange. Saint-Avit? Un uomo calmo, ponderato, capace di celare abbastanza facilmente i suoi sentimenti, dice Feyder, che aggiunge: "E' anche più spaventato dall'enormità del suo gesto". Il commovente idillio di Tanit-Zerga e di Saint-Avit. Delle didascalie tratte direttamente dal romanzo.

L'Atlantide? Una narrazione complessa, piena di sfumature, di dettagli che fanno apparire verosimile questa strana avventura.

L'umanità, la finezza del narratore fanno completamente dimenticare la fotogenia della materia." (Marcel Camé «Pour Vous», n.188, 23.6.1932)

"E' indiscutibile che questo lavoro appartenga ai buoni davvero, però appunto per questo noi vi troviamo dei difetti che forse in altri potrebbero passare inosservati. La riduzione del romanzo di Pierre Benoit ha avuto sullo schermo una seconda consacrazione, ma ci si consenta di dire che il rendere protagonista il tenente di Saint-Avit, che ne racconta l'avventura, è grossa davvero, poiché viene a mancare quell'interesse che, diversamente, avrebbe destato: se invece di un racconto vi fosse la sola avventura. Poi poteva benissimo farsi in 4 parti invece di 8, condensando le scene principali ed evitando le ripetizioni inutili a cui è andato incontro. La prima parte di *Atlantide* è ottima, direi quasi insuperabile; mentre lo spettatore viene disilluso dalla seconda parte. Bene interpretati i personaggi di Saint-Avit, Mochange, Massard, Ferrières, Chegheir-ben-Cheik e Zaniil Zerga. Insignificante la protagonista. Allorquando lo spettatore, dopo aver sentito da Saint-Avit che tutti coloro che avvicinavano Antinea dimenticavano Patria, Onore e Famiglia, si prevedeva che la bellezza di questa donna fosse oltremodo affascinante; mentre nel veder calare il velo che copre il volto della Napierkowska un'amara delusione prese tutti, e tutti commentarono sarcasticamente l'episodio. La Napierkowska non ha nulla di speciale; la sua è una bellezza molto comune, manca di fascino e di emotività. Ciò nonostante il lavoro è piaciuto. («Corriere Milanese», 15 marzo 1932)

The Netherlands Filmuseum recently found a splendid colour print of L'Atlantide, and started its restoration. In colour, the film is absolutely different from all previous version, that were in B&W, because Feyder uses the colour in a very conscious way.

mercoledì wednesday 25

ore 9.00

"Il cinema totalitario"

MUSSOLINI SPEAKS (USA/1933)

di Robert Lowell. Sogg.: Benito Mussolini. P.: Columbia. 16mm. 60'. V.O.

"Per la prima volta, da quando è salito al potere, Mussolini (in questo film) si serve del cinema per parlare al mondo e costruire il proprio "Monumentum Ancyranum" cinematografico. Passando da un aspetto all'altro della vita italiana e mostrando gli obiettivi raggiunti nel corso di pochi anni il dittatore vuole offrire all'estero l'immagine di un paese nel quale, l'ordine e la disciplina e in cui si lavora per raggiungere gli obiettivi della più avanzata civiltà industriale. Il film sembra costruito per dimostrare la perfetta sintonizzazione tra l'ideologia del New Deal e quella fascista in una fase in cui da più parti negli Stati Uniti si guarda all'Italia con interesse e simpatia. Prima che i rapporti tra Italia e Stati Uniti, comincino a deteriorarsi, oltre alla circolazione in Italia del mito americano, si deve tener presente anche il tentativo opposto di far circolare negli Stati Uniti una mitologia fascista come antidoto e baluardo alle gandi paure del comunismo." (Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*).

"Propaganda has seldom been entertainment. But if Columbia can excite Italians on the patriotic motive sufficiently, the income should be whatever the Italian trade amounts to. For those not particularly interested in Mussolini it's just an elongated and somewhat tiresome collection of clips about Il Duce. And there are even plenty of Italians in this country who are not interested. Mussolini speaks is cleverly handled for this sort of thing. Il Duce speaks in his native Italian and Lowell Thomas rushes in between breathing spaces with an English translation. Also, between paragraphs, are shown photographic records of the accomplishments of the Mussolini regime. These accomplishments seem strong, except the usual thing happens here again in that an ordinary theater patron can't help wondering about the other side of the story. Everything's so good, everything's so great, everything's so magnificent. Another difficulty comes from the fact that Mussolini's lines are almost all hurrah phrases, meaning that when Italians in the theatre begin banging hands they will drown out the Thomas explanations. («Variety», March 14, 1933)

DER GROSSE KÖNIG (Germania/1942)

R.e Sc.: Veit Harlan. F.: Bruno Mondl. M.: Hans-Otto Borgmann. In.: Otto Gebuhr, Kristina Soderbaum, Gustav Frohlich, Hans Nielsen, Paul Wegener. P.: Tobis. D.: 100'. 35mm. V.O. Dal Bundesarchiv Filmarchiv.

Grande film di Veit Harlan su un episodio della vita di Federico il Grande, già portato sullo schermo ai tempi del muto, sempre per l'interpretazione di Otto Gebuhr, *Der Grosse König* è una pietra miliare nel cinema nazista tedesco, un perfetto esempio dell'autorappresentazione del dittatore: solitario, isolato, vittima di complotti orditi da "untermenschen" vagamente omosessuali, impegnato, da solo, a risollevare le sorti di un paese sull'orlo del baratro e della dislocazione. Un esem-

pio illustre di quella ossessione della riscrittura della storia che affliggeva egualmente Stalin, Hitler e Mussolini.

An often cited major production

(and a very good film, too) directed by Veit Harlan and centered on the character of Frederick the Great, *Der Grosse König* is of the greatest importance in nazi cinema, as an example of the self-representation of Hitler. Here, the great leader, the King, is a lonely, isolated, victim of conspiracy, devoted to saving his country from disaster. The film is a self-explanatory example of that obsession of re-writing and correcting History that all dictators shared - Mussolini, Hitler, Stalin - and of the ability of those directors who helped them in this.

TRIUMPH DES WILLENS (Germania/1935)

R.: Leni Riefenstahl. M.: Herbert Windt. Suono: Siegfried Schulz, Ernst Schutz. P.: N.S.D.A.P. L.or.: 3109 m. D.: 40'. 35mm.

Non si tratta di un'opera che trasmette certe parole d'ordine o diffonde l'immagine che un regime dà di se stesso. Si tratta di un film che organizza la visione, l'ascolto e la partecipazione dello spettatore immettendoli in un rituale il cui obiettivo è appunto l'affermazione e il perpetuamento dei principi basilari del nuovo Reich e della nuova politica. Per realizzare questo obiettivo, da un punto di vista delle proprie specifiche possibilità, il film si muove a tre livelli. Procedo alla stilizzazione della realtà. L'evento reale, da cui pure si parte, viene "trattato" attraverso le procedure della ripresa, attraverso le angolazioni, attraverso l'illuminazione, attraverso il montaggio; di esso sono messe in risalto le componenti di forma, movimento, ritmo, così che possa essere reso funzionale a un disegno, a un ritmo complessivo; così che possa adeguarsi alle esigenze di una comunicazione simbolica. La stilizzazione si basa a sua volta su una serie di opzioni estetiche. Il quadro di riferimento della Riefenstahl (coincidente con quello che presiede alle scelte artistiche del regime) è in questo caso quello dell'arte classica, seppure si tratti di una classicità semplificata e idealizzata attraverso il gusto *volksch*. Ma è il terzo livello il più interessante. Se l'estetica praticata è di tipo neoclassico, l'insieme dei procedimenti utilizzati e l'atteggiamento stesso nei confronti della "tecnica" rientra in un orizzonte di tipo "sperimentale", ricollegabile alle esperienze delle avanguardie degli anni Venti e Trenta. (...) I presupposti del lavoro cinematografico vengono individuati nell'istantaneità, nel simultaneismo delle riprese. Si parla di cattura fulminea degli eventi, della possibilità di praticare una sorta di ubiquità della macchina da presa. (...) Certo, ciò che guida e organizza queste nuove capacità visive è l'intuito, il che vuol dire l'ispirazione. Ma fino a questo punto ci si muove in un ambito completamente diverso. Si avverte l'influenza, il peso, non solo delle concezioni di Ruttmann, ma addirittura di quelle di Vertov". (Leonardo Quaresima in *Riefenstahl, La Nuova Italia*)

XVII SJESD POBEDITELEJ (II 17mo Congresso del PCUS, Unione sovietica/1934)

Mon.: R.Ghikov. F.: M.Oshirkov. P.: SoyuzKinoChroniki. D.: 40'. 35mm. V.O. Dal Central'nyj Gosudarstvennyj Archiv Kinofotodokumentov, Krasnogorsk.

Stalin alle prese con il proprio Congresso, che fu di svolta nella storia del PCUS, negli anni in cui il leader si imponeva definitivamente, grazie alle sue

22 23 24 25 26 27 28 29

decise "purghe". Come al solito, Stalin non parla mai nel corso del Congresso: è lì, presente, ombra che si stende su tutti gli oratori. Non ha bisogno di parlare: dall'alto del suo scranno controlla, scherza, guida.

Stalin during one of his congresses, the 17th, in 1934, in a moment when he was imposing his rules, also by his "purgings". As usual for Stalin, he does not make any speech, he simply stands there, he is present, as a shadow who controls, leads and rules the congress: from his throne he does not need to talk.

ore 14.30

"Dal muto al sonoro: gli anni della transizione"
TESTFILM PHILIPS D.: 10'

Dal Nederlands Filmmuseum.

RAPT (Svizzera/1933)

R.: Dmitri Kirshanov. Sc.: Benjamin Fondane, Stefan Markus, dal romanzo *La séparation des races* di Charles-Ferdinand Ramuz. F.: Nicolas Toporkoff, Viktor Gluck, Oskar Schnirch. M.: Arthur Honegger, Arthur Hoérée. Scgf.: Erwin Scharf. In.: Dita Parlo (Elsi), Geymond Vital (Firmin), Nadia Sibirskaja (Jeanne), Lucas Gridoux (Manu l'idiota), Auguste Bovério (Mathias), Dyk Rudens (Hans), Hans-Kaspar Ilg (Gottfried), Jeann-Marie Laurent (la madre di Firmin), C.F. Ramuz. D.: 102'. 35mm. V.O. Dalla Cinémathèque Suisse.

Rapt, che allinea i nomi prestigiosi di Ramuz e Honegger, è il frutto di una congiuntura artistica eccezionale. La sua elaborazione risale al ritorno del "magnate letterato" zurighese Stefan Markus, stabilitosi a Parigi, dove si era distinto più di una volta nel campo delle superproduzioni internazionali. Fondando appositamente la Mentor-Film, con un minicapitale di 20.000 franchi svizzeri, Markus, maturato dalla sua lunga esperienza degli ambienti cinematografici francesi, cerca di porre le basi di una industria svizzera durevole, ma di formato europeo. Spirito letterario, dotato di vasta cultura, già autore drammatico e romanziere, Markus aspira a porre la sua nuova società sotto gli auspicci dei letterati svizzeri. I primi comunicati della Mentor fanno menzione di *Im Schatten des Matterhorns*/ *A l'ombre du Mont Cervin*, una sceneggiatura originale di Markus e del poeta Paul Ilg, di due novelle di Keller, e di *La séparation des Races* di C.F. Ramuz. Markus decide di iniziare l'attività produttiva da quest'ultima opera, ribattezzata *Rapt*, con l'accordo del suo autore. *Rapt* presenta cinque singolari caratteristiche che lo fanno uscire dalla schiera dei prodotti correnti: a) primo adattamento di Ramuz per lo schermo; b) cast internazionale con una forte dominante slava; c) utilizzo sottile del bilinguismo, all'alba del sonoro (ognuno parla la sua lingua); d) musica firmata da Honegger-Hoérée; e) stile suggestivo legato all'estetica del muto. (...) Le ricerche estetiche di Kirshanoff si sovrappongono a quelle di Hoérée e Honegger per il contrappunto sonoro. Quest'ultimo sviluppa, dal 1931, l'idea di un'opera cinematografica basata sulla coincidenza di un montaggio che contrasti con la continuità della orchestrazione musicale. In *Rapt* strofe potentemente evocatrici rimpiazzano molte volte le parole o i rumori (la tempesta), arricchendo l'impatto visuale della loro propria espressività, introducendo una serie di ingegnose invenzioni (come per esempio il suono registrato al contrario). Questi fattori fanno di *Rapt* l'opera svizzera più intrigante ed originale dei cinque primi decenni del cinema. (Hervé Dumont, *Histoire du Cinéma Suisse*) Solo Dita Parlo sfrutterà il lancio di *Rapt* per inaugurare la sua carriera francese, che le valse alcuni ruoli in film memorabili (*L'Atalante* e *La grande illusion* su tutti).

Another film as rare as surprising. Rapt is due to an

a productive effort of Stefan Markus, who was born in Zurich but had his experience as producer in Paris, who founded Markus Film company and started his activity with this Rapt, definitely a strange film with many reasons of interest: an international cast, the use of bilinguism (actors speak their own language), music written by Honegger-Hoérée, a "silent" style inspired by the avant-garde spirit of Kirshanov. The film was a flop, and this caused the end of Mentor-Film. Only Dita Parlo take advantage of the film to start her career.

ESGIBTEINE FRAU, DIEDICH NIEMALS VERGISST (Germania/1930)

R.: Leo Mittler. S.: Ladislav Vajda. Sc.: Hans Sohnle, Otto Erdmann. F.: Mutz Greenbaum. M.: Hansom Milde-Meissner. In.: Ivan Petrovich (Georg), Lil Dagover (Tilly Ferrante), Helene Fehdmer-Kaysler (Frau Möller), Gaston Jacquet (il conte), Felix Bressart, Otto Wallburg, Leda Gloria, Ellen Frank, Ernst Legal, Oskar Sima, Rolf Gert, Adrian M. Netto, Franz Weber, Ernst Stahl-Nachbauer, Ermö Szenes. P.: Greenbaum-Film GmbH. L.or.: 2661 m. Versione originale ed italiana. Dal Bundesarchiv Filmarchiv e dalla Cineteca del Comune di Bologna.

Accompagnamento musicale composto ed eseguito al pianoforte da Marco Dalpane/Musical accompaniment composed and performed by Marco Dalpane.

Il restauro di questo film è stato cofinanziato dal Progetto Lumière - Programma MEDIA della Comunità Europea. / *The restoration of this film was co-financed by the Lumière Project - MEDIA Programme of the European Community.*

Le storie del cinema non tramandano il nome di Leo Mittler, un'altra vittima eccellente del cinema dei dittatori. Eppure, in quel passaggio tra muto e sonoro, questo eclettico regista non fu personaggio minore. Nato a Vienna il 18 dicembre del 1893 e diplomatosi alla Akademie für Musik und darstellende Kunst, Mittler si trasferì a Berlino ove si avviò alla carriera artistica, lavorando come attore alla Volksbühne. Chiamato alle armi, poté tornare alle scene solo nel 1920, stavolta in veste di regista, dimostrando solide qualità di direzione in città difficili come Breslavia, Dresda, Francoforte sul Meno, prima di ritornare a Berlino ove diresse alcune rappresentazioni per conto di Max Reinhardt. Nel 1926, con la supervisione di Reinhold Schunzel, che ne fu anche produttore ed interprete, Mittler affrontò la regia cinematografica con *In der Heimat, da gibt's ein Wiederseh'n!*, giunto in Italia con l'incredibile titolo di *Paradiso bleu*, storia di tre soldati che si ritrovano dopo la guerra. Il film non ebbe alcun successo, mentre un po' meglio andò, grazie all'interpretazione di Hans Junkermann e Adele Sandrock, due beniamini del pubblico tedesco, *Serenissimus und die letzte Jungfrau*. Nel 1929 Mittler è a Rotterdam ove gira una "tragedia di ogni giorno", come recita il sottotitolo di *Jenseits der Strasse*. Il film, esemplare di quel cinema tedesco di denuncia sociale alla fine del muto, ebbe critiche contrastanti a seconda dell'ideologia del recensore e poco riscontro di pubblico, ormai affascinato dalla novità del sonoro. Il problema del sonoro verrà affrontato da Mittler nella sua opera successiva, *Es gibt eine Frau, die dich niemals vergisst*, che, girato muto, viene poi parzialmente sincronizzato. Fu sulla base di questa esperienza che la Paramount lo chiamò a Joinville-le-Point ove era in corso una operazione di rifacimento in più versioni di film americani onde poterli presentare nei vari paesi europei. Il doppiato non era stato ancora inventato, né si era ancora pensato a trasformare le didascalie in sottotitoli. Tra il 1930 e il 1931, Mittler gira uno dopo l'altro ben sei edizioni tedesche di altrettanti film americani, poi a Parigi realizza una co-produzione franco-tedesca, *Le roi de Paris*/ *Der König von Paris* (in Italia vi giunge quella francese). Ultimo film girato a Joinville da Mittler è *Die Nächte von*

Port Said, torbida storia che si svolge nei bassifondi di una squallida zona portuale, con un intenso Gustav Diessl come protagonista. Gli attori, molti dei quali sono ancora francesi e spagnoli, si esprimono ognuno nella propria lingua. *Le notti di Port Said* incontrò serie noie con la censura tedesca, che ne proibì la prima visione; infatti il film uscì solo in sale secondarie e senza l'onore di recensioni ufficiali. In Italia, dove giunse nel 1933, venne bocciato anche in seconda istanza e mai presentato sugli schermi della penisola, benché tutte le riviste cinematografiche dell'epoca l'avessero largamente pubblicizzato.

Quando Hitler prese il potere, Mittler fu costretto ad abbandonare la Germania e si stabilì in Francia. Vi diresse qualche altro film, in genere dei programmi di *première partie* (ovverossia dei mediometraggi di complemento al film principale) e passò poi in Gran Bretagna, dove, tra il 1935 ed il 1936 diresse qualche commedia con il lepido Stanley Lupino e una coproduzione anglo-francese, *The Last Waltz/ Le dernière valse*. Assieme a Victor Trivas, un altro transfuga, scrisse poi soggetto e sceneggiatura di *Les otages* (1939), un film di Raymond Bernard che narrava di una feroce rappresaglia dell'esercito tedesco contro gli abitanti di un paesino francese durante la grande guerra. I due riuscirono a scappare da Parigi poco dopo l'ingresso delle truppe naziste, rifugiandosi negli Stati Uniti. Ed ancora una volta insieme elaborarono il soggetto di *Song of Russia* (1943). Mittler tornò in Germania solo nel 1948 e si riaccostò di nuovo alla regia teatrale a Berlino, Amburgo ed allo Staatsoper di Vienna, dove curò poco prima della morte (16 maggio 1958), la prima messinscena in lingua tedesca di *Il diario di Anna Frank*.

Filmografia. 1926: In der Heimat, da gibt's ein Wiederseh'n! (Paradiso bleu); 1928: Sechzehn Töchter unter kein Papa, di Adolf Trotz (sogg. e sceneg.); Serenissimus und die letzte Jungfrau; 1929: Jenseits der Strasse; 1930: Sonntag des Lebens (vers. ted. di The Devil's Holiday); Der Sprung ins Nicht (v.t. di Half-Way To Heaven); Jede Frau hat Etwas (v.t. di Honey); Tropennächte (v.t. di Dangerous Paradise); Leichtsinne Jugend (v.t. di Manslaughter); Es gibt eine Frau, die dich niemals vergisst; Der König von Paris (Le roi de Paris/Il re di Parigi); 1931: Une nuit à l'Hôtel; Das Konzert (v.t. di Fashions in Love); 1932: Die Nächte von Port Said (Le nuits de Port-Said; La voix sans visage; La vitrine; Une heure; 1935: Honeymoon For Three; La demier valse (The Last Waltz); Cheer Up!; 1939: Les otages, di Raymond Bernard (sogg. e sceneg.); 1943: The Ghost Ship, di Mark Robson (sogg.); Song of Russia, di Gregory Ratoff (sogg.). Il tenore Georg Möller abbandona la sua fidanzata per seguire Tilly Ferrante, un'attrice berlinese di cui si è invaghito. Ma quando Tilly non riesce più a sopportare la ossessante gelosia dell'innamorato, decide di lasciarlo. Allora Georg, in una scena dell'opera in cui dovrebbe essere colpito, sostituisce le pallottole a salve con quelle vere, per porre fine alla sua vita. Tilly, che è stata accusata della morte del giovane, verrà salvata dalla madre di Georg, la quale in tribunale racconterà come veramente si è svolta la tragedia.

Il film venne girato muto, ma era ispirato ad una famosissima canzone tedesca dell'epoca; per evitare che il film, come tanti altri, venisse negletto dal pubblico, ormai affascinato dal sonoro, alla fine della lavorazione si decise di sincronizzarlo parzialmente nelle scene che si svolgevano in tribunale. La produzione Greenbaum offrì il film ad un distributore francese, il quale si dichiarò disposto ad acquistare la pellicola a condizione che le parti postsincronizzate fossero parlate in tedesco. Si aprirono allora una versione francese ove quasi tutti gli attori si espressero in quella lingua. Per l'anziana Helene Fehdmer-Kaysler, incapace di affrontare un altro idioma, Mittler usò la voce di Jeanne Méa, che può considerarsi la prima doppiatrice francese; per Ernst Legal, anche lui ignaro del tedesco, fu necessario rigirare le poche scene in cui appariva sostituendolo con l'attore francese Pierre Hol. (Vittorio

22 23 24 25 26 27 28 29

Martinelli)

A real discovery from Il Cinema Ritrovato is a film directed by an almost unknown director, which presents great interest and unforeseeable qualities. Leo Mittler had undoubtedly a great sense of visuals and was inspired by the contemporary avant-garde. The film was originally a shot silent but was meant as a post-synch sound version. The print found at the Cinemateca Brasileira was silent, and meant for sound-on-disc projection. Unfortunately the discs are lost, and therefore Es Gibt Eine Frau is turned silent again!

"Ritrovati e restaurati"

VOLUNTAD (Spagna/1928)

R.: Mario Roncoroni. S. e Sc.: Agustín Caballero. In.: Agustín Caballero, Genoveva Vallés, Antonia Llorens, Silvia de Silva. D.: 79'. 35mm. V.O. Dalla FilMOTECA de la Generalitat Valenciana. Accompagnamento musicale composto ed eseguito da David Alarcón e José A. Bornay. Musical accompaniment composed and performed by David Alarcón and José A. Bornay.

Gli anni Venti, quelli della grande crisi cinematografica italiana, portarono la maggior parte dei nostri registi a lavorare all'estero, in Francia, Germania, Inghilterra. Questa diaspora, di proporzioni enormi, è stata finora poco studiata. Dell'emigrazione di Roncoroni, autore in Italia di titoli ormai noti, quali *Filibus* e *La nave*, in Spagna non si avevano che poche e frammentarie notizie. Grazie alla collaborazione con la FilMOTECA Valenciana possiamo presentare quest'anno un film, quasi amatoriale, realizzato con attori non professionisti a Valencia e recentemente restaurato.

Il film è composto dai topoi della tradizione popolare spagnola: machismo, canti, balli, infarciscono infatti una storia all'insegna del melò folcloristico e delle violente passioni mediterranee. Ambientato nella *huerta*, la fertile campagna valenciana, con una accentuata presenza dei paesaggi e costumi locali, la pellicola insiste sul tema dell'onore della donna attraverso la vicenda di un'umile contadina oltraggiata da un tangerino proveniente dalla città, mentre il fratello di lei si vede costretto ad abbandonare la terra natale per potersi sposare con la figlia dei proprietari terrieri. Il finale, naturalmente, ci riserva una riconciliazione generale e la riparazione all'onore infranto della giovane.

Thanks of the work of the FilMOTECA Valenciana, we can propose this film, a rare fruit of the travel to Spain of Mario Roncoroni, one of the many Italian directors, actors and writers who were forced to leave Italy because of the crisis of the Italian cinema in the 20s. This exodus is another point of Italian film history that still needs to be studied.

ore 21.15

"Dal muto al sonoro: gli anni della transizione"

LE MARIAGE DE SARAH (Francia/1931)

R.: Edmond T. Greville. D.: 9'. 35mm. Dal CNC - Archives du Film.

ESENCIA DE VERBENA (Spagna/1930)

R.: Ernesto Giménez Caballero. D.: 10'. V.O. Dalla FilMOTECA Española.

La traiettoria personale di Ernesto Giménez Caballero è senza dubbio un esempio chiarificatore per quanto riguarda le linee di forza che confluivano nell'avanguardia spagnola. Fondatore della «Gaceta Literaria» nel 1927 e del Cine Club Español di Madrid nel 1928, Giménez Caballero può essere definito non estraneo a qualsiasi attività d'avanguardia che si

producesse in quegli anni. A partire dal 1930 circa le sue simpatie per il fascismo si fanno sempre più esplicite. Con lo stesso fervore con cui aveva abbracciato la causa dell'avanguardia, segue la causa fascista tanto nella Repubblica come nel franchismo. Oltre che alla sua intensa attività letteraria, Giménez Caballero fu sempre molto interessato al cinema, approdando alla regia in diverse occasioni. (...) La sua prima realizzazione è *Esencia de Verbena* (1930). Presentata al Cine Club di Madrid il 29/11/1930 da Ramón Gómez de la Serna, venne poi proiettata anche al Congresso Internazionale di cinema indipendente tenutosi a Bruxelles lo stesso anno, dove ricevette un'ottima accoglienza e, successivamente, all'Etude des Ursulines di Parigi.

Il film, girato durante la «verbena» (festa popolare notturna celebrata a Madrid e altrove alla vigilia di alcune solennità religiose) della Vergine del Carmen, il 16 luglio 1930, era stato pensato come un documentario su Madrid e sulla «verbena» come modo di riflettere i caratteri e i costumi tipici del «madrileñismo». I vari temi sono collegati da immagini fotografiche e pitture di Goya, Picasso, Maruja Mallo e Picabia, utilizzando un montaggio che potenzia, a livello visuale, le associazioni di idee. Di grande fattura tecnica e con una costruzione basata sui piani brevi, *Esencia de Verbena* può essere considerato un buon documentario. (...) E' importante annotare la tardiva datazione dei film di avanguardia di Giménez Caballero. Circa sei mesi prima, l'11/3/1930, nell'inchiesta che la «Gaceta» stava realizzando sulle avanguardie, Giménez Caballero, già annunciando i primi passi della sua trasformazione politica, aveva scritto: «Nel mondo letterario e artistico è esistita (l'avanguardia). Ora non esiste più». (Manuel Villegas Lopez, *Vanguardia Historica, in Practica filmica y vanguardia artistica en España. 1925-1981*, Madrid, Universidad Complutense, 1983)

"Ritrovati e restaurati: serata napoletana"

NAPOLI (Francia/192?)

Da identificare/unidentified. D.: 15'.

IL MIRACOLO (Italia/1920).

R.: Mario Caserini. F.: Domenico Bazzichelli. In.: Leda Gys (Maria), Goffredo D'Andrea (Arturo), Nella Serravezza, Elena Bottone, Pietro Concialdi. P.: Monopolio Lombardo, Napoli. D.: 1511 m. 35mm. Dalla Cineteca del Comune di Bologna.

Accompagnamento musicale, ispirato alla tradizione napoletana, composto da Guido Sodo. Musical accompaniment composed by Guido Sodo, inspired to the neapolitan traditional music.

Ad eseguire le musiche per *Il miracolo* saranno: Guido Sodo - chitarra e voce; Stefano Franzoni - mandolino; Cecilia Lenzerini - mandola.

La trama del film, più noto con il titolo di *Il miracolo di San Gennaro*, veniva così riassunta in un volantino pubblicitario dell'epoca: «Nella festa di San Gennaro, la giovane Maria, ammalata di tisi per la calunnia di una lettera anonima indirizzata al suo fidanzato, Arturo, studente laureando in medicina, riceve una triplice grazia: la salute del corpo per sé, la salute dell'anima per Arturo e la loro felicità comune». *Il miracolo* (che nel sud divenne *Il miracolo di San Gennaro*) è uno dei film più significativi ed interessanti della produzione del Monopolio Lombardo di Napoli. Infatti, mentre la cinematografia lombarda o torinese non riescono a superare l'impatto provocato dalla crisi postbellica e subiscono l'umiliazione di avere i loro film in lista di attesa per anni per poter uscire sugli schermi, ormai dominati dal cinema d'oltreoceano, Gustavo Lombardo è l'unico produttore che riesce a realizzare film che, pur nei loro limiti, attraggono il pubblico, non scontentano la critica, recuperano abbondantemente i quattrini investiti e si vendono all'estero. Niente dive, niente melodrammi o tragedie *vieux jeu*, niente imprese faraoniche per magniloquenti kolossal, ma una accorta serie di film, ordinata su

quattro direttrici vincenti: film d'avventura per grandi e piccini, con Ubaldo Maria Del Colle ed Ermanno Roveri nei panni di due poliziotti padre e figlio un po' pasticciati; film atletico-acrobatici, con un eccezionale «uomo forte», Giovanni Raicevich, campione del mondo di lotta greco-romana; commedie brillanti, a volte con un pizzico di stravaganza, per i pubblici medio ed alto borghesi, con una coppia di attori francesi di buon livello, Charles Krauss e Maryse Dauvray; ed infine i film con Leda Gys. Film dopo film - è nel cinema dal 1913 - Leda Gys (1892-1957) era riuscita a costruirsi un personaggio sempre più popolare, divenendo una beniamina del pubblico, non solo italiano. Una densa routine durante gli anni della guerra mondiale, spesso come brioso contrappunto al drammatico temperamento di attrici come la Bertini, Hesperia e Lyda Borelli (in *La Leda innamorata*, del 1915, si diverte a prenderle in giro con abilissime imitazioni), la Gys era stata anche in Spagna per girarvi delle co-produzioni. Al ritorno aveva poi interpretato vari melò di buon esito commerciale. E' anche di quest'epoca un suo cameo nel *Christus* (1916) di Giulio Antamoro, ove dette il suo volto alla Madonna. Trasferitasi a Napoli nel 1918, si legò a Gustavo Lombardo, e nei dieci anni che seguirono fu protagonista di una ventina di film sia comico-sentimentali che drammatici: abilissima nel passare da una recitazione indolore ad un tenero abbandono sentimentale, da un sorriso sbarazzino ad un accento piccante, Leda Gys fu veramente la protagonista assoluta dell'ultima stagione del cinema muto italiano.

Mario Caserini - di cui *Il miracolo* è l'ultimo film girato prima dell'improvvisa morte - volle che la seconda parte venisse girata quasi per intero nel Duomo partenopeo, riprendendo le suppliche, le imprecazioni pittoresche, i volti allucinati e l'atmosfera di esaltata superstizione che si creava in occasione del «miracolo» di San Gennaro. (Vittorio Martinelli) Ne *Il miracolo*, che è un film che affonda le sue radici in un humus schietamente napoletano, si hanno in realtà due miracoli: San Gennaro, patrono di Napoli, liquefa il sangue nella sacra ampolla, e contemporaneamente guarisce dal mal sottile la delicata protagonista. «Questi due episodi possono non persuadere quella parte di pubblico miscredente, che può accusare il finale inverosimile e frutto di un abile trucco. D'altra parte, però, il miracolo è un intervento opportuno per condurre il lavoro a lieto fine e la maggioranza degli spettatori se ne va soddisfatta.

(...) Questo soggetto, che la brava Leda Gys ha voluto animare con la sua valorosa interpretazione, è ben ideato e riesce a interessare e, talvolta, anche a commuovere. (...) Lo sceneggiatore ha sviluppato lo svolgimento con azioni sceniche avvincenti e ben equilibrate: ottima l'inquadratura degli ambienti e accurata la messa in scena, senza sforzi esagerati. Siamo lieti di aver potuto apprezzare in questa pellicola, una volta di più, la fine e delicata sensibilità interpretativa di Leda Gys che, con arte intelligente ed esperta, ha incarnato la passionale figura di Maria, rendendola assai espressiva e umana. Sempre nitida e luminosa la fotografia, con qualche bell'effetto di luce». (Carlo Fischer in «La Cine-Foto», Napoli, 11.4.1920)

Neapolitanian film production has a great importance in Italian film history, although could never be studied completely, because of lack of material. The films simply do not exist. This is the main reason of importance of *Il miracolo*, that the Cineteca di Bologna found in Brasil and recently restored.

NOBODY (Stati Uniti/1920)

R.: Roland West. Sc.: Charles H. Smith, Roland West. In.: Jewel Carmen (Little Mrs. Smith), William Davidson (John Rossmore), Kenneth Harlan (Tom Smith), Florence Billings (Mrs. Fallon), J. Herbert Frank (Hedges), Grace Studford (Mrs. Rossmore). Versione francese. Dalla Cinémathèque Française. Grazie alla Cinémathèque Française, ecco, in prima

22 23 24 25 26 27 28 29

assoluta, una delle opere perdute di un regista maledetto, noto soprattutto per il suo *The Bat*, prima versione di Batman.

"Nonostante alcune incoerenze, è ragionevole prevedere che *Nobody* soddisferà le aspettative al novanta per cento, se non lo si analizzerà troppo a fondo. Come previsto, *Nobody* corrisponde al meglio dei melodrammi da salotto. La fotografia è a tratti magnifica e il cast pienamente soddisfacente. Roland West si è servito di una situazione in cui il marito della colpevole è un giudice inflessibile. Ne ha tratto un avvincente fotoromanzo per Jewel Carmen, che assicurerà grandi soddisfazioni alla First National." (*Variety*, 29/7/1921)

A lost film by the director of *The Bat*, it was found and preserved by the Cinémathèque Française.

giovedì thursday 26 ore 9.00

"Il cinema totalitario"

DEUTSCHE WOCHENSCHAU
n.555 (aprile 1941) D.:32'

Soggetti: Cinquantaduesimo compleanno di Hitler; Jugoslavia: entrata delle truppe tedesche ad Agram; capitolazione dell'armata jugoslava a Belgrado (17.4.1941); attacco alla Grecia: Salonicco, truppe tedesche a Olimpia.

DEUTSCHE WOCHENSCHAU
n.681 (settembre 1943)

D.:29'.16mm. V.O. Dal Bundesarchiv Filmarchiv
Soggetti: Resistenza sul fronte orientale; rafforzamento delle truppe tedesche nell'Italia settentrionale; sbarco degli inglesi nella baia di Salerno; liberazione di Mussolini da parte delle SS; quartier generale del Führer.

DEUTSCHE WOCHENSCHAU
n.725 (luglio 1944)

D.:18'.16mm. V.O. Dal Bundesarchiv Filmarchiv
Soggetti: Attentato ad Hitler (20.7.1944); congresso dell'industria tedesca degli armamenti; prova del bazooka e del panzer; fronte orientale: difesa, trasporto dei prigionieri; attacchi aerei nemici a Caen, evacuazione dei prigionieri americani; impiego delle V1.

DEUTSCHE WOCHENSCHAU
n.755 (marzo 1945)

D.:10'.16mm. V.O. Dal Bundesarchiv Filmarchiv
Soggetti: Esercitazione delle truppe d'assalto nazionali e borghesi sui bazooka; decorazione al valor militare della gioventù hitleriana da parte di Hitler a Berlino; combattimento difensivo: Breslavia, Königsberg, Stettino; trasporto dei prigionieri; rifornimenti; intervista alle donne: violenze dei soldati sovietici.

"Dal muto al sonoro: gli anni della transizione"
KITTY (Gran Bretagna/1929)

R.: Victor Saville. S.: da una novella di Warwick Deeping. Sc.: Violet Powell, Benn W. Levy, Marjorie Young. In.: Estelle Brody (Kitty Greenwood), John Stuart (Alec St. George), Dorothy Cumming (Mrs St. George), Marie Ault (Mrs. Greenwood), Winter Hall (John Fumival). P.: B. I. P. D.: 100'. 35mm. V.O. Dal National Film Archive.

Versione sonora e frammento della versione muta/
Sound version and excerpts from the silent version.

"In spite of these inconsistencies it is a reasonably safe prediction that *Nobody* will satisfy 90 percent of the picture attendance, who do not analyze so closely. As a program film production *Nobody* ranks with the best of the drawing room melodramas. The photography is brilliant at times and the cast wholly satisfactory throughout. Roland West has utilized a similar situation, having the husband of the guilty woman as the obdurate jurymen, confessing after 30 hours and the members of the jury swearing to keep his secret. He has made of it an intensely absorbing photoplay for Jewel Carmen, which should give general satisfaction to First National franchise holders." (*Variety*, July 29, 1921)

"Oggi un film come *Kitty* risulta primitivo quanto quelli degli inizi della cinematografia inglese": così recita la recensione al film pubblicata su *Variety*, solo che questo oggi risulta essere il primo motivo di interesse del film - l'essere, appunto, un reperto primitivo del passaggio dal muto al sonoro. *Kitty* è un melodramma sovrabbondante, che ruota intorno all'esclusivo rapporto che lega una ricca e nobile vedova a suo figlio, un giovane timido che al fronte si "libera" dell'influenza della madre, si sposa e rimane ferito, paralizzato e privo di memoria. La moglie, alla quale la madre impedisce di vederlo, riesce a rapirlo (letteralmente) e a strapparlo alle grinfie materne. Naturalmente la paresi ha origini psicologiche che l'amore riuscirà a guarire. Nell'originale versione muta, il film è un tipico prodotto medio, privo di grandi slanci, diretto con sicurezza da Victor Saville, che fa quello che può con un soggetto di tal fatta. Nella tempesta del sonoro e in attesa che i nuovi studi di Elstree per il sonoro siano completati, la B.I.P. imbarca il negativo su una nave, lo spedisce a New York, lo sonorizza con musica e (pochi) effetti e con alcune sequenze di dialogo in presa diretta. Di necessità, i due ultimi rulli del film sono semplicemente buttati via, le scene in estremo sostituite da eterni dialoghi in interno, alcuni attori cambiano, e il finale diventa confuso, impreciso, a tratti privo di senso. Il risultato è un ibrido molto interessante, indubbiamente esemplificativo di tanti film muti rapidamente riconvertiti a sonori, che si potrà valutare appieno confrontando la versione sonora con quella muta, di cui proietteremo il finale.

"La parte dei dialoghi è stata pensata in un secondo tempo, per gli ultimi 25 minuti. Se il suono sia dovuto all'RCA Photophone, o se invece i dialoghi siano stati aggiunti in Inghilterra o a New York, non ha nessuna importanza. E' stato lanciato come il primo importante film sonoro in Germania, in Francia e nel resto dell'Europa, ma tutta questa pubblicità dovrebbe immediatamente cessare. Il fatto del sonoro non si dovrebbe sapere, in ogni caso. Perché i dialoghi arrivano solo dopo una parte lunga e noiosa, ma il pubblico a mala pena ne risente: deve stare seduto e soffrire. Oggi un film come *Kitty* risulta primitivo quanto quelli degli inizi della cinematografia inglese." (*Variety*, 12/6/1929)

"In this latter day of English picture making *Kitty* is almost as primitive in its making as occurred in the British first days." This is the opinion of the *Variety* reviewer; the point is that this is exactly the reason why today the film is interesting, being an example of the primitive period of the transition from silent to sound. *Kitty* is a heavy drama, directed with some skill by Victor Saville, who did his best against a complicated and somehow confused script, by shooting some very good scenes, some of them using "sound gags in a silent" that are very interesting, mostly thinking that the film was later synchronised.

In fact, *Kitty* was produced as a silent; then B.I.P. decided to turn it into a part-talkie, and sent the print to New York where music and (few) effects were added and a new sound ending was shot. The resulting version is an interesting hybrid: a silent film with intertitles and music and effects which suddenly becomes a sync-sound film. The differences between the two films can be appreciated by seeing the two versions.

LE MAUVAIS OEIL (Belgio/1937)

R.: Charles Dekeukeleire. D.: 72'. 35mm. Versione originale francese. Dalla Cinémathèque Royale. *Le mauvais oeil* è il primo lungometraggio importante realizzato in epoca sonora in Belgio. In realtà il film fu postsincronizzato, ed uscì in duplice versione, olandese e fiamminga, con un uso tecnicamente molto limitato della parola. E' un film pretenzioso ed impossibile, ma che anticipa molte delle invenzioni del cinema degli anni Sessanta; una m.d.p. che incalza i volti duri ed aspri degli attori, non professionisti, una storia diversa, popolata di mostri, un montaggio sperimentale e - soprattutto - una sequenza onirica indimenticabile. Il film più interessante, ed anche il più discusso, del 1937, anno in cui la produzione belga fu relativamente abbondante, è senza dubbio *Les mauvais oeil* (Hel Kwade Oog) di Charles Dekeukeleire. Avanguardia dal 1927, apprezzato documentarista dall'inizio degli anni Trenta, Dekeukeleire compie qui un'incursione nel campo del film di fiction, senza tuttavia rinunciare al suo rigore intellettuale e senza alcuna concessione "commerciale". Il soggetto si deve a Herman Teirlinck, grande drammaturgo olandese, ed è ispirato ad una sua pièce del 1922, *De verdraagde Film*. (...) L'essenza del film va ricercata nel suo aspetto di sinfonia contemplativa della vita contadina, di inno al lavoro manuale e di evocazione di una misticità circondata da pratiche superstiziose. Il film fu girato nella regione di Audenaerde, interamente in esterni e décors naturali, precedendo di quindici anni il neorealismo italiano. A imitazione di alcuni maestri sovietici, il regista non fece uso di attori professionisti. (...) Lo spettatore d'oggi sarà forse colpito da alcune sequenze da antologia: la festa della mietitura, il girotondo, il tiro con l'arco, il combattimento dei galli, il gioco dei birilli, la processione esorcista. E se conosce la produzione belga, sarà grato a Dekeukeleire per aver indicato la via nella quale doveva impegnarsi un cinema che si voleva autenticamente nazionale - di conseguenza capace di guadagnarsi un pubblico internazionale. (*Histoire authentique du cinéma belge*, Francis Bolen, Editions Memo&Codec, Bruxelles, 1978)

ore 14.30

THE AMERICA'S FLYERS
(GB/1927)

P.: De Forest Phonofilm. D.: 3'. 35mm. V.O. Dal National Film Archive.

Questo *America's Flyers* è uno dei rari esempi del sistema di De Forest, uno dei pionieri del sonoro cinematografico.

An early essay of De Forest sound system. A short interview to some pilots: but the real hero is the gigantic microphone.

EIN TAG AUF DEM BAUERNHOF (Germania/1922)

D.: 8'. V.O. Dal Bundesarchiv Filmarchiv. Rarissimo incunabolo del sonoro, unico esempio dei primi cortometraggi dimostrativi del Triergon, il sietma che costituì il punto di partenza per l'industria cinematografica sonora europea.

A rarest example of the Triergon sound system, this

22 23 24 25 26 27 28 29

film being one of the very earliest shorts shot to demonstrate features of the new system.

UND NELSON SPIELT (Germania/1929)

R.: Hans Conradi. D.: 11'. 35mm. V.O. Dal Bundesarchiv Filmarchiv.

Primo cortometraggio sonoro del cinema tedesco. *Und Nelson Spielt* è un curioso film che intreccia sentori dell'avanguardia con la sperimentazione e l'"estasi" del sonoro.

The first sound short produced in Germany is a film, where memories of the avant-garde meet early experiment with music and speech.

LE REQUIN (Francia/1929)

R. e Sc.: Henri Chomette. F.: Frank Clifford, Léonce-Henri Burel.

Scgf.: Lazare Meerson. M.: J.E. Szyfer. In.: Gina Manès (Violetta), Nicole de Rouves, Andrée Standard, Albert Préjean. P.: Société des Films Sonores Tobis. D.: 45'. 35mm. Dal CNC - Archives du Film.

Questo film - almeno nella copia, incompleta (ridotta a 42 minuti), restaurata dagli Archives du Film - è in parte un film muto, con didascalie per i dialoghi. Sono state aggiunte due sequenze cantate, innestate sull'azione muta con una certa abilità, e un ultimo rullo che invece è autentico cinema parlato: una scena di tribunale, dunque verbosa, filmata nel novembre 1929 nei teatri di posa di Epinay (e non a Berlino come supponevo in *15 ans d'années trente*). Un articolo pubblicato su *«La Cinématographie Française»* (il 23 novembre 1929) è del tutto espositivo:

Ayant besoin dans cette scène entièrement parlée du procès d'une version française, allemande et anglaise, Henri Chomette a fait tourner à trois séries d'acteurs différents la partie dialoguée. En trois fois l'opérateur de vues et l'opérateur de sons répète son travail (sic). Et plus de vingt acteurs, les uns sachant l'allemand, les autres l'anglais, furent ainsi employés, fragmentairement, ce qui fait que *Le Requin* contiendra, dans cette scène réellement saisissante une expression multiple dans laquelle chaque pays pourra choisir sa version. Rudolph Klein-Rogge, l'admirable comédien, parle dans les trois langues. MM. Allard (de l'Opéra-Comique) et Pierre Juvenet, et le tragédien Samson Fainsilber (dont on avait fait des essais remarquables de photogénie et de phonogénie) ont été engagés pour apporter au *Raquin* l'apport de leurs masques et de leurs voix.

Questa citazione un po' lunga non è priva d'interesse: innanzitutto per l'imbarazzo che tradisce l'anonomo cronista che ha redatto l'articolo. La sintassi incerta lascia affiorare la difficoltà di afferrare chi sarà responsabile del film, se l'operatore o il tecnico del suono. Inoltre, l'articolo stabilisce che le versioni multiple non sono state una esclusività degli studi inglesi o tedeschi, e che il babilismo istituì un anno dopo a Joinville dalla Paramount aveva avuto un precedente in un'altra periferia parigina... (Jean-Pierre Jeancolas, *«Cinegrafie»*, n.5)

"Il cinema totalitario"

GIMN SOVETSKOGO SOYUZA (L'inno dell'URSS, 1944)

R.: R.Bubrik. P.: Central'noj Studi Kinochroniki. D.: 5'. Dal Central'nyj Gosudarstvennyj Archiv Kinofoto-dokumenton, Krasnogorsk

L'inno dell'URSS nella versione 1944, con testo di Mikhailov (il padre di Nikita, il regista), contiene una parte dedicata a Stalin, mai più udita in Russia dal 1953.

The hymn of USSR, in the 1944 version, with the text by Mikhailov (the father of the director Nikita), which contains some lines about Stalin which have never been sung since his death.

KLIATVA (Il giuramento, Unione Sovietica/1946)

R.: Mikhail Ciaureli. Sc.: Piotr Pavlenko, Mikhail Ciaureli. F.: Lev Kosmatov. Scgf.: L.Mamaladze. M.: A.Balanciladze. Mon.: V.Dolenko. In.: Mikhail Gelovani (Stalin), A. Mansvetov, N. Kononov, Aleksei Gribov, N. Ryzov, Sofia Giacintova (Varvara), Nikolai Bogoljubov (Aleksandr), S. Bogoljubova (Olga), D. Pavlov (Sergej), Tamara Makarova (Ksenia), Nikolai Plotnikov (Emilov), I. Nabatov (il ministro Bonnet), N. Ciapigin (Johnson), V. Maruta (Hitler). P.: Tbilisskaja Kinostudija. Première: 29/7/1946. D.: 125'. 35mm. V.O. Dal München Filmmuseum.

Tra i film a sfondo politico il più importante fu *Il giuramento* di Ciaureli, dimostrazione lampante dei trabocchetti tesi all'arte quando vuol essere monumentale a tutti i costi ed anche del pericolo sociale costituito dal culto rivolto a un capo ancora vivente. (...) *Il giuramento* rese la figura dello Stalin di Gelovani così imponente e divina che in seguito pochi altri film poterono uguagliare il successo trionfale. Soltanto agli stessi Ciaureli e Gelovani riuscì di ripetere l'exploit con *La caduta di Berlino*. (Jay Leyda, *Storia del cinema russo e sovietico*). Protagonisti di questa grandiosa epopea cinematografica sono Stalin e un'operaia di provincia. Nella vita di una semplice donna che ha quattro figli si riflette la drammatica storia di tutto il popolo sovietico, dalla morte di Lenin sino alla vittoriosa conclusione della prima grande guerra sostenuta per difendere la patria. La donna perde i figli e i nipoti, ma non sente alcuna differenza fra il suo personale dolore e il dolore della comunità. Le sofferenze e le gioie di Varvara Petrovna appartengono alla storia del mondo. Alla fine, durante la splendida festa della vittoria, al Cremlino, la vecchia donna, con l'animo schiantato come un albero colpito dal fulmine e pur fiera e a capo eretto, si trova dinanzi a Stalin: da questa immagine traluce l'ingenuo e potente valore simbolico di un'antica leggenda. Perché, quando Stalin si inchina dinanzi all'operaia e le bacia la mano (e la donna in quel momento è il simbolo di tutto il popolo russo), i due protagonisti del film sono di fronte, uniti da un mitico amore. Questo è lo stile del cinema sovietico: la sua antica potenza artistica torna a svilupparsi oggi, nell'epoca del sonoro. (Béla Balazs, *Il film - Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Einaudi)

"The vow, latest Soviet opus, just misses being a great picture, and also being one of finest turned out by the Russians. This near-miss stems from the way that the late war is handled by the Soviet producers in an overly long, vaguely done sequel to the main theme of the story. This part of the film leads one to believe that the Russians won the war. In fact, this propaganda phase of the production is so blatantly done it will make the average American patron squirm. And it is unfortunate, because marring an otherwise superb production. Picture's title stems from the fact that Stalin pledges to let no one destroy Lenin and his legacy. Yarn has the typical Russian mother going to Stalin to tell of her fears about the big war. The Soviet leader confirms her suspicions but says Russia will survive because the Soviets are accustomed to trials and hardships. Mikhail Ciaureli turns in a splendid job of directing. In fact, he proves himself a better director than scripser. (*Variety*, June 25, 1947)

SUVOROV (URSS/1941)

R.: Vsevolod Pudovkin, Michajl Doller. Sc.: Georgij Grebner, H. Ravic. F.: Anatolij Golovnja, Tamara Lobova. Scgf.: Vladimir Egorov. M.: Juri Sciaporin. In.: Nikolaj Cerkassov-Serghejev, A. Jacnitskij (Paolo I), Aleksandr Chanov, Vsevolod Aksjonov, Michajl Astangov. P.: Mosfilm. D.: 100'. V.O. Dal München Filmmuseum

Suvorov è un esempio di quelle grandi produzioni storiche che tanta parte avevano nella costruzione

sistemática dell'immagine dei dittatori. Il film va idealmente visto insieme a *Campo di maggio* e a *Der Grosse König*, che gli fanno da contraltare per la Germania e l'Italia. Se nel caso di *Campo di maggio* l'intervento di Mussolini fu "a monte" dell'intera produzione del film, qui Stalin "spinge" perché il film sia prodotto e intervenga direttamente, discutendo la sceneggiatura di Grebner e Ravic. Nel 1940 Stalin sta cercando di costruirsi una nuova immagine che lo affranchi definitivamente dall'ombra di Lenin, e la trova nella figura di "grande condottiero", cioè Suvorov, il vincitore di Napoleone. Ne è una prova questa lettera di Stalin al ministro del cinema, Bol'shakov, datata 9/7/1940 (da *Il cinema dei dittatori*, a cura di Renzo Renzi, Bologna, Grafis, 1992), nella quale il dittatore muove appunti molto precisi alla sceneggiatura.

Al compagno Bol'shakov *La sceneggiatura del Suvorov presenta dei difetti. E' scarna e povera di contenuto. E' ora di smetterla di raffigurare Suvorov come un papà buono che di tanto in tanto lancia un "chicchirichi" e aggiunge: "russo", "russo". Non è qui il segreto delle vittorie di Suvorov. La sceneggiatura non spiega le particolarità della politica e della tattica militare di Suvorov: 1) corretta valutazione dei difetti del nemico e capacità di sfruttarli fino in fondo; 2) un attacco audace e ben preparato, accompagnato da una manovra d'accerchiamento per colpire le retrovie avversarie; 3) capacità di scegliere comandanti esperti e audaci e di indirizzarli sul bersaglio dell'attacco; 4) capacità di promuovere coraggiosamente ad alti incarichi i meritevoli, in contrasto con le prescrizioni delle "norme sui ranghi", senza curarsi dell'anzianità di servizio e dell'origine dei promossi; 5) capacità di mantenere nell'esercito una disciplina severa, veramente ferrea. A leggere la sceneggiatura si può pensare che Suvorov non tenesse la disciplina in gran conto, e che avesse successo non grazie alle caratteristiche della sua politica e della sua tattica bellica, ma soprattutto per la bontà verso i soldati, e per un'audace furberia - sconfinante in una specie di avventurismo - nei confronti del nemico. Si tratta certo di un malinteso, per non dire di più. Queste osservazioni si riferiscono altresì al celebre spettacolo Suvorov che è in scena nel Teatro Centrale dell'Armata Rossa.* I.Stalin

Il film narra, in grande stile, gli ultimi anni di vita del generale Suvorov, sottolineando il fatto che le sue dimenticate vittorie su Napoleone erano state ottenute a dispetto del suo sovrano, Paolo I, dei consiglieri di fiducia dello zar e dei suoi ambigui alleati. Lo stile del *Suvorov*, a film ultimato, risultò più semplice di quello di *Pietro il Grande*; la maestosità e insieme l'agilità della narrazione fanno supporre che Pudovkin si sia giovato, nella realizzazione, dell'aiuto di Ejzenstein.

Another example of the historical films the dictators wanted to be produced. In this case is the life of General Suvorov, who won Napoleon. As Hitler in *Der Grosse König* and Mussolini in *Campo di maggio*, Stalin was highly interested in this picture, because, at this time (1940), he was trying to impose a new image of himself as a military chief, to get rid of the "shadow" of Lenin. An evidence of this interest was a letter addressed to Minister Bolshakov (on July 9, 1940) where Stalin discusses and criticizes the screenplay.

ore 21.15

"Dal muto al sonoro: gli anni della transizione"

THE SHAMING OF THE TRUE (Gran Bretagna/1930)

R.: Walter Creighton. Int.: J.Clarkson, D. Byng, M.Guy. P.: B.I. F. for Charles B.Cochran. D.: 11'. 35mm. V.O. Dal National Film Archive.

22 23 24 25 26 27 28 29

Questa breve ed efficace parodia dei primi *talkies* era utilizzata in uno sketch dello spettacolo *Cochran's 1930 Revue*. A parte il divertimento, il film è un interessante documento che mostra quali fossero le critiche che il pubblico muoveva ai primi "parlati". *This amusing short burlesque of the early talkies was used as the prologue to Cochran's 1930 Revue. Apart from the divertimento, this short witnesses how the early talkies were seen by the audience, who was already used to silents.*

"Dal muto al sonoro: gli anni della transizione" AUTOUR DE LA FIN DU MONDE (Francia/1930)

R.: Eugène Deslaw. D.: 14'. 35mm. Versione muta e sonora. Dal CNC - Archives du Film.

Il film utilizza brani del film di Gance e scene girate appositamente da Deslaw. Queste ultime sono mute, mentre le prime sono sonore. Il film dunque passa continuamente da un formato all'altro e dichiara così la sua appartenenza ad un'epoca contraddittoria e lacerante, come quella della transizione. "Il 27 febbraio 1931, un anno e mezzo dopo la proiezione di alcune scene del film *La Fin du monde*, Abel Gance partecipa al gala organizzato dal gruppo "L'effort" al Théâtre des Champs-Élysées a Parigi. Qui Gance tiene una conferenza sul cinema parlato, che accompagna con un cortometraggio inedito montato nel 1930 da Eugène Deslaw: *Autour de la fin du monde*. Il film mostra le riprese: il clima, le inquadrature censurate o non trattenute dal montaggio e alcuni provini. Un operatore su un praticabile effettua, senza soluzione di continuità, una serie di panoramiche a 360 gradi. La macchina da presa come cineocchio e la vertigine delle immagini corrispondono all'estetica di Abel Gance e di Walter Ruttmann. Ci troviamo a Joinville, in un teatro di posa allestito in tutta fretta per le riprese sonore. Soffitti e scenografie chiuse ermeticamente. Abel Gance e l'operatore si mescolano alle comparse e ai tecnici incaricati di preparare la macchina da presa "blindata", di sistemare le luci e i microfoni. Jules Kruger si chiude nella cabina insonorizzata. L'ago dell'ampereometro vacilla. Comincia la registrazione, "Silenzio! Si gira!" Dentro lo studio si svolgono alcune scene de *La Fin du monde*: in un'agenzia di stampa si compongono i giornali che annunciano delle notizie di guerra. Interessanti registrazioni sonore realizzate da Walter Ruttmann intensificano il fischio delle macchine e accelerano il ritmo visivo delle immagini; in un ufficio, un uomo telefona al Centro Meteorologico nazionale, mentre altri sono occupati a mandare messaggi via telegrafo: una lunga carrellata mostra trasmettenti e microfoni sullo sfondo di una carta geografica. In un grande salone, tutte le razze sono riunite nel Quartier Generale del mondo. La cometa ha sfiorato la Terra e ha provocato qualche danno. La macchina da presa indietreggia e lascia vedere i modellini di Lazare Meerson. All'esterno, dei tecnici sistemano sulla Tour Eiffel il loro materiale per le riprese delle scene di massa. E' difficile dissociare i provini dalle inquadrature non trattenute. Certi interpreti sono riconoscibili sia in *Autour de la fin du monde* che in *La Fin du monde*: Vanda Vangen posa per la versione inglese e tedesca; Sylvia Grenade (Isabelle) canta *Adios Muchachos* e litiga con Samson Fainsilber (Schomberg) che gli rimprovera di amare Colette Darfeuil (Geneviève). Più avanti, le due donne sono a fianco di Georges Colin (Murcie) in un cabaret di viveurs che si godono i loro ultimi istanti. Infine, due peccatrici coperte di veli attendono il loro turno, secondo il copione teatrale della Passione in cui Jean Novalic interpreterà la parte di Cristo. Allora si pone un problema... Un solo provino pone problemi. Chi è quell'uomo che vocifera su uno sfondo di lucenti faville? A quale attore pensava Abel Gance per la parte di Novalic? Come rinunciare a stabilire un accostamento tra Antonin Artaud e questo personaggio che, folle, delira dopo aver ricevuto una pietra sulla testa e si rivolge alle masse?

Diversi indizi accreditano questa ipotesi.

Antonin Artaud si trovava nella primavera del 1929 negli studi della Victorine sul set di *Tarakanova* di Raymond Bernard. Eugène Deslaw lo ha incontrato a Nizza. E' possibile che insieme abbiano discusso del successivo progetto di Gance, dato che Artaud tomava a Parigi. Peraltro, Artaud e Gance avevano la stessa concezione dell'interpretazione degli attori. Artaud diceva: "Certe sofferenze che ho dovuto patire mi designano in modo speciale per queste genere di parti" (A. Artaud, lettera a Mme Y. Allendy, ottobre 1930, in *Oeuvres complètes*, III). Mentre Gance affermava: "Io chiedo loro di assomigliare un po' moralmente e fisicamente al personaggio che interpretano" (Intervista a C. Doré, «Ciné-Miroir», 29.03.29). Artaud già conosceva il regista: aveva interpretato Marat in *Napoléon* nel 1927, un ricattatore in *Mater Dolorosa* nel 1932, Savonarola in *Lucrèce Borgia* nel 1935. Allora, perché non dovrebbe essere stato interpellato per una parte ne *La Fin du monde* nel 1929? Durante le riprese di *Napoléon*, Artaud aveva già incontrato Gina Manès e Jean d'Yd (anche lui attore ne *La Passion de Jeanne d'Arc* di Dreyer nel 1928), aveva lavorato con Lazare Meerson sul set dello stesso film (*L'Argent* di Marcel L'Herbier nel 1928), aveva girato con Jules Kruger (l'operatore di *Napoléon*, *L'Argent* e *Tarakanova*), e aveva apprezzato Walter Ruttmann al punto di volergli affidare la regia della sceneggiatura di 32. (Ruttmann, autore de *La melodia del mondo*, fu l'assistente di Gance per *La Fin du monde* e ne realizzò la sincronizzazione). Perché escludere l'idea che Artaud abbia potuto avere una parte ne *La Fin du monde*, e dunque che possa aver fatto una prova, visibile in *Autour de la fin du monde*? Ma ammettendo che Artaud abbia fatto questa prova, per quale motivo non appare in *La Fin du monde*? Innanzitutto, non è escluso che sia stato lui stesso a rifiutare. Il 26 marzo 1929, in una lettera da Nizza a Yvonne Allendy, Antonin Artaud affermava: "Fare un film parlato ora e sempre mi pare una cattiva azione... Il cinema parlato è una stupidaggine, un'assurdità, la negazione stessa del cinema". (A. Artaud, Lettera a Mme Y. Allendy, marzo 1929). Eppure, un mese dopo, in una altra lettera alla stessa amica, Artaud confida: "Avrete certo ricevuto la sceneggiatura del *Dibbouk*. Mi sono risolto a introdurre in tutte le mie sceneggiature delle parti sonore e persino parlate, infatti c'è una tale spinta verso il cinema parlato che, nel giro di uno o due anni, nessuno vorrà più i film muti. E' desolante..." (A. Artaud, Lettera a Mme Y. Allendy, 19.04.29).

Abel Gance, come Artaud, ebbe qualche reticenza a integrare simili scene nel suo film. Allora, perché lo fece? Probabilmente perché durante le riprese Walter Ruttmann - fervente adepto della musica visiva e sonora al cinema - difese il progetto. Eugène Deslaw seppe trarre profitto da questo passaggio dal muto al parlato e divenne l'argomento stesso del suo cortometraggio.

Come Athur Honneger sarà escluso dalla partitura sonora e sostituito da Walter Ruttmann, così Artaud sarà escluso a vantaggio di un altro attore. E che attore!...

Certi articoli del tempo riportano che Abel Gance, assai più interessato al soggetto grandioso, ha esitato a lungo nella scelta degli interpreti. Si è dedicato a rendere in immagini il tema astronomico di Camille Flammarion. Quanto ai finanziamenti, fu sostenuto da grandi personalità scientifiche e politiche che ritenevano che il film avrebbe fatto nascere nelle menti di ciascun spettatore il problema angosciante della sua propria fine; infatti, il film altro non è che "una protesta contro ciò che rende il nostro mondo inquieto, diffidente di fronte alla vita di tutti i giorni, contro quei cataclismi che sono le guerre" («Cinémound», 25.12.30). In realtà, si tratta di una gigantesca metafora. Gance pareggia i conti con i "detentori dei soldi" che hanno continuato a tagliare la sua opera smisurata: la durata originale del film era di tre ore; fu amputata di un terzo in occasione della proiezione al gala dell'Opéra nel gennaio 1931

e la copia attuale dura solo 91 minuti.

I tagli fatti dai produttori, uniti ai provini e alle prove di ripresa, coesistono in seno a questo cortometraggio inedito, ritrovato agli Archives du Film (CNC), e sono uno dei loro tesori. Prendere in considerazione Artaud in *Autour de la fin du monde* è una impresa folle. (Jean-Louis Cot, Françoise Lemerige, Pierrette Lemoigne)

This "Making" La fin du monde - found and restored at Les Archives du Film - is one of those monsters that make the transition evident. It is a half-sound half-silent documentary about a great production and a film of a great director. A rare chance to give a glance behind the camera.

CHIQUÉ (Francia/1930)

R.: Pièrre Colombier. F.: Raymond Agnel, René Colas. Scgf.: Jacques Colombier. M.: M. Faulkner. In.: Irène Wells (Mary), Claire Franconay (Cricin), Charles Vanel (Fernand), Adrien Lamy (Douglas). P.: Pathé-Natan. D.: 29'. 35mm. V.O. Dal CNC - Archives du Film.

Primo film parlato realizzato interamente in Francia da una troupe francese, questo *Chiqué*, restaurato appositamente per questa occasione, è un mediometraggio geometrico, molto ironico, che si svolge tutto in due décor ricostruiti: l'esterno e l'interno di una bettola. Le gag si impennano tutte su un equivoco sonoro, su cui gli attori lavorano con grande professionalità. Da sottolineare la prova di Charles Vanel, che qui mette in ridicolo un ruolo che gli sarà molto caro durante tutta la carriera, quello del bandito.

The only existing fragment of the first sound film produced in France with French crew.

BLACKMAIL (GB/1929)

R.: Alfred Hitchcock. S.: da un lavoro teatrale di Charles Bennett. Sc.: Charles Bennett, Benn W. Levy, Garnett Weston, Alfred Hitchcock. M.: Hubert Bath, Harry Stafford. In.: Anny Ondra, John Longden, Donald Calthrop, Sara Allgood, Charles Paton, Sam Livesey. P.: British International Pictures. D.: 73'. 35mm. V.O. Dal National Film Archive.

Versione muta e un frammento della versione sonora/Silent version and an excerpt of the sound version.

Accompagnamento musicale composto ed eseguito da Gabriel Thibaudau/Musical accompaniment composed and performed by Gabriel Thibaudau.

Esemplare per la complessità dei casi che costellano il passaggio dal muto al sonoro, *Blackmail*, girato muto, rigirato sonoro, distribuito sonoro, distribuito muto, la cui versione muta è piena di inquadrature tratte da quella sonora e viceversa, viene finalmente mostrato in Italia nella sua versione muta, che non è certo più originale di quella sonora. E' semplicemente un altro film, da aggiungere alla filmografia di Alfred Hitchcock.

"Tutti conoscono le vicende produttive di *Blackmail*, soprattutto attraverso le testimonianze dello stesso Hitchcock. Il film era nato per essere muto e così fu; successivamente, quando la conversione al sonoro della cinematografia britannica prese piede, si decise di rifare l'ultimo rullo con i dialoghi; ma Hitchcock, che già l'aveva previsto, aveva fatto i suoi piani in anticipo. Avendo conservato molti degli scenari, riuscì a girare di nuovo con i dialoghi molte più scene di quante se ne aspettasse il produttore. *Blackmail* poté così essere presentato nel giugno del 1929 come "il primo lungometraggio completamente parlato realizzato in Gran Bretagna". La sua accoglienza, sia di critica che di pubblico, fu trionfale. Due mesi più tardi uscì una seconda versione di *Blackmail*, muta e con didascalie, per quelle sale che ancora non si erano convertite al sonoro. (...) Le due versioni di *Blackmail*, muta e sonora, costituiscono un caso da studiare, certamente affascinante e forse unico. (...) *Blackmail* appartiene a

22 23 24 25 26 27 28 29

una categoria a parte, in quanto, ricapitolando, venne nell'ordine: (1) girato muto; (2) rigirato con i dialoghi, che non riguardavano soltanto l'ultima parte; (3) editato come film sonoro; (4) editato come film muto. La versione sonora include alcune riprese di quella muta, così come la versione muta include alcune riprese di quella sonora. (...)

Ci sono altre sequenze, che appartengono chiaramente alla seconda fase di riprese (quella "sonora"), e che sono state utilizzate, debitamente montate con le didascalie, nella versione muta. (Ciò che non è facile sapere è se queste scene ne abbiano sostituite altre girate in precedenza, o se Hitchcock abbia lasciato le riprese mute incomplete sapendo che il materiale delle successive riprese sonore avrebbe colmato le lacune in maniera soddisfacente.)

Entrambi i film, quindi, ci appaiono come ibridi, con una sorta di continuo *bricolage* tra una versione e l'altra. Confrontando le due versioni scena per scena, si registra una serie di variazioni per cui, a seconda dei casi: (a) entrambe le versioni utilizzano scene "mute"; (b) entrambe le versioni utilizzano scene "sonore"; (c) materiali muti e sonori sono montati assieme in una stessa scena; (d) le due versioni utilizzano scene completamente diverse. Il «Times» (14/8/1929) utilizza la premessa della versione muta di *Blackmail* come pretesto per un solenne editoriale anti-sonoro. Di *Blackmail* si dice che "il confronto risulta nettamente favorevole alla versione muta". Tuttavia, il "coltello" ed altri effetti simili (il campanello che suona subito dopo) riconciliarono i critici e perfino l'intelligenza della Film Society col sonoro, anche perché il successo commerciale del film costituiva una garanzia per l'industria cinematografica britannica. (Charles Barr, «Blackmail»: *Silent & Sound*, «Sight & Sound», London, B.F.I., Spring 1983.)

Everyone knows the production history of *Blackmail*, largely through the accounts of it given by Hitchcock himself. It was planned and begun as a silent; then, as the British film industry's conversion to sound gathered momentum, instructions were given to remake the final reel with dialogue; but Hitchcock, foreseeing this, had made contingency plans of his own. Having kept most of the sets standing, he went back and reshot with dialogue many more scenes than the producers were expecting. *Blackmail* could thus be unveiled in June 1929 as-with only slight exaggeration- "The First Full-length All-Talkie Film made in Great Britain". Its reception both commercially and critically was triumphant.

Two months later, with much less fuss, came a second *Blackmail*, silent, with titles, to serve those cinemas that had not yet converted to sound.

These two films of *Blackmail*, silent and sound, together make a case study that is certainly fascinating and possibly unique. *Blackmail* belongs in a separate category (...); to recapitulate, it was in order (1) shot silent (2) reshot, not just in the last reel, with dialogue (3) released as a talkie (4) released as a silent. The talkie incorporates silent visuals, the silent incorporates talkie visuals. The first surprise is that the bits that are always said to be the same in both versions are not, strictly, the same at all. This principle applies to many scenes later in the film(s) that look identical at first sight, including Hitchcock's cameo as a harassed passenger on the underground. There are also sequences which work the other way round, where visuals shot on a sound stage are clearly being used, with titles intercut as appropriate, in the silent version as well. (What is hard to guess, from the evidence of the films alone, is whether these visuals replace silent material already shot, or whether Hitchcock had left the silent shooting incomplete in the knowledge that alternate footage from the dialogue shooting would satisfactorily fill the gaps). Both films are revealed as complex hybrids, works of continually inventive *bricolage*. Juxtaposing them scene by scene, one registers a set of permutations: points at which, variously, (a) both versions use 'silent' visuals; (b) both versions use 'sound' versions; (c) silent and sound visuals are mixed

within a scene; (d) the two films use entirely different visuals. This last case is the most obviously significant, and it is time to give some visual examples.

«The Times», on 14 August 1929, used the première of the silent *Blackmail* as pretext for a solemn anti-talkie editorial. Of *Blackmail* specifically: 'The comparison is much in favor of the silent version.' But already, 'knife' and similar effects (the reverberating doorbell soon after) were reconciling the critics and even the Film Society intelligentia to sound at the same time that the film's commercial success was reassuring the British industry.' (Charles Barr, «Blackmail»: *Silent & Sound*, «Sight & Sound», London, B.F.I., Spring 1983.)

"Il cinema dei dittatori"

TRI GHEROINI (Tre eroine, Unione sovietica/1938)

R.: Dziga Vertov. Sc.: Dziga Vertov, E. Svilova. M.: Dm. e Dan. Pokrass. F.: S.Semenov. Eff. son.: A.Kamponskij, Fomin e Korotkevic. Testo delle canzoni: V.Lebedev-Kumatch. D.: 70'. 35mm. V.O. Dal Central'nyj Gosudarstvennyj Archiv

venerdì
friday 27
ore 9.00

"Il cinema totalitario"

CINEGIORNALE LUCE n.1482 (22 marzo 1939)

D.: 10'.35mm. Versione originale

Dall'Archivio storico dell'Istituto Luce

Soggetti: Roma - Cerimonia commemorativa per onorare la memoria di Giuseppe Crovetto, legionario ventiduenne caduto in terra di Spagna. Giappone - Aumento della produzione alle officine governative delle Ferrovie. Le macchine da presa seguono alcune fasi della fabbricazione di locomotive. Tripolitania - Lavoro della Milizia forestale in Libia dove la Milizia svolge un vasto programma per la valorizzazione forestale di quelle terre. Londra - Attentati terroristici in Inghilterra. Cecina - Un allevatore dedica tutte le sue cure alla creazione di una razza canina che abbia speciali attitudini per la caccia grossa. Port Monroe (Stati Uniti) - Armamenti nelle democrazie cosiddette pacifiste. I Congressisti americani che progettano un programma militare di 552 milioni di dollari assistono ad una dimostrazione delle possibilità dell'artiglieria antiarea nazionale. Berlino - Il Presidente ceco Hacha pone nelle mani di Hitler le sorti del suo popolo nella convinzione che ogni sforzo debba essere fatto per la sicurezza della pace in questo settore dell'Europa centrale. Reggio Emilia - Sagra della nuzialità. Le zone rurali troveranno nella Nazione amica una prima certezza di lavoro, dopo aver ricevuto la benedizione del vescovo in Duomo.

CINEGIORNALE LUCE n.1508 (11 maggio 1939)

D.: 10'.35mm. Versione originale. Dall'Archivio storico dell'Istituto Luce

Soggetti: Roma - Visita del Re Imperatore e della Regina Imperatrice all'annuale esposizione delle opere degli scultori, pittori, incisori e architetti dell'Accademia tedesca di Belle Arti. Cairo - Ostentazione di forza della Gran Bretagna nel libero Egitto. La Divisione motorizzata inglese sfila all'ombra delle Piramidi e per le vie del Cairo. Torino - Adu-

Kinofotodokumenton

Dalla inesauribile miniera degli archivi sovietici è uscito un film "perduto" di Dziga Vertov, un film presente in tutte le filmografie dell'autore ma che nessuno, da quel lontano 1938, aveva più visto. Siamo in pieno periodo stalinista, e Vertov produce questo *Tri gheroini*, depurato da ogni avanguardismo, in pieno rispetto della retorica e del gusto imposti da Stalin. Un interesse duplice, quindi: vedere per la prima volta al mondo un film di un autore fra i più importanti nel cinema sovietico e vedere come lo stalinismo ne avesse soffocato le pulsioni, il coraggio, l'inventiva, la carica di avanguardia.

Tri gheroini (The Three Heroines) was a lost film. It has never been seen since that 1938, when Vertov directed this film, a very interesting example of the director's activity in the 30s, when he was forced to forget his art, to refuse his avant-garde experiments, and to adopt the rhetoric of Stalin's regime. So, a double interest: a Stalinist film, and a lost film, together in a good print taken from the original negative, which was waiting for researchers on its shelf, as often happens to "lost" films.

nata di addestramento di reparti femminili della Gioventù Italiana del Littorio, in corso Duca di Genova. Berlino - Perentoria risposta del Führer al Presidente Roosvelt e alla politica democratica di accerchiamento con la denuncia dell'accordo navale con l'Inghilterra e del patto di non aggressione con la Polonia. Pompei - Consacrazione del monumentale campanile e del rinnovato santuario della Madonna del Rosario, celebrata dal Cardinale Maglione alla presenza di una folla immensa. Cernobbio - La regale Villa d'Este a Cernobbio dove i Ministri degli Esteri dell'Asse hanno concluso le due giornate dello storico convegno che ha suggellato con un nuovo patto politico e militare l'amicizia Italo-Germanica. Roma - XIV Concorso Ippico Internazionale in piazza di Siena, alla presenza del Duce. La squadra italiana conquista la vittoria, assicurandosi così la Coppa d'Oro Mussolini e l'ambito elogio del Duce.

CINEGIORNALE LUCE n.1577 (30 agosto 1930)

D.: 10'.35mm. Versione originale Dall'Archivio storico dell'Istituto Luce

Soggetti: Chioggia - Festa dei pescatori a Chioggia in occasione della II Sagra del pesce, organizzata dal centro nazionale di Propaganda peschereccia in collaborazione con l'Opera Nazionale Dopolavoro e l'Ente del Turismo. Vienna - Apertura dei giochi mondiali universitari al Prater. Entusiastiche acclamazioni della folla salutano i 300 allievi del Guf. Tiensin (Cina) - Tutte le navi che percorrono il fiume Bianco, che attraversa la città, sono oggetto della sorveglianza delle pattuglie giapponesi. Milano - Gli Assi del ciclismo di 19 nazioni a confronto sul Velodromo Vigorelli per i campionati del mondo. Tra gli applausi scendono in pista i dieci azzurri, presentati da Binda al generale Vaccaro. Port Hoyle (Stati Uniti) - Addestramenti bellici nelle democrazie pacifiste. L'esercito degli Stati Uniti sperimenta il tiro al bersaglio attraverso una fitta cortina fumogena che costringe perfino l'operatore cinematografico a lavorare con la maschera antigas. Danzica - Danzica circondata dalle truppe polacche, dopo che da parte della Polonia sono state improvvisamente interrotte le trattative che erano in corso con il governo della Città Libera. Nella città imbandierata a festa, il Gauleiter Forster assume il

22	23	24	25	26	27	28	29
----	----	----	----	----	----	----	----

potere supremo con il titolo di Capo dello Stato. Lungo il corridoio, creato a Varsavia nel territorio del Reich tedesco, si intensificano i preparativi bellici polacchi e l'esodo delle minoranze tedesche verso il confine germanico. *Lido di Roma* - Sulle rive del mare di Roma, i 200 genitori Albanesi si incontrano con i loro figli che trascorrono una lieta vacanza nel Collegio IV Novembre dove la colonia è stata ospitata.

CINEGIORNALE LUCE N.51. (25 giugno 1940)

D.: 11'. 35mm. Versione originale
Dall'Archivio storico dell'Istituto Luce
Soggetti: *Nel sole di Rodi* - Una visita al Castello, antica sede dei Cavalieri di San Giovanni. *Sistemi di salvataggio* - Un nuovo tipo di zattera di salvataggio. Come si fanno scendere in mare le scialuppe. *Protezione antiaerea* - Lavori per la protezione delle opere d'arte della Capitale. *Per la nostra autarchia* - Esperimenti di laboratorio per il miglioramento dei prodotti agricoli. *Per la nuova Europa* - L'incontro a Monaco tra il Duce e il Führer.

CINEGIORNALE LUCE N.184 (2 ottobre 1941)

D.: 11'. 35mm. Versione originale Dall'Archivio storico dell'Istituto Luce
Soggetti: *Fronte russo* - L'assedio di Pietroburgo da parte delle truppe tedesche. *Convegno atlantico* - L'incontro Roosevelt-Churchill a bordo del "Potomac". *Aerei italiani su Odessa* - Azioni di cacciatori italiani sul Fronte Orientale.

CINEGIORNALE LUCE N.287 (9 ottobre 1942)

D.: 11'. 35mm. Versione originale Dall'Archivio storico dell'Istituto Luce
Soggetti: *Armata italiana in Russia* - Il Capo di Stato Maggiore della Milizia in visita al fronte russo. *Fronte russo* - Momenti ed episodi della dura lotta per la conquista di Stalingrado. *Cooperazione navale tripartita* - L'arrivo dei sommergibili nipponici in una base dell'Asse nell'Atlantico. *Sommergibili italiani in Atlantico* - Una missione di guerra nel sommergibile "Barbarigo".

"Dal muto al sonoro: gli anni della transizione" CAPE FORLORN SOUND RUSHES (Gran Bretagna/1931)

R.: Ewald André Dupont. D.: 15'. 35mm. Versione inglese, tedesca, francese. Dal National Film Archive.
Un documento tanto raro quanto interessante, tratto dal set di uno dei tanti film girati contemporaneamente in più versioni. Si tratta di alcune sequenze del film di Dupont, girate una dopo l'altra nelle tre versioni, con attori diversi, nelle tre lingue. Tre recitazioni, tre impronte completamente differenti. *A rare document from one of the multi-lingual production of early sound era. Some scenes of Cape Forlorn presented in the three version, as they were shot: English, French, German. Same film, same screenplay, different actors and acting: different films.*

ATLANTIC (Gran Bretagna/1929)

R.: Ewald André Dupont. Sc.: Victor Kendall, E.A. Dupont da "The Berg" di Ernest Raymond. Suono: Alec Murray. M.: John Reynders. In: Fritz Körner, Elsa Wagner, Heinrich Schroth, Julia Serda, Elfriede Borodin, Lucie Mannheim, Franz Lederer, Willi Forst, Hermann Vallentin, Theodor Loos, Georg John, Philipp Manning, Georg August Koch, Syd Crossley. P.: British International Pictures. D.: 120'.

35mm. Dal Cesky Filmovy Ustav /Filmovy Archiv e dal National Film Archive
Versione tedesca e parti della versione francese e inglese/German version and excerpts from English and French version.

Ewald A. Dupont, regista di grande successo e di grande budget, affronta il suo primo film sonoro in grande stile. In un solo colpo produce uno dei primi *all-talking* e dirige un film in due versioni, una produzione destinata all'intero mercato europeo, messa in scena ricorrendo ad alcuni fra i più grandi autori dell'epoca nelle rispettive cinematografie. Il risultato è diseguale; del resto Dupont, almeno in questi primi film sonori, è soprattutto un regista di attori. Così, affidata alla classe straordinaria di Fritz Körner, la versione tedesca si rivela un "kammerspiel" di grande forza, in cui tutto pesa sulle spalle degli attori e del dialogo, che sono però perfetti. Alle loro spalle un set gigantesco che risuona (come notarono, entusiaste, le critiche d'epoca) dei rumori ossessivi della navigazione prima (le onde, la campana del cambio, il rumore continuo delle turbine) e della tragedia poi - quella campanella d'allarme che echeggia per tutta la seconda parte del film, ospite non gradito, ossessione mortale per pubblico e spettatori. Se non si può dire che si tratti di effetti altamente innovativi, non si può negare che siano altamente efficaci, dando al film un'indubbia capacità di presa sul pubblico, anche moderno. Il film, come abbiamo detto, venne girato sullo stesso set in due versioni, inglese e tedesca: le due versioni sono praticamente identiche - tolti ovviamente gli attori. Poi, alcuni mesi dopo, si girò la versione francese; qui, oltre al cast, cambiò anche il regista, Jean Kemm. E la versione è completamente differente nel modo di girare, nel montaggio, nei dialoghi. Il risultato è mille miglia lontano da quello di Dupont. Un film verboso, senza forza, senza dramma.

"Atlantic fu il primo film completamente parlato ad essere proiettato a Berlino. A mio parere, il dato più notevole di Atlantic sono le numerose scene del naufragio. Se fra i film di ambiente marittimo è stato prodotto qualcosa che si avvicini in grandiosità e realismo a questo lavoro di Dupont e degli studi Elstree, l'autore non ne è a conoscenza. Dietro nostra domanda, Mr. Rosher ci ha confermato che Atlantic è il primo film multi-lingue prodotto. E' stato girato in inglese, francese e tedesco, nel 1929 e non nel 1930, cosa che rende ancora più apprezzabile la qualità del suono, se consideriamo le condizioni primitive in cui si trovava la tecnica del suono a quei tempi." (*The International Photographer*, giugno 1931)

"Il film è lungi dall'essere perfetto. La sceneggiatura, basata su una commedia mortale di Ernest Raymond, un fiasco sulle scene inglesi, non ha praticamente intreccio. E' basata sulla catastrofe del Titanic - che in sé è un argomento interessante e avvincente, ma che è anche privo di spunti drammatici se assunto come centro della narrazione. Al di là dei suoi limiti, questo primo film 100% sonoro tedesco (sic) è notevolmente migliore dei primi sonori americani, e dovrebbe far scoppiare la febbre del parlato anche qui." (*Variety*, 20/11/1929, Berlino)

"Atlantic was the first 100 percent feature talking picture to be shown in Berlin. As may be judged the outstanding factor of Atlantic is the series of scenes of the sinking. If anything at any time anywhere in the way of marine spectacle has been produced approaching in magnitude or realism this work of Dupont and Elstree's this writer did not see it. Inquiry of Mr. Rosher brings to light that Atlantic was the first multilingual picture to be made. It was recorded in English, French and German and was photographed not in 1930 but in 1929, making the recording all the more remarkable in quality in view of the primitive conditions prevailing the sound field at that period." (*The International Photographer*, June 1931)

"The picture is far from a perfect product. Its scenario, founded on a deadly play by Ernest Raymond, a flop on the English stage, is practically plotless. It

is founded on the "Titanic" catastrophe - in itself an interesting and exciting incident, but essentially undramatic when made the chief focus point of interest. Whatever its faults, this first German all talker is considerably better than the first 100 percent from America, and it should start the dialog ball rolling briskly over here." (*Variety*, November 20, 1929, Berlin)

DENTALENDE FILM (Danimarca, 1923)

R.: Axel Petersen, Arnold Poulsen. P.: Electrical Fono Films Company A/S. V.O. D.: 20'. Dal Danske Filmmuseum.

Presentazione del sistema Petersen Poulsen/*Demonstration of Petersen-Poulsen system*

Nel 1918 i due ingegneri danesi Axel Petersen (1887-1971) e Arnold Poulsen (1889-1952), insieme ad alcuni finanziari, fondarono una società, la Electrical Fono Film Company Ltd, per sviluppare un sistema di registrazione e riproduzione del suono sincronizzato con la pellicola, che avesse una qualità accettabile.

Cinque anni dopo, il 12 ottobre 1923, Petersen e Poulsen erano pronti a mostrare i risultati ottenuti davanti ad un pubblico di invitati al Palads Theatre di Copenhagen. Il programma consisteva in due parti con un intervallo. Il film iniziava con un discorso introduttivo di un ben noto presentatore, seguito da sette famosi attori danesi che si esibivano singolarmente (tranne in un caso) davanti alla macchina da presa; il suono e le immagini erano perfettamente sincronizzati.

Il film durava 20 minuti. Le immagini erano stampate su pellicola 35 millimetri, a fotogramma pieno (1.33:1), girato a 16 fotogrammi al secondo. La colonna sonora ottica era ad area variabile unilaterale, larga circa 9 millimetri, stampata su una pellicola separata, che scorreva alla velocità di 32 fotogrammi al secondo. Dopo quella data, il film non fu mai più proiettato, se si eccettuano alcune proiezioni di parti del film, premesse come cortometraggi a lungometraggi muti.

I negativi originali della colonna sonora e dell'immagine sono andati persi da molto tempo, mentre la copia utilizzata quel 12 ottobre 1923 è miracolosamente sopravvissuta ed è stata acquisita nel 1988 del Danske Filmmuseum, in pessime condizioni. Ci siamo subito resi conto che i frammenti appartenevano al film proiettato nel 1923. Solo nel 1991 accertammo che si trattava del film completo.

Già dal 1988 ci eravamo dedicati al restauro delle colonne sonore prodotte da Petersen e Poulsen dopo il 1929; anche queste erano stampate su pellicola separata 35mm, ma, a differenza di quella del 1923, la colonna ottica era larga 24mm e scorrevano a 24 fotogrammi al secondo. A questo scopo, avevamo costruito una macchina per riprodurre le colonne da 24mm, dotata di un riduttore del rumore di fondo con regolazione della sensibilità e del bias. La macchina era in grado di trasferire queste colonne su normale pellicola 35mm. Il fascio di lettura poteva essere ridotto a seconda della larghezza della colonna. La risposta in frequenza era lineare fra i 40 e gli 8.000 Hz. Poche modifiche furono necessarie per adattare la macchina alla pellicola del 1923, larga solo 9mm: alcuni nuovi ingranaggi per ottenere la velocità di 32 f/s, un nuovo riduttore del rumore di fondo, la finestra di lettura ridotta. Le colonne vennero trattate per ridurre la distorsione, e il suono è stato registrato su nastro da 1/4 di pollice alla velocità di 15 pollici al secondo, insieme ad un segnale di sincronismo. Uno dei "numeri" del film vedeva un musicista che cantava suonando il liuto; abbiamo chiamato un esperto liutista, che, dopo aver visionato attentamente il film per identificare gli accordi suonati, ha poi stabilito la corretta velocità di scorrimento del film controllandola con un variatore di velocità e un metronomo. L'esatta velocità è stata così stabilita con esattezza in 15,2 f/s per le immagini e 30,4 f/s per il suono. E' probabile che

22	23	24	25	26	27	28	29
----	----	----	----	----	----	----	----

questa velocità (inferiore del 5% a quella canonica di 16 f/s) sia dovuta ad un difetto nel tachimetro che regolava la macchina da presa.

Così, stampando il film con la tecnica dello *stretching* (cioè raddoppiando 1 fotogramma ogni tre), si ottiene una velocità di proiezione di 22,8 f/s. Abbiamo deciso di accettare questo compromesso; al momento di trasferire il suono dal nastro 1/4 di pollice al perforato magnetico, abbiamo quindi portato la velocità a 24 f/s, regolando digitalmente la velocità e la qualità del suono.

Il film restaurato è stato presentato nel 1991, in occasione del 50° anniversario del Filmmuseum; allora non avemmo il tempo di migliorare ulteriormente la qualità del suono, ma questa versione grezza ha comunque un rapporto segnale/rumore di 35dB, con una notevole chiarezza nella riproduzione del parlato. (Uffe Lomholt Madsen, Det Danske Filmmuseum)

In 1918 the two Danish engineers Axel Petersen (1887-1971) and Arnold Poulsen (1889-1952) together with some financiers founded the Electrical Fono Film Company Ltd. Their goal was to develop a sound system, with an acceptable fidelity, in synchronization with motion pictures.

Five years later, on 12th October 1923, Petersen and Poulsen were ready to demonstrate the result of their combined efforts before an audience of invited persons at the Palads Theatre in Copenhagen.

The programme consisted of two parts with an intermission. The film started with an opening speech by a well known compe followed by seven well known Danish actors and singers performing one by one (one of the features included two actors, though) on the screen with picture and sound fully synchronized.

The film ran for 20 minutes. The picture film was a 35 mm full-frame 1.33:1 shot at 16 frames per second (fps). The photographic soundtrack, a unilateral variable area about 9 mm wide, was on a separate 35 mm film running at 32 fps. Parts of the film were shown as a shot before a silent film, later in 1923. But after 1923 the film was never shown. The original picture and sound negatives have been lost long ago. However, the print used on that very 12th October has by a miracle survived and was acquired by the Danish Film Museum in shreds and patches together with some other films in 1988. Before that time the reels had been stored in airtight cans. We soon came to recognize that some of the pieces of the film originated in the demonstration film of 1923. But in the spring of 1991 we realized that we were faced with the complete film.

Since 1988 we have been concentrating on restoration of soundtracks made by Petersen and Poulsen from 1929. These tracks are also on separate 35 mm film but 24 mm wide with both picture and sound running at 24 fps.

A playback machine for the 24 mm tracks was made. This unit also has a noise reduction shutter with adjustable sensitivity and bias. The machine is able to play back all optical soundtracks on the 35 mm film. The slit can be masked according to the width of the soundtrack concerned. The frequency response is flat from 40 to 8,000 Hz.

Very few modifications of the playback machine were necessary to have fitted for the 9 mm tracks. Some gear wheels were changed in order to obtain the necessary 32 fps, a new shutter blade for the noise reduction was made and the slit was masked. The sound tracks were redimensioned for the reduction of wow, and then transferred to full track 1/4 inch audio tape at the speed of 15 inches per second (ips). As the playback machine is driven by a synchronous motor the mains frequency (50 Hz) is recorded as the pilot signal on the tape.

One of the features included a singing actor playing the lute. A lute expert was called in. He first watched the film on video to identify the chords played, and then simply tuned the tape speed by means of a 440 Hz concert pitch reference and a vari-speed connected to the tape recorder. It was now possible to determine the speed of the demonstration film

more precisely: 15.2 fps for the picture film and 30.4 fps for the soundtrack. We know that the sound camera (which also drove the camera) was manually adjusted with reference to a tachometer. The presumption is that Petersen and Poulsen had chosen 16 and 32 fps respectively, but owing to a typical error in the tachometer indication, the film was recorded at 5% lower speed. Having every second frame printed twice meant that the final print which combined picture and sound had to be shown at 22.8 fps. We therefore decided to accept a compromise. At the time where sound on the 1/4 inch tape was transferred to 17.5 mm magnetic film it was also digitally pitch-changed to match 24 fps.

Because of the Museum's 50th anniversary in 1991, where the film was to be shown at the reception, we didn't have time to make any further improvements to the soundtrack. But this almost raw version boasts a signal-to-noise ratio of 35 dB with an impressive intelligibility of speech.

The demonstration film is called "Den talende Film" (The Speaking Film). Not only is it a historical titbit, but it contains a few artists from the past, some of whom went in front of a motion picture camera on this occasion only. (Uffe Lomholt Madsen, Det Danske Filmmuseum)

"Il cinema totalitario"

LENINSKAJA KINOPRAVDA Kinopoema o Lenine/Kinopravda N°21 (Kinopravda N°21 - Cinepoema su Lenin, URSS/1924)

R.: Dziga Vertov. F.: G.Giber, A.Levicky, A.Lemberg, I.Novicky, M.Kaufman. Edouard Tissé e altri. P.: Goskino. D.: 40'. V.O. 35mm. Dal Central'nyj Gosudarstvennyj Archiv Kinofotodokumenton, Krasnogorsk.

All'Archivio di Stato per il materiale documentario di Krasnogorsk (rimasto chiuso ai ricercatori fino a poco tempo fa), abbiamo ritrovato questa versione originale del *cine-poema* vertoviano sui funerali di Lenin. La copia, tratta direttamente dal negativo originale, pare corrispondere (la certezza non è assoluta, in mancanza di ricerche complesse e approfondite negli archivi ex-sovietici, ancora tutte da fare) al montaggio originale, manomesso infinite volte nel corso degli anni per eliminare o reinserire gli esponenti del partito caduti in disgrazia o riabilitati. Quindi una copia dove ci sono ancora Bucharin e Trotzkij, e dove Stalin è sullo sfondo, uno fra i tanti.

"Il 21° Cineverità, che prese il nome di *Cineverità di Lenin*, ebbe delle caratteristiche che lo distinsero dagli altri lavori sperimentali di Vertov. Per mostrare nel ventunesimo Cineverità i materiali cinematografici sulla vita, la malattia e la morte di Lenin si sarebbe potuto dare all'episodio una struttura cronologica, disponendo tutti i quadri concernenti il tema secondo il loro ordine logico e temporale. Vertov scelse una soluzione più complessa, distribuendo il materiale in tre gruppi: 1. Lenin ferito; 2. malattia e morte di Lenin; 3. Lenin non c'è, ma la sua forza è con noi. Ciascuna di queste parti veniva ampliata con materiale documentaristico di vario genere. Questo principio di disposizione del materiale aiutò Vertov a creare un'opera di grande forza emotiva, a trasformare un cinegiornale in un toccante film pubblicitario. Comparve per la prima volta sullo schermo il tema di Lenin nei suoi rapporti con il popolo, il paese, la costruzione del socialismo. (...) Il *Cineverità di Lenin* e il numero successivo (*Lenin è vivo nel cuore del contadino*) furono in sostanza i primi film sovietici di storia del partito. È interessante notare che la «Pravda» prestò attenzione al nuovo metodo, inventato da Vertov, di animazione dei comizi mediante l'introduzione di tutta una serie di episodi che sottolineavano e approfondivano il significato del quadro di cronaca, superandone i precedenti limiti informativi. La «Pravda» plaudiva alla semplicità e alla comprensibilità del *Cineverità*

di Lenin, alla cura per gli spettatori di tipo medio e all'orientamento Al grande artista che aveva consacrato il suo talento alla rivoluzione. Il *Cineverità di Lenin* produsse una forte impressione su centinaia di migliaia di spettatori e influì non soltanto sull'ulteriore sviluppo di tutta la cinematografia documentaristica, ma anche su quella artistica. Rispetto a tutti i numeri precedenti del *Cineverità*, quello dedicato a Lenin raccolse nel modo più organico e conseguente tutto ciò che era stato scoperto da Vertov nel precedente periodo sperimentale del suo lavoro. Il tema di Lenin e della sua causa, che collegava le inquadrature di Il'ic coi quadri che esprimevano l'idea della dittatura del proletariato e della lotta della classe operaia, dei contadini, dei popoli delle colonie e dei lavoratori di tutto il mondo, poté essere espresso in modo luminoso ed efficace perché tutti i metodi del cinegiornalismo artistico furono assoggettati a questo compito. (...) In questo film, al montaggio come strumento di organizzazione ritmica della scena e dell'episodio, Vertov aggiunse il colore. Le immagini venivano colorate di giallo, arancione, rosso, azzurro con piena coscienza, tenendo conto dell'effetto emotivo sullo spettatore. Erano rosse le inquadrature della classe operaia, di Lenin, dei popoli oppressi dell'Oriente. Erano azzurri i quadri della carestia, della fame, delle epidemie. Il nero, il colore del lutto e del dolore, interrompeva il racconto. (...) Nel *Cineverità di Lenin* egli usò con un alto grado di perfezione la sua capacità in fatto di montaggio. Le didascalie ebbero una funzione autonoma, pari a quella dei quadri contigui. Il ritmo preciso e quasi musicale delle immagini, che variava e si integrava con la parola, diede alla scena dell'estremo saluto a Lenin una possente risonanza emotiva. (...) Vertov fu il primo ad apprezzare il grande valore cinematografico del ritratto dell'uomo semplice, la figura dell'eroe del suo tempo. I migliori operatori cinematografici con cui lavorava riprendevano dietro sua indicazione gli operai entrati a far parte del partito. L'interesse per l'uomo, per il suo aspetto e per il ritratto cinematografico che n'espriemeva il mondo interiore fu sempre presente in Vertov. (...) Nel *Cineverità di Lenin* Vertov unì arditamente ai quadri di cronaca ritratti cinematografici, completati dietro sua indicazione, degli operai che erano entrati a far parte del partito. Il completamento dei quadri necessari al regista e l'utilizzazione dei testi dei documenti come elementi di montaggio ora sono condizioni normalissime della creazione dei documentari, ma all'inizio degli anni Venti furono una scoperta di Vertov, che non si deve sottovalutare". (Nikolaj Abramov, *Dziga Vertov*, Edizioni di Bianco e Nero, Roma, 1963).

At the State Archive of Film and Photographic Documents still exists the original negative of this Leninskaja Kinopravda, the Vertov's film about the burial of Lenin. The print seems to correspond to the original editing, before the numberless edition made to eliminate or insert leaders of the party according to the political situation.

VELIKOE PROSCIANIE (Il grande dolore, URSS/1953)

R.: G.Aleksandrov, M.Ciaureli, S.Gherasimov, I.Kopalin. P.: Centralny Studii Dokumental'nyj Filmov. D.: 90'. 35mm. V.O. Dal Central'nyj Gosudarstvennyj Archiv Kinofotodokumenton, Krasnogorsk.

Racconta il capo-sceneggiatore di *Velikoe proscianie* che una mattina un'auto nera si fermò alla sua porta. Ne scesero alcuni individui che lo tirarono giù dal letto e lo portarono al Cremlino. Erano tempi in cui, quando cose simili accadevano, c'erano forti probabilità di non tornare. Si ritrovò insieme a uno stuolo di operatori. Rimase lì ad aspettare che qualcuno dicesse loro qualcosa. Passarono le ore, poi, finalmente, gli fu detto che Stalin era morto. Bisognava cominciare subito a girare, a riprendere il *grande dolore* del popolo russo e di tutto il mondo. Il film fu

22 23 24 25 26 27 28 29

girato così, senza una sceneggiatura, una traccia. Poi intervennero i registi, i montatori, gli sceneggiatori.

Ciaureli partecipò al montaggio, ma gli altri erano lì solo perché il film doveva essere un omaggio di tutto il miglior cinema sovietico al "grande condottiero". Del film, i funerali veri e propri costituiscono solo una parte, anche se decine di operatori erano sulla Piazza Rossa, quel giorno di lutto. Giorno di lutto soprattutto per i moscoviti: nessuno sa, neppure oggi, quante persone siano morte calpestate, schiacciate, soffocate dalla folla, quel giorno. Si parla di centinaia, migliaia di morti e feriti.

Il film, girato a colori (colori oggi in parte deteriorati, ma che in questa copia, tratta dei negativi originali, conservano ancora gran parte della qualità originale), è un immenso canto funebre al mondo che si immobilizza, paralizzato dalla notizia della morte del "più grande uomo sulla terra". Al di là della retorica, non si può negare a Velikoie proscianie di avere una grande forza evocativa. Il commento martellante, la musica ossessiva, un montaggio accurato che spazia sulle città di tutto il mondo, egualmente immobili come le bandiere abbrunate del Cremlino, concorrono a dare al film una forza che sopravvive al tempo e al giudizio su Stalin. Una ennesima prova della abilità di tecnici e registi sovietici, primo fra tutti quel Mikhail Ciaureli che fu travolto dalla caduta di Stalin e soprattutto di Benja, suo grande amico.

Velikoie proscianie is the film about the burial of Stalin, shot by a battalion of cameramen, almost without direction, then edited by the crew of the Central Studio for Documentaries in Moscow, and supervised by a group of directors, lead by Ciaureli. The result is a great epic, a very strong and effective film, very cleverly done, shot, edited: the story of the whole world staying still, shocked by the death of the "greatest man on earth". History comes to an end. And the great sorrow (the translation of the title) still remains, with its colours (that we can see at their best, since this print is taken from the original negative), the very last masterpiece of the Stalinist cinema.

"Dal muto al sonoro: gli anni della transizione" PRESENTATION DU SYSTEME TOBIS

16mm. D.:3'. Dal CNC - Archives du Film
Seconda parte (la prima è andata perduta) di un cortometraggio pubblicitario sull'attività sonora della Tobis pensato per essere mostrato agli esercenti. Il filmato parla della Tobis come della grande industria cinematografica europea, capace di affrontare, vittoriosamente, Hollywood.

STRESEMANN TONFILM INTERVIEW (Germania/1925)

P.: Klangfilm. D.:3'. 35mm. V.O. Dal Bundesarchiv Filmarchiv.

STRESEMANN BEISETZUNG. (Germania/1929)

P.: Emelka Konzern. D.: 3'. 35mm. V.O. Dal Bundesarchiv Filmarchiv.

UFA TON WOCHEN NR. 1 (Germania/1930)

P.: UFA. D.: 6'. 35mm. V.O. Dal Bundesarchiv Filmarchiv.

Un breve documentario, una prova illustre del sonoro Klangfilm che data dal 1925: una breve, amichevole e informale dichiarazione di Stresemann, il cancelliere che, dicono gli storici, avrebbe potuto fermare Hitler, se non fosse morto nel 1929. Poi, il

cinema dei suoi funerali, con un'impressionante sonoro scandito esclusivamente dagli zoccoli dei cavalli, dal ritmo incedere dei soldati e dal lugubre suono dei tamburi. Infine, il primissimo cinegiornale UFA sonoro, del 1930. Allo stesso modo in cui i primi documentari mostravano qualsiasi cosa perché l'immagine in movimento era di per sé sconvolgente, ora è il suono comunque. E' il suono della voce di Stresemann, degli zoccoli dei cavalli, della palla da tennis che rimbalza.

Some very early documents from German cinema. An earliest sound test by Klangfilm, a short speech by the Prime Minister Stresemann. Then the newsreel with his burial, with no commentary, only the impressive sound of the horse and of the soldiers marching. Finally the very first UFA sound newsreel. Three examples of how the cinema returns to its roots: as for the primitive cinema the moving image was itself fascinating, no matter of the content, now the sound is itself impressive. Any sound, even a tennis ball rebounding.

DIE FUNF VERFLUCHTEN GENTLEMAN (versione tedesca de LES CINQ GENTLEMEN MAUDITS) (Francia/1931)

R.: Julien Duvivier. Sc.: dal romanzo di André Reuzy. F.: Armand Thirard, René Moreau. Scgf.: Lazare Meerson. M.: Jacques Ibert. In.: Adolf Wohlbrück, Camilla Horn, Jack Trevor, Allan Durant, Georges Péclet, Marc Dantzer. P.: Société Générale de Cinématographie. D.: 75'. 35mm. Versione tedesca. Dalla Cinémathèque Belge - Bundesarchiv Filmarchiv.

Non abbiamo mai visto la versione francese di questo film "minore" di Duvivier. Eppure, a giudicare da quella tedesca, è un film ricco di interesse, certo irregolare e forse incompiuto, ma che conferma la grande stagione creativa che Duvivier stava attraversando in quegli anni.

Una storia banale fa da sfondo ad una costruzione dell'immagine che trasforma la realtà in movimento. Lo spaesamento dei cinque giovani tedeschi incapaci di comprendere le ragioni della cultura araba è reso tangibile da uno spazio che si fa sfuggente e nemico e sottolineato da una colonna musicale ricchissima, composta da suoni, rumori e frammenti di realtà, che si inserano di continuo nella finzione. A livello visivo il film resta spesso in bilico tra l'arditezza della ricostruzione e il documentario costruito con frammenti di realtà rubata. Una sola delusione: il viaggio si concluderà con la più banale delle scoperte, il nemico stava dentro al gruppo dei cinque amici.

Il regista, con la sua abilità, cerca di creare un po' di interesse intorno ai personaggi (quasi marionette) e un po' di movimento, grazie agli artifici della tecnica, intorno a un vuoto assai inquietante. "Il regista scriveva un critico dell'epoca - ha voluto animare queste immagini facendo danzare la macchina da presa in modo folle, in tutti i sensi". E aggiungeva: "Egli dimostra una grande abilità nell'immaginare simili giochi tecnici. Ma, dopo tutto, che senso hanno?". A dire il vero Duvivier, man mano che il racconto procede, si disinteressa della vicenda e si dedica a riprendere i paesaggi marocchini in maniera piacevole. Il risultato sono due film che si ricordano senza mai arrivare ad una sintesi efficace, e dove il documentarismo finisce col prevalere e con l'assorbire la vicenda-pretesto.

(R. Chirat, Julien Duvivier)
"Ciò che fa di questo film un grande successo, ciò che richiama tanto pubblico all'Olympia anche senza grandi spese in pubblicità, è la bella resa dell'esotica atmosfera del Marocco, con abbondanza di esterni del Nord Africa girati con tecnica esperta e spesso accompagnati da una colonna sonora molto appropriata. Il film beneficia della moda del travellog, con una storia di genere misterioso che fa da sfondo." (*Variety*, 15/3/1932.)

"Accolto commercialmente con sfavore, questo film è il primo segno di un'arte originale e indipendente. (...) Lo stile del regista, applicato su breve scala, è già netto, conseguente e deciso. Non v'è incertezza alcuna nello svolgimento: solo notiamo una certa indulgenza al folclore, onde il regista è attratto. (...) L'ambiente è *magna pars* dei film di Duvivier. Non è la vicenda per se stessa che ci rende attenti, ma il fatto ch'essa si svolga in Marocco. E se abbiamo accordata la dovuta importanza alla storia di *Pépé le Moko*, riuscirà, credo, interessante, vedere - per così dire - i preparativi di quel mondo a cui il regista si rileverà molto attaccato. La prima immagine del film - quell'effetto d'ombra, sull'acqua del mare, della nave che corre - testimonia lo studio dei grandi modelli (perché ci viene in mente il nome di Dreyer?); come quella specie di partita a tennis, prima della formidabile rincorsa finale, ci attesta che a virtuosità fotografiche (però anch'esse in funzione di qualche cosa: nell'ambiente siamo introdotti, nelle sue opere, come meglio non sarebbe possibile) questo nostro regista spesso s'abbandona. L'originalità si comincia a vedere quando quella nave giunge alla sua meta: Tangeri. La funzione del paesaggio è spesso fondamentale in Duvivier. Noi ricordiamo la gita in campagna col padrino come la pagina più bella di *Pépé le Moko*; è una pagina intima, sua, dove si stacca dal romanzo; la letteratura non ha più peso: sentiamo la schiettezza dell'ispirazione artistica. Qui non ha neppure bisogno di soccorrere l'astuta tecnica fotografica; posti semplici vogliono semplicità di mezzi: e questi scorci paesani debbono essere molto vicini allo spirito e al cuore di Duvivier". (Ugo Casiraghi in *Bianco & Nero*, n.12, 1939).
"What makes this film a big hit, doing big business at the Olympia, without any considerable expense in advertising, is the fine rendering of the Moroccan exotic atmosphere, with plenty of outdoor shots of North Africa treated with expert technique and often accompanied by a very suitable musical score. Film benefits by the craze for travelogs, with the mystery type of story subsidiary.
Direction is Rex Ingramish in the outdoors, with an attempt at imitating German technique in some other details, such as a tennis game caught in peculiar angles, including a shot of the ball shown from the time it leaves the racket until it fills the whole screen when it reaches the camera. Closing sequence, instead of showing the usual kiss, is a closeup of the hands of the lovers, with the boy feeling the place where he will place the ring." (*Variety*, March 15, 1932)

UNA GIORNATA ROMANA DI MUSSOLINI

35mm. D.:15'. Versione inglese
Dall'Archivio storico dell'Istituto Luce

MUSSOLINI: A CHARACTER STUDY IN MOTION PICTURE (1935circa)

di John Pauls. P.: Hollinger Prod. 35mm. D.:20'.
Versione inglese
Dalla Filmoteca Española

Presentiamo assieme questi due filmati perché crediamo che facessero parte di uno stesso documentario prodotto per il mercato americano, con materiali del Luce. Scopo di entrambi i filmati è, comunque, quello di fare entrare lo spettatore nell'intimità del dittatore, visto nei suoi atteggiamenti quotidiani: possiamo ammirare quindi l'eclettismo del Duce, sciatore, aviatore, cavallerizzo, perfino nuotatore (lo vediamo in una gara di nuoto battere tutti i suoi compagni del Gran Consiglio), ma anche saggio e premuroso padre di famiglia. Da notare che il film di Pauls contiene un breve frammento di uno dei filmati amorali girati da Vittorio Mussolini a Villa Torlonia." (Mino Argentieri, *L'occhio del regime*, Vallecchi, 1979)

22	23	24	25	26	27	28	29
----	----	----	----	----	----	----	----

CINECITTA' (Italia/1939)

di Pietro Francisci. 35mm. D.: 5'. V.O. Dall'Archivio Storico dell'Istituto Luce
 "E' un reportage di Pietro Francisci sugli stabilimenti della Tuscolana. Realizzato con movenze sbarazzine, vi si immagina che un operatore, un intervistatore e una fotografa si addentrino nell'Eden della celluloida per carpire gli arcani. In una sequela di sketches la troupe si imbatte in alcuni beniamini del pubblico come Nazzari e la Valli. E, per ricapitolare, il montatore ripercorre a ritroso il pot-pourri con gli attori che discorrono alla rovescia e lui stesso e l'intervistatore commentano, intrappolati nella medesima diavoleria. (Mino Argentieri, *L'occhio del regime*, Vallecchi, 1979)

IL DOTTOR CHURKILL (Italia/1942)

di Liberio Pensuti. 35mm. D.: 15'. V.O. Dall'Archivio storico dell'Istituto Luce
 E' un cartoon (disegni di Liberio Pensuti e scenografie di G. Bongini) che, parodiando il *Dottor Jekyll e Mr. Hyde* di Stevenson, e favoleggiano, sbeffeggia il premier britannico Winston Churchill. Costui, "un essere che aveva dell'uomo e del mostro", dimostra in un tetro maniero e "nella sua cupa solitudine ammassava in capaci forzieri tutto l'oro della terra, che le sue mani adunche andavano affarando dappertutto con bestiale egoismo". Nell'apologo fiabesco, il mostro disponeva di un misterioso laboratorio di alchimia. Predone insaziabile, in goppa a u veivolo, il dott. Churkill vola "sui loschi domini dove gli uomini di tutte le razze vivevano nel più duro servaggio" e "cercavano nella fatica e nel sudore il pane quotidiano. Il contanto dell'oro risvegliava nel dottor Churkill la bestia. Ma un bel giorno...", mentre l'immondo figuro sta per ingerire nuovamente la posizione di liquido prodigioso, due braccia possenti, su cui brillano gli emblemi della croce uncinata e del fascio, lo afferrano. Si rompe il magico flacone e Churkill scappa, balza sul suo trabiccolo, e inseguito da una squadriglia dell'Asse, è abbattuto. Illeso si rintana nei sotterranei del suo castello ma mentre su Londra si riversano tonnellate di bombe, la miscela di Churkill esplode. In cielo volteggiano le rondini." (Mino Argentieri, *L'occhio del regime*, Vallecchi, 1979)

LA SUA TERRA (Italia/1941)

di Vittorio Carpignano 35mm. D.: 11'. V.O. Dall'Archivio storico dell'Istituto Luce
 "Lo stesso gruppo produttivo di *Il covo* e la stessa formula ritomana in *La sua terra* su Predappio. Scrive Ugo Casiraghi in un recensione su "Cinema" (n. 139, 10 aprile 1942): "Qui buona parte del lavoro è svolto in esterno. La campagna romagnola, i contadini di quel paese, duri lenti tenaci; il lavoro di sarchiatura d'un di quegli uomini al sole (...) la pioggia infine, che ci porta nell'interno della casa: son tutti quadri ariosi, o espressivi, di vivace intuizione paesaggistica o di libera spontanea visione... (...) L'inquadratura soggettiva finale, lo squarcio del cielo come visto dai giovinetti distesi sul loro letto comune è degnamente conclusiva di questo piccolo lavoro..." (Mino Argentieri, *L'occhio del regime*, Vallecchi, 1979)

ore 21.15

"Ritrovati e restaurati"

FIAT (Italia/1918)

D.: 10'. 35mm. Versione francese. Dal Nederlands Filmmuseum.

PROMETHEE... BANQUIER (Francia/1921)

R.: Marcel L'Herbier. Scgf.: Robert-Jules Garnier. Scgf.dec.: Claude-Autant Lara. P.: Marcel L'Herbier. In.: Eve Francis (la diva), Marcelle Pradot (la dattilografa), Gabriel Signoret (il banchiere Prévoyn), Jacques Catelain (Toudieu), Philippe Hériat, e con la partecipazione di Louis Delluc, Marcel Raval, Léon Moussinac e altri. D.: 16' (600m.). 35mm. V.O. Dal CNC - Archives du Film.

Accompagnamento musicale composto ed eseguito al pianoforte da Marco Dalpane/Musical accompaniment for piano composed and performed by Marco Dalpane.

Nella retrospettiva dedicata dalla Micl nel 1985 a L'Herbier mancavano alcuni, titoli allora considerati perduti. Tra questi ve ne era uno che Michele Canosa cercava con particolare interesse: *Prométhée banquier*, che viene presentato questa sera in prima mondiale a *Il cinema Ritrovato*.

Il film nasce dallo spettacolo teatrale *Prométhée mal enchainé*, allestito dal gruppo Idéal et Réalités al Colisée e che si componeva di diverse azioni sceniche. Quella da cui fu tratto il film venne presentata come: "Spectacle tragique et cinématographique de Marcel L'Herbier d'après Eschyle, Lucien de Samosate, Herder et Monsieur André Gide". Si trattava, ricorda L'Herbier, di far credere al pubblico che si stava filmando un'antica tragedia e che, nel momento in cui veniva proiettata sullo schermo, per una trasposizione miracolosa diventava un modesto melodramma moderno dove Signoret era passato dal personaggio di Prometeo, appena interpretato, a quello di un banchiere moderno, prometeico, incatenato dai fili dei suoi telefoni. Di questa trovata è l'autore stesso che provvederà a dare una spiegazione in *Un instantané dramatique expliqué par son auteur*, "Comœdia", n.3.056, 29 aprile 1921.

"*Prométhée...banquier* non è uno schizzo, è una istantanea. Una data istantanea di un tema visivo, un'immagine conclusa e accurata al pari d'una posa. La differenza sta, dietro l'obiettivo, in una modificazione del meccanismo. L'anima è un obiettivo trasformato dalla spiritualità. Grazie ai recenti progressi, ormai operiamo in piena luce. Il *Prométhée* di Eschilo è, in confronto alla posa, ciò che, trasposto nel presente, ho fotografato come una istantanea. Prometeo ha prodigato il fuoco; il mio banchiere prodiga l'oro. Prometeo incontrerà l'ingratitudine dei suoi debitori, gli Uomini; il mio banchiere conoscerà la protesta della sua debitrice, la Donna. L'intento maggiore del mio film non sta nella parodia di un tema risaputo: contiene questo tema che è già la parodia di se stesso, come l'Estate è la parodia della Primavera. Contiene questo tema ma, ridotto a una forma essenziale, ne fa un tema pratico per adeguarlo al pragmatismo odierno. Così trattato, diventa un dramma che si può tranquillamente portare in treno. Condensato di risa e di lacrime, chiunque può bersi in viaggio una buona bottiglia di emozione. Si tratta di una operazione che esige da tutti un piccolo sforzo di composizione, ma tale sforzo aumenta l'interesse un po' semplice dello scherzo; un interesse composto vale di più di un'interesse semplice. Ma, ahimè, al pubblico d'élite, quello stesso che tra l'altro bazzica i venerdì del Colisée, al pubblico elegante non piacciono gli scherzi: è troppo stordito per non temere di stordirsi. Per un prestidigitatore, esibirsi di fronte a un simile pubblico vuol dire già compromettere ogni suo equilibrio. Di chi è la responsabilità? Per quanto ci riguarda, noi abbiamo fatto del nostro meglio. Ma quando si è alle prese con una cosa difficile, capita spesso che per realizzarla se ne accresce ulteriormente la difficoltà. Come il celebre Baruch, che aveva deciso di fare della filosofia -cosa già di per sé non molto semplice- pur seguitando a polire le lenti degli obiettivi -cosa che diventa immediatamente difficilissima. Stesso torto il nostro; ma abbiamo

mancato nel senso contrario: abbiamo diretto i nostri obiettivi su certe idee generali che abbiamo trascurato di polire. Tuttavia, quasi all'unanimità, il pubblico ha intuito qual era il suo compito e ha affrontato la fatica che gli veniva richiesta. Ha usato la gentilezza di comprendere che, sotto la distinta giacca del banchiere Prévoyn, continua ad agitarsi l'imprevidente Prometeo. -Che questo semidio che ha qualche problema è diventato, senza scadere di rango, un superuomo che ha molti affari. -Che se non è legato a una rupe, è legato al suo ufficio. -Che se non è costretto da pesanti catene d'acciaio, nondimeno è incatenato dai flessibili fili dei suoi telefoni".

CONTE CRUEL - LA TORTURE PAR L'ESPERANCE (Francia/1930)

R.: Gaston Modot. Ass.regia: Charles Spaak. Sc.: Gaston Modot, da *Nouveaux Contes Cruels: La Torture par l'espérance* di Villiers de L'Isle-Adam. Riprese: inverno 1928; esterni: Mont Saint-Michel. In.: Gaston Modot (il prigioniero). L. or.: 730 mt. Prima proiezione: 1930. P.: Natan. D.: Pathé-Natan. V.O. Dalla Cinémathèque Française.

Accompagnamento musicale improvvisato dal gruppo Musica nel Buio/Musical accompaniment composed and performed by Musica nel Buio.: Giorgio Casadei - Chitarra, Vincenzo Vasi - Basso, Massimo Semprini - Sassofono, Marco Ferri - Clarinetto, Marco Dalpane - Pianoforte, Roberto Alessi - percussioni.

Gaston Modot (1887-1970) debutta come attore nel 1910. Come regista realizza un solo film, *Conte cruel - La Torture par l'espérance*.

"Il *Conte cruel* di Gaston Modot era stato girato nelle peggiori condizioni materiali, clandestinamente. O, se preferite, tra due riprese de *La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc*, nella quale Modot sosteneva un ruolo importante, prendeva un operatore con sé, riuniva due o tre lampade e girava in un angolo libero della scenografia! (...)"

"Gaston Modot era amico di poeti (Mac Orlan, Salmon, Carco), di pittori (a Modigliani si deve un suo ritratto), di comunisti (vedi *La vie est à nous* di Renoir). All'inizio della carriera interpreta e scrive diversi episodi per il serial *Onésime* di Jean Durand e qualche western alla francese (girato in Camargue). Quindi diventa celebre per ruoli principali e secondari in prodotti di qualità: *Le Sultan de l'amour* (1919) di Le Somptier e Burget; *La Fête espagnole* (1919) di Dulac; *Fièvre* (1921) di Delluc; *Malthias Sandorf* (1921) di Fescourt; *Shéhérazade* (1928) di Volkoff; *Monte-Cristo* (1928) di Fescourt ... Tra muto e sonoro, più di cento film.

Certe sere capita a tutti di defenestrare un po' di ciarpame, un aratro, un abete in fiamme, un arcivescovo, una giraffa di peluche (che precipita in mare), delle piume (che diventano neve). Certe sere. Ma solo Gaston Modot (1887-1970) sa esprimere tutta l'esasperazione del gesto necessario perché non si risolva in un innocuo repulisti domestico. "Dans ses mains, du sable, du feu, de l'eau, des plumes, dans ses mains, l'aride joissance de la privation, dans ses yeux, la colère, dans ses mains la violence" (Manifesto dei surrealisti a proposito de *L'Age d'or* di Buñuel, 1930). Non c'è liberazione, ma insiste, preme la sua esigenza.

Se, nel 1882, Georges Demény, inaugurando qualcosa di cinetoscopico, mima con teatralità buccale un "Je vous aime" per sordomuti, ecco che Gaston Modot ripete per gli accecati qualcosa che poteva giustificare altrimenti la trovata del "film parlante": col volto pesto e insanguinato, il protagonista di *L'Age d'or* ripete: "Mon amour...", -doppiato dalla voce del poeta Eluard. All'occasione, Modot può dare un calcio gratis a un cieco di guerra, ma lo fa con rabbia, senza l'allegria del burlesque. Eppure è proprio Modot che, in Francia, sa reinterpretare la forza meccanica e cieca del film sennettiano. Anzi, come ha notato Bazin, è qui che si passa dall'inseguimento alla *pourchasse*. Minaccioso, risentito,

22 23 24 25 26 27 28 29

intrattabile, splendido guastafeste agitato dalle sole pulsioni, Modot attraversa senza soluzione di continuità i salotti borghesi dell'Age d'or fino a quelli della Règle du jeu (1939), passando Sous le toit de Paris (1930) (del resto anche nel film di Buñuel c'era un guardiacaccia poco disposto allo scherzo, come si ricorda Renoir). Gaston Modot non ha voglia di scherzare. Mai lo abbiamo visto ridere (solo l'arida gioia della privazione). Lui si sente in gabbia. E non è facile evadere.

Nel 1928 scrive, dirige e interpreta *La Torture par l'espérance*, tratto dai *Nouveaux Contes Cruels* (1888) di Villiers de l'Isle-Adam, film che certo sarebbe piaciuto ad Artaud. Durante l'inquisizione spagnola, un prigioniero (Gaston Modot) trova semiaperta la porta della sua cella. Tenta di fuggire. Supera inutilmente tutta una serie di trappole, per apprendere, alla fine, che la possibilità di fuga era solo l'estrema tortura. (Michele Canosa).

L'UOMO MECCANICO (Italia/1921)

R.: André Deed. S. e Sc.: Andée Deed. F.: Alberto Chentrens. In.: André Deed (Modestino detto Saltarello), Valentina Frascaroli (Madò, l'avventuriera), Gabriel Moreau (prof. D'Ara), Mathilde Lambert (Elena D'Ara), Ferdinando Vivas-May (Ramberti), Giulia Costa. P.: Milano film, Milano. L. or.: 1821 mt. Copia attuale 650m. (35'). V.O. Dalla Cineteca del Comune di Bologna.

Accompagnamento musicale composto ed eseguito dal gruppo Musica nel Buio/Musical accompaniment composed and performed by Musica nel Buio: Giorgio Casadei - Chitarra, Vincenzo Vasi - Basso, Massimo Semprini - Sassofono, Marco Ferri - Clarinetto, Marco Dalpane - Pianoforte, Roberto Aloessi - Percussioni.

La Cineteca di Bologna ha ritrovato presso la Cinemateca Brasileira un frammento lacunoso dell'ultimo film di Deed, di cui, peraltro, non esistono altre copie. Miracolosamente si sono salvate proprio le scene che vedono impegnato l'uomo meccanico.

Uno scienziato inventa un apparecchio mosso da onde elettriche che, con la fisionomia di un gigante umano, si muove, corre, abbatte, distrugge. Una banda di malfattori, capeggiata da una donna, uccide l'inventore per impadronirsi dei piani. La banda viene catturata, processata, condannata, ma la donna si libera, rapisce la nipote del morto, costringendola a consegnare i piani, grazie ai quali l'avventuriera costruisce il mostro meccanico. Tutto il mondo viene messo in subbuglio da questo uomo meccanico che, in un veglione all'Opera, affronta l'avversario. Nella lotta si distruggono il teatro e le due macchine. La donna cattiva, manovrando leve e quadri elettrici, durante il combattimento, viene fulminata da un cortocircuito. (...) Vediamo una quantità di episodi che, presi a sé, sono logicissimi, ben condotti, ben inquadrati, ben animati, ma che, messi insieme, sono farraginosi, staccati, a volte senza capo né coda, con salti acrobatici, lacune incomprensibili. (...) Si capisce che il film, quando fu girato, doveva essere ben diversa cosa; ora, come viene proiettato, si vede che fu sottoposto a dolorose vicende che lo tagliuzzarono, per amputarlo ancora... (Luciana Grimaldi, «La rivista cinematografica», Torino, n.6, 25.3.1923).

Film singolare, dagli insospettabili *reflets* futuristici, anticipatore di certe storie con automi a venire, *L'uomo meccanico* fu dunque stravolto, chissà perché, in sede censoria. Drastico fu, ad esempio, il giudizio del Consorzio Utenti della Cinematografia Educativa: vi ravvisò "fantasticherie scientifiche" e "scene scabrose", limitandone la visione al solo pubblico adulto, "con riserva". "Un film straordinario che incrocia il serial d'avventura, il burlesco, la science-fiction (davvero inconsueta per il cinema italiano): *L'uomo meccanico* di André Deed. (...) André Deed fa la parte di Modestino, detto Saltarello. Valentina Frascaroli è Mado l'avventuriera, dal

profilo elegante e lo sguardo isoscele tagliato da una cappa nera - eco di Pearl White e di Musidora. Il cinema italiano muto ha tentato un divismo fuorilegge, episodico e maschile (Emilio Ghione, topo grigio o "arcangelo della morte violenta" come lo ha definito Nino Frank). Invece non ha prodotto nessuna eroina di cineromanzo popolare che desse corpo all'espressione di un Meraviglioso urbano e moderno: solo dive del Meraviglioso floreale, ovvero la somatizzazione dell'immaginario Sublime, disponibile, riproducibile. E Prampolini, con la sua "ambientazione" futurista in *Thais* di A.G. Bragaglia, trafughe la Diva, ma così facendo perviene solo a perpetuarla nel mito... L'Uomo meccanico del film di Deed è un "autentico" robot, gigantesco, comandato a distanza attraverso un tele-visore. Non ci risulta che vi siano precedenti: è estraneo alla tradizione degli uomini, mentre improbabile è il riferimento a R.U.R. - *Rossum's Universal Robots*, scritto da Karel Capek - è vero - nel 1920, che ha avuto i due famosi allestimenti di Feurstein nello stesso 1921 ma al Teatro nazionale di Praga, mentre quello di Frederick Kiesler è del 1922. Per contro, il 2 giugno 1922, Vinicio Paladini e Ivo Pannaggi presentano *Ballo Meccanico futurista* presso la Casa d'Arte Bragaglia a Roma: il costume ideato da Pannaggi è sorprendentemente simile all'Uomo meccanico di Deed. Precisiamo solo che non intendiamo qui annoverare il film di Deed tra gli antecedenti dell'"estetica meccanica"; avanziamo invece che uno degli episodi maggiori della nostra avanguardia trova un motivo tematico-figurativo (meccanografico) proprio nel cinema "basso" italiano. Se poi si tratta di una fonte diretta (*L'uomo meccanico* riceve il visto solo il 1° novembre 1921 ma esce a Roma un anno dopo, il 25 ottobre 1922) resta solo da dimostrare. La figurazione del corporationista aveva conosciuto l'eccellenza del classico: *Pinocchio* (Cines, 1911), firmato da Gant, alias Giulio Antamoro, con Ferdinand Guillaume. André Deed, già corpo disarticolabile e "uomo moltiplicato" (*Cretinetti che bello!*, 1909), adesso lascia lo spazio dello schermo alla traduzione metallica del robot. Anzi, di due robot, che si affrontano in un finale propriamente elettrico e pirotecnico. André Deed, lui rimane di lato. Cretinetti meno del solito. (Michele Canosa, «Cinegrafica», n.4, 1991).

ABC OF LOVE (Stati Uniti/1919)

R.e Sc.: Léonce Perret. In.: Mae Murray (Kate), Holmes Herbert (Harry Bryant), Dorothy Green (Diana Nelson), Arthur Donaldson (Prof. Collins). P.: Léonce Perret Productions, Acme Pictures Corp. Distr.: Pathé Exchange. D.: 110'. 35mm. Versione olandese. Dal Nederlands Filmmuseum.

Accompagnamento musicale composto ed eseguito da Stefan Ram/Musical accompaniment composed and performed by Stefan Ram.

A=Amour B=Baisiers C=Caresses
Una Mae Murray verginale, per una apologetica indovolata dell'amore e della fedeltà coniugale. Quando lo scrittore Harry Bryant s'imbatte in una fanciulla che cavalca su di un bianco destriero, ne è così affascinato che, appreso che la giovane Kate è orfana, le trova lavoro in un'osteria. Non potendo sopportare le insistenze amorose del padrone, una notte Kate fugge e va a casa dello scrittore, il quale, sempre più incantato dalla giovanile esuberanza di Kate, se ne innamora e la sposa. Ma Kate è piuttosto scostumata e incolta, e presto l'incanto svanisce: Harry cerca conforto in Diana, una sua antica fiamma. Ma anche qui avrà una disillusione, perché, attraverso di lui, Diana cerca solo di soddisfare le sue ambizioni sociali. Meglio tornare dalla sprovveduta ma onesta mogliettina, la quale, dopo averlo tenuto sulla corda della gelosia, gli riaprirà le braccia.

Léonce Perret (1880-1935) divenne celebre in Francia, dove era nato, nel personaggio comico di "Léonce", un tipico francese medio, cordiale e sempre a caccia di avventure sentimentali. Trasferitosi

negli Stati Uniti, vi costituì la "L.P. Productions Inc.", per la quale produsse, diresse e spesso sceneggiò film di ogni genere. Tornato in patria negli anni Venti, fu regista di alcuni film di grosso impegno, come *Koenigsmark* (id. 1924), *Madame Sans-Gêne* (id. 1925) con Gloria Swanson, *La danseuse Orchidée* (*La donna del cuore*, 1928), *La Possession* (*Donna di lusso*, 1929), con Francesca Bertini.

La vita è stata per Mae Murray come un mondo di sogno, di cui questa falena danzante si sentiva la legittima principessa, anzi la reginetta; infatti, una delle ultime cose che aveva fatto prima di scappare via da Portsmouth in Virginia - dove era nata il 10 maggio 1889 - era stato quello di far correggere sul suo atto

di nascita il suo secondo nome, da Marie Adrienne a Marie Antoinette Koenig, in modo da crearsi una predestinazione regale alla carriera di danzatrice che sognava per sé.

Come il personaggio della favola di Andersen, una volta calzate le scarpette rosse non aveva più cessato di ballare.

Debuttò alle Ziegfeld Follies nel 1908, dando vita alla "Nell Brinkley Girl", atteggiandosi proprio come le figurine con cui la Brinkley illustrava i magazines. Quando, all'inizio degli anni Dieci, scoppiò in tutto il mondo la febbre del tango, se ne venne a Parigi per due settimane che passò tra il Café Royal, l'Abbé ed il Café Fischer, memorizzando alla perfezione le danze di Mignon, una danseuse che era la massima attrazione Chéz Maxim: tango, pericot, machiche, ma anche i ritmi del tap o dello one-step non ebbero più segreti per l'ambiziosa Mae Murray, come aveva deciso di chiamarsi. Tornata a New York, dove furoreggiavano Vernon e Irene Castle, non si perse una sola matinée di *Watch Your Step*, ripetendo pari pari i passi di Irene al "Sans-Souci"; fu Irving Berlin, che l'aveva vista in questa imitazione, che fece il suo nome per sostituire la Castle improvvisamente ammalatasi. Per tre settimane Vernon Castle fece coppia con Mae, che divenne, per i tanti frequentatori di Broadway, "The Toast of The Town", ovvero la personaggia del momento.

Mae Murray non era solo una irrefrenabile ballerina, posseduta da quell'accelerazione del ritmo della vita che sembrava essere l'allegoria di una nazione giovane e dinamica quale si presentava l'America di quegli anni; era anche una donnina assetata di progredire, capricciosa, dalla battuta facile, dotata di uno spiritaccio che la portò, nelle Folies del 1915, a fare una imitazione feroce di Mary Pickford (Merry Pickum), che non le venne mai perdonata dalla inviperita "fidanzata d'America", ma le valse una scrittura alla Paramount. Adolph Zukor ne comprese subito le potenziali doti cinematografiche e se la portò a Hollywood.

The Dream Girl, The Big Sister, Sweet Kitty Bellairs, Princess Vertue e simili sono i titoli dei suoi primi film: si tratta di commedie bucoliche, dove una brava ragazza, preferibilmente di campagna, attraverso imprevedibili difficoltà, riesce alla fine ad ottenere il premio della sua onestà: storie caramellate e oltre tutto senza molte occasioni di poter far sfoggio dei suoi pregi tersicorei. Senza tener conto del contratto, Mae si prese il treno e se ne tornò a New York. Fu solo quando Zukor le promise un cambio totale del genere e un nuovo regista, Robert Z. Leonard, che ritornò ad Hollywood.

Compagni nella vita (Mae e Leonard si sposarono nel 1918) e nel lavoro, l'attrice e il regista costituirono un team affiatato e insieme realizzarono ben ventiquattro film, una serie di commedie sfarzose e allegramente pruriginose, illuminate dalla scintillante personalità della protagonista, dotata del talento di passare da una recitazione da "girl next-door" ad accenni scandalosi e controcorrente. Nel 1925 ebbe a che fare con i due terribili "Von" di Hollywood: Sternberg, che fece sostituire dopo due giorni di lavorazione di *The Masked Bride* con un regista più accomodante, e Stroheim, che la diresse - non senza aspri contrasti - in quello che sarà il suo miglior film, *The Merry Widow* (*La vedova allegra*).

22 23 24 25 26 27 28 29

La carriera di Mae Murray sembrava così essersi attestata su di uno zenit irreversibile, quando all'orizzonte apparve David Mdivani, tenebroso principe ameno, per il quale l'attrice perse la testa. Divorziata da Leonard, i due si sposarono con una di quelle cerimonie fastose e pacchiane in stile hollywoodiano. Due anni dopo, i tre milioni di dollari che l'attrice aveva messo da parte si erano volatilizzati; Mae, tutta presa dalla sua nuova condizione di princess, aveva un giorno sbattuto in faccia a Louis B. Mayer il copione di *Women Love*

Diamonds, un titolo che le sembrava offensivo. Il gesto le costò caro: si trovò sulla lista nera di tutte le case di produzione e rimase senza lavoro. Da allora fu una continua discesa agli inferi. Nel 1933 ottenne il divorzio da Mdivani, ma perse la custodia del figlio Koran. Girò ancora qualche film per case minori, ma ormai la sua stella si era inesorabilmente spenta. Marie Adrienne, pardon, Antoinette Koenig, in arte Mae Murray, morì, sola e dimenticata, il 23 marzo 1965. (Vittorio Martinelli)

sabato saturday 28

ore 9.00

Convegno: "Funzioni museali delle Cineteche: esposizione e valorizzazione del patrimonio cinematografico"

Symposium: "Museum functions of Film Archives: exhibiting and emphasizing the collections" promosso da Istituto per i Beni Culturali della Regione Emilia Romagna - Soprintendenza ai beni librari e Cineteca del Comune di Bologna

Partecipano: Dominique Paini, direttore della Cinémathèque Française

Mary Lea Bandy, direttrice della sezione cinematografica del Museum of Modern Art

Eugenio Riccomini, storico dell'arte

Joao Bernardo Da Costa, direttore della Cinemateca Portuguesa

Giampiero Brunetta, storico del cinema

Hoos Blotkamp, direttrice del Nederlands Filmmuseum

presiede Vittorio Boarini, direttore della Cineteca del Comune di Bologna

ore 14.30

"In margine al cinema totalitario: echi di guerre vicine"

HISTOIRE D'UN SOLDAT INCONNU (Belgio/1932)

R.: Henri Storck. D.: 10'.

Nel 1928 era stato firmato il Trattato di Parigi, detto anche Patto Briand-Kellog, dal nome dei suoi due promotori. Era un patto internazionale di rinuncia alla guerra. L'euforia era grande: l'uomo della strada credeva nella pace eterna. Tuttavia, nello stesso momento prendeva forma una nuova corsa agli armamenti. E' nel 1932 che Storck decide, dopo aver visto delle attualità di tre, quattro anni prima, di allentare l'opinione pubblica, di metterla in guardia contro la minaccia di una nuova carneficina. Il sarcasmo gli parve la chiave espressiva più convincente. Da qui la giustapposizione, in montaggio parallelo, di materiale volutamente contrastante, di immagini di trincee del '14-'18, di sfilate di antichi combattenti, di incontri politici al vertice e di preparazione di nuovi combattimenti. *Histoire du Soldat Inconnu* fu colpito da mutismo in tutti i sensi del termine: per mancanza di danaro non fu sonorizzato (non prima del 1959) e per mancanza di una distribuzione commerciale il suo messaggio non fu ascoltato che da pochi spettatori del "Club de l'Ecran". (Francis Bolen, *Histoire authentique du cinema Belge*, Ed. Memo&Codec, 1978).

"Dal muto al sonoro: gli anni della transizione"
NIEMANDSLAND (Ger/1931)

R.: Victor Trivas. S.: Leonhard Frank. Sc.: Victor Trivas, Leonhard Frank. F.: Alexander Lagorio, Georg Sildanudis. M.: Hanns Eisler, Kurt Schröder. In.: Ernst Busch (il tedesco), Renée Stobrawa (sua moglie), Wladimir Sokoloff (il giudice Schneider), Elisabeth Lennartz (sua moglie), Hugh Stephens-Douglas (l'inglese), Louis Douglas, Zoe Frank, Georges Péclet, Rose Mai. P.: Resco-Film. D.: 83'. 35mm. V.O. Dal Nederlands Filmmuseum.

Regista, soggetto, sceneggiatore, scenografo, produttore, Victor Trivas è un personaggio dalla ardua definizione: autore di due film eccellenti, ma maledetti, come *Niemandsländ*, realizzato in Germania, ma vietato in mezzo mondo, allora refrattario al messaggio di fratellanza, e di *Dans les rues*, girato in Francia, Trivas è divenuto in seguito, suo malgrado, un cineasta in fuga, che non ha avuto più modo, salvo qualche sprazzo qua e là, di confermare il suo indubbio talento.

Nato a San Pietroburgo il 9 luglio 1894 da genitori svizzeri, laureato in architettura, si trasferisce in Germania, avvicinandosi al cinema in qualità di scenografo. Il suo nome compare per la prima volta nei crediti di un film intitolato *Die Dame aus Berlin* nel 1925. Qualche anno dopo lo troviamo ancora impegnato nei "Bauten" di film firmati da registi di tutto rispetto come Pabst o lo svedese Ragnar Hylten-Cavallius. Nel 1929 debutta nella regia con *Aufbruch des Blues*, di cui è anche autore del soggetto; l'anno dopo, con *Niemandsländ*, una storia che ha elaborato assieme allo scrittore Leonhard Frank, si inserisce a pieno titolo in quella voga di film pacifisti come *West front* di Pabst, *All'ovest niente di nuovo* di Milestone o *Journey's End* di James Whale. Agli inizi del sonoro collabora alle doppie versioni che il russo Fedor Ozep realizza tra Berlino e Parigi, città nella quale rimane quando il nazismo, giunto al potere, mette al bando ebrei e comunisti. A Parigi, sulla base di un romanzo di J.H. Rosny adattato da Alexandre Arnoux, musiche di Hans Eisler, scenografia di Andrejeff e operatori Rudy Maté e Louis Née, realizza *Dans les rues*, film dal ritmo perfetto, una struggente vicenda ambientata in una Ville-Lumière che, stavolta, è fumosa e buia, con una indimenticabile interpretazione di Wladimir Sokoloff, della diafana Madeleine Ozeray e di un Jean-Pierre Aumont alle prime armi. Purtroppo, la carriera di Trivas, salvo una regia a più mani di *Tovarich* nel 1935, si limita in seguito a quella di sceneggiatore per altri, sia in Francia che negli Stati Uniti, che raggiunge fortunatamente dopo l'occupazione tedesca della Francia. Dopo aver sceneggiato alcuni film dell'effimero *entente cordiale* stabilitosi tra americani e sovietici durante la seconda guerra mondiale (*The Russian Girls*, *Song of Russia*), nel 1946 scrive il soggetto e collabora, senza apparire nei crediti, alla regia di *The Stranger*, di Orson Welles, storia di un criminale nazista

rifugiatosi in America dopo la guerra. Tornato in Germania, nel 1959 scrive, sceneggia e dirige *Die Nackte und er Satan*, un allucinante "horror", con un granguignolesco Michel Simon protagonista. Le sue ultime prestazioni sono sceneggiature in collaborazione per due film svizzeri: *Hast noch der Söhne ja?* - il titolo è un brano dell'inno nazionale elvetico - diretto da Lukas Amman sulla base del romanzo sarcasticamente progressista di Erwin Heimann, ed un giallo intitolato *Die Gejagten*. Victor Trivas è morto a New York il 12 aprile 1970.

Filmografia di Victor Trivas. 1925: *Die dame aus Berlin*, di Lorand von Kabbado (scenografia); 1927: *Die Liebe der Jeanne Ney* (Giglio nelle tenebre, di George Wilhelm Pabst (sceneg. in coll.); 1928: *Eva's Tochter* (Dcery Evelyn Anny, fille d'Eve (Oh, figlia d'Eva), di Karel Lamac (copr. tedesco-ceca-svizzera - scenografia); *Majestät schneidet Bubiköpfe*, di Ragnar Hylten-Cavallius (scen.); *Der Staatsanwalt Klagt an* (L'accusa) di Adolf Trotz (scenogr. in coll.); 1929: *Aufbruch des Blues* (regia e soggetto); 1931: *Niemandsländ* (regia; sogg. in coll.); *Der Mörder Dimitri Karamasoff* (Les frères Karamasoff) *Il delitto Karamasoff*, di Fedor Ozep (scenegg. in collab.); 1932: *Grosstadtinacht*, di Fedor Ozep (sceneg. in collab.); *Mirage de Paris* (Miraggi di Parigi (versione francese del precedente: regia e scenegg.); 1933: *Dans les rues* (regia e sceneg.); 1935 *Tovarich* (regia in coll. con Jacques Deval, Jean Tarride e Germain Fried); 1939: *Les otages*, di Raymond Bernard (sceneg. in coll.); 1943: *Song of Russia*, di Gregory Ratoff (sceneg. in coll.); *Three Russian Girls*, di Fedor Ozep (sceneg. in coll.); 1946: *The Stranger* (Lo straniero, di Orson Welles (sogg., sceneg., aiuto-regia non accredit.); 1950: *Where The Sidewalk Ends* (Sui marciapiedi), di Otto Preminger (sceneg. in coll.); 1951: *The Secret of Convict Lake* (Il segreto del lago, di Michael Gordon (sceneg.); 1959: *Die nackte und der Satan* (Al di là dell'orrore (regia, sceneg. in coll.); *Hast noch der Söhne ja?*, di Lukas Amman (sceneg. in coll.); 1961: *Die Gejagten* (Aux abois, di Max Michel (copr. svizzero-tedesca - sceneg. in coll.).

Niemandsländ, conosciuto maggiormente con i titoli inglese, *No Man's Land*, o francese, *La zone de la mort*, non ebbe vita facile in patria: uscito in prima visione il 10 dicembre 1931, ebbe recensioni che lo paragonarono a una copia sbiadita del coevo *Westfront* di Pabst e sottolinearono il tono declamatorio e vagamente unanimistico del messaggio di Trivas. Ed in qualche città venne anche accolto con fischi e manifestazioni organizzate di dissenso. Il 22 aprile 1933 la Filmprüfstelle gli ritirò il visto di circolazione. In Italia non è stato mai importato. (Vittorio Martinelli)

Non a caso, tra il 1929 e il 1933, il cinema si interessò in modo particolare al tema della pace. Le crisi molteplici, economiche e politiche, che si susseguivano dopo l'esplosione del "crack" di Wall Street, esigevano anche dal cinema una presa di posizione, una risposta nuova. Fu così che, dopo centinaia di film militaristi e bellicisti, apparvero sugli schermi opere inconsuete e originali, le quali prendevano posizione contro la guerra e per la pace. Milestone con *All Quiet on the Western Front* negli Stati Uniti, Pabst con *Westfront 1918* in Germania, si pronunciarono in questo senso, anche se talvolta in modo limitato e confuso. Assai più logico e conseguente fu Victor Trivas, che di Pabst era stato assistente, e che con *Niemandsländ* creò uno dei film pacifisti più precisi ed efficaci di questo periodo. *Niemandsländ* è nato da un'idea di Leonhard Frank. Ciò è sufficiente a situare l'origine, perché è noto che Frank fu tra i pochi scrittori tedeschi che, nel 1914, presero posizione contro la guerra imperialista. (...) *Niemandsländ* si diversifica dagli altri film pacifisti del periodo '29-'33 per l'originalità e l'ampiezza della sua impostazione e della sua soluzione. Esso non si limita a denunciare gli orrori della guerra, a protestare sentimentalmente contro il massacro; non si limita a definire la guerra imperialista come immorale, assurda e bestiale: *Niemandsländ* precisa le cause del conflitto, e ne

22 23 24 25 26 27 28 29

indica la soluzione. (...) *Niemandland* è la storia di cinque uomini - un operaio francese, un falegname tedesco, un intellettuale inglese, un sarto ebreo e un attore negro - i quali si trovano, dopo una battaglia, in un blockhouse, isolati e sottoposti al fuoco delle rispettive artiglierie. Questi uomini, di cui il film aveva precedentemente tratteggiato la vita civile e le aspirazioni, il carattere e la psicologia, ora possono parlarsi: e scoprono che nulla li spinge a sgozzarsi. L'urto delle varie posizioni iniziali, la discussione, il chiarimento, costituiscono la parte centrale del film; dalla quale proromperà la finale: i cinque uomini riprendono le armi, ed escono in campo aperto; abbattano i reticolati, e avanzano.

Viene la didascalia di chiusura, che è, semplicemente, "la paix". Questo finale richiama spontaneamente il parallelo con quelli, di assai diverso carattere, dei film di Milestone e Pabst. In *Westfront 1918*, per esempio, dopo la battaglia-macello, il regista porta la sua camera in quell'atroce ospedale da campo ove brulica, martoriata, un'umanità che si incontra solo nella morte; in Pabst la fratellanza nasce solo al limite estremo, oltre il quale v'è unicamente la morte. E la didascalia di chiusura è rivelatrice e tipica: "Ende?".

Pare quasi che Trivas sia anche in polemica con questo interrogativo sfiduciato, allorché appone a suggello di *Niemandland* la propria soluzione, affermativa e fiduciosa. Con quale slancio i suoi protagonisti fanno a pezzi i reticolati che vorrebbero dividerli! E' lo stile stesso dell'opera, focoso e tumultuoso, allorché la situazione, acuitizzata, lo richiede; e con lo stesso calore umano e la stessa intelligenza di cui è altrettanto dotato nei momenti di lirica stasi e patetica sospensione". (Glaucio Viazzi, «Cinema», n.61, maggio 1951).

Like all so-called cinema studies the film-goer has to strain every sense to figure exactly what the producer intended to show and anybody's interpretation can be good in Hell on Earth (=Niemandland), which means that at most it's a futile thing as far as entertainment goes. Most of the photography is silent dubbed with cannon sounds except for the incidental dialog spoken by the five soldiers. An offscreen voice makes cryptic announcements and descriptions in English from time to time during the progress of the picture and that is okay. Much of the war shots is stock stuff. Picture pretends to be the first really "international" film because words from five languages are spoken at various times by the characters. The dialog is of the briefest kind whenever spoken, although plainly enough. Limited sentences and phrases of French, Yiddish, English and German can be heard. The dialog is incidental to the action, but too incidental to warrant that "international" claim. («Variety», February 6, 1934)

An idea too big for its pocket book. Ethical war theme on human reactions which would be doubtful

for business even if extravagantly and well done. Hence, boxoffice chances for this are nil. However, the plot is too dragged out and repeatedly uncertain. What comedy is present is forced. A good cast cannot overcome inherent shortcomings. («Variety», December 29, 1931, Berlin)

"Il cinema totalitario"

DEUTSCHE PANZER (Germania/1941)

R.: Walter Ruttmann. Sc.: Dr. Heinz Hesemann. M.: Walter Schutze. P.: UFA. D.: 12..35mm. V.O. Dal Münchner Filmmuseum
Progett.: costruzioni e prove di carri armati Pz. Kpfw.III

CAMPO DI MAGGIO (Italia/1935)

R., S. e Sc.: Giovacchino Forzano. Tratto dal dramma omonimo di Giovacchino Forzano. F.: Mario Albertelli, Augusto Tiezzi. M.: Giuseppe Becce. Scgf.: Antonio Valente, Ezio Polloni. In.: Corrado Racca, Enzo Biliotti, Emilia Varini, Lamberto Picasso, Pino Locchi, Giovanni Cimara, Giorgio Capecchi. P.: Consorzio Vis. D.: 100'. 35mm. V.O. Dalla Cineteca del Comune di Bologna.

Il film, scomparso dalla caduta del fascismo, è stato ritrovato presso il CNC - Archives du Film in una copia lavoro, lacunosa di alcune parti. *Campo di maggio* è sicuramente una delle scoperte di questa sesta edizione de *Il cinema ritrovato*. Tratto dal primo soggetto teatrale suggerito da Mussolini a Forzano, ripercorre gli ultimi cento giorni dell'epopea napoleonica. Della venerazione di Mussolini per Napoleone già si sapeva, ma nel film (interpretato dagli stessi attori che lo avevano portato sulla scena), i rimandi a Mussolini e al fascismo sono così evidenti e dichiarati da poter immaginare un rapporto molto stretto ed intimo tra il Duce e questo dramma. Nel film, come rilevato da Savio, vi è la critica al parlamentarismo francese che, secondo Mussolini, impedì a Napoleone di agire liberamente e portò alla rovina l'Impero, ma soprattutto vi è il ritratto tragico di un grande Duce, ripreso negli attimi della sconfitta. E questo duce sconfitto ma enorme, che furibondo si getta sulla pianta della battaglia di Waterloo, ci rimanda, in un sorprendente gioco coincidente di riscrittura della storia, a Hitler/Federico il Grande e a Stalin/Suvorov.

"Secondo le memorie di Forzano, dimostratesi in più casi assai labili rispetto ai documenti del tempo, il primo incontro tra Forzano e Mussolini avviene nel 1923 in occasione della prima rappresentazione

di prosa sulla terrazza del Pincio a Roma, Mussolini invita Forzano per il giorno dopo al Viminale ("Non stava ancora a Palazzo Venezia"), nel corso del quale si sa che parlarono dell'idea del Duce di scrivere un dramma sulla fine di Napoleone. All'indomani, Forzano riceve "vari fogli di appunti" che esplicitano questa idea "soprattutto per mettere in rilievo quello che egli disse a Sant'Elena su gli Stati Uniti d'Europa" e una lettera dove Mussolini gli scrive, tra l'altro: "Io li ho pensati, ma solo voi potete scriverli, perché solo voi possedete in alta misura l'ingegno che il Teatro richiede: quello che fa muovere i personaggi, li fa parlare, fa succedere delle cose. Leggete il libro dalle pagine che vi ho indicato e troverete che è possibile creare un dramma pieno di colore, di vita, di eventi e di protagonisti. A suo tempo mi direte il vostro avviso...". Mussolini in realtà non si fida solo del proprio intuito: D'Annunzio aveva già provveduto, tempo prima, a metterci una buona parola. In una lettera del 2 gennaio 1928 ad Arnaldo Mussolini, fratello del capo del governo, chiamato a farsi intercessore tra D'Annunzio e Benito Mussolini affinché non fosse sciolta la "Dannunziana" - la compagnia finanziata dal governo, fondata nel 1926 per rappresentare i drammi dello scrittore pescarese e affidata alla direzione artistica di Forzano, D'Annunzio scrive tra l'altro: "Tuo fratello - gravato da tanto cumulo di cure diversissime - non può avere oggi una immagine esatta di quel che accade. (...) Fa' che i periferici informatori e i furbi profittatori non prevalgano. V'è un uomo esperto in ogni cosa di teatro, schietto e probo, ardito e prudente, fervido e cauto. Ed è un tuo amico, un nostro amico: a me, invero, diletissimo. Si chiama Giovacchino Forzano. Son certo che Benito ficherà l'occhio nel fondo, se accorderà al nostro amico un colloquio breve ma sostanziale. Ti chiedo di ottenermi questo servizio. Darò a Giovacchino una mia lettera d'introduzione". Forzano a quel tempo era regista di successo, famoso per i suoi drammoni di ambientazione pseudo-storica, infarciti di passioni, con pretesa alle alte significazioni, inseribili in quel genere di letteratura popolare che è la vita romanzata e che Gramsci ebbe a paragonare al modello di Ponson du Terrail, ma "con tendenze conservatrici".

Si era inoltre già distinto per le doti sceniche, particolarmente affinate, per gli allestimenti dei teatri lirici e grazie ai quali, negli anni Trenta, fu sicuramente la firma di maggior spicco. Una pertinente valutazione dell'esperienza cinematografica di Forzano, e del suo significato complessivo, soprattutto di *Camicia Nera*, è imprescindibile dalle tappe che l'hanno preceduta, sia per come si evolve la collaborazione con Mussolini, sia perché i film risentiranno pienamente della formazione teatrale del regista. Dai drammi teatrali *Campo di Maggio* e *Villafranca* dipenderanno le realizzazioni e le riscritte stilistiche delle reciproche versioni per il grande schermo.

Il parallelo storico tra Napoleone e Mussolini era già stato tracciato sul «Telegrafo» dal giornalista Emil Ludwig nel 1928, e da qui il Duce riprende gli appunti che poi passa a Forzano. La prima notizia sul Napoleone si trova nel telegramma spedito il 12 ottobre 1930 al "Comm. Chiavolini Segretario del Capo del Governo": "Pregola comunicare S.E. che, dopo più di un anno di lavoro sebbene non continuo, termino ora *Campo di Maggio*. Pregola esprimere a S.E. tutta mia gratitudine e chiederli quando potrà concedermi udienza. Gli porterò anche modellino plastica per mostrargli come ho risolto difficoltà scena-camera. Pregola telefonare Serravalle Pistoiese. Devoti ossequi Forzano".

Il dramma, che debuttò al teatro Argentina di Roma il 18 dicembre 1930, risultava scritto dal solo Forzano, mentre "per le rappresentazioni all'estero" scrive il regista - Mussolini concesse di mettere sul manifesto anche il suo nome. Dopo di che tutti in Italia seppero di questa collaborazione, fino a quel momento conosciuta soltanto da pochi intimi". Il vociferare sulla stesura a quattro mani era diffuso e lo apprendiamo dai rapporti della Polizia politica, in



**LIBRERIA
DI CINEMA
TEATRO
MUSICA**

via Mentana 1/C
40126 Bologna
tel. 23.72.77



de /
Compagnia
(libretto
di Forzano
e musica
di P. Riccioli)
al Teatro
dell'Opera
di Roma,
dopo di
che si
passa,
dopo sei
anni, al
1929
quando,
in occasione
del debutto
dei Carri
di Tespi

22 23 24 25 26 27 28 29

uno dei quali si legge: "Negli ambienti diplomatici si è parlato molto in questi giorni di un argomento non strettamente politico: del nuovo lavoro di Forzano *Campo di maggio*. Si dice che (...) il lavoro di Forzano sia stato fatto "su misura", ossia dietro suggerimento del Duce. (...) L'impressione dei diplomatici è che il lavoro del Forzano non presenti nessun interesse speciale, né dal punto di vista teatrale, né da quello storico. Tuttavia interessa loro per il parallelo che l'autore ha voluto stabilire tra Napoleone e Mussolini, per la propaganda antiparlamentarista alla quale è ispirato, per l'allusione alla origine toscana dei corsi. Si rileva però con ironia che il Forzano è stato, ai fini fascisti, assai poco accorto nella scelta del tema, perché egli è andato a scegliere l'epoca più triste della storia napoleonica...". Diremo solo, a citazione del momento storico e politico in cui maturano i lavori teatrali di Mussolini-Forzano, che, con la scelta di Napoleone prima e di Cavour poi (*Villafranca*), presi nei rispettivi momenti critici della loro carriera politica, Mussolini avrebbe lanciato una sorta di monito a quanti intendevano intralciare e avversare la sua strategia, fondata "sui tempi lunghissimi, sui tempi non degli uomini, ma delle generazioni". Una strategia che, attraverso la rilettura di alcune figure del Risorgimento e della Rivoluzione francese, conduceva al mito del nuovo capo, a imperitura memoria delle future generazioni. Si legge in un verbale del 5 gennaio 1931, a proposito di *Campo di maggio* a quel tempo in scena a Milano: "Si dice che il duce si sia fermato prima della première sino a 5 ore al giorno alle prove ed abbia modificato la partitura a sua volontà. La generalità dei commenti afferma che lo scopo finalista di questo lavoro sarebbe la dimostrazione della nullità della camera e viceversa la necessità di un dittatore per il buon andamento dello stato". Il mito del "capo" funzionava molto meglio all'estero, Francia e Germania soprattutto, dove furono tradotti e messi in scena i drammi mussoliniani. Il 25 settembre 1931 Forzano scrive a Mussolini e gli allega la prima parte della traduzione di *Campo di maggio*, che nel complesso gli "pare ottima; ma questi francesi conoscono poco la loro storia, sì che i critici drammatici italiani sono in buona compagnia: si figuri che il Mauprey, che pure ha fama di dotto cultore di cose "napoleoniche", quando si è trattato di ricostruire nell'originale francese interi discorsi o frasi o moti veramente pronunziati o dall'imperatore o da altri, non ne ha riconosciuti nemmeno uno e ha tradotto tranquillamente dall'italiano. Per le cose più importanti ho trascritto, in cartelle che ho messo nel copione, il testo originale francese, ma sarebbe bene che, per non mortificare troppo il dotto cultore, questa osservazione gliela facesse l'Eccellenza Vostra, ché rivoltagli dalla Eccellenza Vostra anche l'osservazione gli riuscirà gradita". Forzano così scrive da Parigi a Sebastiani: "I cento giorni - questo il titolo della versione francese - hanno fatto qui la loro settimana trionfale al Rex che è il più grande cinema qui a Parigi. Sembrava che i comunisti volessero far baccano perché hanno messo il film all'indice, ma non si sono fatti vivi e, viceversa, la tirata contro i deputati è ancor più applaudita che l'incontro col V reggimento e l'episodio di Cambronne, che qui suscita un delirio. Il vecchio e glorioso Antoine ha scritto ancora un articolo sul film, dopo quel primo che scrisse in cui ringraziava Mussolini a nome dei francesi per l'emozione provata a quella rievocazione di storia francese". (Patrizia Minghetti in *Il cinema dei dittatori*, Grafis, 1992)

"Ritrovati e restaurati"

A COTTAGE ON DARTMOOR (Gran Bretagna/1929)

R. e Sc.: Anthony Asquith. S.: Herbert Price. F.: S. Rodwell. M.: William Hodgdon. In.: Norah Baring (Sally), Uno Henning (Joe Ward), Hans Schlettow (Harry Stevens), Judd Green. P.: Pro Patria. D.: 80'. 35mm. V.O. Dal National Film Archive.

La considerazione del cinema inglese degli anni Venti non è certo fra le più alte, in Italia, e se ne conoscono ben poche opere. Hitchcock, certo. E...? Il nulla, pare. Poi, quasi per sbaglio, ci si scontra con un film come questo *A Cottage on Dartmoor*, firmato da un regista, Anthony Asquith, che sarà più noto negli anni Trenta, quando tutto il cinema inglese vive un momento di notorietà internazionale. Ad Asquith non si attribuiscono certo capolavori. Non osiamo dire che questo *Cottage* sia un capolavoro, certo è che si tratta di uno dei film più affascinanti, meglio costruiti, più ricchi di suggestioni e di tensione che ci sia stato dato di vedere del cinema inglese di quegli ultimi anni Venti. Una ossessione mortale, quella del protagonista, geloso di una donna che ignora il suo amore, giocata esclusivamente sugli sguardi, sui tagli di inquadrature, raccontata con un montaggio che richiama il miglior cinema tedesco e i sovietici, con una attenta costruzione delle inquadrature, con una recitazione eccezionale di Uno Henning e di Norah Baring, con un ossessante senso della tragedia, del destino ineludibile. Un capolavoro, se non altro, del cinema *crudele*, un saggio sull'ossessione che va visto, crediamo, in parallelo con *Es Gibt Eine Frau* di Leo Mittler, con il quale ha non pochi punti di contatto. Film nato a cavallo del sonoro (ne esisteva una versione sonorizzata, purtroppo andata perduta) *Cottage on Dartmoor* contiene una delle più indimenticabili sequenze girate in un cinema. Come se non bastasse, nel cinema viene proiettato un film sonoro, e Asquith ci mostra il pubblico, prima scettico e poi sempre più coinvolto, infine trascinato dal *talkie*. Di lì a poco si scatenerà la tragedia e si chiuderà il cerchio di un lungo flashback iniziato in maniera magistrale nei primi minuti di film. *A Cottage on Dartmoor* non sarà un capolavoro, crediamo tuttavia che sia una scoperta, la scoperta di un regista che, almeno in questo caso, ha mostrato una propensione inattesa alla sperimentazione, una sensibilità visiva inusuale e ha dimostrato come ci fosse qualcun altro, oltre a Hitchcock, a fare ottimi film in Inghilterra.

ore 21.15

"A margine de Il cinema totalitario"

"Quell'immagine m'è rimasta impressa nella memoria. Tante volte, scherzando, dico che tento sempre di rifare quel film, che tutti i film che faccio sono la ripetizione di Maciste all'inferno" (Federico Fellini intervistato da Dario Zanelli)

MACISTE ALL'INFERNO (Italia/1926)

R.: Guido Brignone. S.: Fantasio (Riccardo Artuffo). F.: Massimo Terzano, Ubaldo Arata. Eff. spec.: Segundo de Chomón. Sgf.: Giulio Lombardozzi. In.: Bartolomeo Pagano (Maciste), Elena Sangro (Proserpina), Pauline Polaire (Graziella), Franz Sala (Barbariccia), Lucia Zanussi (Luciferina), Umberto Guarracino (Plutone), Mario Sajo (Gerione), Domenico Serra (Giorgio), Felice Minotti. P.: Ferpitaluga (Torino). L.or.: 2475m. D.: 75'. 35mm. V.O. Dalla Cineteca del Comune di Bologna e dal Danske Filmmuseum.

Il Restauro di questo film è stato co-finanziato dal Progetto Lumière - Programma MEDIA della Comunità Europea.

The Restoration of this film was co-financed by the Lumière Project - MEDIA Programme of the European Community.

Accompagnamento musicale composto ed eseguito da David Alarcón e José A. Bornay/Musical accompaniment composed and performed by David Alarcón e José A. Bornay.

Il film, sicuramente una delle opere più sorprenden-

ti del cinema muto italiano, è stato finora conosciuto attraverso copie sonorizzate negli anni Trenta e ampiamente mutilate, attraverso le quali si potevano solo intuire le qualità sorprendenti di un film, in tutti i sensi, "eccezionale".

Dopo due anni di ricerche la Cineteca di Bologna presenta questa sera, per la prima volta, la versione finale del restauro del film in bianco e nero. La quasi totalità delle immagini sono state recuperate, così come la grafica delle didascalie disegnate da Giannini, il testo italiano, la definizione fotografica originale. Il lavoro si è svolto soprattutto su due copie inaffamabili d'epoca, una danese e l'altra brasiliana. Entrambe provenivano dallo stesso negativo, ma presentavano molte differenze. In particolare la copia danese, di migliore qualità e più lunga, mancava di buona parte degli effetti speciali di Segundo de Chomón, di tutte le scene più esplicitamente erotiche, della grafica originale dei titoli e di moltissime didascalie. Viceversa la copia brasiliana era estremamente lacunosa e in cattive condizioni di conservazione.

Così parla del film Massimo Cardillo in *Il cinema dei dittatori*: Maciste è il prototipo dell'eroe semplice, schietto, popolare e castigatissimo. Nessuna impresa gli è negata grazie alla forza dei suoi muscoli, alla sua bontà e onestà. La sua lunga e continuata avventura lo porta a vestire i panni più svariati e a frequentare i luoghi e le epoche più disparate, acquistando, nel corso del tempo, una popolarità strabiliante in Italia e all'estero: "Milioni di spettatori si sono deliziati del suo bel sorriso di uomo leale e buono, si sono entusiasmati delle prodezze del gigante, sempre pronto a mettere se stesso e la propria forza al servizio del Bene contro il Male (...) Nessun italiano all'estero è conosciuto più di lui (...) I ragazzi lo adorano, le donne lo ammirano, gli uomini lo invidiano".

La sua è soprattutto una presenza rassicurante e gratificante. Una immagine e una esperienza di vita che "fondano" sentimenti e cementano garanzie. *Maciste all'Inferno* è uno dei film (la testimonianza di Fellini è un gioiello di grande tenerezza e struggimento) in cui la campionatura del possibile e impossibile repertorio del Nostro è messa maggiormente in risalto nella presentazione di un volo oltre le frontiere dell'immaginabile: se gli uomini nulla possono contro Maciste, che ci provino almeno i diavoli che hanno in lui, a causa della sua bontà, il loro peggiore nemico. «Ma chi vi ha ridotti in questo stato? - Maciste!»: «Se posso chiederti una cosa, ti chiedo di sconfiggere Maciste, campione del Bene e quindi nostro avversario». Naturalmente, se anche i luoghi e le circostanze hanno una loro lettura, un uomo simile non può non abitare se non in una "oasi di pace", avendo Graziella come "dolce vicina". Maciste ci appare subito forte, genuino, di poche e azzeccate parole. Il gesto è essenziale e modesto al pari dello stile di vita: beve alla bottiglia (e si concede volentieri il bis), si asciuga le labbra con una tovaglia e si addormenta tra i filari. La sua persona e la sua indole rappresentano l'unico ostacolo che si frappone fra i diavoli e la realizzazione dei loro scellerati progetti, l'unica speranza di ordine contro la prospettiva nefasta del caos materiale e morale. La luce contro le tenebre: non a caso «...gli inviati di Pluto, assunte sembianze umane, avanzano sul mondo» proprio «...al crepuscolo... l'ora delle tentazioni». Il dialogo fra Barbariccia e Maciste, dopo una punta altamente esilarante - «Non potevate almeno suonare il campanello?... Ma che modi sono questi?...» -, delinea immediatamente ruoli, caratteri e posizioni, mentre il gigante, che intanto comincia a rimboccarsi le maniche, entra, ancora una volta, subito e sbrigativamente nella sua parte di protettore, garante e fondatore. Non solo di Graziella, ma anche della prosperità e dell'equilibrio sociale. Senza grandi sofismi e senza perifrasi. A Barbariccia che fa grande professione di sicurezza e potenza - «Dovunque vada io sono sempre il padrone. Posso tutto ciò che voglio e voglio tutto ciò che posso!» - Maciste risponde con altrettanta sicurezza, che non è presunzione di onnipotenza, ma certezza che nella

22 23 24 25 26 27 28 29

vita, per mettere ordine nelle cose e sistemare i prepotenti, bastano quattro sganassoni ben dati o anche promessi: «Anch'io posso tutto ciò che voglio grazie alla forza delle mie braccia!». Una posizione che resiste a tutte le blandizie... oro... piaceri... e a tutte le tentazioni, rendendo il personaggio ancora più saldo e rassicurante nella sua significazione schemmatica e *didattica*: «Voglio che ve ne andiate, altrimenti vi farò saltare dalla finestra!». Buono, coraggioso e anche maschio, visti gli sguardi compiaciuti che, una volta giunto all'Inferno, rivolge al gentil sesso da cui è tanto ambito: mentre Proserpina lo accarezza, esclama con piacere (e con un ennesimo riferimento a un Dante molto popolare di cui il film è infarcito a più livelli) «E' questa dunque la perduta gente?». Talmente maschio che lo scopriremo mommaro non tanto discretamente a Luciferina (che poco prima ha osservato estasiata le sue prove di forza): «Non sapevo che all'Inferno vi fossero fiori così belli e soavi!». Naturalmente il comportamento di Proserpina e Luciferina, a fronte di quelli che sono comunque i diritti e le esigenze *anche* fisiche di un uomo, serve a far rimarcare una posizione che socialmente e familiarmente rimane (nella finzione filmica, ma anche nel sociale e nella realtà) subalterna: «Perfino nell'Inferno la donna è volubile...». In questo turbinio di sguardi gaglioffi e allusivi, tra fumo, fiamme, leoni, forconi, teste staccate, cazzotti e schiaffoni, Maciste si lascia andare alla tentazione, pur sapendo che un bacio potrà trasformarlo in diavolo per l'eternità: «Ma più del timor potè il digiuno...». Azione eroica, in fondo, anche quella di rubare la donna al re dell'Inferno, il non tanto terribile Pluto cinematografico: «... e quella notte non lessero più avanti...». Mentre si continua ad assistere a una pioggia di fuoco su avelli circondati dalle fiamme, con Lucifero, Caronte e Minosse che fanno la loro brava comparsata da enciclopedia popolare (senza dimenticare che Maciste all'inizio si è anche permesso una citazione pseudofaustiana), il nemico numero uno dei demoni si mette a capo di una rivolta, mentre la didascalia (non dimentichiamo che il film è del 1926) mantiene inalterata una sorprendente virulenza di lotta di classe, raramente passata negli anni precedenti tra le maglie della censura: «Poveri diavoli sfruttati, l'ora della vendetta è vicina!». Forse perché si credeva che difficilmente i poveri diavoli sarebbero stati assimilati agli operai? Continuo è lo sfoggio di coraggio e destrezza, così, dopo non aver esitato neppure un attimo ad utilizzare per il volo un enorme drago (parafrasando: Maciste pilotando personalmente il suo drago...), servendosi di forconi lanciati con millimetrica precisione, inchioda al suolo mani e piedi di Barbariccia. A questo punto Maciste, che ha lottato per il trionfo del bene e della giustizia, diventa anche colui che *inchioda* i malvagi e i colpevoli alle loro responsabilità. Il tripudio e l'entusiasmo per la lotta e per la vittoria, oltre a donare grande potere decisionale all'eroe (Maciste diventa, oltre che dispensatore di pene e castighi fisici, anche giudice di Barbariccia: «Che resti così per l'eternità!»), sanciscono anche la sua apoteosi ideologica, del resto attualissima nel 1926 e destinata ad ulteriore cementificazione: «E come sempre le masse si inchinano al più forte!». Dopo aver messo ordine anche tra le diverse fazioni e i diversi partiti infernali, Maciste, nella sua veste di pacificatore e normalizzatore, può presentarsi al cospetto di Re Pluto in un contesto molto significativo e carico di conseguenze. Qualche anno prima del film, Mussolini si era presentato al Quirinale vestendo gli stessi panni normalizzatori del gigante buono. Il balloon della leggenda parla di un «Maestà, vi porto l'Italia di Vittorio Veneto...» che è il preludio per la trasformazione anche dell'Italia in una «oasi di pace» popolata di dolci Grazielle, madri affettuose e mogli disposte a perdonare qualche scappatella in nome della salvezza del matrimonio. *Maciste all'Inferno* non è certamente un film di propaganda, nell'accezione comune data al termine. Non è un film di propaganda come potrà essere uno *Scipione* o un *Condottieri*, che, oltre a veicolare idee e ideolo-

gie, continuano, per interposta persona (il Condottiero Romano, Giovanni dalle Bande Nere), a lavorare di zoom sull'immagine del Duce e sull'immaginario popolare mussoliniano. Pure è un film di attese, di sottintesi non tanto nascosti, di atmosfere e sensazioni tipiche di una certa età e mentalità, uno specchio epocale non sottovalutabile all'interno di una analisi a tutto campo sul fascismo e sulla rappresentatività e/o rappresentazione del suo Capo: per una Italia povera e semianalfabeta Mussolini fu l'eccezione politica, la novità, il diverso, il sensazionale, la fuga dallo squalore quotidiano, la possibilità di identificazioni rapide e gratificanti. Facendo riferimento alla terminologia gramsciana riferentesi alla Borelli, anche Mussolini fu un *segno dei tempi*. I tempi di Sem Benelli e Lucio D'Ambrà. Di Guido da Verona ed Enrico Guazzoni, di *Messalina* e de *Gli ultimi giorni di Pompei*. I tempi del *vivre* e del fine dicatore, dell'illusionismo, dello spiritismo e del magnetismo. Degli elisir e dei suicidi d'amore: Andrea Sperelli solamente un po' invecchiato e tanta, tanta fame. Il palco per le prove generali era, almeno in parte, già pronto come clima, come tendenze e aspirazioni, come *habitus* mentale di vaste categorie di persone. (...) "Ed il film risulta un'autentica fantasiosa diavoleria, un impasto di grottesco e di sentimentale, di comico e di mirabolante, ove si riescono a fondere esperienze lontane come quelle di Méliès, e coeve come quelle di *Metropolis*, addirittura prefigurando l'esplosione dei fumetti dei primi anni Trenta, in un godibilissimo *pastiche* di espressionismo e iconografia popolare, sensualità mediterranea e gotico luciferino. In questa vicenda, la lotta del Male contro il Bene (con ovvia vittoria finale di quest'ultimo) si complica di elementi soprannaturali; la rievocazione del mondo infernale è fatta secondo la classica tradizione dantesca vista nelle tavole di Gustave Doré. Guido Brignone, regista di non eccelsa levatura, ma capace talvolta di qualche impennata, appare qui in uno stato di grazia: per creare il regno delle tenebre si affida all'abilità di quel mago dei trucchi che è Segundo de Chomón, il quale riprende dalle scenografie del bravo Lombardozzi - costruzioni monumentali, antri paurosi, bolge profonde - dei quadri di una bellezza "infernale", rosseggianti di fiamme e densi di ombre, fumiganti splonche e torse di diavoli cornuti. In tutta questa stregonesca fumisteria, dove impera un Barbariccia di sapore caligaresco, un Plutone che ricorda il Mangiafuoco di Pinocchio, infestate diavolesse cui prestano le loro conturbanti nudità attrici come Elena Sangro e Lucia Zanussi, saltellanti sudditi dell'impero degli inferi, Maciste appare però il più spaesato, un colosso impotente in questo caotico affresco che sembra animarsi da una incisione medioevale. Per la prima volta lo vediamo in seria difficoltà. Stavolta è il film ad avere la meglio, non lui." (Vittorio Martinelli)

"Ritrovati e restaurati"

DELICIOUS LITTLE DEVIL (Stati Uniti/1919)

R.: Robert Z. Leonard. S.: dalla novella "Kitty, Mind Your Feet" di Harvey F. Thew e John B. Clymer. Sc.: Harvey F. Thew. F.: Allan Ziegler. In.: Mae Murray (Mary McGuire), Rodolfo Valentino (Jimmie), Harry Rattenbury (Patrick), Richard Cummings (zio Barney), Ivor McFadden (Percy), Bertram Grassby (Duca di Sauterne), Edward Jobson, William Mong. P.: Universal. D.: 81'. 35mm. Versione olandese. Dal Nederlands Filmuseum. Quando Mary perde il suo lavoro da guardabobiera, decide di aiutare la madre, una lavandaia afflitta da un marito e da un cognato che sono dei perdigiorno, diventando ballerina. Si fa assumere in un dancing, facendosi passare per Gloria de Moin, ballerina spagnola dal passato piuttosto tempestoso, amante in fuga del Duca de Sauterne, nascostasi - secondo la stampa scandalistica - non si sa dove. Nel locale dove si esibisce, Mary fa di tutto per nascondere il

suo passato virtuoso ed apparire come la chiacchierata Gloria; conosce Jimmie, un giovane milionario, e se ne innamora, ma il padre di quest'ultimo, intenzionato a porre fine all'idillio, organizza una festa ed invita il Duca de Sauterne per farlo rincontrare con quella da tutti ritenuta Gloria de Moin. Al ricevimento arrivano anche il padre e lo zio di Mary, nei quali il padre di Jimmie riconosce i suoi compagni quando era un semplice muratore. Tutto finirà per il meglio e Jimmie e Gloria convoleranno a giuste nozze.

Questa spigliata commedia venne importata in Italia ad ottobre del 1926, a seguito della morte di Rodolfo Valentino, e presentata con il nome dello scomparso attore in tutto rilievo. Il film, che venne reintrodotto *La diva del tabarin* e talvolta anche *Miss Gloria danza*, pur vecchio di quasi otto anni, ebbe una discreta resa al botteghino e nessuna recensione ne rilevò l'anzianità. (Vittorio Martinelli)

"L'ultima attrazione dell'Universal, *The Delicious Little Devil*, avrebbe potuto essere un melodramma convenzionale, ma è stato prodotto come commedia e ingegnosamente realizzato per adattarsi al talento danzante di Miss Murray... E' diretto in maniera ammirevole e con alcuni eccellenti attori di contorno, ma gli interni, a parte le scene nella roadhouse, sono grezzi e male illuminati. La durata è stata portata a 75 minuti. Ridotto a cinque rulli, l'azione sicuramente ne guadagnerebbe. E' una scommessa sicura, il pubblico si interessa alla storia e sua attenzione aumenta se lo sviluppo della vicenda è ritardato. Sotto un certo aspetto, il momento più eccitante del film è quello in cui Mary esce dalla vasca da bagno, ma, fortunatamente, c'è un accap-patoio che la sta aspettando." («Variety», aprile 1919)

"Universal's latest attraction, *The Delicious Little Devil* what would ordinarily be a conventionally melodramatic story, but produced for comedy and ingeniously worked out to fit the dancing talents of Miss Murray... Admirably directed and some excellent supporting players. But the interiors, other than the roadhouse scenes, are crude and badly lighted. The feature is stretched to 75 minutes. Reduced to a five-reeler the action would be smartened materially. It is a safe bet, people are interested in the story and grow restless when the telling of it is delayed. The story itself shows how Mary, masquerading as Gloria du Monde, found herself being mistaken for something that she was not. She was really a nice little girl, but the Duke du Sauterne, who knew the real Gloria very well, guessed she wasn't and created complications from which she escapes in the end. In some ways the most exciting moment was when Mae got out of her bathtub, but, luckily, a bathrobe was waiting for her." («Variety», April 1919)

THE OPEN ROAD (Gran Bretagna/19??)

D.: 40'. 35mm. V.O. Dal National Film Archive. Programma di cortometraggi con il sistema colore Freise-Greene (Program of shorts shot with Freise-Greene colour system).

Il Freise-Greene era un sistema di ripresa a colori, additivo tricolore, realizzato con una macchina da presa che riprendeva tre fotogrammi contemporaneamente, con tre lenti filtrate nei tre colori. La proiezione avveniva nello stesso modo, con tre obiettivi. Alcuni di questi cortometraggi sono stati ritrovati dal National Film Archive che li ha restaurati a colori. Il risultato è incredibile, la fedeltà nella riproduzione dei colori ottenuta dal Freise Greene è eccezionale.

Some example of films shot using the Freise-Greene system, as restored by the National Film Archive. It is really astonishing how good was the quality of the colours obtained by the Freise-Greene system. This was a three-colour additive system, and was shot with a three lenses camera recording three images at the same time, each of them filtered by one colour.

22 23 24 25 26 27 28 29

domenica
sunday 29

ore 9.00

"Il cinema totalitario"

IL DUCE A MILANO (Italia/
1937)

35mm. D.: 18'. V.O. Dall'Archivio storico dell'Istituto Luce

Resoconto delle giornate (ovviamente trionfali) del Duce a Milano (dal 30 ottobre al 3 novembre 1943): bagni di folla, discorsi, inaugurazioni.

DEUTSCHLAND UND DIE
WELT HORT ADOLF HITLER
(La Germania e il mondo ascoltano
Adolf Hitler, Germania/1933)D.: 6'. 16mm. V.O. Dal Bundesarchiv Filmarchiv
Soggetti: Discorso elettorale di Hitler di fronte ai dipendenti della fabbrica Siemens di Berlino (10.11.1933).PERCHE' GLI ITALIANI RI-
CORDINO E I SANZIONISTI
SAPPIANO (Italia/1935)

D.: 9'. V.O. Dall'Archivio Storico dell'Istituto Luce

Nel 1935, il tema del "posto al sole" diviene centrale nella propaganda fascista e anche per il LUCE. Il terreno ideologico era stato fertilizzato negli anni precedenti perché si sperperasse la pellicola per giustificare l'aggressione italiana. L'Etiopia ci spettava di diritto storico e le potenze plutocratiche e imperialiste, che questo diritto contestavano a una nazione più povera e maltrattata a Versailles, erano delle affamatrici. Ci si avventò sulle Sanzioni economiche, decretate dalla Società delle Nazioni e parzialmente attuate, accrescendone la reale portata, fomentando un rigurgito nazionalistico, resuscitando il clima di incandescenza irredentistica che, nel 1915, avevano destato gli interventisti. Di questo clima, acceso da un convergente impiego dei mass media, fanno testo i documentari *Atto di fede del popolo italiano*, sulla consegna dell'oro all'altare della patria nel Natale 1935, *Come l'Italia ha accolto le sanzioni* e *Perché gli italiani ricordino e i sanzionisti sappiano*.

WUNSCHKONZERT (Germa-
nia/1940)

R.: Eduard Borsody. Sc.: Felix Lützkendorf, Eduard Borsody. M.: Werner Bochmann. In.: Ilse Warner, Carl Raddatz, Joachim Brennecke, Ida Wüst, Hedwig Bleibrey, Heinz Goedecke, Malte Jäger, Hams H. Schaufuss, Hans Adalbert Schlettow, Walter Ladengast, Albert Florath, Elise Aulinger. P.: Ufa. D.: 74'. 35mm. V.O. Dal Bundesarchiv Filmarchiv.

Un altro film che ha commosso Goebbels, un'opera di grande impegno propagandistico, incentrato sull'unità del popolo tedesco in guerra, sotto l'egida di Hitler. *Wunschkonzert* ruota attorno al concerto dell'orchestra della Wehrmacht che periodicamente la radio tedesca mandava in onda e che univa idealmente i soldati e le loro famiglie. Il film narra le storie parallele di un gruppo di soldati e delle loro famiglie, madri, mogli. Inutile dire che sono tutti

eroi e che muoiono come tali, ma che sono tutti egualmente felici, da perfetti nazisti.

Hitler aleggia per tutto il film, i riferimenti a lui

e al nazismo sono continui, ma egli appare solo per un momento, all'inizio, nello stadio di Berlino, alle Olimpiadi, quando l'intero stadio si alza in piedi a salutarlo. La sua presenza unisce il popolo tedesco e fa sì che i due protagonisti si incontrino e si innamorino.

Una visione chiara quanto inquietante di come il nazismo vedeva, o voleva vedere, il popolo tedesco. "Di tanto in tanto Goebbels veniva colto da simili stati d'animo di grande sentimentalismo, anche non influenzati da proiezioni cinematografiche. Una sera, nel marzo del 1940, insieme al buon vecchio Carl Frölich, ci trovammo a casa sua. Avevamo appena visto alcuni giornalisti di *Wunschkonzert*, il film ampiamente protetto da Goebbels, e alla fine ci eravamo seduti davanti al camino. Su un brano della canzone *Gute Nacht Mutter...* di Wilhelm Strienz avevo fatto montare le immagini di gruppi di ragazze e di soldati, e di alcune donne anziane, tra cui mia nonna. Era seduta davanti alla radio e stava lavorando a maglia, e sul suo vestito nero risaltava molto bene la croce delle suore che portava al collo. Susurrar al vecchio Frölich che si trattava di mia nonna e questi rimase talmente colpito da comunicarlo a Goebbels. Così il ministro fece proiettare una seconda volta questa sequenza che gli era piaciuta molto, ma la volle rivedere soprattutto perché commosso dal fatto che l'anziana signora era morta poche settimane prima, per l'esattezza il 9 gennaio. Quindi la nostra conversazione si era spostata sulla lunga e tragica vita di questa donna che aveva sepolto tutti i suoi figli, sul dolore dovuto alle malattie e sullo sfruttamento esercitato dal consigliere X." (Fritz Hippler, *Die Verstrichnung*, 2. Auflage, Düsseldorf)

Wunschkonzert is a clear and somehow frightening example of how the nazi regime saw (or wanted to see) the German people, united by the ideals of Nazism, lead by Hitler, brave and ready to fight any battle. The film deals with the story of a group of soldiers and their families: all brave, pure nazis, and always happy. The German people is always united, even if families are driven apart by the war, and the symbol of this unity is the concert performed by the Wehrmacht orchestra and broadcasted by radio for soldiers and families.

DIE BUNTE FILMSCHAU,
AUFGENOMMEN VON EVA
BRAUND.: 20'. I film amatoriali di Eva Braun. *Amateur films by Eva Braun*. Dal Bundesarchiv Filmarchiv."Dal muto al sonoro: gli anni della transizione"
TONKA SIBENICE (Cecoslovacchia/1930)

R.: Karel Anton. Sc.: Benno Vigny, Villy Haas. S.: dalla commedia *Die Galganton* di Egon Erwin Kisch. F.: Edouard Hoersch. In.: Ita Rina, Josef Rovensky, Vera Baranowska, Jack Mylong-Münz, Antonie Nedosinska. D.: 87'. 35mm. Versione francese. Dal Cesky Filmovy Ustav Filmovy Archiv. *Tonka Sibenice* viene da una cinematografia troppo spesso dimenticata, da una città che alla fine degli anni Venti era molto vivace e nella quale si incontravano o passavano registi di tutta Europa. Il film passa per essere il primo sonoro ceco, ma in realtà venne sonorizzato a Parigi: per la prima produzione sonora ceca si dovrà aspettare ancora qualche tempo. Il regista, Karel Anton, è uno dei tanti cechi che,

dopo aver iniziato a lavorare a Praga, partirà per le capitali dell'industria cinematografica (come quella Anny Ondra - in realtà Ondrakova - protagonista di *Blackmail*); in particolare si ferma a Parigi, agli studi di Joinville, prima di stabilirsi in Germania, diventando Karl Anton, dove gira innumeri film. Questo suo primo sonoro (post-sincronizzato) è un film sorprendente, dalle grandi qualità visive e narrative, chiaramente ispirato dal cinema tedesco, sorretto da due interpretazioni straordinarie, quelle di Ita Rina (già in *Erotikon* di Machaty), la prostituta che accetta di passare l'ultima notte con un condannato a morte, e Josef Rovensky - il condannato - certamente il più grane attore ceco (che passerà più tardi alla regia firmando alcune opere notevoli, compreso *Reka*, il primo film sonoro girato in Cecoslovacchia), che qui dà una interpretazione eccezionale. Ita Rina, da parte sua, costruisce un personaggio straordinario, guidandolo progressivamente alla rovina e poi alla morte, seguendo un destino senza scampo e già iscritto nelle prime inquadrature, rendendolo credibile al di là della trama che potrebbe sembrare l'ennesima storia della "ragazza perduta". *Tonka Sibenice*, oltre ad essere un film sonoro di una cinematografia "di confine", è un altro esempio di prodotto ibrido, in cui l'autore può ancora cercare di sperimentare, nonché di film di grande qualità, al contempo ultimo dei muti e primo dei sonori.

"Il primo film sonoro ceco è *Tonka sibenice* per la regia di Karel Anton, che io ebbi la ventura di vedere a Parigi allo studio delle Ursulines tenuto da Jean Tedesco. Marcel Carné, secondo quanto riferisce Laura, fu colpito dal film che gli rivelò un regista, ma lo giudicò una opera molto ineguale dove si rinvenivano mescolati il meglio e il peggio. La vicenda era basata su un fatto realmente accaduto a Praga, quello di una donna di vita che aveva consentito di passare una intera nottata con un condannato a morte. Certo il tema si prestava ad uno sviluppo interessante a proposito del dialogo di queste due creature umane situate artificiosamente ai confini della vita e della morte". (Roberto Paoletti in «Bianco & Nero», n.2-3, 1961).

Tonka Sibenice is credited as first Czech sound film, although it was made in Paris studios. It is directed by Karel Anton, a Czech director who later moved to Paris and Berlin, where he directed many films under the name of Karl Anton. The film has unexpected values, being inspired by the German Expressionism and directed with great skill by Anton who tells the story of the dissolution of a girl in a very clever and moving way, creating unforgettable scenes, as the central one, when the girl spend the night with a condemned to death, in jail. The acting is also impressive, the two main roles being played by two great actors, Ita Rina (the girl, who was already in Machaty's *Erotikon*) and Josef Rovensky, probably the best Czech actor, who later became a director and made many interesting films, including *Reka*, the first sound film actually made in Czechoslovakia.

ore 14.30

DIE BUNTE FILMSCHAU,
AUFGENOMMEN VON EVA
BRAUND.: 20'. I film amatoriali di Eva Braun. *Amateur films by Eva Braun*. Dal Bundesarchiv Filmarchiv.

"Il cinema totalitario"

PADENIE BERLINA (La caduta
di Berlino, Unione Sovietica/1949)

R.: Mikhail Ciaureli. Sc.: P. Pavlenko, M. Ciaureli. F.: L. Kosmatov. M.: Dmitrij Sostakov. Scgf.: A. Parchomenko, V. Kaplunovskij. Eff. spec.: D. Kostikov. In.: Michail Gelovani (Stalin), V. Savel'ev

22 23 24 25 26 27 28 29

(Hitler), B. Andreev (Aleksej Ivanov), M. Kovaleva (Natasa Rumjanceva). P.: Mosfil'm. D.: 168'. 35mm. V.O.. Dal Münchener Filmuseum.

La caduta di Berlino è stato congelato dopo il rapporto Kruscev. Da alcuni anni lo si vede in festival ed occasioni particolari, ma la copia che verrà presentata a Bologna è più lunga di quelle viste negli ultimi anni di circa un quarto d'ora; infatti Patalas ha ritrovato alcune parti mancanti da lungo tempo.

"Il film tratta lo sfondamento del fronte da parte delle truppe sovietiche e la loro conquista della capitale tedesca. Protagonista del film è Stalin; suo antagonista Hitler. Pertanto compaiono come personaggi della vicenda le più alte personalità del regime sovietico, a cominciare da Molotov, nonché i massimi gerarchi nazisti, oltre Churchill e Roosevelt. L'amore di un fonditore, benemerito del regime, per una maestra e le loro alterne vicende, fino alla riunione felice in Berlino, consacrata dall'aereo di Stalin, condisce di romanzesco la ricostruzione storica. (...) Il film, certamente, al di fuori della facile ironia e dell'esaltazione sprovvista, lascia perplesso chi intende rendersi conto di uno sforzo tanto notevole, sorprendente sotto certi aspetti (la quasi perfetta imitazione di tanti personaggi storici), di grande efficacia spettacolare sotto altri (le impo- nenti scene di battaglia), ma che comunque non riesce mai a raggiungere l'espressione poetica, nel senso della parola, nonostante l'impegno, diciamo così, "omerico" del regista". A me il film aveva fatto l'impressione di una serie animata di oleografie, atte a colpire l'immaginazione popolare e a creare certi miti intorno ai personaggi della storia recente. Esso, insomma, mi pareva dovesse assolvere a una funzione di propaganda presso un vasto pubblico, acceso di entusiasmo per gli uomini e il regime che lo hanno portato alla vittoria, innocente e quasi disarmato di facoltà critiche. Ma (...) mi è sembrato di capire che l'assunto è assai più ambizioso: consacrare gli eroi e le gesta di un popolo in un poema cinematografico che possa "superare il corso stesso della storia". Superare cioè la fatale caducità degli uomini: dare la possibilità a tutti, ora e in avvenire, di assistere alle azioni grandiose dei condottieri e del popolo. Un fatto storico, insomma, fatto durante la vita degli stessi protagonisti. In questo genere di realismo (che contraddicendo al vero realismo che è alla base del film, e cioè il documento fotografico, diviene fatalmente la più solenne falsificazione) l'arte non è la cosa più importante: l'unico modo, in verità, di raccomandare o, meglio, tramandare ai posteri, oltre e più che con gli stessi documenti, la vita, gli ideali, le aspirazioni, gli eroi di un popolo". (Luigi Chiarini in "Cinema nuovo")

Nella discussione sulla critica di sinistra che si svolge da più di un anno su queste colonne, si cita spesso come caso limite negativo del cinema sovietico il film *La caduta di Berlino*. Ho visto *La caduta di Berlino* a Mosca nel 1951. A me è piaciuto. Tornato in Italia ne ho parlato bene, forse anche ne ho scritto. Tutti quelli che l'avevano visto, compagni o no, mi davano addosso, e io lo difendevo. Per me il film era - ed è; non mi pare d'aver da cambiare opinione - un'illustrazione dei fatti della guerra con lo stile d'un carretto siciliano o d'un cartellone del teatro dei pupi. Tutto è ridotto alla stilizzazione elementare dell'epoca popolare; e Stalin, naturalmente, vi appare come Carlo Magno nei *Reali di Francia*. E' la storia della guerra come poteva essere immaginata da un pastore del Taskent o dell'Uzbekistan, un pastore abbonato all'Ogonek, che cerchi d'organizzare in racconto le notizie e le figure che gli arrivano. In questo senso, lo stile del film non fa una grinza; anche il colore accentua l'irrealità della rappresentazione (il giardino verde e rosa in cui Stalin in giubba bianca accoglie inaffiando i fiori il kolkosiano sbigottito!); una sapienza formale di derivazione espressionista è solitessa all'ostentata ingenuità di tutte le deformazioni grottesche. E questa coerenza riesce a creare un clima dove ogni esigenza di credibilità è superata, e più

cose vedi, più grosse te le raccontano, più ti diverti e t'entusiasmi, fino al finale con Hitler nelle fogne di Berlino.

Devo dire che non ho mai trovato nessuno che mi desse ragione. Soprattutto, mi si obiettava che il film non l'avevano fatto così ingenuo "apposta", ma che l'avevano fatto "sul serio", senza nessuna intenzione di trasfigurazione e di primitivismo. Il che è assurdo; ricordo che qualche critico lo presentava così, come un film fatto con intenzione realistiche; ma questo è addirittura impensabile. Più sensate mi parevano le obiezioni che mi facevano certi amici molto polemici verso il comunismo sovietico. "Ti pare giusto che il capo d'uno stato socialista come Stalin venga rappresentato come uno che non può essere visto da un semplice mortale senza che questi si spaventi come se avesse visto un elefante fuori dalla gabbia, e per l'emozione vada a calpestare le aiuole di rose così ben curate dallo Stalin medesimo?" Io però rispondevo: "Vorrei vedere voi, di fronte a una persona dell'autorità e del prestigio di Stalin, se non vi sentireste in soggezione. E non dimenticate che nel film la realtà è vista attraverso gli occhi del più sperduto kolkosiano... Anzi, quella scenetta m'ha colpito per la levità, l'umorismo, l'assenza d'ufficialità con cui i sovietici sanno rappresentare le loro massime personalità ufficiali". Insomma, confusamente, io tendevo a fare della *Caduta di Berlino* un esempio di stile popolare ricco d'invenzione poetica, in opposizione al grigiore del realismo socialista. Ripensandoci ora, cos'ho da aggiungere a queste mie opinioni? Sul film la penso ancora come prima (per quel che posso dire basandomi sui ricordi), però con la piccola differenza che lo credo un film fondamentalmente reazionario, e reazionario credo il suo linguaggio, in quanto ispirato a un modo intellettualistico, paternalistico e folkloristico di considerare il "gusto popolare". E' stato proprio questo tipo di stilizzazione, forse, il vero corrispondente stilistico dello "stalinismo", la vera involuzione della letteratura e dell'arte progressista non solo in Urss ma in tutta Europa: una rappresentazione volutamente ingenua, come se tutto fosse visto attraverso gli occhi di anime semplici, pastorali, che vedono trucculento il male e idillico il bene. (Italo Calvino, *Difendo "La caduta di Berlino"*, "Cinema Nuovo", nn.120-121, 15 dicembre 1957)

"Dal muto al sonoro: gli anni della transizione" LA STELLA DEL CINEMA (Italia/1930)

R.: Mario Almirante. S. e Sc.: Gian Bistolfi. F.: Anchise Brizzi, Gioacchino Gengarelli. M.: Pietro Sassoli. In.: Grazia Del Rio, Elio Steiner, Sandra Ravel, Fulvio Testi, Giuseppe Masi, Olga Capri, Turi Pandolfi. L. or.: 1935 mt. 35mm. V.O. Dalla Cineteca Nazionale.

Del passaggio dal muto al sonoro in Italia si pensava di conoscere ormai tutto; invece, ecco emergere dalla Cineteca Nazionale questo filmetto, documento straordinario sugli stabilimenti Cines, sulla rinascita industriale italiana, e scherzo mai puerile sul fare cinema.

Fiorella è una delle innumerevoli innamorate del cinematografo, ma le sue aspirazioni a divenire una diva dello schermo sono giustificate dal fatto che possiede una grande bellezza ed una grazia squisita. Per mezzo del suo amico Nerio, che agisce da comparsa in una casa cinematografica, ella riesce ad introdursi negli studi e, notata dal direttore artistico, è scritturata per essere la protagonista del film *Venere moderna*. La carriera della giovane è rapida quanto brillante; ella in breve diviene una stella di prima grandezza, mentre Nerio non sa darsi pace della distanza che la divide dalla sua amica, essendo egli rimasto al ruolo di modesta comparsa. Di più, la voce dei soliti maldicenti attribuisce la fortuna dell'attrice al sospetto che sia l'amante del direttore artistico: ciò induce Nerio ad abbandonare l'attrice ed il cinematografo allo stesso tempo. Alla prima di

Venere moderna, Nerio si reca e rimane affascinato dall'arte di colei che non ha cessato d'amare; alla fine dello spettacolo le invia un biglietto d'invito ad un appuntamento. Fiorella, che si è liberata dalla coorte di ammiratori per ritornarsene a casa, sola con i suoi pensieri, accetta con entusiasmo l'invito di Nerio, che segna la rinascita del suo amore. Un argomento tutt'altro che nuovo allo schermo: infatti da sempre il cinematografo ha avuto una voglia capricciosa di mostrarsi dal dentro; come antica è la "trovata" di scoprire inaspettatamente una "stella" tra le pleiadi delle tante aspiranti alla fortuna. Il film, uno dei pochi prodotti in Italia nel 1931, ebbe una accoglienza critica contrastata. Enrico Roma ("Cinema Illustrazione", 1.7.1931) trovò che "Almirante ha saputo creare gustosi quadretti, mostrando allo spettatore, come in una *revue*, lo stabilimento cinematografico in tutti i suoi aspetti e nel suo retroscena". Non altrettanto pensa Achille Valdata ("Kines", 28.6.1931), secondo il quale "il dietroscena del cinematografo non è quello che ci descrive la farsa cui abbiamo assistito: la vita di un grande stabilimento di produzione, nel quale ballano milioni, non può riconoscersi attraverso lo spirito dei suoi direttori riuniti a banchetto o attraverso il vuoto cerebrale delle pur gioconde donnine in fregola d'amore". Molto più benevolo è il corrispondente triestino de "La Rivista Cinematografica" (15.8.1931), il quale ritiene *La stella del cinema* "una collana di episodi a volta sentimentali, a volte comici, legati da un filo conduttore tenue e gentile, che tiene sempre vivo l'interesse del pubblico e, per di più, lo erudisce nei misteri della genesi del film sonoro". Tutti però sono concordi nel riconoscere a Grazia Del Rio, una attrice francese allora molto attiva in Italia, protagonista del film, squisita grazia femminile, una voce limpidissima ed un intuito artistico raffinato. (Vittorio Martinelli)

FANTASIA DI BAMBOLE (Italia/1930).

R.: Mario Almirante. In.: Grazia del Rio. D.: 5'. 35mm. Dal Nederlands Filmuseum e Cineteca del Comune di Bologna.

Mario Almirante, regista teatrale e cinematografico, fu il regista dei primi esperimenti sonori attuati dalla Cines, attraverso una serie di cortometraggi: ne realizzò ben dodici, tra 1930 e il 1931. Impiantò, in seguito, sempre per la Cines, il primo stabilimento di doppiaggio italiano.

NINNA NANNA DELLE 12 MAMME (Italia/1930)

R. e Sc.: Mario Almirante. F.: Fernando Risi. In.: O. Spadaro, Gloria Leda, Giorgio Bianchi, Paola Dria, Vittorio Gonzi, Isa Pola, Pietro Pastore, Anna Vinci, Marcello Spada. P.: Cines. D.: 11' Dalla Cineteca Nazionale.

Il film venne proiettato in occasione dell'inaugurazione degli stabilimenti della Cines-Pittaluga per la produzione cinematografica sonora, cantata e parlata. Questi stabilimenti, rimasti chiusi per molti anni, vengono, nel corso del 1930, rimodernati ed attrezzati secondo i canoni e le nuove esigenze della moderna produzione cinematografica, grazie all'impulso dato dalla Società Anonima Pittaluga. Nel corso della visita ai nuovi stabilimenti vengono proiettate le prime pellicole sonore già editate dalla Cines e già presentate a pochi eletti a Villa Torlonia: *Ninna Nanna delle 12 mamme*, recitata e cantata da Spadaro, il film-concerto *Arpe* e il documentario sul campeggio *Dux*.

RIVISTE CINES n. 2,4,5 (Italia/1930)

D.: 36'. con, tra gli altri, Vittorio De Sica e Armando Falconi. Dalla Cineteca Nazionale.

22 23 24 25 26 27 28 29

Realizzate tra la metà del 1930 e i primi mesi del 1932, le Riviste Cines rappresentano un fenomeno, certo "minore" ma sicuramente di grande interesse, nel panorama del cinema italiano dell'epoca della "rinascita" e della transizione al sonoro. Si trattò, in verità, di un esperimento effimero: 19 "numeri", di lunghezza variabile da uno a due "rulli", tutti realizzati tra il 1930 e il 1932, nell'arco, più o meno, di 18 mesi. Ne restano oggi 17, mancano ancora all'appello il n. 1 (il più prezioso, forse, per gli storici, che conteneva l'intervento di Bottai all'inaugurazione ufficiale dei nuovi stabilimenti di via Veio) e il n. 7. Risultano con evidenza, fin dai primissimi numeri, i caratteri di struttura, di contenuto e di linguaggio che fanno delle *Riviste Cines* un prodotto sicuramente singolare. Intanto una buona dose di ironia e di autoironia, abbastanza evidente questa già nella sigla musicale che accompagna il titolo di testa e il logo (un mappamondo che gira): una marcetta un po' lenta e sgangherata che sembra la parodia delle magniloquenti sigle musicali cinematografiche in auge all'epoca e ancora per molti anni a venire. Quella che, già fin dal primo impatto con il pubblico, parrebbe volersi segnalare come una calcolata opzione di gusto e forse - perché no? - ideologica (e traendo qui le conclusioni si cercherà di formulare qualche plausibile interpretazione del possibile senso di tale supposta scelta intenzionale) è ribadita e avvalorata, a ben vedere, dalla scelta di assegnare a ogni numero della *Rivista*, almeno nella gran parte dei primi numeri, oltre allo speaker caratteristico del "genere" *newsreel*, anche un vero e proprio "presentatore", una sorta di ospite e padrone di casa, con il compito di accogliere il pubblico, guidarlo alla visione dei diversi "servizi", orientare la percezione e il giudizio, magari seguendo l'esile filo conduttore di una trama discorsiva pretestuosa, inventata per "cucire" insieme i servizi stessi. (Mario Musumeci in «Cinegrafie», n.5)

E per concludere: AL TEATRO COMUNALE ore 21.15

"Ritrovati e restaurati"

BOLOGNA (Francia/190?)

da identificare/unidentified D.: 10'. 35mm. Versione Originale. Dalla Cineteca del Comune di Bologna.

Si tratta di un cortometraggio girato a Bologna attorno agli anni '10 e recentemente ritrovato presso il CNC - Archives du Film.

"Féeries"

**HOE DE NAAM HEMEL-
BLOEMPJE ONSTOND (Fran-
cia/1910)**

P.: Lux-Film. D.: 7'.

**LA RUCHE MERVEILLEUSE
(Francia/1905)**

R.: Gaston Velle. P.: Pathé Frères. D.: 4'.

**CAUCHEMAR FIANCAILLES
(Francia/1907)**

P.: Pathé Frères. D.: 3'.

**LA FEE AUX PIGEONS (Fran-
cia/1906)**

R.: Segundo de Chomon. P.: Pathé Frères. D.: 2'.

LA DIRIGEABLE FANTA- STIQUE (Francia/1906)

R.: Georges Méliès. P.: Star Film. D.: 3'.

CENDRILLON (Francia/1907)

R.: Ferdinand Zecca. P.: Pathé Frères. D.: 11'.

Accompagnamento musicale composto ed eseguito da Stefan Ram. *Musical accompaniment composed and performed by Stefan Ram.*

THE PHANTOM OF THE OPE- RA (Stati Uniti/1925)

R.: Rupert Julian. S.: basato sull'omonima novella di Gaston Leroux. Sc.: Elliott Clawson, Frank McCormack (dialoghi). F.: Charles Van Anger. In.: Lon Chaney (Erik, il fantasma), Mary Philbin (Christine Daae), Norman Kerry (Raoul de Chagny), Snitz Edwards (Florine Papillon), Arthur Edmond Carewe (il persiano), Virginia Pearson (Carlotta). P.: Universal. D.: 101'. 35mm. V.O.

Copia restaurata dal Film department - International Museum of Photography at George Eastman House.

Accompagnamento musicale composto da Gabriel Thibaudau ed eseguito dall'Orchestra del Conservatorio di Bologna, diretta dal Maestro Carrisi. *Musical score composed by Gabriel Thibaudau and performed by the orchestra of the Conservatorio di Bologna, conducted by Maestro Carrisi.*

Adattamento dell'omonimo romanzo popolare scritto dal francese Gaston Leroux, questa produzione fantastica, a grande budget, creò la leggenda del Fantasma dell'Opera. Mai, forse, lo spettacolo hollywoodiano fu meglio realizzato. Tutti i mezzi furono utilizzati, compreso il colore: la celebre sequenza del ballo in maschera nel foyer dell'Opéra de Paris fu in effetti la prima sequenza della storia del cinema a utilizzare il procedimento Technicolor. La riproduzione dell'Opéra de Paris e dei suoi cinque piani fa ormai parte della storia della scenografia cinematografica. Fu riprodotta in maniera così fedele alla scala originale, che, per accoglierla, fu necessario costruire uno studio cinematografico apposito. *The Phantom of the Opera* conobbe un tal successo al botteghino che fu rilanciato nel 1929 in una versione ridotta e sonorizzata. Nel 1950 il Film Department dell'International Museum of Photography at George Eastman House ne acquistò una copia su supporto di sicurezza, tratta dal negativo originale nitrato prima che andasse distrutto. Quella copia era il solo materiale di buona qualità sopravvissuto al mondo. Per vent'anni venne accuratamente conservato nei depositi della George Eastman House, che nel 1979 diede inizio al restauro. Un nuovo negativo acetato fu allora ottenuto grazie alla più recente tecnologia di stampa ottica sotto liquido. Infine, nel 1988, la UCLA Film & Television Archives depositò alla George Eastman House la sequenza colorata, miracolosamente sopravvissuta ai danni del tempo, che fu integrata al nuovo negativo del film, ricostituendo così l'integrità dell'opera di Julian.

"L'ultimissimo dei *kolossal* prodotti dalla Universal è probabilmente il più efficace produttore di incubi che sia stato mai proiettato su uno schermo cinematografico. Se il film riesce a guadagnare tanti dollari quante sono le ore di insonnia che procura nel pubblico, allora la Universal ha fra le mani un campione di incassi." («Variety», 9 settembre 1925) *"The Phantom of the Opera*, il super-film di Carl Laemmle, che Rupert Julian ha tratto dal famoso romanzo di Gaston Leroux, con Lon Chaney nel sinistro ruolo del Fantasma, ha avuto domenica scorsa la sua prima mondiale a San Francisco, al Curran Theatre, dove ha infranto tutti i precedenti record di incasso ed è stato acclamato dal pubblico e dalla critica.

I critici cinematografici di San Francisco si sono detti particolarmente entusiasti del *Phantom*, salutandolo come uno dei migliori *kolossal* mai prodotti. Dudley Nichols del «San Francisco Call» lo ha definito "un capolavoro epocale". Il suo collega del «San Francisco Herald» ha aggiunto: "Un film dall'immensa capacità di suggestionare il pubblico". Thomas Nunan dell'«Examiner» ha lodato la produzione sottolineando che "il film ha dimostrato di meritarsi ampiamente la grande anteprima di San Francisco e le lodi con le quali è stato accolto". («Moving Picture World», 9 maggio 1925)

"Le scene più importanti del *Phantom* sono girate a colori, come la scena del ballo in maschera, con migliaia di attori ed attrici abbigliati con bellissimi costumi. (...) Gli effetti speciali creati dai tecnici della Universal aggiungono mistero e bellezza a molte scene. (...) Lon Chaney ha dato vita ad un'interpretazione decisamente superiore per immaginazione, per capacità di sconvolgere il pubblico, per grande fascino, ad ogni sua precedente apparizione. Gli scenografi della Universal si sono spinti al limite delle umane possibilità. Negli studi della Universal hanno eretto una riproduzione esatta dell'interno dell'Opéra di Parigi, costruita su una struttura alta quattro piani, in cui il gran palcoscenico, le quinte, gli oscuri magazzini sotterranei formano uno sconvolgente labirinto di scenografie." («Moving Picture World», 1° agosto 1925)

"*The Phantom of the Opera* è divenuto, negli anni successivi alla sua distribuzione, uno dei film più ricordati del cinema muto e uno dei film horror più citati e importanti di tutti i tempi. (...) Anche Jean Cocteau, per il suo *La bella e la bestia* (1946), ne è stato influenzato, facendo un uso molto efficace di simboli derivati dal *Phantom*, come il cavallo e le immagini riflesse..."

Il film venne prodotto in un'aura di segreto e di mistero, che scatenò inevitabilmente un gran numero di voci riguardanti misteriosi fatti accaduti "dietro le quinte", scontri di personalità e problemi tecnici. (...) Nonostante la Universal avesse pubblicizzato il film come d'abitudine, non furono distribuite fotografie del Fantasma. Questo fatto accrebbe ulteriormente l'impatto del film, visto che il volto del Fantasma non viene rivelato se non a metà del film. Nella scena forse più drammatica e scioccante di tutti i film di Lon Chaney, l'eroina solleva la maschera dal suo viso e svela il volto grottesco del Fantasma. Questo sconvolgente effetto visivo fu ottenuto grazie ad un *make-up* accuratissimo, che venne poi accentuato dall'uso dell'illuminazione. (...) La prima metà del film cerca di creare un'atmosfera che porti il pubblico ad immaginare i motivi che spingono la misteriosa creatura che abita il Teatro. Le sue apparizioni nel corso del film sono fuggevoli e creano un senso di *suspense*, accresciuto dal fatto che il suo volto è coperto da una maschera che rivela quel tanto che basta a far immaginare che sotto di essa si nasconde qualcosa di ancora più orribile e spaventoso. (...) Quando la creatura, ormai senza maschera, si volta verso la ragazza, la macchina da presa lo riprende dal punto di vista di lei, mostruoso e sfuocato, mentre si avvicina lentamente. E' uno dei grandi momenti di terrore del film. Chaney interpreta il proprio personaggio in modo da accentuare sapientemente lo shock prodotto dallo svelamento del suo volto. Le azioni del Fantasma sono complesse nelle loro motivazioni, una curiosa mescolanza di passione, desiderio di vendetta e persino amore paterno. Così, lo spettatore è confuso dallo suo stesso sentimento di identificazione. Da una parte simpatizza per Erik, il Fantasma, dall'altro spera che Christine venga salvata dal pericolo". (Linda Edgington in *Hagill's Survey of Cinema: Silent Films*)

Lon Chaney

La carriera di Lon Chaney culminò con *The Phantom of the Opera*. Nato da genitori entrambi sordomuti, cominciò giovanissimo nel mondo dello spettacolo, eccellendo subito nella pantomima. Divenne ballerino, poi comico, poi attore nei varietà, comparsa nei western, e, infine, regista e star cinematografica.

22 23 24 25 26 27 28 29

Interpretò soprattutto la parte del mostro utilizzando con maestria il trucco. Quando morì, all'età di quarantasette anni, aveva recitato in centocinquanta film, interpretando i ruoli del gobbo, del guerco, del vampiro... Le torture che si inflisse per ricoprire certi ruoli sono entrate nella leggenda. Nella sua parte più celebre, quello del fantasma in *The Phantom of the Opera*, raccolse una sfida titanica. Infatti, Gaston Leroux aveva scritto nel suo romanzo che il volto del protagonista evocava "la maschera della Morte, che all'improvviso inizia a vivere, per esprimere, attraverso quattro buchi neri, gli occhi, la bocca, il naso, la collera più estrema, il furore supremo di un demone". Sostenitore del trucco e non delle maschere (fu lui a redigere la voce sulla truccatura nella quattordicesima edizione dell'*Encyclopedia Britannica*), Chaney si allargò le narici con delle forcine, si riempì le guancie di cotone, e, forse - perché teneva segrete certe sue tecniche - si offuscò e dilatò gli occhi con alcuni prodotti chimici, che già aveva usato in un film precedente. Chaney ebbe il raro talento di fare vivere sullo schermo mostri terribili senza sacrificare la loro fondamentale umanità; li rese degni di compassione senza cadere nel sentimentalismo.

Nel *Fantasma dell'Opera* si riscontra un lavoro molto espressivo sulle ombre, probabilmente ispirato al cinema tedesco di quegli anni. La rivelazione del viso di Chaney, privato della maschera, schiumante di rabbia, è una brillante successione di ritratti su fondo nero, che sgorgano d'improvviso da una sequenza, fino a quel momento piuttosto convenzionale. Certe inquadrature di Chaney (che ricorda Holbein) sono particolarmente interessanti. Curvo su una mostruosa scultura barocca che orna il teatro dell'Opera, Erik esprime un odio così intenso

da raggiungere il sublime; e ancora, trionfante nel ballo mascherato o inseguito dalla folla inferocita, il volto cadaverico di Chaney comunque ci rinvia, con crudele ironia, alla nostra condizione mortale.

Rupert Julian

Regista di origine neozelandese (1889-1943). Attore e poi regista, interpretò i suoi film tra il 1915 e il 1919. Cadde nell'oblio con l'avvento del sonoro. Su invito dei dirigenti della Universal, sostituì Stroheim sul set di *Merry-Go-Round*. Il suo nome è soprattutto associato alla prima versione di *Phantom of the Opera*, capolavoro del genere fantastico. Ormai maestro riconosciuto del genere, diresse alcuni film dell'orrore, come *The Cat Creeps*, che però non rinnovarono i fasti della sua opera più celebre. *An ambitious spectacle adapted from Gaston Leroux's story, a weird and morbid tale, it is nevertheless an intensely entertaining picture. Lon Chaney seems to delight in such horrible roles as the Hunchback of Notre Dame and the Phantom. Certainly, there is no one on the screen who can play such roles so convincingly. There is not a ray of sunlight, a spark of tender passion, or a real vivid comedy relief in the whole production, and yet, the atmosphere of mystery, the tense coil of suspense, the morbid quality of the story, the lavishness of the whole production is such that we pronounce it excellent screen entertainment. In his production, Rupert Julian has carefully avoided extremeness in his depiction of horror, and for this he deserves great credit.* («Photoplay», May 1925) "It is spook drama at its wildest and weirdest, and it is beautifully done. Rupert Julian's direction of THE PHANTOM OF THE OPERA is excellent; he has emphasized his pictures rather than his drama, and has thus achieved an optical illusion which

could have never been gained by any direct appeal to the intelligence. The acting, though undistinguished, is appropriate to the general tub-thumper quality of the story. In other words, it is of a variety that is usually known as "ham." («Life», September 1925)

"Universal has turned out another horror. This newest of U specials is probably the greatest inducement to nightmare that has yet been screened. If the picture equals in dollars the sleepless hours it will cause children who view it, U has a money film on its hands. Following the "Hunchback" thing it becomes a moot question whether or not Chaney's name in connection with a picture is going to keep children away from the theatre. Any number of "Unholy Threes" cannot erase the impression of these two makeups. While adults may throw off the hideous film characterizations it leaves an aftermath that can't be too favorable for Chaney as a general draw. Assuredly it is ruinous to any juvenile appeal. There is actually no work for the cast inasmuch as the story carries the picture, neither is there any comedy to relieve. There's plenty of melodramatic "hokey," while the climax is ridiculous. Following a 100 minutes of gruesomeness, terminating with a mob beating out the brains of the Phantom on a wharf, is shown the girl and her officer in the proverbial clinch preceded by a subtle explaining of the honeymoon. That addition can go right out, for its face of the previously established morale and the picture can stand cutting. It's impossible to believe there are a majority of picturegoers who prefer this revolting sort of a tale on screen. It is better for an exhibitor to pass up this film or 100 like it to have one patron pass up his theatre through it. («Variety», September 9, 1925)

La manifestazione si è avvalsa della straordinaria collaborazione del Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma)

Avvertenze:

Gli orari delle proiezioni sono da considerarsi indicativi e soggetti a variazioni, così come la durata delle copie. Per tutti i film è prevista la traduzione simultanea in cuffia in italiano e in inglese.

Information:

The hours of projection, 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 Cinema Ritrovato è stato curato da Gian Luca Farinelli e Nicola Mazzanti con la collaborazione di Valeria dalle Donne e Michele Canosa. Il Cinema Ritrovato was programmed by Gian Luca Farinelli and Nicola Mazzanti with the co-operation of Valeria dalle Donne and Michele Canosa.

La rassegna *Il cinema totalitario: l'intervento diretto dei dittatori* è stata ideata da Enno Patalas e realizzata assieme a suo archivio, il Münchner Filmmuseum.

The retrospective Totalitarian cinema: the influence of dictators has been conceived by Enno Patalas and organized in collaboration with his Archive, the Muenchner Filmmuseum.

La rassegna *Dal muto al sonoro: gli anni della transizione* è stata curata assieme al Nederlands Filmmuseum, e, in particolare, a Peter Delpout. *The retrospective From silent to sound: the years of transition, has been organized in collaboration with Nederlands Filmmuseum and, particularly with Peter Delpout.*

Il Cinema Ritrovato dà il benvenuto agli organizzatori e ai partecipanti agli incontri che si svolgeranno durante la sua sesta edizione: l'assemblea del Sindacato critici cinematografici, dell'Associazione Italiana per le ricerche di Storia del Cinema, la riunione del direttivo del Proje Lumière, la tavola rotonda organizzata dalla Consulta Universitaria del Cinema

La manifestazione non avrebbe potuto avere luogo senza la collaborazione e i suggerimenti di *(There could be no Festival without the co-operation and the suggestions of:)*

Francisca Blotkamp de Roos, Mark Paul Meyer, Stefan Ram, Gillian Anderson, Marco Dalpane, Michelle Aubert, Ivo Blom, Valeri Bossenko, Henri P. Bousquet, Elaine Burrows, Carlos Augusto Calil, Edoardo Ceccutti, Paolo Cherchi Usai, Gabrielle Claes, José Manuel Costa, Joao Bernardo da Costa, Robert Daudelin, Vladimir Dimitriev, Anne Fleming, Gian Paolo Foresti, David Francis, Catherine Gautier, Fritz Göttler, Jan-Christopher Horak, Clyde Jeavons, Eric Le Roy, Angelo Libertini, Bernard Martinand, Vladimir Malishev, Ib Monty, Anne Morra, Ricardo Munoz-Suay, Mario Musumeci, Vladimir Opela, Helmut Regel, Julie Rigg, Guy-Claude Rochemont, Charles Silver, Paul Spehr, Eberhard Spiess, Gabriel Thibeau, Blazema Urgoshikova, Joan Alvarez Valencia, Flora Vallenduuk, Klaus Wolkmer, Ludmila Zapryagayeva.

Un particolare ringraziamento va agli Archivi che anche quest'anno hanno dato fiducia al Cinema Ritrovato (a special acknowledgement to the Archives that trusted in Il Cinema Ritrovato again).

Centre National de la Cinématographie - Service des Archives du Film, Československý Filmový Ústav-Filmový Archiv, Cinemateca Brasileira, Cinémaèque Française, Cinemateca Portuguesa, Cinémaèque Royale, Det Danske Filmmuseum, Filmoteca Española, Filmoteca de la Generalitat de Valencia, International Museum of Photography at George Eastman House-Film Department, Archivio storico dell'Istituto LUCE, Library of Congress-Motion Picture Division, Münchner Stadtmuseum-Filmmuseum, National Film Archive-London, Nederlands Filmmuseum.

e, naturalmente, al Laboratorio L'Immagine Ritrovata, grazie ai cui sforzi, una buona parte dei film del festival sono stati restaurati.