Il Cinema Ritrovato

Bologna
20-27
luglio
2021

XXXV edizione

Il Cinema Ritrovato 2021 è dedicato alla memoria di
Maurizio Baroni, Emi De Sica, Alberto Grimaldi,
Roland-François Lack, Cecilia Mangini e Bertrand Tavernier

SOSTENITORI

MAIN SPONSOR

SPONSOR

IN COLLABORAZIONE CON

OFFICIAL CAR

DIGITAL PARTNER

SPONSOR TECNICO

Promosso da / *Promoted by*
Fondazione Cineteca di Bologna

Sostenitori / *Supporters*
Pathé
The Film Foundation
Gaumont

Con il sostegno di / *With the support of*
Comune di Bologna (Sindaco di Bologna: Virginio Merola, Assessore alla Cultura: Matteo Lepore, Direttore Generale: Valerio Montalto, Direttore Dipartimento cultura e promozione della città: Osvaldo Panaro)
BE Bologna Estate
Ministero della Cultura – Direzione generale Cinema e audiovisivo (Ministro della Cultura: Dario Franceschini, Sottosegretario: Lucia Borgonzoni, Segretario generale: Salvatore Nastasi, Direttore generale per il Cinema e audiovisivo: Nicola Borrelli)
Regione Emilia-Romagna – Assessorato alla cultura e paesaggio (Assessore alla cultura e paesaggio: Mauro Felicori, Responsabile del servizio cultura e giovani: Gianni Cottafavi, Emilia-Romagna Film Commission: Fabio Abagnato)
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Europa Creativa – Programma Media

Main Sponsor
Gruppo Hera

Sponsor
Mare Termale Bolognese

In collaborazione con / *In association with*
Fondazione Teatro Comunale di Bologna
Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
L'Immagine Ritrovata
Bologna Welcome
Alliance Française Bologna
Istituto Giapponese di Cultura
Istituto Confucio Università di Bologna
T-Per

Sponsor tecnico / *Technical Sponsor*
Sticker Mule
SUB-TI Limited London

Digital Partner
Craq Design Studio

Official Car
MG Bologna by Stefanelli

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

IL CINEMA RITROVATO 2021
Direttori / *Directors*
Cecilia Cenciarelli, Gian Luca Farinelli, Ehsan Khoshbakht, Mariann Lewinsky

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

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

Coordinatore del festival / *Festival Coordinator*
Guy Borlée

Coordinamento direzione Cineteca di Bologna / *Executive Office Coordinator*
Rossana Mordini

Festival Staff

Assistente del coordinatore / *Coordinator Assistant*: Laura Di Nicolantonio
Ricerca film e movimentazione pellicole / *Film Research and Traffic Coordinators*: Silvia Fessia, Giovanni Gatto, Paolo Pellicano, Andrea Peraro con l'assistenza di / *with* Sebastiano Lo Bello e Valentina Parrilli
Ospitalità e accrediti / *Guest Office*: Marcella Natale e Francesca Pedone con l'assistenza di / *with* Gloria Bettoni
Affari generali / *General Affairs*: Rossana Mordini con l'assistenza di / *with* Beatrice Lorenzini
Relazioni internazionali / *International Relations*: Cecilia Cenciarelli

Segreteria generale / *Secretariat*: Eva Lorenzoni

Fundraising: Alice Marzocchi e Sara Rognoni (Cineteca di Bologna) con / *with* Paola Abruzzese, Patrizia Semeraro (MEC&Partners)
Promozione e Comunicazione / *Marketing and Communication*: Alice Marzocchi e Sara Rognoni
Ufficio stampa / *Press Office*: Andrea Ravagnan
Web: Matteo Lollini e Alessandro Diele con l'assistenza di / *with* Ylenia Caputo, Eva Lorenzoni e Marzia Mancuso
Social Media Manager: Matteo Lollini con l'assistenza di / *with* Ylenia Caputo e Alessandro Diele

Ufficio editoriale / *Publishing Department*: Alice Autelitano, Alessandro Cavazza, Paola Cristalli in collaborazione con / *in collaboration with* Gianluca De Santis
Redazione del programma / *Festival Programme Edited by*: Elena Correra, Nina Fortuna

Il Cinema Ritrovato Kids e Young: Narges Bayat, Simone Fratini, Elisa Giovannelli, Cristina Piccinini, Giuliana Valentini con la collaborazione di / *with* Laura Ballestrazzi e Leonardo Jones

Mostra Mercato dell'Editoria Cinematografica / *Film Book Fair*: Davide Badini, Silvia Beltrani, Giuliana Cerabona, Elena Correra, Anna Fiaccarini, Rosaria Gioia, Emiliano Lecce, Eva Lorenzoni, Monia Malaguti, Marco Persico, Sara Rognoni con l'assistenza di / *with* Martina Barbieri

Mostre fotografiche / *Photo Exhibitions*: Rosaria Gioia

Il Cinema Ritrovato DVD Awards: Elena Correra

Cinefilia Ritrovata: Blog a cura di / *Blog curated by* Roy Menarini

Amministrazione / *Accounting*: Maria Paola Chiaverini, Cristiana Fontanelli, Claudia Menzella, Silvia Pagani, Davide Pietrantoni, Anna Zucchini (Cineteca di Bologna), Anna Rita Miserendino (Modernissimo)
Coordinamento volontari / *Volunteers Coordinators*: Marcella Natale, Francesca Pedone, Nicoletta Elmi, Alice Marzocchi, Paolo Pellicano, Mattia Ricotta
Visite guidate / *Guided Tours*: Roberto Chiesi, Anna Fiaccarini, Rosaria Gioia, Michela Zegna

Festival Trailer: Stefano Lorusso
Documentazione video / *Video Production*:
Elia Andreotti, Margherita Caprilli,
Andrea Marchi, Eva Castellucci, Teo Rinaldi,
Giovanni Vitale (1cinquantesimo)
Fotografi / *Festival Photographers*:
Lorenzo Burlando, Margherita Caprilli
Responsabili autisti / *Drivers Coordinators*:
Giuseppe Catania, Nina Fortuna
Prenotazioni alberghiere /
Hotel Reservations: Bologna Welcome
Accoglienza / *Reception*: Bernardo Galasso
Stagista / *Intern*: Francesco De Bonis

Coordinamento personale di sala /
Theatre Staff Coordinator: Nicoletta Elmi
Responsabili di sala / *Theater Managers*:
Valentina Ceccarani, Elena Correra, Nicola Di Battista, Aurora Fanetti, Elena Frasinetti, Silvia Fessia, Andrea Alessandro La Bozzetta, Paolo Pellicano, Andrea Pedrazzi, Andrea Peraro, Andrea Ponzecchi, Paola Regano, Mattia Ricotta, Nicola Testa, Alessandro Zanella
Assistenti di sala / *Theater Assistants*:
Lorenzo Aimo, Riccarda Amigoni, Federico Benuzzi, Massimiliano Biagi, Maddalena Bianchi, Carlotta Centonze, Erik Cilia, Rossella Di Venere, Leonardo Lo Giudice, Margherita Monti, Francesco Spagnol, Glesni Williams
Personale di sala / *Theater Staff*:
Silvia Beltrani, Marco Coppi, Letizia De Rossi, Ornella Lamberti

Operatori / *Projectionists*:
Antonino Di Prinzio (coordinatore / *coordinator*), Alessandra Beltrame, Luca Bisante, Stefano Bognar, Giampaolo Carozzo, Nunzio Maesano, Eugenio Marzaduri, Massimiliano Rossi, Cristian Saccoccio

Revisione pellicole / *Prints Inspection*:
Alfredo Cau, Luca Miu, Renato Zorzin
Coordinamento traduzioni / *Translation Coordinator*: Silvia Zoppis
Sottotitoli elettronici / *Electronic Subtitling*:
Cristiana Querzè per SUB-TI Limited London (Cinema Arlecchino, Arena del Sole, Piazza Maggiore)
Sara Capponi, Andrea Cattabriga, Carlotta Cristiani, Matilde Mosso, Caterina Nanni, Paolo Pilati, Carlotta Poser, Chiara Saretta, Viola Santini, Viola Scaioli, Gabriella Waibel, Jamie Watkins, Giulia Zappaterra (DMS, Cinema Lumière, Cinema Jolly)
Supporto alle traduzioni / *Additional translations*: Anna Lisa Antonello, Anna Baratta, Amina Bichon, Laura Contemori, Adelaide Crosby, Francesco De Bonis, Daniela Gennaro, Claudia Grimaldi, Enrico Rossetti, Julia Schmitt, Cecily Siobhan Coates, Pauline Vengeon, Sophia Wirmer, Lindsay Zanatta, Elena Zanon
Traduzioni simultanee / *Simultaneous Interpreters*: Maura Vecchietti (coordinatrice / *coordinator*), Donatella Baggio Betti, Stefania Del Buono, Paola Paolini, Elisa Serra, Elena Tomassini

Supervisione allestimenti / *Set-up Supervision*: Enrica Serrani, Laura Berrini
Assistenza film e video / *Film and Video Service*: Microcine di Andrea Piccinelli con l'assistenza di / *with* Elia Orselli
Service audio e luci Piazza Maggiore e LunettArena / *Sound and Light Service*:
BH Audio
Service traduzioni simultanee /
Simultaneous Translation Service: Videorent
Allestimento schermo / *Screen set-up*:
CPI Tagliati
Allestimenti Piazza Maggiore / *Set-up*:
AMG International srl
Allestimenti LunettArena / *Set-up*:
Ponteggi Gabbi srl
Allestimenti elettrici Piazza e LunettArena /
Electric set-up: SZ Sound Service
Supervisione allestimenti e sicurezza /
Set-up and Security Supervision:
Alessandro Gasperini
Responsabile sicurezza di cantiere /
On-site Safety Manager:
Luca Lenzi Ingegneria per la Sicurezza
Security Piazza Maggiore: Magnum Service
Prenotazioni on-line / *Online booking systems*: Boxer – Box Office Emilia Romagna, Clappit

IL CINEMA RITROVATO STREAMING
Ricerca film e diritti / *Film Research and Clearance*: Nick Varley
Organizzazione e coordinamento /
Coordinator: Eva Lorenzoni
Coordinamento tecnico / *Technical Coordinator*: Beatrice Lorenzini
Laboratorio L'Immagine Ritrovata:
Giulia Bonassi, Alberto Gemmi
MyMovies Website: Gianluca Guzzo, Filippo Gini, Luca Volpe, Chiara Pinzauti

CATALOGO
Il catalogo della XXXV edizione del Cinema Ritrovato è un progetto editoriale della Fondazione Cineteca di Bologna.
Supervisione / *Supervised by*:
Gian Luca Farinelli, Ehsan Khoshbakht, Mariann Lewinsky, Cecilia Cenciarelli
Cura editoriale / *Editors*: Alice Autelitano, Alessandro Cavazza, con la collaborazione di / *with* Gianluca De Santis
Revisione dei testi in inglese /
English Proof-reading: Pamela Hutchinson
Traduzioni / *Translations*:
Alex Marlow-Mann, Deborah Nickson, Alexandra Tatiana Pollard, Manuela Vittorelli
Ricerche immagini / *Photographic Research and Clearance*: Alessandro Cavazza, Rosaria Gioia, Emiliano Lecce, Giuliana Cerabona, Laura Di Nicolantonio
Ricerche bibliografiche / *Bibliographic Documentation*: Davide Badini, Roberto Chiesi, Valeria Dalle Donne, Marco Persico, Michela Zegna
Postproduzione immagini / *Photographic post-production*: Giuliana Cerabona, Bianca Simoni
Si ringraziano per la collaborazione alla ricerca delle immagini / *Special thanks for photo reasearch to*: BFI National Archive, Cinémathèque suisse, Cinémathèque Royale de Belgique, DEFA-Stiftung, CSC – Cineteca nazionale, EYE Filmmuseum, Film Heritage Foundation, Filmmuseum Düsseldorf, Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Museo Nazionale del Cinema di Torino, Academy Film Archive, Archivio Maurizio Baroni, MoMA, La Cinémathèque française, Institut Lumière, National Film Archive of Japan, Photoplay, Danske Filminstitut, The Japan Foundation
Grafica / *Graphic Design*: Mattia Di Leva con la collaborazione di / *with* Andrea Monis (Hibo) e Davide Zomer
Un ringraziamento a / *Thanks to*:
Antti Alanen

RINGRAZIAMENTI / *SPECIAL THANKS*
Ringraziamo tutti quelli che ci hanno aiutato nella preparazione del festival / *We wish to thank all those who have helped us in the festival's preparation:*
Janice Simpson; Michael Pogorzelski, Joe Lindner, Randy Haberkamp, Edda Manriquez (Academy Film Archive); Christophe Gougeon (Acqua Alta); Angelika Ramlow (Arsenal); Kate Guyonvarch (Association Chaplin); Carlos Hertel (Bavaria Media); Claudia Schwendele (Beta Film); Bryony Dixon, Hannah Prouse, George Watson (BFI National Archive); Paolo Martinelli (Broadmedia); Adelheid Heftberger (Bundesarchiv Filmarchiv); Jérôme Barthelemy (Caïmans Productions); Bruno Deloye (Cine+); Costantin Costa-Gavras, Frédéric Bonnaud, Emilie Cauquy (La Cinémathèque française); Tomas Leyers, Bruno Mestdagh, Arianna Turci, Jean-Pierre Dorchain, Jan Bollen (Cinémathèque Royale de Belgique – Cinematek); Frédéric Maire, André Schaublin, Caroline Fournier, Virginie Berset (Cinémathèque suisse); Riccardo Costantini (Cinemazero); Elena Beltrami (Cineteca del Friuli); Catherine Cahen (Cineteve); Eric Le Roy, Béatrice De Pastre, Caroline Patte (CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée); Tim Lanza (Cohen Film Collection); Lorena, Nicole e Stefano Libassi (Compass Film); Zeudi Araya, Massimo Cristaldi, Francesca Tripodi (Cristaldi Film); Peter Becker, Fumiko Takagi, Lee Kline (Criterion Collection); Marina Girard-Muttelet (Crossing); Marta Donzelli, Alberto Anile, Felice Laudadio, Marcello Foti, Maria Coletti (CSC–Cineteca Nazionale); Thomas C. Christensen (Danske Filminstitut); Adriano De Micheli (Dean Film); Stefanie Eckert (DEFA-Stiftung); Martin Koerber, Diana Kluge (Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen); Markus Wessolowski, André Mieles (Deutsches Filminstitut & Filmmuseum); Shivendra Singh Dungarpur (Dungarpur Films); Donald Hower (Edison Filmgesellschaft); Elif Rongen-Kaynakçi, Marleen Labijt (EYE Filmmuseum); Christophe Dupin (FIAF); Josetxo Cerdánn Los Arcos, Noelia Sastre (Filmoteca Española); Nikolaus Wostry (Filmarchiv Austria); Iga Harasimowicz, Anna Sienkiewicz-Rogowska (Filmoteka Narodowa-Instytut Audiowizualny); Andreas Thein (Filmmuseum Düsseldorf); Stefan Drössler (Filmmuseum München); Mariona Bruzzo Llaberia, Rosa Cardona Arnau (Filmoteca de Catalunya); Jérôme e Sophie Seydoux, Stéphanie Salmon, Manon Billaut (Fondation Jérôme Seydoux-Pathé); Christiane von Wahlert, Patricia Heckert, Carmen Prokopiak (Friedrich-Wilhelm Murnau-Stiftung); Nicolas Seydoux, Jean-Marc Zedde (Gaumont); Manuela Padoan, Agnès Bertola (GP Archives); Peter Bagrov, Olivia Arnone (George Eastman Museum); Elena Filatova, Olga Derevyankina, Tamara Shvediuk (Gosfil'mofond of Russia); Albert Lee (Hong Kong International Film Festival); Luciano Castillo (ICAIC); Thierry Frémaux, Maelle Arnaud, Bruno Thévenon (Institut Lumière); Fabrizio Campioni, Marlon Pellegrini (Istituto Luce – Cinecittà); Miki Zeze (Kadokawa Corporation); Hideyo Murayama (Kiroku Eiga Hozon Sentā); Claire Mendez de Vigo, Vincent Sacripanti (Kuiv Productions); Maria Grazia Berlangieri (La Sapienza – Università di Roma); Serge Sarve (LCJ); Loïc Bouchet (Les Bons Clients); Mike Mashon, Rob Stone, Lynanne Schweighofer (Library of Congress); Miguel Armas (Light Cone); Serge Bromberg, Eric Lange, Maria Chiba (Lobster Films); Marc Olry (Lost Films); György Ráduly, Tamara Nagy (Magyar Nemzeti Filmarchívum); Dave Kehr, Katie Trainor (MoMA); Michal Bregant, Matěj Strnad, Katerina Fojtova, Jeanne Pommeau (Národní filmový archiv); Hisashi Okajima, Masaki Daibo, Yoshiro Irie, Alo Joekalda, Hidenori Okada, Mika Tomita (National Film Archive of Japan); Sergueï Obolensky (Orange Studio); Andrea Kalas, Charlotte Johnson, Michael D'Angelo (Paramount Pictures); Mark Hirzberger-Taylor, Jack Bell, Gareth Tennant (Park Circus); Tessa Pontaud (Pathé); Avvocato Silvio Tonazzi (PEA); Francesco Zippel (Quoiat Films); Angelo Draicchio (Ripley's Films); Giacomo Poletti, Pasqua Rotatori, Anna Maria Napoli (RTI-Mediaset); Stéphanie Chiche (SND); Grover Crisp, Rita Belda (Sony Columbia); Jean-Pierre Boiget, Delphine Roussel, Sophie Boyer (StudioCanal); Sophie Grossheider (Studio Hamburg Enterprises); Massimo Vigliar, Monica Gianotti (Surf Film); Jon Wengström, Camille Blot-Wellens (Svenska Filminstitutet – Cinemateket); Hannah Borchard (Tangerine Tree); Margaret Bodde, Jennifer Ahn, Kristen Merola, Rebecca Wingle (The Film Foundation); Mai Miyata, Isabella Lapalorcia (The Japan Foundation); Schawn Belston, Stephany Kim (The Walt Disney Company); Frans Vandenburg, Claude Gonzalez (Third Street Steps); Guido Lombardo, Massimo Veneziano, Massimiliano Mauriello (Titanus); May Haduong, Todd Wiener, Steven Hill (UCLA Film & Television Archive); Cassandra Moore (Universal Pictures); Giacomo Manzoli (Università di Bologna); Studija Jurij Norštejn, Sojuzmul'tfilm, Pchela Animation Studio, Pilot Animation Studio, Annik Leroy, Jan Kulka, Helga Fanderl, Felice Monaco, Aboubakar Sanogo, Nick Varley.

Un caloroso ringraziamento per la disponibilità e la professionalità allo staff di / *Our warmest thanks to the efficient and truly professional staff of*: Laboratorio L'Immagine Ritrovata; Settore Cultura del Comune di Bologna; Bologna Welcome (Patrik Romano, Giovanni Arata, Alice Brignani, Stefano D'Aquino, Vittoria Donini, Simona Floris, Loredana Acito, Silvia Ropa, Caterina Cavicchi); Cinema Arlecchino (Giorgio Ferrero, Andrea Diamanti, Margherita Vita, Manuele Marini, Valentina Spina); Cinema Jolly (Giorgio Gambetti, Andrea Romeo, Andrea Cimatti, Fabrizio Caravona, Ricardo Li Calzi); Auditorium DMS (Roberta Paltrinieri, Michela Giorgi, Stefania Marconi); Teatro Comunale di Bologna (Fulvio Macciardi, Mauro Gabrieli, Giuliano Guernieri, Marco Stanghellini, Andrea Gozza, Valentina Brunetti); Arena del Sole (Roberto Carletti); Teatro Testoni Ragazzi (Carlotta Zini); Giardino del Guasto (Antonella Tandi); Cinema Odeon (Ginetta Agostini, Irene Sassatelli, Eugenio Fuschini, Elena Roda)

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

Desideriamo esprimere il nostro più caloroso ringraziamento ai Sostenitori del Cinema Ritrovato / *Our warmest thanks to Il Cinema Ritrovato's supporters*

Sostenitori Romy Schneider
Romy Schneider Supporters
Antti Alanen, Jean-Pierre Berthomé, Stefano Durì, Sergio Rinaldi, Cynthia Walk

Sostenitori Aldo Fabrizi
Aldo Fabrizi Supporters
Paolo Benvenuti, Geoffrey Gardner, Wouter Hessels, Michela Fornasini, Peter Rist, Alexander Ross, Markus Ruff, Costanza Salvi, Jasmine Soliman, Barbara Sträuli, Nicholas Varley

I volontari del Cinema Ritrovato 2021 /
Il Cinema Ritrovato 2021 Volunteers
Ringraziamo di cuore tutta la squadra di volontari che ha offerto tempo e passione alla nostra causa e ha reso migliore Il Cinema Ritrovato / *Our deepest thanks to a great team of volunteers who devoted their time and passion and made Il Cinema Ritrovato a better place*

Samiya Abdi Ali, Maria Cristina Agresti, Daniyal Mirr Ahmed, Annachiara Alberico,

Giorgia Alberoni, Alessandra Aldieri, Matilde Alvino, Milena Amadori, Alessio Anania, Alessia Angelino, Laura Anselmi, Veronica Antonelli, Raffaele Antonelli, Anna Lisa Antonello, Caterina Clara Antonini, Cristina Apuzzo, Eleonora Margherita, Auletta Zeynep Ayasligil, Maddalena Azzerboni, Sara Baccanelli, Sara Baldari, Barbara Ballarin, Anna Baratta, Andrea Barbieri, Francesca Basili, Maria Chiara Basili, Alice Battistini, Sofia Bergonzoni Roussiadis, Alessandro Bertino, Francesca Bertolini, Massimo Bianchi Mariti, Amina Bichon Bichon, Micol Biondi, Michela Boldrini, Giulia Bondioli, Mirko Bonezzi, Alessia Bonfanti, Daniela Bongiorno, Elisa Bonvicini, Matteo Borgia, Guido Borrelli, Giorgia Bosco, Carla Bosi, Tanja Bresan, Maria Teresa Brintazzoli, Jessica Brogi, Alessia Brugnone, Marta Brunetti, Diego Caballero Vélez, Andrea Cacozza, Giorgia Caffagni, Francesco Pio Caffio, Luciano Calandro, Gessica Caleffi, Vittoria Calvi, Alberto Candiani, Elisa Capoferri, Serena Cappuccini, Viola Caradonna, Sara Carbone, Selene Carianni, Bruno Carli, Emanuele Ercole Carloni, Fabiana Carta, Claudia Casadio, Giada Castorrini, Cristina Casu, Arianna Catino, Simone Cauli, Virginia Cavana, Beatrice Ceresini, Virginia Ciampi, Elia Cirelli, Igor Colussi, Monica Comparelli, Laura Contemori, Lina Conti, Sara Contiero, Angela Contour, Paolo Contu, Anita Corradi, Leonardo Corradini, Paola Corti, Ennio Giuseppe Cretella, Eleonora Cristallo, Anna Cristofaro, Eloisa Cristofori, Adelaide Crosby, Matilde Crucitti, Giulia Cuppini, Carlotta Curti, Martina Cuzzucoli, Maria Cristina D'Aguanno, Lia Giulia D'Amico, Rossana D'Amico, Emma D'Orto, Sara Dameno, Maria Adelaide Dassiè, Alix Daul, Gabriella De Bartolomeo, Ginevra De Benedetti, Anastasia De Sanctis, Elvira Del Guercio, Martina Dell'Utri, Marianna Di Filippo, Marta Di Giorgi, Sofia Di Maio, Camilla Di Nardo, Ottavia Di Pasquale, Alessandro Di Summa, Federico Di Summa, Gianmarco Di Teodoro, Angelica Donini, Andrea Donninelli, Angelica Duca, Beatrice Elespini, Stefano Ercoli, Arianna Fadda, Aurora Farli, Erika Fasano, Alice Fatone, Marica Federico, Alice Federico, Sarah Ferraiuolo, Roberta Ferrari, Giulia Franceschi, Chiara Franchin, Alessio Gagliardi, Angela Gagliardo, Irene Galazzi, Ethel Gallo, Marco Gamberini, Marta Gariglio, Leonardo Gavina, Daniela Gennaro, Elena Gennasi, Andrea Gentili, Alberto Iacopo Ghezzi, Pardis Gholami, Gloria Giacomelli, Felice Giancaspro, Maurizio Giordano, Gaia Giorgi, Serena Giorgio, Costanza Gorick, Claudia Granatelli, Claudia Grimaldi, Camille Guigueno, Nancy Ieracitano, Zoe Ambra Innocenti, Olivia Ipuche, Ivan Jlil, Kristine Ester Juarez Navarro, Maria Vittoria La Civita, Alberto Lana, Elena Lanzoni, Serena Latartara, Alessandra Lauriola, Leonardo Lelli, Brenda Lenoci, Luca Leone, Ilaria Liko, Martina Limberti, Alessandro Loda, Nicoletta Lofoco, Sara Luppi, Alessandro Mafrica, Chiara Magni, Ilaria Magri, Alessandra Manca, Marialuisa Mangione, Federico Marabini, Monica Marcasciano, Camilla Marchioni, Marco Martini, Erica Marzano, Astrid Marzi, Michela Eugenia Marziano, Alessandro Marzo, Livia Massacesi, Olga Maufoy, Adèle Maury, Simone Mazzali, Helene Mazzetti Dobson, Rossana Mecca, Anna Maria Meccariello, Noemi Mendolia, Neva Elisheba Sachiko Menghi, Chiara Mengoni, Filippo Mengoni, Giovanna Mentasti, Monica Merola, Maria Messina, Francesco Meucci, Marina Mian, Federico Miceli, Irene Milan, Rossella Milillo, Maria Luisa Miraglia, Sofia Mirizzi, Sofia Mischi, Ester Miselli, Giorgia Montanaro, Miriam Montesarchio, Patrizia Monti, Jacopo Moretto, Laura Motzo, Giancarlo Murana, Serena Musante, Mariateresa Musca, Nicolò Musiani, Gabriele Mylonopoulos, Benedetta Neri, Clara Nigro, Giulia Ninotta, Paola Nitido, Sara Nocco, Maria Chiara Not, Nadia Nouaji, Irene Novarini, Glenda Nucifora, Niccolò Odorico, Adele Orsatti, Matilde Orsi, Federica Pace, Nicole Pagani, Carlotta Alessandra Paglia, Elisa Pagliara, Marcella Pagliarulo, Filippo Paladin, Alice Paladino, Davide Pallotta, Elisabetta Seconda Palomba, Stefania Paolino, Angela Pastore, Caterina Pastorelli, Morgana Maria Elena Pederzoli, Tania Pellegrini, Antonio Giulio Percolla, Carola Perlamagna, Raffaella Perri, Giulia Petaccia, Maria Piazzolla, Samuele Picarelli Perrotta, Francesca Picarelli Perrotta, Paolo Gioacchino Picone, Clara Pinto Da Silva Couto, Francesco Policicchio, Angela Polito, Michele Polito, Massimo Porcari, Claudia Preite, Alessia Previtera, Luca Previtera, Lea Quadrini, Michela Quercetti, Sofia Radin, Nadia Ragusa, Ottavia Rancati, Giulia Ranghiero, Claudia Ranocchia, Giulia Ravegnini, Marta Ravveduto, Enrico Remorini, Claudio Renzetti, Martina Resta, Leonardo Rigato Rigato, Anna Righi, Silvia Righi, Luigi Rol, Valentina Romano, Ilaria Maria Romilio, Giulia Roncato, Beatrice Ronchini, Stella Rossa, Antonio Rossano, Enrico Rossetti, Marta Rotelli, Silvia Rotondo, Nina Rovera, Letizia Rucco, Daniele Russi, Anna Russo, Sofia Sabato, Selena Sala, Valentina Salierno, Silvia Salvador, Ilaria Sammarco, Alice Santarcangelo, Emanuele Sbrocchi, Viola Scaioli, Stella Scala, Fabiana Scala, Federica Scalera, Davide Scarciello, Micol Isabella Schiavon, Julia Schmitt, Beatrice Scialoia, Salvatore Scirè, Bianca Scolamiero, Giulia Serenari, Martina Sergiani, Olga Serra, Silvia Serrazanetti, Alessandro Serri, Carlo Sgarzi, Nooshin Shahidzadeh Asadi, Vittoria Sibilia, Bianca Sissa, Riccardo Soldesti, Emanuela Sortino, Alessandra Spaccapeli, Valeria Spadafino, Francesco Spagnol, Serena Spettoli, Giorgia Spizzuoco, Nicolò Squeo, Matteo Squillante, Silvia Strambi, Karkyeong Suh, Fiorela Taipi, Martina Tamburello, Francesca Tassi, Sofia Tattini, Francesca Tentoni, Germana Tomarchio, Ughetta Tona, Marta Tonello, Elisa Torriglia, Federico Toscano, Giorgio Triani, Alessio Tropea, Nicoletta Ulissi, Edoardo Urbani, Samay Vasquez Ansaloni, Alice Vassura, Pauline Vengeon, Silvia Vernier, Marco Virdis, Sara Vitali, Cristian Viteritti, Debora Viti, Allegra Wirmer, Sophia Wirmer, Yaqing Xue, Vito Alberto Zaccheo, Camila Zacchetti, Paola Zaffiri, Sharon Zangari, Elena Zanon, Gaia Zara, Cezara Zeka, Matteo Zerbini, Federica Zerbo, Lucy Zimanglini, Esther Zingariello.

LEGENDA
[traduzione letterale / *literal translation*]
T. it.: titolo italiano / *Italian title*
T. int: titolo internazionale / *international title*
T. ing.: titolo inglese / *English title*
T. alt.: titolo alternativo / *alternative title*
Sog.: soggetto / *story*
Scen.: sceneggiatura / *screenplay*
F.: fotografia / *cinematography*
M.: montaggio / *editing*
Scgf.: scenografia / *set design*
Mus.: musica / *music*
Ass. regia: assistente alla regia / *assistant director*
Int.: interpreti / *cast*
Prod.: produzione / *production*
L.: lunghezza / *length*
(l. orig.: lunghezza originale / *original length*)
D.: durata / *running time*
f/s: fotogrammi al secondo / *frames per second*
Bn: bianco e nero / *black and white*
Col.: colore / *color*
Da: provenienza / *from*

INDICE

CONTENTS

Guida al Cinema Ritrovato 2021
A Guide to Il Cinema Ritrovato 2021 9

Fuori sezione / *Off Section* 16

LA MACCHINA DEL TEMPO / *THE TIME MACHINE*

Il secolo del cinema: 1901 / *Century of Cinema: 1901* 30

Cento anni fa: 1921 / *A Hundred Years Ago: 1921* 46

In un labirinto di immagini. La Tomijiro Komiya Collection
In a Maze of Images. The Tomijiro Komiya Collection 76

Documenti e documentari / *Documents and Documentaries* 96

LA MACCHINA DELLO SPAZIO / *THE SPACE MACHINE*

Poeti ribelli e spiriti rivoluzionari: il Parallel Cinema indiano
Rebellious Poets and Radical Spirits: Indian Parallel Cinema 126

Contro ogni bandiera: Wolfgang Staudte
Against All Flags: Wolfgang Staudte 140

Cinemalibero: femminile, plurale
Cinemalibero: Feminine, Plural 154

Il vero Giappone: i documentari della Iwanami
The Real Japan: The Documentaries of Iwanami Productions 170

IL PARADISO DEI CINEFILI / *THE CINEPHILES' HEAVEN*

Ritrovati e Restaurati / *Recovered and Restored* 180

Herman Mankiewicz: un talento disperso
Herman Mankiewicz: A Scattered Talent 256

Qualcosa per cui vivere: il cinema di George Stevens
Something to Live For: The Cinema of George Stevens 264

Romy, vita e romanzo / *Romy, Life Lived and Fiction* 284

Aldo Fabrizi: "Tolto al mondo troppo al dente"
Aldo Fabrizi: "Taken from the World too al dente*"* 304

Super8 & 16mm – Piccolo grande passo
Super8 & 16mm – Great Small Gauges. 320

Il Cinema Ritrovato Kids e Young 328

I colori del Cinema Ritrovato 2021
Il Cinema Ritrovato's Colors 2021 337

NON SOLO FILM / *NOT ONLY FILMS*

Edizioni Cineteca di Bologna 354

Gino Carlo Sensani e i costumi per il cinema
Gino Carlo Sensani and Cinema Costumes 355

Maurizio Baroni. L'uomo che inventò i pittori del cinema
Maurizio Baroni. The Man Who Invented Cinema Painters 356

I musicisti / *The Musicians* 358

Il Cinema Ritrovato Fuori Sala 362

Il Cinema Ritrovato Dvd Awards – XVIII edizione
Il Cinema Ritrovato Dvd Awards – 18th Edition 364

XIX Mostra mercato dell'editoria cinematografica
19th Il Cinema Ritrovato Book Fair. 367

Il Cinema Ritrovato on Tour 367

Friends of the Cineteca di Bologna 368

Workshop ACE / *ACE Workshop* 369

Indice dei film / *Film Index* 371

Indice dei registi / *Directors Index* 373

Fonti iconografiche / *Image Sources.* 375

GUIDA AL CINEMA RITROVATO 2021

A Guide to Il Cinema Ritrovato 2021

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

I migliori anni della nostra vita

Succede ogni anno da trentacinque anni. Finisce Il Cinema Ritrovato, guardiamo increduli i dati della manifestazione, sfogliamo i ricordi delle giornate, l'emozione condivisa con il nostro pubblico, le parole di sostegno di sconosciuti e amici e pensiamo: "sarà impossibile fare un'edizione migliore di quella che si è appena conclusa". Impossibile. Discutiamo delle proposte che ci sono giunte, alle rassegne stabili se ne aggiungono altre, affiniamo la struttura del programma. Lavoriamo dodici mesi per fare Il Cinema Ritrovato e continuiamo a pensare: "sì, la prossima edizione non sarà male, ma sarà impossibile fare bene come l'anno passato". Arrivano le conferme su restauri lungamente attesi, tra i nuovi documentari spuntano film che ci sorprendono. Il programma esce dalla lunga sfocatura. Inizia a comporsi il catalogo, la ricerca delle foto perfette, il grande gioco delle correzioni e poi, dopo un lavoro infinito che ha coinvolto in maniera sempre più sincopata una ventina di persone, arriva il momento magico dell'anno, quello in cui, per la prima volta, possiamo vedere l'intero catalogo, con tutte le foto e… ci lascia stupiti... è stupendo…, siamo increduli di essere riusciti a riunire tanta bellezza. Prendetevi il tempo per guardare le quasi quattrocento pagine del catalogo di quest'anno, i sorprendenti contributi dei vari curatori, ogni singola scheda, le foto che sono delle finestre sui film, pertugi per immaginare intere epoche, idee, invenzioni, emozioni. Se così tanti film interessanti, belli, bellissimi sono stati prodotti nel passato, non possiamo non essere fiduciosi sul futuro.

Ci pare che il festival rifletta il progresso che la storia del cinema sta vivendo. Mai è stata così ricca e viva come ora, perché mai come ora gli archivi sono stati attivi e capaci di trasformare titoli sconosciuti in immagini, in film disponibili. Questo patrimonio ricchissimo ci consente di conoscere il passato come fosse il nostro presente. E Il Cinema Ritrovato è il luogo dove quest'alchimia magica si compie, dove il cinema del passato entra nel presente, grazie alle tre anime del festival, il *restauro*, la *ricerca*, la *relazione tra passato e presente*: il *restauro* come motore di trasformazione, la *ricerca* come metodo di lavoro, come esigenza di approfon-

The Best Years of Our Lives

It has happened every year for 35 years. As Il Cinema Ritrovato ends, we incredulously review the statistics for the event and remember the previous days, the emotions shared with our public, the words of support from friends and strangers and think: "There is no way we can stage a better event than the one that has just ended." Impossible. We discuss the proposals we have received, add new retrospectives to the established ones and refine the structure of the programme. For 12 months we work towards Il Cinema Ritrovato, all the time thinking: "Yes, the next event won't be bad, but there's no way we can make it as good as last year's." Confirmations of long-awaited restorations arrive; new films surprise us among the new documentaries we view. The programme gradually comes into focus. We start compiling the catalogue, searching for the perfect photos, beginning the long round of corrections and revisions and then, after an enormous amount of work involving over 20 people working in ever greater synchrony, the magic moment arrives, the moment in which, for the first time, we can see the whole catalogue, with all its photos and… we're amazed! It's fantastic. We can't believe that we have managed to bring so much beauty together. So take your time to peruse the almost 400 pages of this year's catalogue: the surprising contributions of the various curators; each individual entry; and the images which act as windows into a film, narrow openings from which to glimpse whole eras, ideas, innovations and emotions. If so many interesting and beautiful films were produced in the past, we can only be optimistic about the future.

We believe that the festival reflects the progress that the history of cinema is currently experiencing. It has never been as rich and lively as it is today, because archives have never before been so active and capable of transforming unknown titles into images and readily available films. This rich heritage of images allows us to get to know the past as if it were the present. And Il Cinema Ritrovato is the place where this magic alchemy takes place, where the cinema of the past enters into the present, thanks to the three hearts of the festival, restoration, research, *and the* relationship between past and present. Restoration *is the motor for transformation;* research *is the working method,*

dimento, e la *relazione* tra il cinema del passato e del presente che ha nella sezione *Documenti e Documentari* la punta dell'iceberg, dove il passato è nutrimento del presente. È sempre stato così, i film hanno influenzato altri film, simili, ma diversi. Nel 1936 esce *Tempi moderni*, dove Chaplin inventa uno dei finali più belli di sempre. Renoir lo vede e lo cita facendolo suo nel suo film del 1936 *Les Bas-fonds*. Quando vedrete *Nightmare Alley* di Edmund Goulding, con Tyrone Power e Johan Blondell, avrete la strana impressione di essere nelle atmosfere care a Guillermo del Toro, che infatti è in postproduzione con un film, interpretato da Bradley Cooper e Cate Blanchett, tratto dalla omonima novella di William Lindsay Gresham, all'origine del film del 1947. Eppure non abbiamo dubbi che il film di del Toro sarà un'altra cosa, sorprendentemente diversa.

Uno sguardo nuovo

La rassegna dedicata al 1921 racconta di un anno importante, punto d'incontro tra il già e il non ancora, i grandi autori europei (Lubitsch, Sjöstrom, Stiller) lavorano ancora in Europa, ma presto sceglieranno Hollywood. La Rivoluzione russa è alle porte, ma non sembra capace di contagiare l'Europa. I grandi cambiamenti nella società e nel cinema stanno per accadere. Guardiamo i film di cento anni fa e ci interroghiamo sul nostro futuro. La pandemia, dalla quale speriamo di stare uscendo, ci ha cambiati? Il cinema sarà capace di cogliere e restituirci il senso di questo cambiamento? Forse per trovare una risposta dobbiamo guardare ai film di George Stevens (maestro della Hollywood classica, con una filmografia impressionante nella quale convivono Stanlio e Ollio, Fred Astaire e Ginger Rogers, commedie brillanti, melodrammi, musical e western) e di William Wyler, di cui mostriamo *I migliori anni della nostra vita* (1946). È un film che narra dei vincitori, i soldati americani che tornano dalla guerra. Citiamo Wyler: "Abbiamo tutti e tre [Capra, Stevens e Wyler] partecipato alla guerra. Essa ha esercitato su ciascuno di noi un'influenza profonda. Senza questa esperienza non avrei potuto fare il mio film come l'ho fatto. Abbiamo imparato a capire meglio il mondo". Quattro anni dopo Rossellini realizza *Francesco giullare di Dio*, un'opera spartiacque, che conclude l'esperienza neorealista, ma apre una nuova stagione, il manifesto del cinema d'autore che verrà. L'episodio centrale del film vede protagonista Aldo Fabrizi, unica star del cast, in larghissima parte composto da non attori.

Fabrizi, cui dedichiamo una sezione nella quale esploriamo la sua attività di attore, ma anche di regista, era in quel momento all'apice della sua arte e del suo successo, capace di passare con uguale intensità e padronanza dal dramma alla commedia. Era l'attore italiano di maggior successo, una certezza per il botteghino. Cosa fa Rossellini? Per fargli interpretare il ruolo del sanguinario tiranno di Viterbo Nicolaio, lo chiude in una corazza e in un elmo che lo imprigionano completamente, tanto da renderlo irriconoscibile; solo dodici minuti dopo l'inizio dell'episodio, riusciamo a riconoscere il suo volto, ancorché trasfigurato dal trucco. Per Fabrizi, che pare come sopraffatto dalla follia buona di Rossellini/Francesco, è una sfida riuscita, per i produttori (Amato e Rizzoli, gli stessi che avranno il coraggio di produrre *La dolce vita*) un fragoroso insuccesso commerciale. Rossellini non concede nulla allo spettacolo, al fasto della ricostruzione storica, nel film ci sono solo Francesco e i suoi discepoli, la loro semplicità, il loro candore, la loro umiltà, il loro amore. Un film che è anche formalmente impastato con l'essenza stessa del pensiero francescano. Così come *De man die zijn haar kort liet knippen*, primo lungometraggio di fiction di André Delvaux, è un'opera che trova un nuovo modo, ipnotico, febbrile, di raccontare lo sfaldamento della coscienza del protagonista, del quale non solo sentiamo il soliloquio, ma condividiamo la progressiva sconnessione dalla realtà.

Cinema arte internazionale, perché arte di tutt*

Contro ogni bandiera, la rassegna dedicata a Wolfgang Staudte, consente di conoscere il percorso unico di un regista che si forma professionalmente negli anni del nazismo, sceglie di lavorare nella Germania Est e poi si trasferisce nella Germania Ovest dirigendo, però, sempre film personali e scomodi. Staudte rappresenta bene l'aspetto antinazionalista del cinema che è da subito, grazie all'immediata diffusione in tutto il mondo e alle immagini riprese nei vari continenti dagli operatori Lumière, un'arte collettiva, senza frontiere. Un'arte di tutti perché tutti se ne appropriano per rappresentarsi. Da molti anni il programma scava per far emergere una storia del cinema al femminile, che quest'anno attraversa tutte le sezioni, con conferme e moltissime scoperte di attrici, cineaste, sceneggiatrici e anche critiche donne. Nel documentario *Lotte Eisner – Un lieu nul part*, la protagonista dice: "Volevo fare l'archeologa, ma in Italia tutti gli archeologhi tedeschi erano terribilmente noiosi". Anche per questo la giovane Eisner, ebrea berlinese, divenne la prima critica del cinema culturale, capace di sostenere con i suoi scritti acutissimi varie generazioni di cineasti, da Fritz Lang a Werner Herzog. Da anni eravamo affascinati da un volto del cinema delle origini, e finalmente, dedicandole un programma, possiamo far uscire dall'anonimato la deliziosa Renée Doux, moglie di Ferdinand Zecca e interprete, a Parigi, di cinquanta film tra il 1903 e il 1910. È evidente che la ricchezza e la modernità di molti capolavori sia dovuta all'apporto di sceneggiatrici che erano già consapevoli del futuro, come June Mathis (di cui mostriamo *Camille*), Clara Beranger (*Miss Lulu Bett*), Elinor Glyn (*It*) o, spostandoci nell'Italia del dopoguerra, Suso Cecchi d'Amico (*Il lavoro*, episodio di *Boccaccio '70*).

Undici film d'esordio al femminile sono al centro della rassegna *Cinemalibero*, undici film unici, undici mondi che

the need to scrutinise in detail; and the relationship *between the cinema of the past and the present, of which the section* Documents and Documentaries *constitutes just the tip of the iceberg, is where the past nourishes the present. It has always been like this; films have influenced other films, which end up being similar, but different. Chaplin invented one of the most beautiful endings of all time for* Modern Times*, which was released in 1936. Renoir saw it and referenced it in his 1936 film* Les Bas-fonds*. When you see Edmund Goulding's* Nightmare Alley*, with Tyrone Power and Joan Blondell, you will have the strange impression of being in the atmosphere beloved of Guillermo del Toro, who happens to be in postproduction of a film starring Bradley Cooper and Cate Blanchett and based on the novel by William Lindsay Gresham, which provided the basis of the 1947 film. Yet we are in no doubt that del Toro's film with be something else entirely, surprisingly different.*

A New Gaze

The retrospective dedicated to 1921 describes an important year, a point of contact between what had gone before and what was to come; the great European auteurs (Lubitsch, Sjöstrom, Stiller) were still working in Europe, but they were soon to choose Hollywood. The Russian revolution was under way, but seemed unlikely to affect Europe. Great changes in both cinema and society were about to take place. Looking back at the films of 100 years ago, we are invited to pose questions about our future. Has the pandemic, which we hope to be emerging from, changed us? Will the cinema be able to capture and convey this sense of change? An answer to these questions is perhaps to be found watching the films of George Stevens (a master of classical Hollywood, with an impressive filmography that encompasses Laurel and Hardy, Fred Astaire and Ginger Rogers, light comedies, melodramas, musicals and westerns) and William Wyler, whose The Best Years of Our Lives *(1946) we will be screening. It is a film about winners, the American soldiers returning from the war. To quote Wyler: "All three of us [Capra, Stevens and Wyler] had taken part in the war. It had a profound influence on all of us. Without this experience, I would never have been able to make my film as I did. We learned to understand the world more clearly…" Four years later, Rossellini made* Francesco giullare di Dio*, a watershed film that marks the end of the Neorealist movement and the beginning of a new moment; it is the film manifesto of the auteur cinema that was to follow. The central episode features Aldo Fabrizi, the only star in a cast made up largely of non-professionals. At the time, Fabrizi, to whom we dedicate a section exploring his work as both an actor and a director, was at the height of his success, capable of moving from drama to comedy with equal mastery and intensity. He was the most successful Italian actor, a box-office certainty. And what does Rossellini do? Casting Fabrizi as the bloodthirsty tyrant Viterbo Nicolaio, he encases him in a metal helmet and body armour that completely imprisons him, rendering him unrecognisable. Only 12 minutes into the episode are we able to recognise his face, and even then it is transformed through makeup. For Fabrizi, who seems overcome by the good-natured lunacy of Rossellini/St. Francis, it is a challenge that ends in success; for the produces (Amato and Rizzoli, who will also have the necessary courage to produce* La dolce vita*), it is a resounding commercial failure. Rossellini concedes nothing to spectacle or the splendour of historical reconstruction; in the film there is only St. Francis and his disciples, their simplicity, candour, humility and love. Stylistically it is also a film imbued with the very essence of Franciscan thought. Just like* De man die zijn haar kort liet knippen*, André Delvaux's first fiction feature, a work that found a new, hypnotic and feverish way to represent the shattering of its protagonist's consciousness; we share not only his soliloquy, but also his progressive sense of disconnection from reality.*

International art cinema, because it is everybody's art

Against all Flags*, the retrospective dedicated to Wolfgang Staudte, allows us to get to know the unique journey of a director whose formative years were during the Nazi period, who chose to work in East Germany, and who later moved to West Germany – all the while directing challenging and personal films. Staudte is a clear representative of the anti-nationalist side of the cinema, which, from its very beginnings – thanks to its immediate global distribution and the images shot in various continents by the Lumière cameramen – has always been a collective art that transcends borders.*

For many years, the programme has been excavating a history of cinema from a female perspective. In 2021, this tendency emerges in all of the different sections, with new discoveries and celebrations of female actors, directors, scriptwriters and critics. In the documentary Lotte Eisner – Un lieu, nul part*, the protagonist says: "I wanted to be an archaeologist, but in Italy all the German archaeologists were terribly boring." Partly as a result, the young Eisner, a Jew from Berlin, became the first critic of cultural cinema, one capable of supporting a whole generation of filmmakers, from Fritz Lang to Werner Herzog, with her insightful writings. For many years we have been fascinated by a face from early cinema and finally, by dedicating a programme to her, we have been able to lift the veil of anonymity from the delightful Renée Doux, wife of Ferdinand Zecca and actress in 50 films made in Paris between 1903 and 1910. It is evident that the rich modernity of many masterpieces is due to scriptwriters who were prescient about the future; people such as June Mathis (whose* Camille *we will screen), Clara Beranger (*Miss Lulu Bett*), Elinor Glyn (*It*) or, from postwar Italy, Suso Cecchi d'Amico (*Il lavoro*, an episode from* Boccaccio '70*).*

Eleven debuts by female directors comprise the retrospective Cinemalibero: Feminine, Plural*; eleven films and 11 worlds passed down and bearing witness to the strength, value and intensity of the gaze of women filmmakers. You only have to read through the names of directors to realise the importance of this retrospective and how essential it is that we continue to bring this alternative gaze to light. One of the discoveries in* Recov-

arrivano a noi a testimoniare la forza, il valore l'intensità dello sguardo delle cineaste. Basta scorrere i nomi delle registe per accorgersi dell'importanza di questa rassegna e di quanto è necessario che si continui a scavare per portare alla luce un altro sguardo.

Una delle scoperte di *Ritrovati e Restaurati* sarà *Nattlek* di Mai Zetterling, importante interprete del cinema svedese ed europeo, che qui passa dietro la mdp per dirigere Ingrid Thulin e realizzare un film che ha la profondità e la libertà dei Sessanta, un andare e venire della memoria che scaturisce dai luoghi, in equilibrio tra Proust e Fellini, un film così liberatorio che, alla Mostra di Venezia, lo poté vedere solo la giuria e, a San Francisco, Shirley Temple per non vederlo si ritirò dalla giuria.

Lo abbiamo sempre detto, il nostro è il festival degli archivi. Noi, con il nostro lavoro possiamo spronare a restaurare delle opere, ma il programma è anche lo specchio delle scelte dei singoli archivi. La buona notizia è che sta emergendo il cinema afroamericano, lungamente dimenticato. Quest'anno possiamo rendere omaggio a due leggende del cinema nero, Oscar Micheaux e Melvin Van Peebles. Al primo è dedicato il prezioso documentario di Francesco Zippel, *The Superhero of Black Filmaking* e il restauro di *Murder in Harlem*, film di denuncia su un processo che agitò l'opinione pubblica statunitense degli anni Dieci per il delitto di una giovane impiegata bianca, del quale era stato ingiustamente accusato un collega afroamericano. Del secondo mostriamo il travolgente *Watermelon Man*, imperdibile commedia che ribalta gli stereotipi e le certezze dei bianchi, ma anche dei neri. E poi il restauro di *Lumumba, la mort du prophète* (1991). In soli sessantanove minuti Raoul Peck, che ha vissuto la sua infanzia in Congo, seguendo l'insegnamento di Chris Marker, riesce nell'impresa di narrare la storia epica e tragica di Patrice Lumumba, di denunciare le politiche coloniali bianche, di aprire una riflessione sulle grandi questioni etiche che riguardano le immagini, il giornalismo, l'impegno, la responsabilità; un capolavoro, onesto e potente. Nei dodici minuti di *Buried News* Bill Morrison utilizza quattro cinegiornali, prodotti tra il 1917 e il 1920, rocambolescamente ritrovati a Dawson City, dai quali emerge la violenza razziale che attraversa gli Stati Uniti, gli strascichi delle rivolte di East St. Louis, Illinois, nel 1917, e ad Omaha, Nebraska nel 1919 e materiale rarissimo, considerato perduto, sull'assedio del tribunale di Lexington, Kentucky, nel 1920.

Purtroppo il razzismo ha infinite sfumature: la star hollywoodiana di origini giapponesi Sessue Hayakawa dovette lasciare Hollywood nel 1922 per lavorare in Europa, non potendo più interpretare ruoli da protagonista al fianco di attrici bianche con il dilagare negli Stati Uniti del razzismo anti-asiatico. Nella rassegna *Cento anni fa* mostreremo l'unica copia nota di *The Swamp* conservata dall'archivio russo Gosfil'mofond.

ered and Restored *is* Nattlek *by Mai Zetterling, an important actress in Swedish and European cinema who moved behind the camera to direct Ingrid Thulin and make a film with the depth and freedom of the Sixties, a trip though the memories unlocked by place, poised between Proust and Fellini. It is a film so liberating that at the Venice Film Festival, only the jury could see it and, in San Francisco, Shirley Temple withdrew from the jury in order not to watch it.*

As we have always maintained, ours is the festival of archives. We can spur archives to restore films through our work, but the programme is also a mirror of the choices of individual archives. The good news is that the long-forgotten history of African-American cinema is beginning to re-emerge. This year we can pay homage to two legends of black cinema: Oscar Micheaux and Melvin Van Peebles. The former is paid homage in Francesco Zippel's documentary The Superhero of Black Filmmaking *and in the restoration of* Murder in Harlem*, a socially committed film about the trial of a young Black man unjustly accused of the murder of a young white woman with whom he worked, which incensed American public opinion in the 1910s. Of the latter we will show the overwhelming* Watermelon Man*, un unmissable comedy that overturns the stereotypes and certainties of both Blacks and whites alike. Then there is the restoration of* Lumumba, la mort du prophète *(1991). In just 69 minutes, Raoul Peck, who spent his youth in Congo, follows in the footsteps of Chris Marker to successfully narrate the epic and tragic story of Patrice Lumumba, denounce white colonial policy, and reflect on big ethical questions concerning images, journalism, political commitment and responsibility. It is a masterpiece, both honest and potent. In the 12 minutes of* Buried News*, Bill Morrison uses four newsreels produced between 1917 and 1920, and excitingly rediscovered in Dawson City, which reveal the racial violence that criss-crossed the US; from the riots of East St. Louis, Illinois, in 1917 and of Omaha, Nebraska, in 1919, to some very rare material, previously thought lost, on the siege of the courts at Lexington, Kentucky, in 1920.*

Racism has many shades and the Japanese Hollywood star Sessue Hayakawa had to leave in 1922 to work in Europe as he was no longer able to play leading roles alongside whites when anti-Asian sentiments began to spread in the US. In the retrospective A Hundred Years Ago*, we will screen the only known copy of* The Swamp*, conserved by the Russian film archive Gosfil'mofond.*

Working Together

This is the title of the admirable documentary that Michael Rogosin dedicated to Woodcutters of the Deep South*, which his father made in 1973. Its central thesis is that, in this film as in many others, Lionel managed to intuit the main problems of society – problems that still remain unresolved today. One can only agree with Michael. The majority of the films that we are screening testify to continuing problems, but also to cinema's ability to address them.* Woodcutters of the Deep South *concerns lumberjacks in Alabama, and how, in the early Seventies, for the first time Blacks and whites were working together to allow their collective voice to be heard more forcefully.* Working Together *is also a slogan for the cinema, an art that can only be made collectively, and where artists have often felt the need to come together. This is well described in the section curated by Alex Jacoby and Johan Nordström dedicated to documentaries by the Japanese production company Iwanami and the artists who – before the English Free Cinema or French* Cinema verité *movements – revolutionised both the observational documentary form and the depiction of Japan. It is also present in the section dedicated to the Parallel Cinema movement, which between 1968 and 1976 drew together an extraordinary group of rebellious and poetic filmmakers from India who wanted to practise complete creative freedom. Their films are now almost impossible to see, and to stage a retrospective of their work in the middle of a pandemic would be an impossible undertaking. However,* working together*, the impossible becomes possible. This festival, with its 16 sections and its 426 films, could never have taken place without: the passion of Shivendra Singh Dungarpur; the friendship and incredible strength of The Film Foundation, which this year brings eight new restorations to Bologna; the dedication of Janice Simpson, who allowed us to present an extraordinary selection of films restored by the Hollywood studios; the inspired professionalism of Davide Pozzi, Elena Tammaccaro and the Immagine Ritrovata, which never shut down, not even during the fiercest of lockdowns, and this year contributes a record number of 41 new restorations; the friendship of Nicolas Seydoux and Gaumont; the precious work of 89 public and private institutions from 27 countries around the world; the work of the employees of the Cineteca di Bologna and the Modernissimo. As was the case last year, the Covid emergency requires us to increase the number of screens (prior to the much-anticipated opening of the Modernissimo, where 2022's event will finally take place). To Piazza Maggiore, the Jolly, the Arlecchino, the two Lumières and Piazzetta Pasolini, we can now add: the 700 socially distanced seats of the LunettArena; two smart city-centre cinemas, the Odeon and the Galliera; and the Arena del Sole, an historic auditorium and temple of the theatre that boasts a spectacular proscenium, which will house a screen equipped for the largest of formats. This festival is signed by four of us, but it belongs to all of those who helped make it possible.*

Eternally "al dente"

All the sections of the festival are invaluable, but perhaps there is one of special value: the programme of 35mm prints restored by the National Film Archive of Japan, who gave us permission to show them. We have chosen to show in Bologna the lesser known part of the collection. Many of the shorts and fragments in the programme have never been screened before, not even in Japan. The story of this collection is like a fairytale. Tomijiro Komiya, the son of a restaurant owner in the popular

Working Together

È il titolo dell'ammirevole documentario che Michael Rogosin dedica a *Woodcutters of the Deep South*, realizzato nel 1973 dal padre. La tesi è che, anche in questo film, Lionel avesse intuito i grandi problemi della società, che restano tuttora irrisolti. Impossibile non dare ragione a Michael. La gran parte dei film che mostriamo sono la testimonianza della permanenza dei problemi, ma anche di come il cinema li abbia saputi raccontare. *Woodcutters of the Deep South* è dedicato ai tagliatori di legna in Alabama, di come, all'inizio degli anni Settanta, per la prima volta i lavoratori bianchi e quelli neri, si erano riuniti per lavorare assieme, per cercare di rendere più forte la loro voce. *Working Together* è anche lo slogan del cinema, un'arte che si può fare solo in collettivo. Dove spesso gli artisti hanno sentito il bisogno di mettersi assieme. Come racconta bene la sezione curata da Alex Jacoby e Johan Nordström dedicata ai documentari della casa di produzione giapponese Iwanami e ai suoi artisti che rivoluzionarono, in anticipo anche sul *Free cinema* inglese e il *cinéma vérité* francese, il documentario d'osservazione e lo sguardo sul Giappone. E anche la sezione dedicata al movimento *Parallel Cinema*, che riunì in India, tra il 1968 e il 1976, un gruppo straordinario di cineasti poeti e ribelli, che volevano sperimentare una piena libertà creativa. I loro film sono oggi invisibili, riuscire ad allestire una retrospettiva in piena pandemia era, evidentemente, un'impresa impossibile. Ma, *lavorando assieme*, l'impossibile è diventato possibile.

Senza la passione di Shivendra Singh Dungarpur, senza l'amicizia e l'incredibile forza della Film Foundation che porta quest'anno a Bologna otto nuovi restauri, senza la dedizione di Janice Simpson, che ci ha consentito di proporre una selezione straordinaria di film restaurati dagli studi hollywoodiani, senza la professionalità ispirata di Davide Pozzi ed Elena Tammaccaro e dell'Immagine Ritrovata (che non ha mai chiuso, nemmeno durante il lockdown più duro e porterà il numero record di 41 nuovi restauri), senza il sostegno costante di Sophie Seydoux e della Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, senza l'amicizia di Nicholas Seydoux e della Gaumont, senza il lavoro prezioso di 89 istituzioni pubbliche e private di 27 paesi nel mondo, senza il lavoro dei dipendenti della Cineteca di Bologna e della Modernissimo srl, questo festival, con le sue 16 sezioni e i suoi 426 film, mai avrebbe potuto essere allestito. L'emergenza Covid ci obbliga, come lo scorso anno – in attesa del Modernissimo (l'edizione 2022 sarà ospitata, finalmente, nel nuovo, attesissimo cinema) –, ad aumentare il numero di sale. A Piazza Maggiore, al Jolly, all'Arlecchino, ai due Lumière, a Piazzetta Pasolini si aggiunge la LunettArena con i suoi settecento posti, ben distanziati, due bei cinema cittadini, l'Odeon e il Galliera, una sala storica, tempio della prosa, l'Arena del Sole, dotata di uno spettacolare boccascena che ospiterà uno schermo adeguato anche ai grandi formati. Questo festival lo firmiamo a otto mani, ma appartiene a tutti quelli che lo rendono possibile.

Eternità "al dente"

Tutte le sezioni del festival sono preziose, ma forse ce n'è una più preziosa delle altre, quella dedicata alle copie 35mm restaurate dal National Film Archive of Japan, che ce le ha concesse. Abbiamo scelto di mostrare a Bologna la parte meno nota della collezione, molti dei corti e dei frammenti che sono in programma non sono mai stati proiettati, nemmeno in Giappone. La storia di questa collezione sembra una favola. Tomijiro Komiya, figlio del proprietario di un ristorante nel popolare quartiere Asakusa di Tokyo, fu, fin da ragazzo, amante del cinema e frequentatore assiduo dei cinematografi. Tra il 1907 e il 1917 (quando aveva tra i dieci e i vent'anni), iniziò a raccogliere una collezione di film europei che attraversò incendi, terremoti, la Seconda guerra mondiale, furti, il peggiore clima immaginabile per i film su supporto nitrato. Eppure una parte di questa collezione preziosissima, ricca anche di titoli perduti in Europa, è sopravvissuta e giunge a Bologna in copie luccicanti.

A un altro collezionista, ma di manifesti, Maurizio Baroni, dedichiamo una mostra in Salaborsa. Baroni è stato uno dei maggiori collezionisti ed esperti di affissi cinematografici nel nostro paese; come Antoine Doinel nei *400 coups*, che vedremo, grazie a MK2, in un nuovo atteso restauro, rubava le locandine dalle bacheche dei cinema. Suo padre gli bruciò i manifesti che aveva raccolto e da quel momento ebbe l'ossessione di ricostituire la collezione e di farla crescere, diventando uno studioso di fama internazionale. L'aspetto eccezionale di questi due collezionisti è la loro passione personale, che oggi produce cultura condivisa, che a sua volta, potenzialmente, produce nuova passione. Il festival di quest'anno sembra volerci dimostrare che i film sono molto forti e capaci di sopravvivere, anche fisicamente, a tutto. Sono le storie raccontate dai film di Bill Morrison, finiti in fondo al mare, decomposti, sotterrati, ma che, nonostante tutto, anche se in forma di frammenti, continuano a esistere e a emozionarci. Scrive Volker Schlöndorff nell'introduzione alla sezione dedicata a Romy Schneider, "che un film di finzione è spesso anche un documentario sugli attori. Nel caso di Romy comunque è innegabile: vita e finzione sono la stessa cosa". Indimenticabile Romy, strappata alla vita a quarantatré anni, segnata dalla tragica morte del figlio quattordicenne. Attraverso la sua carriera d'attrice ha forgiato la sua bellezza e la sua emancipazione, scegliendo ruoli dove la sessualità era sempre presente. Un'attrice capace di recitare con lo sguardo e di recitare assieme agli altri. L'episodio di *Boccaccio '70* è un momento chiave della sua carriera, quello in cui riceve un riconoscimento artistico che vale la libertà professionale, firmato da uno dei registi più autorevoli della storia del cinema e del teatro, Luchino Visconti. Per questo abbiamo scelto come immagine guida del festival una Romy solare e padrona di sé, pienamente sostenuta da una messa in scena barocca ed elegantissima dove anche il gatto sembra vestito da Chanel.

Asakusa district of Tokyo, loved film and frequently went to the cinema when he was a boy. As a teenager, between 1907 and 1917, he began collecting a group of European films that survived fires, earthquakes, WWII, theft, the worst climate imaginable for nitrate film. Yet a part of this very precious collection, full of titles lost in Europe, has survived and has come to Bologna in glittering copies. We dedicate an exhibition in Salaborsa to another collector, but of posters. Maurizio Baroni was one of the major collectors and experts of cinema posters in Italy, like Antoine Doinel stealing posters from cinema display cases in Les 400 coups*, which we will see, thanks to MK2, in a new – much awaited – restoration. His father burned the posters he had collected, triggering his obsession with reconstructing his collection and making it grow, becoming an internationally renowned scholar along the way. The exceptional quality of these two collectors is their personal passion, which today is a source of shared culture and, potentially, may inspire new passions. This year's festival seems to prove to us that films are indeed very strong and capable of surviving anything, even physically. These are the stories told by Bill Morrison's films, of films that ended up at the bottom of the sea, decomposed and buried but continue to exist and excite us, despite being reduced to fragments, partially or almost totally decomposed.*

Volker Schlöndorff writes in the introduction to the section on Romy Schneider: "very often, a film of fiction is also a documentary about its actors. In Romy's case, without question, life and fiction are one and the same." This unforgettable actress was taken from us at 43, her life scarred by the tragic death of her 14-year-old son. She shaped her beauty and her emancipation through acting, choosing roles where sexuality was always present. She was skilled at acting with her eyes and worked very well in collaboration with others. The episode of Boccaccio '70 *was a key moment in her career, being directed by one of the most authoritative figures of film and theatre history, Luchino Visconti, and receiving artistic recognition that would give her professional freedom. That is why we have chosen as the festival's guiding image a sunny and self-possessed Schneider, framed by a baroque and very elegant set where even the cat looks as if it is dressed in Chanel.*

This year Bertrand Tavernier will not be with us, running from one cinema to another not to miss any of his favourite films. He would certainly have gone to see the films of 'Mank', who not only was an eminent Hollywood screenwriter and won the Oscar with Orson Welles for the script of Citizen Kane*, but he also wrote a screenplay in 1933, which was never made, titled* The Mad Dog of Europe*, featuring a house painter named Adolph Mitler; in July 1935, Goebbels warned Hollywood that any film with Herman Mankiewicz's name would be immediately banned in Germany.*

But these are all well-known stories. Tavernier, instead, would have talked to us for hours about Mank, telling us everything we did not know about him... We would like to remember him with an episode that happened two years ago. He was sitting in the audience of the Lumière Cinema watching Muna Moto *by the Cameroonian director Dikongué Pipa, almost 80 years old and at his first public celebration, half a century after he had made the film. Afterwards, we went to eat something with Dikongué and found Bertrand in the same restaurant. When Bertrand saw us take our seats, he got up, walked towards us and came over to introduce himself to Dikongué, complimenting him on his film which he thought was of unique beauty and poetry. It was clear that Dikongué did not know who he was, but the director excitedly invited him to sit with us, which Bertrand did with pleasure. They talked about cinema for almost three hours. Bertrand asked one question after another with unparalleled sensitivity, humility and curiosity. Dikongué, who had understood that Bertrand was a director from the types of observations he made ("mon frère-cinéaste" he called him) began, with just as much interest, to ask him questions about his films, which he was not familiar with. It was like witnessing a natural phenomenon, an explosion of love for cinema in its raw, pure state, stripped of all frivolity. Tavernier was not only a great filmmaker, an unparalleled storyteller of cinema and its known and unknown heroes, he was also an example, the daily demonstration of the positive power of the love for film.*

To him we dedicate this festival and the words Aldo Fabrizi wanted on his grave, the closing verse of a sonnet he wrote: "Taken from the world too al dente*." The Fabrizi retrospective would undoubtedly have been a favourite with Tavernier, who adored Italy, Italians, Italian food and film. He would have laughed at Fabrizi, 85 at the time of his death, considering himself still too "*al dente*", just as he would have been happy, being from Lyon and President of Institut Lumière, to know that the section* Super8 & 16mm – Great Small Gauges *will include a new phenomenal projector, the Archeoscopio, created by the Czech inventor and director Jan Kulka, which can project lace, salt crystals and bubble wrap…*

Happy festival everyone!

Quest'anno non sarà con noi, in fuga tra una sala e l'altra per non perdere uno dei suoi film preferiti, Bertrand Tavernier. Certamente andrebbe a vedere i film di Mank, che non fu solo un eminente sceneggiatore di Hollywood e vinse con Welles l'Oscar per la sceneggiatura di *Quarto potere*, ma che tra le sue medaglie può annoverare di aver scritto nel 1933 una sceneggiatura, mai realizzata, intitolata *The Mad Dog of Europe* nella quale figurava un imbianchino chiamato Adolph Mitler; nel luglio del 1935 Goebbels avverti Hollywood che in Germania sarebbe stato immediatamente messo al bando qualsiasi film che portasse la firma di Mankiewicz.

Ma tutte queste sono storie note, Tavernier invece ci avrebbe saputo parlare per ore di Mank, raccontandoci quello che non sappiamo... Lo vogliamo ricordare per un episodio accaduto due anni fa. Era seduto tra il pubblico del cinema Lumière a vedere *Muna Moto*, del regista camerunense Dikongué Pipa, quasi ottantenne, alla sua prima celebrazione pubblica, mezzo secolo dopo la realizzazione del suo film. All'uscita accompagnammo Dikongué a mangiare e trovammo Bertrand nello stesso ristorante. Quando ci vide prendere posto si alzò, si diresse verso di noi e venne a presentarsi a Dikongué complimentandosi per il suo film che aveva trovato di una bellezza e di una poesia unici. Era chiaro che Dikongué ignorasse chi fosse, ma emozionato lo invitò ad accomodarsi con noi, cosa che Bertrand fece con piacere. Hanno conversato di cinema per quasi tre ore, Bertrand faceva una domanda dopo l'altra con una sensibilità, un'umiltà e una curiosità senza pari. Dikongué che aveva capito, dal tipo di osservazioni, che si trattava di un regista ("mon frère-cinéaste" lo chiamava) aveva iniziato, con altrettanto interesse, a fargli domande sui suoi film, che non conosceva. Era come assistere a un fenomeno naturale, a un'esplosione d'amore per il cinema allo stato grezzo, puro, spogliato di qualunque inutile orpello. Bertrand non è stato solo un grande cineasta, un narratore ineguagliabile del cinema, dei suoi eroi noti e ignoti, è stato un esempio, la dimostrazione quotidiana della forza positiva dell'amore per il cinema.

Gli dedichiamo il festival e la frase che Aldo Fabrizi ha voluto sulla sua tomba, verso finale di un sonetto da lui composto: "Tolto al mondo troppo al dente". La rassegna Fabrizi sarebbe stata certamente seguita da Tavernier, che adorava l'Italia, gli italiani, la cucina e il cinema italiano. E avrebbe riso di Fabrizi che, scomparso a ottantacinque anni, si considerava ancora troppo "al dente", così come sarebbe stato felice, lui lionese e Presidente dell'Institut Lumière, di sapere che nella sezione *Super8 & 16mm – Piccolo grande passo* ospiteremo un nuovo prodigioso proiettore, l'Archeoscopio del regista inventore praghese Jan Kulka, capace di proiettare merletti, cristalli di sale, pluriball...

Buon festival a tutti!



FUORI SEZIONE

Off Section

VAMPYR

Francia-Germania, 1932
Regia: Carl Theodor Dreyer

▪ Sog.: da *Carmilla* e altri racconti della raccolta *In the Glass Darkly* (*Avventure di fantasmi*, 1872) di Joseph Sheridan Le Fanu. Scen.: Carl Theodor Dreyer, Christen Jul. F.: Rudolf Maté, Louis Née. M.: Tonka Taldy. Scgf.: Hermann Warm, Cesare Silvagni. Mus.: Wolfgang Zeller. Int.: Julian West [barone Nicolas de Gunzburg] (David 'Allan' Gray), Henriette Gérard (Marguerite Chopin, il vampiro), Jan Hieronimko (il dottore), Maurice Schutz (il castellano), Sybille Schmitz (Léone, sua figlia maggiore), Rena Mandel (Gisèle, sua figlia minore), Albert Bras (il domestico), N. Babanini (sua moglie), Jane Mora (l'infermiera). Prod.: Carl Theodor Dreyer, barone Nicolas de Gunzburg per Carl Theodor Dreyer Film Production, Tobis-Melofilm GmbH ▪ DCP. D.: 73'. Bn. Versione tedesca con sottotitoli inglesi / *German version with English subtitles*
▪ Da: Cineteca di Bologna ▪ Scansione 4K degli elementi di conservazione creati in occasione del restauro del 1998 realizzato da Deutsche Kinemathek e Cineteca di Bologna in collaborazione con ZDF/ARTE e Det Danske Filminstitut. La colonna sonora è stata lavorata per ottenere una separazione tra dialoghi e musica e consentire l'accompagnamento orchestrale dal vivo a partire dai manoscritti originali di Wolfgang Zeller restaurati da Timothy Brock. Le lavorazioni sono state realizzate nel 2021 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *4K scan of the preservation elements struck from the 1998 restoration by Deutsche Kinemathek and Cineteca di Bologna in association with ZDF/ARTE and Det Danske Filminstitut. The soundtrack was post-produced to separate dialogue and music and allow live orchestral accompaniment. Wolfgang Zeller's original manuscript were restored for live performance by Timothy Brock. The work was carried out at L'Immagine Ritrovata laboratory in 2021*

Per Dreyer il vampirismo non è che un pretesto per delle variazioni personali, o meglio un trampolino per esprimere l'ossessivo rituale funebre che è alla radice della sua arte. Tradimento, si esclamerà. Forse. Ad ogni modo, quando ci avviciniamo a quest'opera capitale, che lo si faccia dalla prospettiva del vampirismo, della stregoneria, del misticismo, della passione sacra o profana, le parole e le immagini non hanno più lo stesso senso. Tutto precipita, cede o si sottrae. Non si tratta di un passaggio dal reale all'immaginario (come accade in Buñuel, Cocteau o Franju), ma di penetrazione progressiva in una sorta di mondo intermedio, di limbo dove gli ambienti, i paesaggi, i suoni non hanno più la stessa colorazione, la stessa struttura. Entriamo in un universo ovattato, livido, come rischiarato dalla luna, dove i soli punti di riferimento in teoria rassicuranti, ma che per contrasto finiscono per apparire quasi mostruosi, sono gli oggetti (tavole, lampade, brocche, libri di magia), bizzarre reliquie di una vita anteriore. Il riferimento all'estetica espressionista, sottilmente assimilata, l'apporto di decoratori come Jean Hugo e Hermann Warm, lo stile fotografico di Rudolph Maté (luce radente) non sono sufficienti a spiegare questo totale spaesamento, unico nella storia del cinema. [...]

Per amare *Vampyr*, basta insomma adottare il punto di vista della magia, perfino della pazzia pura e semplice. Non c'è dubbio che Dreyer fosse folle. Folle come Novalis, Swedenborg, Chamisso e Achim von Arnim. Incapace di vedere il mondo così com'è ma deformandolo insidiosamente, cingendolo di un'aura fatta di una strana nebbia lattiginosa. In fondo, Dreyer forse non era che un artista intento a scolpire con amore i suoi sogni. [...]

Oserei dire che qui siamo molto vicino all'onirico allo stato puro. *Vampyr* è un film dell'oltretomba, un film funereo e sepolcrale, che trasforma in ombra e polvere – che dico – in polvere d'ombra tutto ciò che vive e cammina. […] La ruota del tempo scandisce i destini, macina gli esseri e le cose sotto il suo assurdo meccanismo e lascia sussistere solo delle stelle residue.
Claude Beylie, "Midi-Minuit Fantastique", n. 20, 1968

For Dreyer, vampirism is nothing more than a pretext for a series of personal variations on a theme; or better yet, a springboard to express the obsessive funereal rite that is the basis of his art. Some might call this a betrayal. Perhaps. In any case, as you get closer to this fundamental work – whether it be from the perspective of vampirism, witchcraft, mysticism, or either sacred or profane passion – the words and images begin to take on different meanings. Everything collapses, gives way and disappears. It is not a case of the passage from reality to imagination (as in Buñuel, Cocteau or Franju), but rather a progressive immersion into a sort of intermediate world, a limbo where settings, landscapes and sounds no longer possess the same structures or nuances. We enter into a world that is muffled and dark, as if lit only by the light of the moon; where reassuring theories end up appearing almost monstrous; and where the only points of reference for such theories are objects (tables, lamps, pitchers, magic books), bizarre relics of an earlier life. The subtly assimilated references to expressionist aesthetics, the contribution of designers such as Jean Hugo and Hermann Warm, and the photographic style of Rudolph Maté with its oblique lighting are not sufficient to explain this sense of complete disorientation, which is unique in the history of cinema …

To love Vampyr*, all you have to do is adopt the point of view of magic, or even of madness, pure and simple. There is no doubt that Dreyer was mad. Mad like Novalis, Swedenborg, Chamisso and Achim von Arnim. Incapable of seeing the world as it is, but rather subtly distorting it, encircling it with the aura of a strange, milky fog. In the end, perhaps Dreyer was nothing more than an artist intent on lovingly sculpting his dreams …*





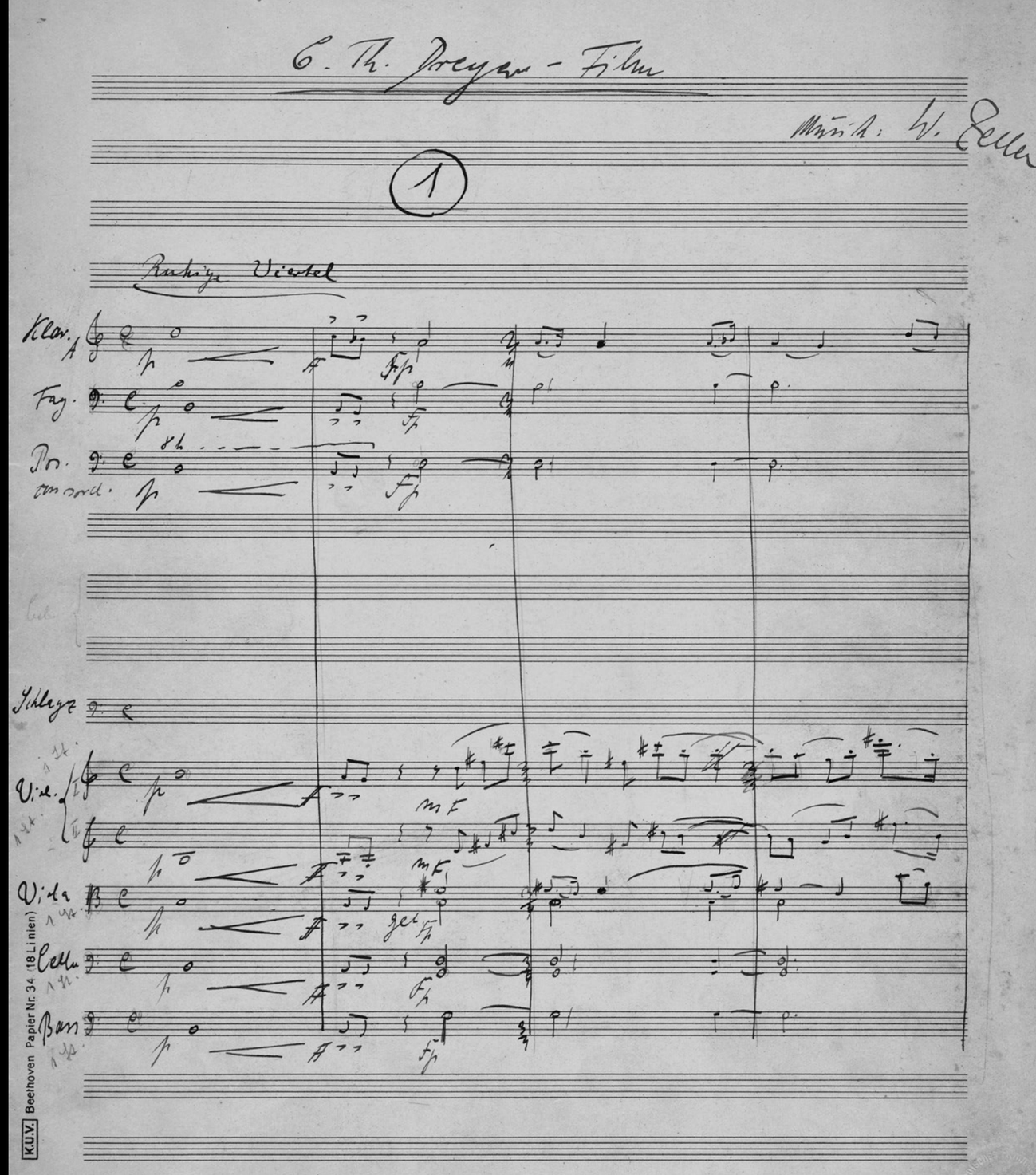








Still dal restauro di *Vampyr*



I would dare to say that here we are very close to the oneiric in its purest state. Vampyr *is a film from the hereafter, a funereal and sepulchral film, which transforms into shadow and dust – what am I saying – transforms into the dust of shadows everything that lives and walks … The wheel of time measures out our fates, grinding up individuals and things in its absurd mechanism and leaving behind only stars.*
Claude Beylie, "Midi-Minuit Fantastique", n. 20, 1968

La colonna sonora di *Vampyr* composta da Wolfgang Zeller

L'idea di un'esecuzione dal vivo di *Vampyr* mi è venuta trent'anni fa, ma avevo dato per scontato che la colonna sonora, come tante altre, fosse andata perduta. Sono in debito con Martin Koerber, la Cineteca di Bologna e il Deutsche Filminstitut per avermi fornito una copia fotografica del manoscritto su cui si basa questo restauro.

Il film di Dreyer esige molto dal suo compositore, che deve fare da narratore lirico in un film praticamente privo di suoni e dialoghi. È l'esatto opposto del *Dracula* girato da Browning solo un anno prima, che è tutto dialoghi e suoni ma privo di colonna sonora originale. Wolfgang Zeller (1893-1967), le cui radici cinematografiche affondano in *Achmed, il principe fantastico* (1926) di Lotte Reiniger, conosceva bene il linguaggio musicale del cinema muto. La partitura accompagna con intensità 71 dei 73 minuti di *Vampyr*, sottolineando febbrilmente il cupo paesaggio di Dreyer con trascinanti passaggi lirici ed eterei, nonché con recitativi straordinariamente efficaci che sospendono la musica permettendo al film di accogliere il primo tentativo di Dreyer con il sonoro.

Tuttavia, i rari dialoghi fungono in sostanza da effetti sonori – come lo scricchiolio di una porta, il gracchiare di un corvo – e fanno poco per l'avanzamento della trama. È la musica a svolgere quel compito. Infatti la maggior parte degli effetti sonori fu eseguita proprio dall'orchestra, e appare nello spartito.

Ciò detto, sulla carta manca ancora molto. Mentre dirigeva la sessione di registrazione Zeller introdusse un'enorme varietà di cambiamenti di tempo, misure di ripetizione, note cancellate e sostituzioni di strumenti. Trattandosi di una registrazione di mediocre qualità del 1931, è stato molto impegnativo notare questi cambiamenti per conseguire qualcosa che (spero) assomigliasse a ciò che sentiva Zeller. Il manoscritto fu scritto a matita e in seguito ricalcato a penna, con frequenti indicazioni indecifrabili di istruzioni e suggerimenti visivi. Non avendo mai riproposto la composizione, Zeller archiviò il manoscritto, che finora non era mai stato ascoltato dal pubblico in una performance dal vivo.

Timothy Brock

Wolfgang Zeller's score to Vampyr

I had the idea of making a live-performance version of Vampyr *30 years ago, but had assumed that the score, like so many, was lost. I am indebted to Martin Koerber, Cineteca di Bologna and the Deutsche Filminstitut for providing a photographic copy of the manuscript from which this restoration comes.*

Dreyer's film demands a lot from his composer, serving as a lyrical narrator in a film with practically no sound or dialogue. It is the exact opposite of Browning's Dracula *made just one year earlier, which is all dialogue and sound, but no original score. Wolfgang Zeller (1893-1967), whose cinematic roots lie in Lotte Reiniger's 1926* Prince Achmed, *was well versed in the musical language of silent cinema. The score intensely accompanies 71 of the 73 minutes of* Vampyr, *feverishly stressing Dreyer's dark landscape with compelling lyrical and ethereal passages, as well as incredibly effective recitatives which suspend the music, allowing the film to embrace Dreyer's first endeavour in sound.*

However the sparse lines of dialogue only serve as practical sound effects – like a door creak, or a raven's caw – and does little to move the story forward. It is the music that carries that task. In fact, the majority the sound-effects were performed by the orchestra themselves, and is written into the score.

That said, there is still a lot missing on paper. While conducting the recording session, Zeller made a massive assortment of tempo changes, repeat bars, scratched-out notes and instrumental substitutions. Compounded by a poor-quality 1931 recording, it was a challenge to notate these changes into something that (I hope) resembled what Zeller heard. The manuscript was written in pencil, and later inked in pen, with frequent indecipherable indications of visual cues and directions. Never having revisited his score, Zeller archived his manuscript, which, until now, has never been heard live by the public.

Timothy Brock

ITALIA K2
Riprese di Mario Fantin
Italia, 1954-2021

▪ DCP. D.: 60'. Col. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ▪ Da: Cineteca di Bologna per concessione di CAI

Montaggio realizzato nel 2021 a partire dalle riprese di Mario Fantin per il documentario *Italia K2* di Marcello Baldi (Italia, 1955) per gentile concessione di Club Alpino Italiano. Selezione e montaggio a cura di Andrea Meneghelli. Testi di Albino Ferrari. Musica originale di Teo Usuelli orchestrata e adattata da Daniele Furlati per gentile concessione di Michele dall'Ongaro. *Italia K2* di Baldi è stato restaurato dalla Cineteca di Bologna in collaborazione con il Centro di Cinematografia e Cineteca del CAI e il sostegno del Ministero della Cultura. Il restauro in 4K ha utilizzato il reversal e il negativo colonna originali messi a disposizione dal CAI, integrati, per le porzioni lacunose, da un interpositivo. Come riferimento per il *grading* ci si è avvalsi di una copia d'epoca 35mm conservata dalla Cineteca di Bologna. Tutte le lavorazioni sono state effettuate presso L'Immagine Ritrovata.



Italia K2. Riprese di Mario Fantin

Footage shot by Mario Fantin for Italia K2 *by Marcello Baldi (Italia, 1955) selected and edited in 2021 by Andrea Meneghelli, by kind permission of Club Alpino Italiano (CAI, the Italian Alpine Club). Texts by Albino Ferrari. Original music by Teo Usuelli adaptaded and orchestrated by da Daniele Furlati with permission of Michele dall'Ongaro. Produced by CAI,* Italia K2 *by Baldi was restored by Cineteca di Bologna in association with CAI Film Archive and Film Centre supported by the Italian Ministry of Culture. The film was restored in 4K from the original reversal print and sound negatives as well as a dupe positive to fill in for the missing sections. Grading used a vintage 35mm print, preserved by Cineteca di Bologna as a reference. Restoration work was carried out at L'Immagine Ritrovata laboratory.*

Nel 1954 il CAI (Club Alpino Italiano) patrocina una spedizione, diretta dal geologo Ardito Desio, che riuscirà, per la prima volta, il 31 luglio, a raggiungere il K2 nella subcatena del Karakorum. Fu impresa difficilissima perché, oltre a scalare gli 8608 metri della seconda vetta più alta del mondo, per raggiungere il campo base (situato a 4970 metri), bisognava compiere a piedi una marcia di avvicinamento di 240 chilometri, attraversando fiumi su zattere, ponti di vimini sospesi, e superare due ghiacciai con seicento portatori. A nove anni dalla fine della guerra, era anche la dimostrazione agli italiani e al mondo che l'Italia poteva lasciarsi alle spalle il ricordo della sconfitta.

Al seguito della spedizione era l'operatore e regista Mario Fantin, già conosciuto per le sue imprese fotografiche e cinematografiche in ambito alpinistico.

Le riprese furono realizzate utilizzando varie cineprese 16mm, un cavalletto per dare stabilità alle immagini e pellicola 16mm Kodachrome. Fantin effettuò tutte le riprese fino a 6560 metri, poi fu obbligato a fermarsi e istruì gli alpinisti che poterono così documentare la parte finale della scalata. Mai in precedenza riprese cinematografiche erano state effettuate a tali quote.

Al ritorno della spedizione, il CAI affidò la regia del film al trentino Marcello Baldi, documentarista d'esperienza che aggiunse alle immagini un controcanto girato in Italia e due voci off. La prima di *Italia K2* avvenne il 25 marzo 1955, alla presenza del capo dello stato Luigi Einaudi. Il film ebbe un notevole successo, incassò 360 milioni di lire, poco meno di *Grisbì* di Becker e poco più del *Delitto perfetto* di Hitchcock.

In accordo con la Cineteca del CAI, la Cineteca di Bologna ha realizzato il restauro di *Italia K2*, che verrà mostrato in prima assoluta il prossimo anno, in occasione della settantesima edizione del Trento Film Festival. Lavorando al film ci siamo innamorati delle immagini di Mario Fantin, bolognese, di cui quest'anno ricorre il centenario della nascita. Con l'autorizzazione del CAI abbiamo immaginato di presentare, nella serata di chiusura del Cinema Ritrovato 2021, una versione di *Italia K2* realizzata con le sole immagini di Fantin, senza commento parlato, con sottotitoli che raccontano gli aspetti salienti dell'azione, recuperando le musiche per coro e orchestra scritte, all'epoca, dal maestro Teo Usuelli. Il restauro restituisce tutta l'emozione alle immagini e all'impresa compiuta dagli uomini della spedizione, gli alpinisti e i ricercatori italiani, gli hunza, i pakistani, i portatori balti. Le immagini sono così potenti che si ha la sensazione di assistere al compimento dell'ultima odissea umana sulla terra. E le riprese, liberate dalla retorica dell'epoca, ci fanno riscoprire lo sguardo etico di Fantin, capace, in condizioni impossibili, di trovare sempre l'inquadratura giusta, quella che ci racconta lo spirito profondo di quest'avventura, il rapporto tra l'uomo e la natura, la bellezza suprema delle montagne, la sfida umana per superare i propri limiti.

Gian Luca Farinelli

In 1954, the Italian Alpine Club, CAI, sponsored an alpine expedition led by the geologist Ardito Desio which on 31 July climbed K2, located in the Karakorum sub-ridge, for the very first time. It was a very difficult undertaking, not only because they had to climb the 8,608 metres of the second highest peak in the world. In order to reach the base camp (at 4,970 metres), they also had to complete a 240km march on foot, crossing rivers on rafts and suspension bridges made from flexible branches, and overcome two glaciers with 600 tributaries… Aside from the huge mountaineering challenge it was also a demonstration to Italians and to the world as a whole that, nine years after the end of the war, Italy could finally relegate the memory of defeat to the past.

The expedition was shadowed by the cameraman and director Mario Fantin, who was already well-known for his mountaineering films and photographs. The shoot made use of various 16mm cameras, a tripod to stabilise the images, and 16mm Kodachrome stock. Fantin took all the shots up to the 6,560-metre point himself before he was obliged to stop and instruct the climbers so that they could document the final part of the ascent. Never before had film been shot at such an altitude.

When the expedition returned, CAI handed the directorial duties over to Marcello Baldi, who came from the Alpine city of Trento and was an experienced documentarian. To the footage of the expedition already shot, he added a counterpoint shot in Italy and two voiceovers. The premiere of Italia K2 *took place on 25 March 1955 in the presence of the Head of State, Luigi Einaudi. The film was very successful, taking 360 million at the box-office, slightly less than Becker's* Touchez pas au grisbi *and slightly more than Hitchcock's* Dial M for Murder.

The restoration of Italian K2 *was carried out by the Cineteca di Bologna in collaboration with the CAI Film Archive and will be premiered next year for the 70th edition of the Trento Film Festival. Working on the film, we fell in love with the images shot by the Bolognese Mario Fantin. As this year marks the centenary of his birth, we decided, in agreement with the CAI, that on the closing night of Il Cinema Ritrovato 2021 we should screen a version of* Italia K2 *that makes use solely of the footage shot by Fantin, without voiceover and with subtitles that recount the most salient points of the action, and which salvages the music for orchestra and choir written at the time by maestro Teo Usuelli. This restoration reinstates all of the emotional power of Fantin's images and of the endeavours of the men of the expedition – the climbers, the Italian researchers, the Hunzas, the Pakistanis, the Balti Sherpas. The images are so potent that one gets the sensation of witnessing the last human odyssey on the planet. And the footage, freed from the rhetoric of the period, allows us to rediscover Fantin's ethical gaze. In impossible conditions, he was always capable of choosing the perfect framing to recount the deep spirit of this adventure, the relationship between man and nature, the supreme beauty of the mountains, and the human challenge of overcoming one's own limits.*

Gian Luca Farinelli

FEDORA

Francia-Germania Ovest, 1978
Regia: Billy Wilder

▪ Sog.: dal racconto omonimo (1976) di Tom Tryon. Scen.: Billy Wilder, I.A.L. Diamond. F.: Gerry Fisher. M.: Stefan Arnsten, Fredric Steinkamp. Scgf.: Alexandre Trauner, Robert André. Mus.: Miklós Rózsa. Int.: William Holden (Barry Detweiler), Marthe Keller (Fedora), Hildegard Knef (contessa Sobryanski), José Ferrer (dottor Vando), Frances Sternhagen (Miss Balfour), Mario Adorf (direttore dell'albergo), Stephen Collins (Barry da giovane), Henry Fonda (presidente dell'Academy), Michael York (se stesso). Prod.: Billy Wilder per Bavaria Atelier, Lorimar, NF Geria Filmgesellshaft GmbH, Société Française de Production (SFP) ▪ DCP. D.: 116'. Col. Versione inglese */ English version* ▪ Da: Global screen ▪ Restaurato nel 2013 da Global screen, Bavaria Media e Cinepostproduction */ Restored in 2013 by Global screen, Bavaria Media and Cinepostproduction*



Fedora

"Vedete, il fatto è che Billy e io siamo molto diversi – lui è un genio creativo, io... be', io no –, ma posso assicurarvi che non esiste persona al mondo che lo conosca meglio di me. Forse non lo rivela come fa Iz [I.A.L. Diamond], ma dentro di sé sa benissimo, e ormai da un po' di tempo, che la sua carriera è finita. Non è più il re di Hollywood, non lo è più da un bel po' e quel tipo di gloria non tornerà mai più. Sapete, una mattina di un paio di anni fa aveva finito di far colazione in terrazza e se ne stava lì seduto con una tazza di caffè e una rivista di cinema. C'era un articolo su *Lo squalo*, il film di Spielberg, in cui si parlava della montagna di soldi che quel maledetto film aveva fruttato alla produzione. La rivista era appoggiata sul tavolino, al suo fianco, e lui era seduto lì, immerso nei suoi pensieri, con lo sguardo perso sulla città. Gli chiesi cosa gli passasse per la testa, il che di solito è un grosso errore con Billy, ma quella volta non sbottò. Mi rivolse un sorriso appena accennato e disse: 'Cosa mi passa per la testa? Niente di che. Pensavo che una volta anch'io sono stato Steven Spielberg'". […]

"Se ho capito bene", cominciai, mentre il senso delle parole di Audrey [Wilder, moglie di Billy] penetrava a fondo dentro di me, "ci sta dicendo che Billy Wilder e il personaggio interpretato da William Holden sono la stessa persona".

"È evidente,", disse Barbara. "Persino il nome ha lo stesso suono. Senza contare che indossa quasi sempre lo stesso cappello che porta Billy".

Mi sentii molto stupida per non essermene accorta.

"Ma se fosse tutto qui", continuò Audrey, "avrebbero scritto una commedia e Iz sarebbe molto più contento. Invece Billy ha scelto di fare una tragedia. La tragedia di chi un tempo era all'apice del successo e ora si accorge che è tutto finito. Il film non è su Barry Detweiler, che in fondo è un personaggio marginale. È su Fedora. È lei l'eroina tragica. Ed è con lei che Billy si identifica. Ecco perché ha voluto farlo".
Jonathan Coe, *Io e Mr Wilder*,
Feltrinelli, Milano 2020

"So you see, the thing is, Billy and I may be very different people – one of us is a creative genius, while the other one… well, isn't – but I can tell you now there isn't another person on the planet who knows him as well as I do. And he may not be showing it the same way Iz [I.A.L. Diamond] is showing it, but he's known, deep down, for quite some time now, that the writing is on the wall for him. He's not the King of Hollywood any more, he hasn't been for quite a while, and that kind of glory is not going to come back again. You know, one morning a couple of years back he'd finished having breakfast out on the balcony, and he was sitting there with a cup of coffee, and he's been reading one of the trades, and it was a piece about Spielberg, about Jaws, *about how much money this goddamn film had just made for the studio. The paper was on the table next to him and he was just sitting there thinking, looking out over the city. And I asked him what he was thinking – which is a big mistake, normally, with Billy, but this time he didn't snap at me or anything, he just gave me a little smile and said, "What I was I thinking? Nothing much. I was just thinking that I was Steven Spielberg… Once." …*

"So what you're saying," I began, as the meaning of her words started to sink in, "is that Mr Wilder and Mr Holden's character in the film are the same."

"Well, anyone can see that*," said Barbara. "Even the character's name sounds like Billy Wilder. And he wears the same hat as Billy in practically every scene."*

I felt very stupid for not having realized this before.

"But if that's all there was to it," Audrey said, "they would just be making a comedy and Iz would be much happier about the whole thing. Billy sees this picture as a tragedy. It's a tragedy about someone who used to be on top of the world but now it's all over for them. The picture isn't about Barry Detweiler. He's the sideshow. It's about Fedora. She's the tragic heroine. And that*'s who Billy identifies with.* That*'s why he wants to make this picture."*
Jonathan Coe, Mr Wilder and Me,
Viking Books, 2020

LUMUMBA, LA MORT DU PROPHÈTE

Haiti, 1991 Regia: Raoul Peck

▪ T. it.: *Lumumba, la morte del profeta.* T. int.: *Lumumba, Death of a Prophet.* Sog., Scen.: Raoul Peck. F.: Matthias Kälin, Philippe Ross. M.: Eva Schlensag, Aïlo Auguste, Raoul Peck. Éric Vaucher. Prod.: Velvet Film, Cinémamma (Zurigo) in collaborazione con Télévision Suisse DRS, La SEPT ▪ DCP. D.: 69'. Bn e Col. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles*
▪ Restaurato in 4K da Film Foundation's World Cinema Project e Cineteca di Bologna in collaborazione con Velvet Film presso i laboratori L'Immagine Ritrovata e L'Image Retrouvée con la supervisione di Raoul Peck, a partire dai negativi originali 16mm. Restauro realizzato con il sostegno di Hobson/Lucas Family Foundation / *Restored in 4K by The Film Foundation's World Cinema Project and Cineteca di Bologna in association with Velvet Film at L'Immagine Ritrovata and L'Image Retrouvée laboratories under the supervision of Raoul Peck, from the original 16mm negatives. Funding provided by the Hobson/Lucas Family Foundation*

Questo restauro fa parte dell'African Film Heritage Project, creato da The Film Foundation's World Cinema Project, Fédération Panafricaine des Cinéastes (FEPACI) e UNESCO – in collaborazione con Cineteca di Bologna – a sostegno del restauro e della diffusione del cinema africano.

Lumumba, la mort du prophète è stato per me un film fondamentale, anche se quando lo stavo girando non ne ero consapevole. Ha preso forma mentre lo stavo facendo. Quando l'ho concepito pensavo di fare un film di finzione sull'assassinio di Patrice Lumumba (film che avrei diretto una decina di anni dopo). Più scrivevo, più mi rendevo conto che attraverso la storia della mia famiglia potevo elaborare un approccio diverso e più efficace alla più vasta narrazione storica del Congo. Il Congo era l'esempio perfetto di tutto ciò che è successo in altri Paesi del Terzo Mondo, e in particolare in quelli africani.

All'epoca ero molto colpito anche dal lavoro di Chris Marker, uno dei rari registi a far proprie le storie di altri integrandosi allo stesso tempo nell'immaginario altrui.

Ho deciso di incorporare il nucleo del film nel film vero e proprio mentre veniva realizzato. Questo ha richiesto una dose enorme di flessibilità in corso di produzione, ma mi ha anche dato un'incredibile libertà creativa. In particolare, mi ha dato la possibilità di usare materiali d'archivio, di decifrarli, di correggerne le distorsioni, e di costringerli a svelare ciò che non avevano rivelato chiaramente. Ma prima dovevo trovarli, quegli archivi! Prima dell'avvento di internet, prima che fossero disponibili gli archivi digitali, un giovane congolese che volesse parlare della propria storia – quando riusciva finalmente ad accedere agli archivi del proprio paese – doveva pagare 3000 dollari di diritti di trasmissione per un minuto di filmati. […] Prima di partire per il Congo abbiamo scoperto che i servizi del regime di Mobutu ci stavano aspettando. Era troppo rischioso, abbiamo dovuto cancellare il viaggio e abbiamo perso diversi produttori. Così abbiamo fatto una scelta creativa che poi ha dato al film la sua forza: abbiamo deciso di girare *Lumumba* a Bruxelles, proprio nella città in cui era stato architettato l'assassinio. Abbiamo trasformato un contrattempo in una svolta drammatica e di fatto l'abbiamo integrato nel film: questo ha conferito una qualità riflessiva all'importanza dell'immagine (sia mentale, sia materiale) nel documentario.
Raoul Peck, intervistato da Olivier Barlet in Tony Pressley-Sanon e Sophie Saint-Just (a cura di), *Raoul Peck, Power Politics and the Cinematic Imagination, Lexington Books, 2015*

This restoration is part of the African Film Heritage Project, an initiative created by The Film Foundation's World Cinema Project, the Pan African Federation of Filmmakers and UNESCO – in collaboration with Cineteca di Bologna – to help locate, restore, and disseminate African cinema.


Raoul Peck da ragazzo

Lumumba, la mort du prophète *was for me a foundational film, even though I was not aware of this when I directed it. This film took shape as I was making it. When I conceived of it I thought I was going to make a fiction film about the murder of Patrice Lumumba (a film that I would direct a decade later). The more I wrote, the more I realised that through the story of my family, I could develop a different and more efficient approach into the larger historical narrative of the Congo. The Congo was the perfect example of everything that has happened in other countries in the Third World, in African countries in particular.*

At the time, I also was struck by the work of Chris Marker, one of the rare directors who made the stories of others his own while also being integrated into the other's imagination.

I decided to integrate the thrust of the film into the actual film as it was being made. This required a tremendous dose of flexibility during production, but then it also gave me unbelievable creative freedom. In particular it gave me the ability to use archives, to decrypt them, to un-distort them, and to have them disclose what they had not clearly revealed. But first, I had to find those archives! Before the age of the Internet, before digital archives could be accessed, a young Congolese who wanted to speak about his own history – when he finally could access his own archive – had to pay $3,000 for a minute of archival footage in broadcasting rights. […] Before we left for Congo we found out that the Mobutu regime's services were expecting us. It was too dangerous, we had to cancel the trip and lost a number of producers. As a result we took a creative decision that gave the film its strength: we decided to shoot Lumumba *in Brussels, the very city where the plan to murder him was hatched. We turned a setback into a dramatic twist and in fact integrated it into the film and that in turn gave a reflexive quality to the importance of the image (both mental and as material) in the documentary.*
Raoul Peck interviewed by Olivier Barlet in Tony Pressley-Sanon and Sophie Saint-Just (eds.), Raoul Peck. Power Politics and the Cinematic Imagination, *Lexington Books, 2015*

MILLION DOLLAR BABY

USA, 2005 Regia: Clint Eastwood

▪ Sog.: dal racconto omonimo della raccolta *Rope Burns: Stories from the Corner* (2000) di F.X. Toole. Scen.: Paul Haggis. F.: Tom Stern. M.: Joel Cox. Scgf.: Henry Bumstead, Jack G. Taylor Jr. Mus.: Clint Eastwood. Int.: Clint Eastwood (Frankie Dunn), Hilary Swank (Maggie Fitzgerald), Morgan Freeman (Eddie 'Scrap-Iron' Dupris), Jay Baruchel (Danger Barch), Mike Colter (Big Willie Little), Lucia Rijker (Billie 'The Blue



Million Dollar Baby

Bear'), Brían O'Byrne (padre Horvak), Anthony Mackie (Shawrelle Berry), Margo Martindale (Earline Fitzgerald). Prod.: Clint Eastwood, Albert S. Ruddy, Tom Rosenberg, Paul Haggis per Lakeshore Entertainment Group, The Malpaso Company ▪ DCP. D.: 132'. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Lakeshore Distribution

Quando ho sentito l'intervista a F.X. Toole alla radio stavo guidando. Ho accostato sulla corsia di emergenza per segnarmi il suo nome e il titolo del libro che era stato appena pubblicato [*Rope Burns*]. Circa sei mesi dopo ho acquistato i diritti di uno dei racconti e ho scritto la sceneggiatura per divertimento, senza alcun finanziamento, come ho fatto con *Crash*. Un anno dopo mi è venuto in aiuto il mio amico Bobby Moresco. Avevo tentato di comprimere cinque storie in una. Mi ha aiutato a ridurre il tutto a due storie. Non è stato facile. Si crede a torto che adattare del materiale preesistente sia più semplice che creare una storia originale. Ma ho potuto utilizzare elementi della mia esperienza personale, compresi i rapporti difficili che in un certo periodo avevo avuto con mia figlia. Terminata la sceneggiatura siamo riusciti ad attirare l'interesse di Hilary Swank e Morgan Freeman, e io ho iniziato a girare *Crash*. Ho poi mandato *Million Dollar Baby* a Clint perché pensavo a lui per il ruolo di Frankie. Lui ha accettato, e poi ha chiesto innocentemente: "Potrei anche girarlo?", senza sospettare che avevo sempre pensato di dirigerlo io… […] Ma molto rapidamente mi sono detto: "È Clint Eastwood! Quando ti ricapiterà di lavorare con lui? E poi farà un lavoro molto migliore!". Così gli ho risposto che sarei stato onorato se lui avesse diretto il film e lo avessimo prodotto insieme. In quella fase non l'avevo ancora incontrato di persona. Durante la conversazione in cui mi aveva parlato di *Flags of Our Fathers* avevo buttato lì "A proposito, ha la mia prima bozza di *Million Dollar Baby.* Vediamoci, così mi fa sapere le sue idee e io le incorporo nella sceneggiatura". Mi aveva risposto: "No, la sceneggiatura va bene". Così ha girato la mia prima stesura. Sono rimasto a bocca aperta. Ero colpito dalla fiducia che ripone nelle persone. È per questo che autori e attori lo amano tanto. Si aspetta molto da te. Si fida ciecamente. E se non ce la fai da solo ti dà una mano. A Hollywood una simile fiducia è rarissima.
Paul Haggis, in Michael Henry, *Entretien avec Paul Haggis*, "Positif", n. 552, febbraio 2007

I was driving in my car when I heard F.X. Toole being interviewed on the radio. I pulled over to write down his name and the title of the book, which had just been published, Rope Burns. *Around six months later, I acquired the rights of one of the stories and I wrote a screenplay just for my own pleasure, without any remuneration, as I'd done with* Crash. *After a year, my friend Bobby Moresco came to my rescue. I'd tried to cram five stories into one. He helped me to edit all that and to combine just two stories. It wasn't straightforward – there's a mistaken belief that it's easier to adapt existing material than to write an original story. But I was able to use parts of my own life, taking inspiration from the difficult relationship I'd had with my daughter at one time. After finishing the screenplay, we managed to get interest from Hilary Swank and Morgan Freeman, and I started shooting* Crash. *Then I sent* Million Dollar Baby *to Clint Eastwood, because I could see him in the role of Frankie. He said yes, then he asked innocently, "Could I also direct the film?" He was unaware that from the start I'd planned to direct it … But I said to myself, "This is Clint Eastwood! When will you get another chance to work with him? Besides, he'll do a much better job than you!" So I replied that I'd be honoured if he would direct the film and if we shared the role of producer. At this stage, I hadn't met him yet. After the conversation when he told me about* Flags of Our Fathers, *I said to him, "By the way, you've got my first draft of* Million Dollar Baby. *We should meet up to discuss your ideas so I can incorporate them." He replied, "No, the script is good." So he filmed my first draft. I was blown away. And impressed by that level of trust. That's why writers and actors love him so much. He expects a lot of you. He trusts you completely, and if you don't make it on your own, he'll help you out. That kind of trust is very rare in Hollywood.*
Paul Haggis, in Michael Henry, Entretien avec Paul Haggis, *"Positif", n. 552, February 2007*



Omelia contadina

OMELIA CONTADINA

Italia-Francia, 2020
Regia: JR, Alice Rohrwacher

▪ Scen.: Ales Jusifovski. F.: Berto, Luca Bigazzi. M.: Carlotta Cristiani. Mus.: Banda G. Verdi di Castelgiorgio, Compagnia de la Panatella. Int.: Luciano Vergaro, Dario Sforza, Iris Pulvano, Emanuele La Barbera, Elisa Cortese, i contadini dell'Altopiano dell'Alfina. Prod.: Social Animals ▪ DCP. D.: 10'. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ▪ Da: Cineteca di Bologna

Nell'autunno scorso, durante una passeggiata sul confine tra Umbria, Lazio e Toscana, raccontavo all'amico e artista JR le mie preoccupazioni sulla distruzione del paesaggio agrario, violato dal proliferare di monocolture intensive che stanno plasmando interi territori. Gli raccontavo, da figlia di un apicoltore, della grande moria di insetti che ne deriva, e delle lotte dei piccoli contadini che provano ad arginare questo fiume in piena di speculazioni, sussidi, pesticidi. Ad un certo punto ci siamo fermati ad un crocevia: su tutti i fronti si dipartivano fino a raggiungere l'orizzonte file ininterrotte di noccioli. Mentre guardavamo ci siamo detti che sembrava un cimitero di guerra. Sulla via del ritorno abbiamo deciso: se sembra un cimitero, dobbiamo celebrare un funerale. Ma che sia un funerale pieno di vita! Così è nato il progetto dell'*Omelia contadina*: un'azione cinematografica con cui, attraverso il nostro lavoro, abbiamo voluto sostenere la lotta di piccoli agricoltori e cittadini dell'altopiano dell'Alfina. Un funerale, ma anche un inno di speranza dedicato a tutti coloro che giorno dopo giorno ci tengono in vita, producendo il nostro cibo.
Alice Rohrwacher

Last autumn on a walk along the border between Umbria, Lazio and Tuscany, I was telling my friend-artist JR how worried I was about the destruction of the agricultural landscape, which is being violated by the proliferation of intensive monocultures covering entire regions. The daughter of a beekeeper, I told him about the great death toll of insects this causes, and the small-scale farmers' fight to stem this flood of speculation, subsidies and pesticides. While we were looking at the landscape with its endless rows of hazelnut trees, we told each other that it looked like a cemetery. On the way back we made a decision: if it looks like a cemetery, we have to hold a funeral. But it has to be a funeral that is full of life! That's how the project of Omelia contadina *originated: a film with which, through our work, we could support the fight of the small-scale farmers and inhabitants of the Alfina plateau. Not only a funeral but also a hymn of hope dedicated to all those who keep us alive day after day, producing the food we eat.*
Alice Rohrwacher

LA MACCHINA DEL TEMPO

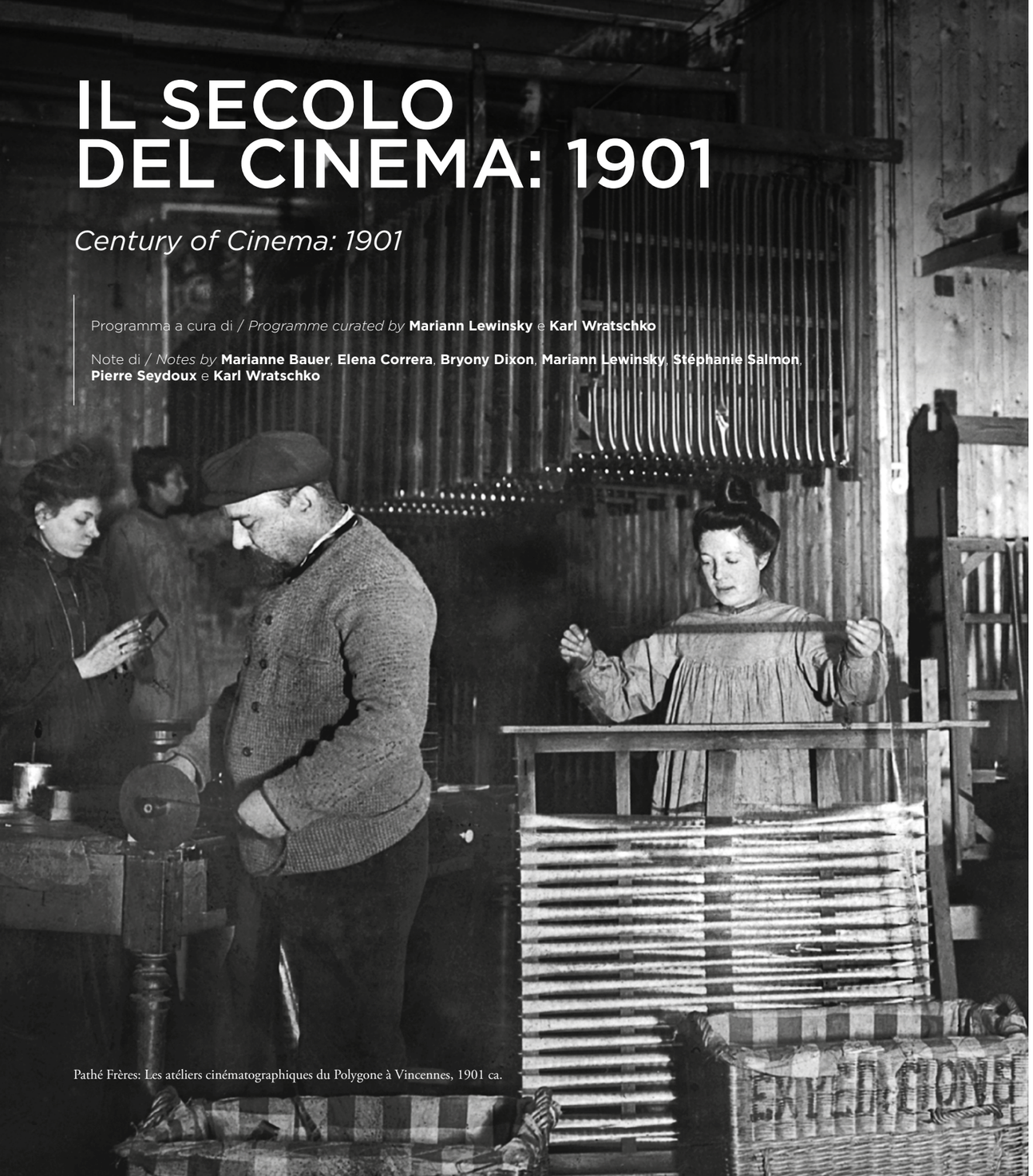
The Time Machine

IL SECOLO DEL CINEMA: 1901

Century of Cinema: 1901

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

Note di / *Notes by* **Marianne Bauer**, **Elena Correra**, **Bryony Dixon**, **Mariann Lewinsky**, **Stéphanie Salmon**, **Pierre Seydoux** e **Karl Wratschko**



Pathé Frères: Les atéliers cinématographiques du Polygone à Vincennes, 1901 ca.

Esiste ancor oggi una straordinaria quantità di film del 1901 che possiamo vedere, proiettati su uno schermo, proprio come nel 1901. Quel che è radicalmente cambiato è il contesto. Non esiste ancora, nel 1901, un sistema di noleggio; i film vengono acquistati, non noleggiati, dagli ambulanti. I produttori organizzano visioni diurne, per gli acquirenti, negli uffici delle loro compagnie. La Pathé può contare su un sistema di *voyageurs* per le vendite internazionali di fonografi e cilindri, e nel febbraio del 1901 assume un venditore che parla con scioltezza tedesco e inglese, specificamente destinato ai mercati dell'Austria, della Germania e di Londra. La Warwick Trading Company diretta da Charles Urban, con sede a Londra, distribuisce non solo la propria produzione ma anche quella di altre case, soprattutto i film dei Lumière e di Méliès. Londra diventa lo snodo della distribuzione sia per i film americani in Europa, sia per i film europei in America.

Le note di un ambulante austriaco ci informano che ordinava i suoi film direttamente a Pathé e a Gaumont a Parigi, a Warwick o a Urban a Londra, alla Deutsche Bioskop a Berlino e persino a Lubin a Philadelphia. Ogni tre-quattro settimane riceveva dalla Pathé una scatola con una selezione dei loro film più recenti. Il pacco includeva una nota con la richiesta di restituire i film che non voleva. La fattura veniva spedita successivamente. Poiché l'ambulante cita Urban (che si separò da Warwick nel 1903) queste informazioni potrebbero riferirsi solo in parte al 1901, ma offrono comunque una vivida impressione di come gli esercenti si procuravano i film prima del sistema di noleggio.

La programmazione era nelle mani degli esibitori, che montavano a loro gusto i film singolarmente acquistati e talora inserivano attualità locali girate da loro stessi o commissionate a un produttore del territorio. In Emilia-Romagna, secondo i volantini originali degli spettacoli del 1901, queste erano le tipologie più diffuse: 1. ambulanti che mostravano programmi composti di *vues* Lumière, solitamente dalle dodici alle venti; 2. maghi o illusionisti che presentavano numeri dal vero, seguiti da cinque o sei film brevi più una *féerie* come *Cendrillon* (Méliès, 1899) o *Aladin et la lampe merveilleuse* (Pathé, 1900); 3. le cosidette 'serate nere', per soli uomini, dove venivano mostrate scene blandamente erotiche.

Gli esibitori ora usavano teatri e café chantant per le loro proiezioni, ora viaggiavano con le proprie sedi ambulanti, sfarzosi baracconi che furono i primi *cinema palaces.* Era un'attività di dimensioni internazionali. Imprenditori come Leilich, Kullmann, Böcher e Bläser provenivano da antiche dinastie tedesche o svizzere di ambulanti. Cercavano di passare la stagione invernale nei più miti climi italiani: Böcher restò a Bologna, in Piazza VIII Agosto, per tre mesi (ottobre 1901-gennaio 1902) e il Cinematografo Gigante di Kullmann per due (dicembre 1901-gennaio 1902).

Mariann Lewinsky e Karl Wratschko

A surprising quantity of films from 1901 are still in existence today for us to see and project on a screen, as they were 120 years ago. However, what has radically changed is their context. The rental system of distribution did not exist: films were bought, not rented, by travelling showmen. Producers organised daytime screenings for buyers in their company offices. Pathé frères had a system of voyageurs *(travellers) in place for the international sales of phonographs and cylinders, and in February 1901 employed a rep fluent in German and English to sell films in Austria, Germany and London. The London-based Warwick Trading Company directed by Charles Urban distributed not only its own productions but also that of other companies, notably Lumière and Méliès. London became the centre for both the distribution of American films in Europe and European films in the USA.*

A travelling showman in Austria recorded that he ordered his films directly from Pathé or Gaumont in Paris, Warwick and Urban in London, Deutsche Bioskop in Berlin and Lubin in Philadelphia. Every three to four weeks he received a box from Pathé containing a selection of the latest films. Enclosed was a note asking him to return any that he did not want. Then the invoice was sent. Since he mentions Urban (who broke away from Warwick in 1903) the description might not entirely apply to 1901, but it gives a vivid impression of how exhibitors got their films before the rental system came in.

Programming was in the hands of the exhibitors. They combined the individually bought films and sometimes inserted local actualities shot by themselves or commissioned from a regional producer. In Emilia-Romagna the most popular types of shows as documented by original flyers from 1901 were: first, showmen travelling with programmes made up from 12 to 20 Lumière vues*; second, magicians or illusionists presenting live acts and five to six short films plus a long* féerie *such as* Cendrillon *(Méliès, 1899) or* Aladin et la lampe merveilleuse *(Pathé, 1900) as a finale; third, so-called 'Serate Nere' for men only, presenting mildly erotic scenes.*

Showmen either used theatrical venues and cafés-chantant for their screenings or they travelled with their own venues: gorgeous fairground tents, the first cinema palaces. It was an international business. Entrepreneurs such as Leilich, Kullmann, Böcher and Bläser came from old German or Swiss dynasties of fairground people. They tried to spend the winter season in the mild climates of Italy: Böcher stayed in Bologna in Piazza VIII Agosto for three months (October 1901-January 1902) and Kullmann's Cinematografo Gigante for two months (December 1901 to January 1902).

Mariann Lewinsky and Karl Wratschko

CAPITOLO 1: I FILM VISTI DAI BOLOGNESI NEL 1901
CHAPTER 1: FILMS SEEN IN BOLOGNA IN 1901

Per il cinema bolognese il 1901 è un anno importante: nel mese di maggio inaugura il Reale Cinematografo Lumière, il primo della città – anche se rimase aperto solo poche settimane. Nella "Gazzetta dell'Emilia" del 26 maggio 1901, nella sezione 'Arte e Artisti', viene pubblicato il primo annuncio completo di indicazioni sui film proiettati: "Cinematografo Lumière – Da qualche sera nei locali dell'ex birreria Limentra, in via Rizzoli 13, si danno, di giorno dalle 11 alle 13 e di sera dalle 17 alle 23, delle rappresentazioni cinematografiche interessanti. I quadri vengono sovente cambiati. Ieri sera piacquero molto un défilé di ciclisti bersaglieri, quello della scorta kediviale, una carica degli usseri della Czarina ed altri vari".

Secondo le ricerche condotte da Elena Nepoti, fu un itinerante ex rappresentante Lumière, Giovanni Casamenti, a gestire il Reale Cinematografo Lumière, attivo per un mese o poco più, e poi riaperto nell'ottobre 1901 da Rosina Cappellini in Marchese con un nuovo orario (dalle 18.30 alle 23, e i festivi dalle 17 alle 23) per circa due mesi. Oltre alle notizie riportate dalla stampa locale, sono stati individuati a oggi tre programmi originali completi, comprensivi anche del nome del pianista, il Maestro Giulio Pennini. Questa preziosa documentazione ci fa sapere che, per un biglietto di 30 cent. (militari e ragazzi avevano diritto allo sconto di 10 cent.) si poteva assistere a uno spettacolo composto di dodici vedute Lumière, della durata complessiva di circa dieci minuti.

Quelli di via Rizzoli non erano però i primissimi spettacoli cinematografici a Bologna in quell'anno 1901. La prima proiezione di cui i quotidiani danno notizia è infatti al Teatro Eden Kursaal, elegante locale polivalente inaugurato in via dell'Indipendenza 69 il 31 dicembre 1898. Si tratta anche in questo caso di un programma Lumière, riproposto per sole tre serate (e preceduto dall'armonicista Luigi dell'Oro), dal 6 all'8 aprile. Purtroppo non sembra rimasta traccia dei titoli proposti all'Eden, come nemmeno di quelli proiettati dalle famiglie di fieranti e dagli ambulanti presenti quell'anno in città.

Festeggiamo il cinema di centoventi anni fa a Bologna con uno dei tre programmi storici, quello dove siamo meglio riusciti a identificare i titoli originali francesi, e i relativi film, nel catalogo della produzione Lumière. Dei dodici titoli solo due risultano ad oggi non identificati (*Salita dei monti, Artiglieria inglese* e *Sconfitta degli inglesi*), fatto che ci autorizza a mettere come prologo i tre film Lumière proiettati a Bologna il 25 maggio 1901. Infine, *Manœuvres des pompiers au palais royal de Florence* sostituisce *Pompieri di Milano, salvataggio*, film che secondo Aldo Bernardini potrebbe essere un cosiddetto *hors catalogue* perduto, girato nel 1896 dall'operatore Giuseppe Filippi.

Elena Correra e Mariann Lewinsky

1901 is an important year for film in Bologna. In May of that year the Reale Cinematografo Lumière, the city's first cinema, opened its doors – even though it closed them again after a few weeks. On 26 May 1901, the first news of the films screened appeared in the 'Arte e Artisti' section of "Gazzetta dell'Emilia": "Cinematografo Lumière – a few evenings ago the rooms of the former pub Limentra, at 13 Via Rizzoli, started screenings of interesting motion pictures during the day from 11am to 1pm and in the evenings from 5-11pm. The pictures change often. Last night the parade of Bersaglieri Cyclists, the Khedivial entourage, an attack of the Czarina's hussars and various others were a success."

According to Elena Nepoti's research, it was a travelling ex-Lumière representative, Giovanni Casamenti, who ran Reale Cinematografo Lumière; it was open for a month or a little longer and then was reopened in October of 1901 by Rosina Cappellini in Marchese with new hours (6:30-11pm, and 5-11pm on public holidays) for about two months. In addition to the news reported by the local press, three original and complete programmes have been identified, which even include the name of the pianist, Maestro Giulio Pennini. These illuminating documents inform us that for a 30-cent ticket (with a discount of 10 cents for military personnel and kids) you could see a show of 12 short Lumière films, for a total duration of ten minutes.

However, the films shown on Via Rizzoli were not Bologna's first movie attraction in 1901. The first screening mentioned by newspapers was held at Teatro Eden Kursaal, an elegant multipurpose venue located at 69 Via dell'Indipendenza, which opened on 31 December 1898. In this case too it was a Lumière programme, shown for just three evenings (preceded by harmonica player Luigi dell'Oro), from 6-8 April. Unfortunately, no trace is left of the titles screened, as is also the case for the films shown by the families of fair workers and travelling salesmen in the city that year.

*We are celebrating the films shown in Bologna 120 years ago with one of these three historical programmes – the one with the most titles that we were able to match with the original French ones and their corresponding films in the Lumière production catalogue. Of the 12 titles only two have not been identified (*Salita dei monti, Artiglieria inglese *and* Sconfitta degli inglesi*), so as a prologue to the programme we have added the three Lumière films screened in Bologna on 25 May 1901. We also substituted* Manœuvres des pompiers au palais royal de Florence *for* Pompieri di Milano, salvataggio, *which Aldo Bernardini believes could be a lost* hors catalogue *film shot in 1896 by cameraman Giuseppe Filippi.*

Elena Correra and Mariann Lewinsky

PARTE I

Bersagliers cyclistes à la revue
I ciclisti bersaglieri
n. 1055, Roma, Italia, 1899

Le Khédive et son escorte
Scorta Kediviale
n. 362, Alexandre Promio, Il Cairo, Egitto, 1897

Revue de Krasnoïe Selo: charge des hussards de l'impératrice
Carica degli usseri della Czarina
n. 612, Alexandre Promio, Krasnoe Selo, Russia, 1897

PARTE II

99e régiment d'infanterie: anneaux et trapèze
Esercizi anelli
n. 503, Lione, Francia, 1897

Panorama de la Corne d'Or
Panorama Corno d'Oro (Costantinopoli)
n. 416, Alexandre Promio, Constantinopoli, Corno d'oro, Bosforo, Turchia europea, 1897

Défilé des vétérans en costumes anciens: II. Vue de près
Veterani in costume antico
n. 1070, [Vittorio Calcina], Torino, Italia, 1899

Douche après le bain
Bagno a doccia
n. 657, [Lumière], La Ciotat, Francia, [1897]


(Circolare)

R. Cinematografo Lumière

Via Rizzoli 13 - Bologna

Tutte le sere dalle ore 18,30 alle ore 23
I giorni festivi dalle ore 17 alle 23

NUOVO PROGRAMMA

PRIMA PARTE

Guerra Anglo-Boera

1. Esercizi Anelli
2. Panorama Corno d' Oro (Costantinopoli)
3. Veterani in costume antico
4. Bagno a doccia
5. Pompieri di Milano, Salvataggio
6. Villaggio (Cina) prese in portantina

SECONDA PARTE

7. Salita dei monti, Artiglieria Inglese } Guerra
8. Sconfitta degl' Inglesi } Anglo-Boera
9. Montagne Russe (Taboga)
10. Ponte di Brooklin (Ferrovia Elettrica)
11. Carovana di Camelli
12. Cappelli Volanti

Maestro al Piano GIULIO PENNINI

Ingresso Cent. 30
Ragazzi e Militari Cent. 20
Abbonamenti per Famiglie
Concessioni speciali per Collegi, Istituti ecc.

Ogni Sabato
cambiamento dell' intero programma

Bologna 1901 - Stab. Tip. Succ. Monti

Manoeuvres des pompiers au palais royal de Florence
Sostituisce / *Substitute*: *Pompieri di Milano, salvataggio*
n. 1088, Firenze, Italia, [1897]

Le Village de Namo: panorama pris d'une chaise à porteurs
Villaggio (Cina) prese in portantina
n. 1296, Gabriel Veyre, Namo, Annam, Indocina francese, 1900

Water toboggan (montagnes russes sur l'eau)
Montagne russe (Taboga)
n. 98, Stati Uniti, [1896-1897]

Pont de Brooklyn
Ponte di Brooklyn (ferrovia elettrica)
n. 321, Alexandre Promio, New York, Stati Uniti, 1896

Caravane de chameaux
Carovana di cammelli
n. 407, Alexandre Promio, Turchia asiatica, Gerusalemme, Palestina, 1897

Les Chapeaux, I
Cappelli volanti
n. 461, Lione, Francia, 1897

▪ Prod.: Société A. Lumière et ses fils
▪ 35mm. Bn ▪ Da: Institut Lumière

CAPITOLO 2: VICINO E LONTANO
CHAPTER 2: NEAR AND FAR



Danse basque

In un 'panorama' il campo di visione cambia continuamente, è come un ininterrotto flusso temporale. Le vedute panoramiche venivano riprese da tram o treni o navi in movimento, e l'effetto irresistibile del costante mutare dell'inquadratura, insieme a un'impressione di soggettiva, produce il miracolo: siamo lì, sul lungomare di Morecambe nel 1901, a guardare fuori da un tram, mentre un gruppo di bambini corre dietro di noi cercando di raggiungerci...

Eccitati ci uniamo alla folla che entra in una tenda Bioscope o in un Cinematografo Gigante per vedere i film del 1901 – e l'impatto, scopriamo, non è quello atteso. No, non riusciremo a farci piacere subito queste scene (da un'opera, dice il catalogo) popolate di monaci e bambole, questa *Danse basque* (dice il titolo), questi *tableaux vivants* animati ispirati da *Quo vadis?* (leggete il romanzo, se ancora non l'avete fatto). Avremo bisogno di appropriati strumenti per avvicinarci a questi film, come la fanciulla nella favola dei fratelli Grimm ne ha bisogno per aprire la porta della montagna di vetro. Possono aiutare una disposizione al gusto acquisito, una curiosità su come le arti dello spettacolo vennero assorbite dal cinematografo e come la narrazione approdò al cinema, più un kit di nomi e titoli essenziali per cominciare a costruire la nostra rete di conoscenza.

Infine. *Die Puppe* (1919) di Lubitsch si basa su un'*opéra comique* che ebbe la sua première nel 1896, e i tre numeri nel catalogo Lumière 1901 sono produzioni italiane del trasformista Leopoldo Fregoli. Alice Guy la conosciamo bene, ma chi era la compositrice del *divertissement-pantomime*, Jeanne (o Jane) Vieu? Allieva di Massenet, pubblicò oltre cento opere. Potrebbe essere un'idea usare la sua fortunata *La Belle au bois dormant* (1902) per accompagnare la proiezione dell'omonimo film dello stesso anno... Le ricerche intorno a *Quo vadis?* possono condurre in innumerevoli direzioni, e andremo sempre sul sicuro: la Polonia, Nerone, il premio Nobel, adattamenti dall'opera letteraria e dall'iconografia, gladiator-mania (tanto per citarne alcuni).

Mariann Lewinsky

In a panorama (later shortened to pan) the field of vision changes in a continuous flow of time. Such views were shot from tramcars, trains or ships in motion, and the irresistible effect of the constantly changing frame combined with a seemingly subjective camera produces a miracle: we are on the sea front of Morecambe in 1901, riding a tramcar, and little boys are running along to keep up with our pace.

Delighted, we follow the crowd into a fairground Bioscope or a Cinematografo Gigante and there see films from 1901 with a totally different impact. No immediate pleasure transports us into an effortless appreciation of scenes (from an opera, says the catalogue) peopled by monks and dolls, of a Danse Basque *(says the title), or of animated* tableaux vivants*, inspired by* Quo vadis? *(read the novel, if you haven't yet). Like the little girl in the fairytale trying to open the door of the glass mountain, we need special tools to get close to these films, and your kit should include a taste for acquired tastes, a curiosity about how stage arts were absorbed by cinema and how fiction entered into film, plus a background knowledge courtesy of a few names and titles of songs and operas.*

Die Puppe *(1919) by Lubitsch was based on an* opéra-comique *premièred in 1896, and three numbers in the Lumière catalogue of 1901 are Italian productions by transformist Leopoldo Fregoli. We all know Alice Guy but who was the composer of the* divertissement-pantomime *Jeanne or Jane Vieu? She studied with Massenet and published about 100 works. It might be a good idea to try to pair her successful* La Belle au bois dormant *(1902) with a screening of the* Sleeping Beauty *from 1902... Researching* Quo vadis? *can take you in numberless directions: Poland, Nero, the Nobel prize, adaptations from literature and paintings, and gladiatormania, just to start with.*

Mariann Lewinsky



Quo vadis?

Panoramic View of the Morecambe Sea Front
Gran Bretagna, 1901

- Prod.: Mitchell and Kenyon (n. 246)
- 35mm. L.: 37 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn
- Da: BFI National Archive

Danse basque
Francia, 1901 Regia: Alice Guy

- Sog.: dal *divertissement-pantomime* di Jeanne Vieu. Int.: Julie Souplet, Geneviève Koch. Prod.: Société des Etablissements L. Gaumont ▪ 35mm. L.: 17 m. D.: 1' a 16 f/s. Col. ▪ Da: Filmoteca de Catalunya

La Poupée – Acte I. Choeur des prêtres – Acte II. Le Curé et les mannequins – Acte III. La Poupée
Italia, [1901] Regia: Leopoldo Fregoli

- Sog.: dall'*opéra-comique* omonima (1896) di Edmond Audran. Int.: Ernestina Bossi, Leopoldo Fregoli. Prod.: Société A. Lumière et ses fils (n. 1104-1106) ▪ 35mm. D.: 3'. Bn ▪ Da: Institut Lumière

Quo vadis?
Italia, 1901 Regia: Ferdinand Zecca, Lucien Nonguet

- Sog.: dal romanzo omonimo (1896) di Henryk Sienkiewicz. Scgf.: Vincent Lorant-Heilbronn. Prod.: Pathé frères (n. 359) ▪ DCP. D.: 1'. Col. ▪ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée

North Sea Fisheries, North Shields
Gran Bretagna, 1901

- Prod.: Mitchell and Kenyon (n. 731)
- 35mm. L.: 28 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn
- Da: BFI National Archive

Sedgwick's Bioscope Showfront at Pendlebury Wakes
Gran Bretagna, 1901

- Prod.: Mitchell and Kenyon (n. 772)
- 35mm. L.: 31 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn
- Da: BFI National Archive





Sedgwick's Bioscope

CAPITOLO 3: MITCHELL & KENYON: LE REGOLE DEL GIOCO
CHAPTER 3: MITCHELL & KENYON: THE RULES OF THE GAME



Le Mauvais riches

Nel 1994 il ritrovamento di ottocento rulli di pellicola durante una demolizione a Blackburn, nel Lancashire, ha fatto sì che Mitchell & Kenyon, una compagnia di produzione cinematografica attiva nell'Inghilterra settentrionale, diventasse un nome familiare per esperti e appassionati di cinema delle origini. Dal 1897 al 1913 i due fondatori della compagnia, James Kenyon (1850-1925) e Sagar Mitchell (1866-1952), produssero soprattutto 'attualità', su propria iniziativa o su commissione di imprenditori locali e imbonitori di fiere itineranti. Secondo Patrick Russell del BFI, i loro film possono essere suddivisi in alcune categorie fondamentali: uscite dalla fabbrica, eventi sportivi, processioni, *phantom ride* girate dal tram e scene di strada. Una delle attrattive della collezione è il fatto che molti di questi titoli ritraggono la vita e i costumi della classe operaia. Oggi questa attenzione per l'ambiente lavorativo, la vita di strada e le attività ricreative ci dà un'idea del vissuto di diverse classi sociali nella Gran Bretagna d'inizio Novecento. I film Mitchell & Kenyon selezionati per questo programma affiancano scorci di vita quotidiana di operai, impiegati e scolari con film prodotti da altre società (Pathé e Williamson Kinematograph Company), opere di finzione che le persone ritratte nei titoli Mitchell & Kenyon potrebbero aver visto nel 1901, in un cinematografo da fiera, insieme ai "Local Films For Local People" (lo slogan pubblicitario del duo).

Karl Wratschko

In 1994, the discovery of 800 film reels during demolition work in Blackburn, Lancashire, made Mitchell & Kenyon, a film production company active in Northern England, a familiar name for experts and aficionados of early cinema. From 1897 until 1913, the two founders of this enterprise, James Kenyon (1850-1925) and Sagar Mitchell (1866-1952), produced mostly non-fiction 'actuality' films either on their own initiative or commissioned by local businesses or travelling showmen. According to the BFI's Patrick Russell, their films can be grouped into a few basic categories: factory gate scenes, films relating to sporting events, records of local processions, phantom rides filmed from trams and street scenes. One of the attractions of the collection is the fact that many of the films capture working-class life and culture. Today, the focus of many Mitchell & Kenyon films on working environment, street life and leisure activities gives us an idea of the life of different social classes in Britain at the beginning of the 20th century. The films by Mitchell & Kenyon selected for this programme combine glimpses of the daily life of blue-collar workers, white-collar workers and schoolchildren with fiction films made by other production companies (Pathé and the Williamson Kinematograph Company). These fiction films are movies that the people appearing in the Mitchell & Kenyon films might have seen in 1901, in a fairground cinematograph, along with the "Local Films For Local People" (the duo's advertising slogan).

Karl Wratschko

Factory Gate Exit
Gran Bretagna, [1901]

▪ Prod.: Mitchell & Kenyon (n. 93) ▪ 35mm. L.: 12 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ▪ Da: BFI National Archive

Over the Tay Bridge on an Express Train
Gran Bretagna, 1901

▪ T. alt.: *Ride over the Tay Bridge*. Prod.: Mitchell & Kenyon (n. 241) ▪ 35mm. L.: 21 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ▪ Da: BFI National Archive

The Countryman and the Cinematograph
Gran Bretagna, 1901 Regia: Robert W. Paul

▪ T. alt.: *The Countryman's First Sight of Animated Pictures*. Prod.: Paul's Animatograph Works (Robert W. Paul) ▪ 35mm. L.: 6 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ▪ Da: BFI National Archive

Exit of White Collar Workers
Gran Bretagna, [1901]

▪ T. alt.: *Exit of Clerical and Factory Workers*. Prod.: Mitchell & Kenyon (n. 804) ▪ 35mm. L.: 31 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn ▪ Da: BFI National Archive

Ride on a Tram Car through Belfast
Gran Bretagna, 1901

▪ T. alt.: *Belfast Panorama*. Prod.: Mitchell & Kenyon (n. 183) ▪ 35mm. L.: 30 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn ▪ Da: BFI National Archive

Tynemouth Swimming Gala in the Haven, North Shields
Gran Bretagna, 1901

▪ T. alt.: *North Shields*. Prod.: Mitchell & Kenyon (n. 685) ▪ 35mm. L.: 34 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn ▪ Da: BFI National Archive

Un drame au fond de la mer
Francia, 1901 Regia: Ferdinand Zecca

▪ T. int.: *Drama at the Bottom of the Sea*. Prod.: Pathé frères (n. 372) ▪ 35mm. L.: 16 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ▪ Da: BFI National Archive

Parade of Widnes School Children
Gran Bretagna, 1901

▪ T. alt.: *Widnes School*. Prod.: Mitchell & Kenyon (n. 382) ▪ 35mm. L.: 34 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn ▪ Da: BFI National Archive

Snowballs
Gran Bretagna, 1901

▪ T. alt.: *The Snowman*. Prod.: Mitchell & Kenyon (n. 700) ▪ 35mm. L.: 21 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ▪ Da: BFI National Archive

Le Mauvais riche
Francia, 1901 Regia: Ferdinand Zecca

▪ Int.: Jean Liézer. Prod.: Pathé frères (n. 689) ▪ 35mm. L.: 55 m. D.: 3' a 16 f/s. Bn ▪ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée

Washing Up and Blacking Up
Gran Bretagna, [1901]

▪ T. alt.: *A Morning Wash*. Prod.: Mitchell & Kenyon (n. 783) ▪ 35mm. L.: 22 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ▪ Da: BFI National Archive

CAPITOLO 4: AVANTI! IL FILM – NARRAZIONI BRITANNICHE DEL 1901
CHAPTER 4: FORWARDS! THE FILM – BRITISH NARRATIVES OF 1901

Programma a cura di / *Programme curated by* **Bryony Dixon**

Nel cinema vittoriano britannico c'è un momento assolutamente rivoluzionario, un 'Grande salto in avanti': un poliziotto vede una casa avvolta dalle fiamme e corre a chiamare i pompieri, troppo indaffarato per rendersi conto che, uscendo da un'inquadratura ed entrando in un'altra, sta scrivendo la storia del cinema. James Williamson, che girando *Fire!* (1901) compie questo passo in avanti nel controllo del tempo cinematografico, mostra una comprensione dei meccanismi della narrazione e una consapevolezza di come lo spettatore avrebbe capito un racconto cinematografico che potremmo definire – citando il biografo Martin Sopocy – ineguagliate tra i pionieri del cinema.

Secondo alcuni storici questo progresso fu più o meno casuale in un'epoca talvolta definita con condiscendenza 'primitiva'. Penso che Williamson sapesse benissimo ciò che stava facendo: aveva già impiegato la tecnica del montaggio alternato per accrescere la tensione nella sua seconda versione di *Attack on a China Mission* (1900), mentre *The Big Swallow* (1901) esibisce una consapevolezza fiduciosa e divertita dell'autoriflessività del film dal punto di vista dello spettatore. Analogamente, *Stop Thief!* (1901), nonostante un errore nella continuità del movimento, è un film d'inseguimento come tanti successivi.

Il nostro programma dei film di Williamson illustra questa innovazione narrativa di centoventi anni fa, insieme a film di Robert Paul e George Albert Smith che in quello stesso anno stavano facendo progressi nell'uso dei primi piani, delle soggettive e nel concetto di inquadratura. Paul si cimentò anche in adattamenti composti da più scene, a partire da storie narrate in *tableau* come *Rip Van Winkle* (1896) della Biograph, *Cendrillon* (1899) e *Barbe-Bleue* (1901) di Méliès, e *Scrooge* e *The Magic Sword* (entrambi del 1901) dello stesso Paul. Nel 1902, molti di questi brevi film costituiranno la base per narrazioni più estese, una volta montati insieme e rieditati.

Bryony Dixon



Stop Thief!

There is one absolutely revolutionary moment in British Victorian film – a Great Leap Forward – when a policeman, too busy alerting the fire brigade to a burning house to realise he is making film history, runs out of one scene and into another. James Williamson, the filmmaker of Fire! *(1901) who pulls off this advance in the control of cinematic time, had a clarity of vision about the conceptual workings of storytelling and an awareness of how the viewer would understand a film story that was, as his biographer Martin Sopocy put it, unparalleled in the pioneer period.*

It has been assumed by some historians that this was more or less accidental in an era sometimes patronisingly referred to as primitive. I think Williamson knew exactly what he was doing – he had already demonstrated a method for increasing tension by cross-cutting in his second version of Attack on a China Mission *(1900) and* The Big Swallow *(1901) shows a confident and playful awareness of the self-reflexivity of film as experienced by the viewer. Likewise* Stop Thief! *(1901), despite one lapse in the direction of travel, is a chase film like so many that came after.*

This programme of his films demonstrates this narrative vision from 120 years ago, together with films from Robert Paul and George Albert Smith who were in this same year making advances in the use of closeups, point-of-view vignettes and the concept of the frame. Paul also played with the multi-part adaptation that had begun with stories told in tableaux such as Biograph's Rip Van Winkle *(1896), Méliès'* Cinderella *(1899) and* Barbe bleue *(1901) and Paul's* Scrooge *and* The Magic Sword *(both 1901), several of which would go on, in 1902, to form the basis for longer narratives when they were reissued as joined-up films.*

Bryony Dixon

Visit to Pompeii
Gran Bretagna, 1901

▪ T. alt.: *Visit to Etna*. F.: G.A. Smith. Prod.: Warwick Trading Company (Charles Urban) ▪ DCP. D.: 8'. Bn

Immagini dentro altre immagini – G.A. Smith e Robert Paul / *Frames within frames – G.A. Smith and Robert Paul*

The Sick Kitten
Gran Bretagna, 1901 Regia: G.A. Smith

▪ T. alt.: *The Little Doctor and the Sick Kitten*. Prod.: G.A. Smith ▪ DCP. D.: 1'. Bn

A Photograph Taken from Our Area Window
Gran Bretagna, 1901 Regia: G.A. Smith

▪ T. alt.: *Story Told by Feet only Seen through Railings, A Study in Feet*. Int.: Laura Bayley. Prod.: G.A. Smith ▪ DCP. D.: 1'. Bn

The Countryman and the Cinematograph
Gran Bretagna, 1901 Regia: Robert W. Paul

▪ T. alt.: *The Countryman's First Sight of Animated Pictures*. Prod.: Paul's Animatograph Works (Robert W. Paul) ▪ DCP. D.: 1'. Bn

Artistic Creation
Gran Bretagna, 1901
Regia: Walter R. Booth

▪ Prod.: Paul's Animatograph Works (Robert W. Paul) ▪ DCP. D.: 1'. Bn

È una storia lunga – i film multi-scena – Robert Paul / *It's a long story – the multi-part film morphs – Robert Paul*

Marley's Ghost
Gran Bretagna, 1901
Regia: Walter R. Booth

▪ T. alt.: *Scrooge*. Sog.: dal romanzo *Canto di Natale* (1843) di Charles Dickens. Prod.: Paul's Animatograph Works (Robert W. Paul) ▪ DCP. D.: 5'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles*

The Magic Sword
Gran Bretagna, 1901
Regia: Walter R. Booth

▪ T. alt.: *A Mediaeval Mystery*. Prod.: Paul's Animatograph Works (Robert W. Paul) ▪ DCP. D.: 3'. Bn

Liberare il cinema dall'inquadratura – James Williamson / *Freeing film from the frame – James Williamson*

Are You There?
Gran Bretagna, 1901
Regia: James Williamson

▪ Prod.: Williamson Kinematograph Company ▪ DCP. D.: 1'. Bn

Stop Thief!
Gran Bretagna, 1901
Regia: James Williamson

▪ Int.: Sam Dalton (il vagabondo). Prod.: Williamson Kinematograph Company ▪ DCP. D.: 2'. Bn

The Big Swallow
Gran Bretagna, 1901
Regia: James Williamson

▪ Prod.: Williamson Kinematograph Company ▪ DCP. D.: 1'. Bn

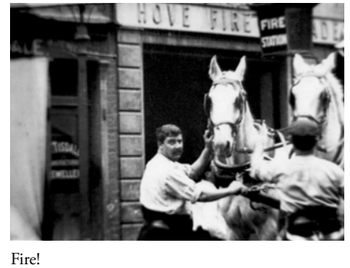
Fire!
Gran Bretagna, 1901
Regia: James Williamson

▪ Prod.: Williamson Kinematograph Company ▪ DCP. D.: 5'. Bn

▪ Da: BFI National Archive



The Countryman and the Cinematograph



Fire!

CAPITOLO 5: L'ANNO DI FERDINAND ZECCA
CHAPTER 5: THE YEAR OF FERDINAND ZECCA

Ferdinand Zecca inizia a lavorare al dipartimento cinematografico della Pathé alla fine dell'anno 1900. Gli Zecca – il padre era macchinista al Théâtre de la Porte Saint-Martin – sono entrati alla Pathé grazie alla moglie di Louis Z. Rollini, fratello di Ferdinand. È stata infatti lei, Madame Rollini, che canta alle Folies-Bergère e ha iniziato a incidere cilindri fonografici già nel 1898, a coinvolgere prima suo marito e poi Zecca. Quest'ultimo, che ha esordito nelle fiere ed è diventato musicista, viene assunto a Vincennes dopo aver allestito il padiglione Pathé all'Esposizione universale del 1900. Secondo suo fratello, "si distingue per il suo ingegno e il suo brutto carattere" (*Les Trois Zecca*, memorie indirizzate a Maurice Bessy, c. 1947, fondo Bessy), e il suo arrivo porta scompiglio. Spodesta Gaston Breteau, già venditore di negativi a Pathé, il quale continua malgrado tutto a esibirsi davanti alla macchina da presa. Zecca, secondo vari resoconti successivi, è onnipresente: scrive, dipinge le scenografie, recita, dirige. Crea così una sorta di servizio di produzione alla Pathé: in un anno vengono girati 96 film, scrupolosamente inventariati nei libri contabili. Secondo Charles Pathé, "Méliès e Zecca furono i primi veri artigiani dell'uso che si poteva fare di quell'invenzione [il cinematografo] in forma di spettacolo". Proprio come Méliès, da lui copiato, Zecca realizza film che non sono semplici vedute ma si compongono di vari *tableaux*, con numerose scenografie e comparse. Si cimenta nei trucchi. Per l'esportazione, i testi integrati nelle scenografie sono scritti in più lingue. Drammi, documentari, attualità ricostruite, scene licenziose… varietà ed energia portano buoni profitti (+143% di fatturato!) e rendono possibili nuovi investimenti. Nel 1902 Pathé costruisce il suo primo studio.

Stéphanie Salmon

*Ferdinand Zecca began working in film production for Pathé at the end of 1900. His father was a stagehand at Théâtre de la Porte Saint-Martin, and the Zeccas got their start at Pathé thanks to his brother's wife. A singer at the Folies-Bergère, Madame Rollini was making cylinder recordings for the phonograph from 1898, and she first brought her husband, Louis Z. Rollini, into Pathé, followed by her brother-in-law Zecca. After starting out in fairs, then becoming a musician, Zecca was taken on at Vincennes, having set up Pathé's cinema stand at the 1900 Paris Exposition. According to his brother, "his distinguishing features were his ingenuity and his bad temper" (*Les Trois Zecca*, memoir addressed to Maurice Bessy, c. 1947, Bessy collection), and his arrival proved to be disruptive. He squeezed out Gaston Breteau, whose negatives Pathé was buying and who continued nonetheless to produce and act in his own films. Several people later reported that Zecca was omnipresent: writing, painting sets, acting and directing. Thus, he created something of a production system at Pathé, with 96 films being made in one year, as is meticulously transcribed in the accounting records. For Charles Pathé, "Méliès and Zecca were the first true architects of what could be achieved by way of entertainment with this new invention [the cinematograph]." As with Méliès, whom he imitated, Zecca made films that were more than a series of simple shots, they comprised several tableaux, using numerous sets and extras. He liked to try out new trick-shots. For the export market, the texts that were built into the sets were translated into several languages. Dramas, documentaries, reconstructions, licentious scenes… diversity and energy yielded financial rewards (revenues rose by 143%!) and generated investment. In 1902, Pathé built its first studio.*

Stéphanie Salmon

À la conquête de l'air
Francia, 1901 Regia: Ferdinand Zecca

▪ Int.: Ferdinand Zecca. Prod.: Pathé frères (n. 366) ▪ 35mm. L.: 17 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ▪ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée

Histoire d'un crime
Francia, 1901 Regia: Ferdinand Zecca

▪ F.: Ferdinand Zecca. Int.: Gaston Breteau (il condannato), Jean Liézer (il prete), Ferdinand Zecca. Prod.: Pathé frères (n. 358) ▪ 35mm. L.: 98 m. D.: 5' a 16 f/s. Bn ▪ Da: BFI National Archive

An Over-incubated Baby
Gran Bretagna, 1901
Regia: Walter R. Booth

▪ Prod.: Paul's Animatograph Works (Robert W. Paul) ▪ 35mm. L.: 22 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ▪ Da: BFI National Archive

Par le trou de la serrure
Francia, 1901 Regia: Ferdinand Zecca

▪ Prod.: Pathé frères (n. 380) ▪ 35mm. L.: 54 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn ▪ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée

Une idylle sous un tunnel
Francia, 1901 Regia: Ferdinand Zecca

▪ Prod.: Pathé frères (n. 619) ▪ 35mm. L.: 13 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ▪ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée

Ce que l'on voit de mon sixième
Francia, 1901 Regia: Ferdinand Zecca

▪ Prod.: Pathé frères (n. 367) ▪ 35mm. L.: 23 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ▪ Da: BFI National Archive

Rêve et réalité
Francia, 1901 Regia: Ferdinand Zecca

▪ Prod.: Pathé frères (n. 367) ▪ 35mm. L.: 13 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ▪ Da: BFI National Archive

Charlemont

▪ Int.: Charles Charlemont. Prod.: Société des Etablissements L. Gaumont ▪ DCP. D.: 2'. Bn ▪ Da: Lobster Films

L'Eau merveilleuse
Francia, 1901 Regia: Ferdinand Zecca

▪ T. int.: *A Wonderful Hair Restorer*. Prod.: Pathé frères (n. 614) ▪ 35mm. L.: 19 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ▪ Da: BFI National Archive

Les Sept châteaux du diable
Francia, 1901 Regia: Ferdinand Zecca

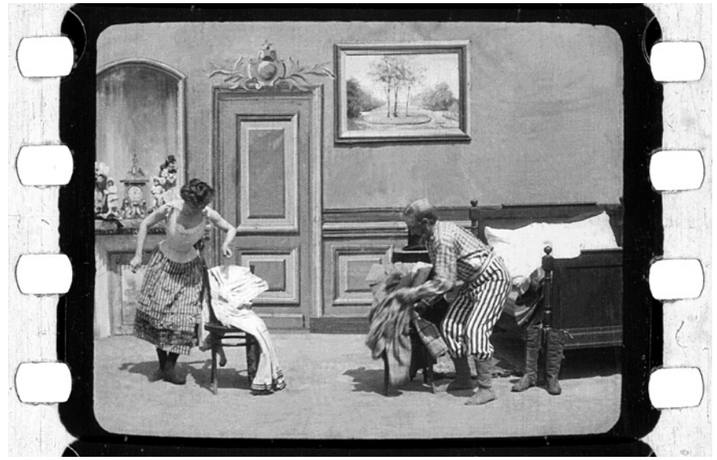
▪ Int.: Gaston Breteau ▪ Scgf.: Albert Colas. Cost.: Maison L. Garnier. Prod.: Pathé frères (n. 688) ▪ 35mm. L.: 205 m. D.: 11' a 16 f/s. Col. (da un nitrato colorato a mano */ from an hand-colored nitrate print*) ▪ Da: BFI National Archive

La Chasse est ouverte
Francia, 1901 Regia: [Ferdinand Zecca]

▪ Prod.: Pathé frères (n. 610) ▪ DCP. D.: 1'. Bn ▪ Da: Lobster Films



Histoire d'un crime



Monsieur et Madame sont pressés

Monsieur et Madame sont pressés
Francia, 1901

▪ Prod.: Pathé frères (n. 683) ▪ DCP. D.: 2'. Col. (da un nitrato colorato a mano nell'atelier di Élisabeth e Berthe Thuillier / *from an hand-colored nitrate print in the studio of Élisabeth and Berthe Thuillier*) ▪ Da: Filmoteca de Catalunya

CAPITOLO 6: AUGUSTE FRANÇOIS: IMMAGINI DELLA CINA 1901-1904
CHAPTER 6: AUGUSTE FRANÇOIS: IMAGES OF CHINA 1901-1904

Nello Yunnan, alla fine della dinastia Qing, Auguste François (1857-1935), console, fotografo ed etnografo dilettante, documenta scene di vita quotidiana nelle strade di Yunnanfu (oggi Kunming), ma anche eventi più eccezionali come una danza del drago e uno spettacolo teatrale cinese (in cui tutti i ruoli femminili sono interpretati da uomini), con una cinepresa fornitagli da Léon Gaumont. I film furono girati tra il 1901 e il 1904 e il materiale superstite dura circa un'ora. Consapevole di assistere a cose che i suoi compatrioti ignoravano e che rischiavano di scomparire, François realizzò dei reportage mettendo insieme storie dettagliate, fotografie, film e collezioni di oggetti. È interessante notare che alcuni dei filmati furono girati durante o subito dopo la ribellione dei Boxer, avvenuta in Cina tra il 1899 e il 1901. La Cinemathèque française e il CNC presentano una breve selezione del lavoro di preservazione in corso. Negli anni Settanta Jean de Mallmann, un nipote della signora François, prese l'iniziativa di salvare questi preziosi documenti. Su consiglio di Henri Langlois incaricò il laboratorio Boyer di produrre varie copie di sicurezza in 16mm e 35mm a partire dalla copia nitrato. I nostri ringraziamenti vanno all'associazione Auguste François, che fin dagli anni Novanta si propone di far conoscere Auguste François e di operare per la conservazione e la diffusione della sua opera, nonché a Béatrice de Pastre e al CNC.

Marianne Bauer e Pierre Seydoux



Danseuse

In Yunnan, at the end of the Qing dynasty, Auguste François (1857-1935), a consul, photographer and amateur ethnographer, documents with a camera provided by Léon Gaumont scenes of daily life in the streets of Yunnanfu (now Kunming), but also more exceptional events such as a dragon dance or Chinese theatre performance (in which all female roles are played by men). The films were shot between 1901 and 1904 and the surviving footage runs to about an hour. Aware that he was witnessing things that his compatriots ignore, and that risked disappearing, François produced reports combining detailed stories, photos, films, and collections of objects. Interestingly, some of the footage was shot during or directly after the Boxer Uprising, which took place in China between 1899 and 1901. The Cinémathèque française and the CNC present a short selection of this ongoing safeguarding work. In the 1970s Jean de Mallmann, a nephew of Mme François, took the initiative to save these precious documents. On the advice of Henri Langlois, he instructed the Boyer laboratory to make several 16mm and 35mm security copies from the nitrate copy. Our thanks go to the Auguste François association, which since the 1990s has aimed to make Auguste François known and to work for the conservation and dissemination of his work, and also to Béatrice de Pastre and the CNC.

Marianne Bauer and Pierre Seydoux

Rue du Faubourg du Sud à Yun-Nan-Sen (n. 1203)
Retour à Yun-Nan-Sen du Général en chef Licou (n. 1285)
Le Barbier dans la rue (n. 1242)
La Chasse aux poux (n. 1235)
Le Jeu du dragon (n. 1236)
Fumeurs d'opium (n. 1224)
Repas chinois (n. 1225)
Danseuse (n. 1260)

▪ F.: Auguste François. Distr.: Gaumont
▪ DCP. D.: 8'. Bn ▪ Da: La Cinémathèque française, CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée

CAPITOLO 7: MCKINLEY E L'ESPOSIZIONE PANAMERICANA
CHAPTER 7: MCKINLEY AND THE PAN-AMERICAN EXPOSITION

Dal 1° maggio al 2 novembre 1901 a Buffalo, nello stato di New York, si svolse l'Esposizione panamericana, grande vetrina degli ultimi progressi tecnologici, in particolare l'elettricità, ma anche di tendenze e atteggiamenti degli anni della presidenza McKinley. Il simbolismo svolgeva un ruolo importante nell'architettura dell'area espositiva. Molti edifici furono costruiti in stile coloniale spagnolo con lo scopo di esibire la supremazia americana dopo la vittoria degli Stati Uniti nella guerra ispano-americana. L'incredibile torre elettrica fungeva da faro e proclamava al mondo la superiorità tecnologica della nazione; la sottomissione degli indigeni americani era esibita nel Villaggio Indiano. Fu solo a settembre che il presidente William McKinley poté visitare l'Esposizione. Il 5 settembre nell'area si svolse una grande parata in suo onore. Il giorno successivo il presidente e il suo seguito andarono ad ammirare le vicine cascate del Niagara e tornarono nella sede dell'Esposizione per un ricevimento nel Tempio della musica. Durante l'evento l'anarchico Leon Czolgosz sparò a McKinley due colpi a distanza ravvicinata. Il presidente fu sottoposto a un intervento chirurgico. Inizialmente parve poter sopravvivere, ma morì otto giorni dopo l'attentato. Czolgosz era uno dei tanti anarchici che in base ai principi della "Propaganda del fatto" commettevano attentati contro i rappresentanti del potere per innescare lo "spirito di rivolta". Tra gli altri, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento furono assassinati i seguenti capi di Stato e monarchi: il presidente francese Carnot (1894), il primo ministro spagnolo Antonio Cánovas del Castillo (1897), l'imperatrice Elisabetta di Baviera (1898) e Umberto I re d'Italia (1900). L'assassino di McKinley morì sulla sedia elettrica il 29 ottobre 1901, 45 giorni dopo la morte della sua vittima. Pathé frères produsse una ricostruzione (*actualité reconstituée*) dell'attentato anarchico di Czolgosz (n. 539) e anche dell'esecuzione di quest'ultimo (n. 543) nel 1901. I due film, girati a Vincennes, sono considerati perduti.

Karl Wratschko



President McKinley Reviewing the Troops at the Pan-American Exposition



Circular Panorama of Electric Tower

From 1 May to 2 November, 1901 the Pan-American Exposition took place in Buffalo, New York. It showcased on the one hand the latest advancements in technology, most notably electricity, and on the other hand trends and attitudes of the McKinley years. Symbolism played an important role in the architecture of the exhibition space. Many buildings were constructed in the Spanish colonial style with the aim of showing American supremacy after the US's victory in the Spanish-American War. The amazing electric tower acted as a beacon and proclaimed the nation's technological superiority to the world; the subjugation of Indigenous Americans was on display in Indian Village for all to see. It was not until September that President William McKinley was able to inspect the showgrounds. On 5 September a large parade was held on the exhibition ground in honour of the president's visit. The next day, the presidential party took a trip to nearby Niagara Falls and returned to the Exposition for a reception in the Music Building. During this event an anarchist named Leon Czolgosz shot McKinley twice at close range. After surgery it initially looked as if the president would survive, but McKinley died eight days after the attack. Czolgosz was one of many anarchists who followed the concept of the "Propaganda of the deed" and assassinated people of the ruling class to ignite a "spirit of revolt". Among others, the following heads of state and monarchs were assassinated around the turn of the century: the French President Carnot (1894), the Spanish Prime Minister Antonio Cánovas del Castillo (1897), Empress Elisabeth of Austria (1898) and Umberto I of Italy (1900). The murderer of McKinley was electrocuted on 29 October, 1901, 45 days after his victim's death. Pathé frères produced a reconstruction (actualité reconstituée) *of Czolgosz's anarchist attack (no. 539) and also of his execution (no. 543) in 1901, which were filmed in Vincennes. Both films are considered to be lost.*

Karl Wratschko

President McKinley Taking the Oath
USA, 1901
▪ D.: 1'. Bn

The Mob Outside the Temple of Music and the Pan-American Exposition
USA, 1901
▪ D.: 1'. Bn

President McKinley's Speech at the Pan-American Exposition
USA, 1901
▪ D.: 1'. Bn

Circular Panorama of Electric Tower
USA, 1901
▪ T. alt.: *Circular panorama, Electric Tower*. F.: Edwin Stanton Porter, James Henry White ▪ D.: 1'. Bn

A Trip around the Pan-American Exposition
USA, 1901
▪ D.: 10'. Bn

President McKinley Reviewing the Troops at the Pan-American Exposition
USA, 1901
▪ D.: 1'. Bn

Taking President McKinley's Body from Train at Canton, Ohio
USA, 1901
▪ T. alt.: *Body Leaving the Train at Canton, Ohio* ▪ D.: 1'. Bn

Execution of Czolgosz, with Panorama of Auburn Prison
USA, 1901
▪ F.: Edwin Stanton Porter ▪ D.: 3'. Bn

Pan-American Exposition by Night
USA, 1901
▪ F.: Edwin Stanton Porter, James Blair Smith, James Henry White ▪ D.: 1'. Bn

▪ Prod.: Thomas A. Edison, Inc. ▪ DCP
▪ Da: Library of Congress

CAPITOLO 8: PRESENTE, PASSATO E FUTURO DELLA FÉERIE: DUE BARBABLÙ
CHAPTER 8: PRESENT, PAST AND FUTURE OF THE FÉERIE: TWO BLUEBEARDS

Storici del cinema non si nasce, si diventa. Dalle rinomate località turistiche che chiamiamo classici, qualcuno s'allontana lungo sentieri sinuosi ed entra in regioni dove s'incontrano una strana flora e fauna: Parnaland, vedute, Dickson, *féeries*... A un certo punto del cammino, il giovane storico del cinema comincia a intuire che il classico *Le Voyage dans la Lune*, ampiamente reputato il primo pionieristico film di fantascienza, nel 1902 doveva sembrare tutto fuorché una novità: l'omonima *opéra féerie* di Offenbach, con il suo *Ballet des flocons de neige* e i suoi stravaganti astronomi data al 1875, mentre intorno al 1900 il 'viaggio sulla luna' era un intrattenimento da fiera così popolare da dare poi il nome a tutti i futuri luna-park.

Molti film-fiaba dell'età d'oro del genere (1899-1909) sono consumati epigoni di numerose generazioni di produzioni teatrali. Nel caso di *Barbe-Bleue*, tra gli altri, di una *folie-féerie* del 1823 e di una *parodie-féerie* di Offenbach del 1866. A partire da *Cinderella* di Méliès (1899), le *Grandes féeries* cinematografiche conobbero un largo successo. Nel 1901 erano di gran lunga i film più spettacolari e di maggior durata, eguagliati solo da qualche inevitabile vita di Cristo, e figuravano come il titolo di maggior richiamo dei programmi. Il genere esce di scena nel 1910, ma il suo fascino e le sue attrazioni continuano a prosperare nei film in costume e nei film scientifici. O così pensavo. Avevo trascurato un importante, tardo discendente del genere, che ho scoperto tramite l'*opéra-bouffe Barbe bleue* di Jean Painlevé, Maurice Jaubert and René Bertrand: l'animazione musical. Come nel caso dei suoi predecessori, questo capolavoro di plastilina animata è ambientato in un paesaggio di splendidi colori fiabeschi, pieno di costumi e castelli medievali; lo humour sarcastico trasforma la crudeltà di alcune scene in puro divertimento; l'animazione, la musica e certe sorprendenti gag (occhio all'armatura sagomata in modo da ospitare la barba) rendono questo breve film un incanto pari a qualsiasi opera di Offenbach e Méliès.

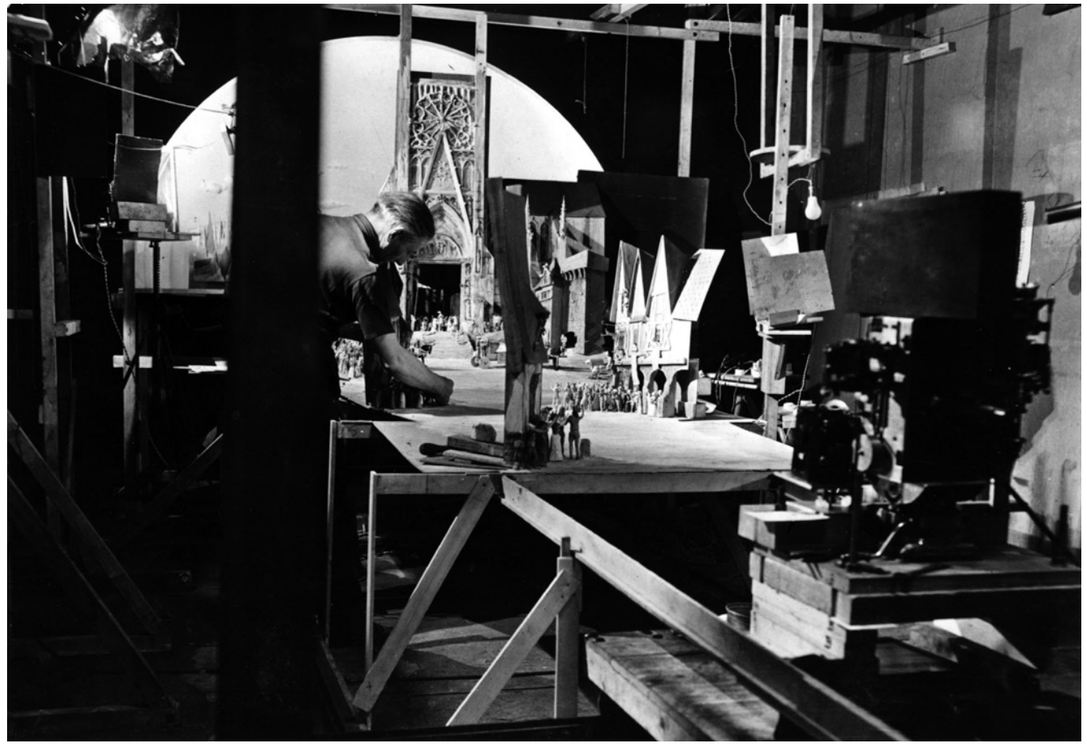
Mariann Lewinsky

You are not born a film historian, you become one. From the touristic hotspots called film classics some people wander away on sinuous paths and enter regions where they meet with unfamiliar flora and fauna: Parnaland, vues, *Dickson,* féeries...

At one point it transpires to the young film historian that the classic Le Voyage dans la Lune*, widely regarded as the pioneering first science-fiction movie, looked anything but new in 1902: Offenbach's* opéra féerie *had been around since 1875, including the* Ballet des flocons de neige *and a cast of funny astronomers. Added to which, a 'Trip to the Moon' dark ride was so popular a fairground entertainment around 1900 that it gave its name to the Luna Parks.*



Barbe-Bleue (bozzetto di Georges Méliès)


René Bertrand sul set di *Barbe bleue*

Most fairytale films of the golden age of the genre (1899-1909) are the descendants of several generations of stage productions. Barbe-Bleue *counts among its ancestors a* folie-féerie *from 1823 and a* parodie-féerie *by Offenbach from 1866. The cinematic* Grandes féeries *were a huge success, starting with* Cinderella *by Méliès in 1899. In 1901 they were by far the longest, most spectacular films (matched only by some unavoidable lives of Christ), and starred in programmes as the main feature. The genre petered out around 1910, but its charms and attractions continued to thrive, in costume dramas and scientific films, or so I thought: I had overlooked an important later successor, the animated musical, which I have discovered through the* opéra bouffe Barbe bleue *by Jean Painlevé, Maurice Jaubert and René Bertrand. Like its ancestors, this astonishing claymation is set in a lavishly colourful fairytale country full of medieval castles and costumes and its sarcastic humour transforms the cruelty of some scenes into sheer fun. Animation, music and surprising gags (look out for the armour tailored to accommodate the beard) make the short film as enchanting as any work of Offenbach and Méliès.*

Mariann Lewinsky

Barbe-Bleue
Francia, 1901 Regia: Georges Méliès

▪ Sog.: dalla fiaba omonima (1697) di Charles Perrault. Int.: Georges Méliès, Jehanne d'Alcy, Bleuette Bernon, Thomas White. Prod.: Star Film (n. 361-370)
▪ 35mm. L.: 203 m. D.: 11' a 16 f/s. Bn
▪ Da: BFI National Archive

Barbe bleue
Francia, 1936-1938
Regia: Jean Painlevé, René Bertrand

▪ Sog.: dalla fiaba omonima (1697) di Charles Perrault. Animazione: René e Germaine Bertrand, con Jean-Louis, Michèle e Nicole Bertrand. Mus.: *opéra-bouffe* di Maurice Jaubert (testi di Jean Vincent-Bréchignac) ▪ 35mm. D.: 13'. Col. (da un originale Gasparcolor / *from an original Gasparcolor print*). Versione francese / *French version* ▪ Da: Light Cone per concessione di Les Documents Cinématographiques

CENTO ANNI FA: 1921

A Hundred Years Ago: 1921

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

Testi di / *Texts by* **Serge Bromberg**, **Cecilia Cenciarelli**, **Paola Cristalli**, **Brian Darr**, **Gian Luca Farinelli**, **Martin Girod**, **Mariann Lewinsky**, **Yevgeni Margolit**, **Steve Massa**, **Andrea Meneghelli**, **David Robinson**, **Heide Schlüpmann**, **Tamara Shvediuk**, **Blažena Urgošíková**, **Karl Wratschko**



Il 1920 avrebbe dovuto essere l'ultimo episodio del nostro serial *Cent'anni fa*. Per un anno è stato impossibile viaggiare e cercare film negli archivi, e comunque, quanto davvero rimane da scoprire dell'ultimo decennio del cinema muto? Un piccolo tributo al 1921 sarebbe stato sufficiente – forse il nuovo restauro dei *Figli di nessuno*, e un paio di classici.

Queste erano le buone intenzioni. Che, come scoprirete nelle prossime pagine, hanno lastricato la via d'un esuberante programma di trentasette tra lungo e cortometraggi. Quella del 1921 s'è rivelata un'annata sorprendente, punto d'incontro tra il Già e il Non ancora. Registi di primo rango come Ernst Lubitsch (*Die Bergkatze*), Victor Sjöström (*Körkarlen*) e Mauritz Stiller (*Johan*, non in programma) lavorano ancora in Europa; presto saranno tutti a Hollywood. Il cinema di Weimar e le avanguardie hanno già lasciato il segno, la produzione sovietica invece non è ancora decollata. Una conseguenza è che il Gosfil'mofond conserva nelle proprie collezioni molte copie importate di film del 1921, di alcuni dei quali non c'è traccia altrove; sono decenni che nessuno ha più visto *Crazy to Marry* di 'Fatty' Arbuckle o *The Swamp* con Sessue Hayakawa; quest'anno noi li vedremo.

Star degli anni Dieci come lo stesso Hayakawa, Alla Nazimova (*Camille*) e Henny Porten (*Die Hintertreppe*) non solo proseguono nelle loro carriere divistiche, ma gestiscono le proprie case di produzione. Una simile indipendenza artistica e finanziaria sarebbe presto diventata impensabile negli Stati Uniti, così come un attore protagonista asiatico (o di qualsiasi categoria etnica diversa da quella che gli americani classificano come 'caucasica').

Se *The Kid*, probabilmente il film più importante dell'anno, non figura nel programma, non mancano certo le comiche, rappresentate da sette grandi: Arbuckle, Biscot, Chaplin, Hardy, Keaton, Laurel e Larry Semon. Per ridere al cinema, fu un anno fantastico.

E per tutto il resto? Nel luglio del 1921 Hitler diventava il capo del Partito nazionalsocialista tedesco. In Russia il bolscevismo si trasformava in un regime totalitario ed espansionista, che conservava il potere con l'arma del terrore; le ribellioni popolari venivano represse nel sangue (a Kronštadt, a Tambov), in febbraio l'Armata Rossa invadeva e occupava la Repubblica Democratica di Georgia. Sul piano internazionale, il Comintern richiedeva ai propri membri di rompere ogni ponte col riformismo, spaccando il movimento dei lavoratori tra socialisti e comunisti. Una frattura fatale, che in Italia avrebbe favorito l'ascesa del fascismo. Negli Stati Uniti, dove le ossessioni legate alla morale e alla razza influenzavano la politica, lo scandalo Arbuckle preannunciava future cacce alle streghe e apriva la strada a un sistema di autoregolamentazione censoria dell'industria cinematografica. Come miglior guida al contesto generale, consigliamo di leggere o rileggere *Le origini del totalitarismo* di Hannah Arendt.

Mariann Lewinsky e Karl Wratschko

1920 was meant to have been the last episode of the Hundred Years Ago *strand. The pandemic made it impossible for us to travel to view and discover films in the archives; and anyway, we reasoned, how much remains to be discovered in the last decade of silent cinema? A small tribute to 1921 would do fine – maybe the new restoration of* I figli di nessuno *and a classic or two.*

*So much for good intentions. As you will gather from the following pages, they paved the way to an exuberant programme of 37 long and short films. It turned out that 1921 is a remarkable vintage, a meeting place of Not Yet and Already. Top directors such as Ernst Lubitsch (*Die Bergkatze*), Victor Sjöström (*Körkarlen*) and Mauritz Stiller (*Johan*, not in the programme) are still working in Europe – soon they would all be in Hollywood. Weimar cinema and the avant-garde movement had already made their mark, but Soviet production has not yet picked up. As a consequence, Gosfil'mofond holds in its collections many prints of imported works from 1921, some of which are not known to exist elsewhere. No one has seen Arbuckle's* Crazy to Marry *or Sessue Hayakawa's* The Swamp *in decades – but you will.*

*Great stars of the 1910s such as Hayakawa, Alla Nazimova (*Camille*) and Henny Porten (*Die Hintertreppe*) not only continue their acting careers in 1921 but also have their own production companies. Such artistic and financial independence would soon become unthinkable in the US. So would an Asian leading man (or any leading actor not 'Caucasian' in the racial classification of the US).*

While The Kid*, probably the most essential film of the year, does not figure in the programme selection, comedy certainly does, represented by seven important performers: Arbuckle, Biscot, Chaplin, Hardy, Keaton, Laurel and Larry Semon. On film, it was a wonderful year for fun.*

And in other respects? Hitler became party leader of the NSDAP in July 1921. Bolshevik rule in Russia developed into a totalitarian expansionist government, using terror to stay in power; popular rebellions were crushed (Kronstadt, Tambov), and the Red Army invaded and occupied the Democratic Republic of Georgia in February 1921. On an international level, the Comintern requested its members to break with reformism, causing the workers' movement to split into Social Democrats and Communists in 1921. This fatal rift would favour the ascent of fascism. In the US, where obsessions with morality and race influenced politics, the Arbuckle scandal of 1921 foreshadowed future witch-hunts and led to a system of self-censorship within the movie industry.

Historical events are rarely seized en directe by cinema. As a guide to the general context, we would like to recommend to you to read or re-read The Origins of Totalitarianism*, by Hannah Arendt.*

Mariann Lewinsky and Karl Wratschko

CAPITOLO 1: PARATA DI COMICI
CHAPTER 1: A SUMMIT MEETING OF COMEDIANS

CRAZY TO MARRY
USA, 1921 Regia: James Cruze

▪ T. alt.: *Three Miles Out*. Sog.: Frank Condon. Scen.: Walter Woods. F.: Karl Brown. Int.: Roscoe 'Fatty' Arbuckle (dottor Hobart Hupp), Lila Lee (Annabelle Landis), Laura Anson (Estrella De Morgan), Edwin Stevens (Henry De Morgan), Lillian Leighton (Sarah De Morgan). Prod.: Famous Players-Lasky Corporation ▪ 35mm. L.: 855 m (incompleto, l. orig.: 1430 m). D.: 40' a 20 f/s. Bn. Didascalie russe / *Russian intertitles* ▪ Da: Gosfil'mofond



Roscoe 'Fatty' Arbuckle (a destra)

Il 28 agosto 1921 esce *Crazy to Marry*, l'ultimo film di Roscoe 'Fatty' Arbuckle, all'epoca l'attore più pagato di Hollywood. La pellicola sparisce rapidamente dagli schermi quando, dopo la morte dell'attrice Virginia Rappe, le associazioni di pubblica morale, già accanite contro Hollywood, e i giornali di Hearst montano uno scandalo. Arbuckle viene arrestato l'11 settembre con l'accusa di stupro e omicidio. È la fine della carriera di Roscoe Arbuckle e l'inizio della Motion Picture Producers and Distributors Association, alla cui guida è chiamato Will H. Hays. Il suo primo atto da presidente della neonata associazione è l'immediata cancellazione di tutte le proiezioni e le prenotazioni dei film di Arbuckle, per un totale di quasi diecimila contratti.

Dopo tre processi, il 12 aprile 1922 Arbuckle non solo viene prosciolto, ma riceve le scuse formali della giuria: "L'assoluzione non è sufficiente per Roscoe Arbuckle. Riteniamo che sia stato vittima di una grave ingiustizia [...] Non c'era la minima prova che potesse connetterlo in alcun modo all'esecuzione di un crimine. [...] Gli auguriamo la miglior fortuna e speriamo che il popolo americano vorrà accogliere il giudizio di quattordici uomini e donne che hanno riconosciuto Roscoe Arbuckle completamente innocente e lo hanno sollevato da tutte le accuse". Sei giorni dopo, Hays diffida formalmente Roscoe Arbuckle dal lavorare ancora nel cinema americano. La diffida viene poi ritirata, ma l'ex divo comico rimane oggetto di un totale ostracismo, ormai una non-persona.

L'unica copia a oggi conosciuta di *Crazy to Marry*, mancante di due rulli su sei, è sopravvissuta negli archivi della Russia sovietica, dove il film, a partire dal 1925, venne più volte distribuito nelle sale. (La Cinémathèque Royale de Belgique conserva alcuni elementi della versione Gosfil'mofond ma nessuna copia da proiezione).

Attendiamo con gioia la resurrezione di questo importante e pressoché perduto film di Fatty nei panni del dottor Hobart Hupp, che ritiene di poter curare i criminali con la chirurgia. Uno speciale ringraziamento a Tamara Shvediuk del Gosfil'mofond per aver fornito le didascalie delle parti mancanti.

Mariann Lewinsky

Crazy to Marry *was released on 28 August 1921, latest film from the immensely popular Roscoe 'Fatty' Arbuckle, then the highest paid actor in Hollywood. The film quickly disappeared from the screens after the sudden death of actress Virginia Rappe, and a scandal cooked up by moral reformers crusading against the film industry and by Hearst's newspapers. Arbuckle was arrested on 11 September and prosecuted for the rape and murder of Rappe. It was the end of his career and the beginning of the Motion Picture Producers and Distributors Association, later the Hays Office. The first act of Will H. Hays as president of the newly formed MPPDA was to cancel all bookings and showings of Arbuckle films, nearly 10,000 contracts.*

On 12 April 1922, following his third trial, Arbuckle was not only acquitted, he received a formal apology from the jury: "Acquittal is not enough for Roscoe Arbuckle. We feel that a great injustice has been done to him… there was not the slightest proof adduced to connect him in any way with the commission of a crime… We wish him success and hope that the American people will take the judgment of 14 men and women that Roscoe Arbuckle is entirely innocent and free from all blame." Six days later, Hays banned Arbuckle from ever working in American movies again. The ban was later lifted, but the former star remained ostracised, a non-person.

A single print of Crazy to Marry, *lacking two out of six reels, seems to have survived, in Soviet Russia, where the film was released several times, from 1925 onward. (The Cinémathèque Royale de Belgique holds elements of the Gosfil'mofond version, but no screening print).*

We are looking forward very much to the resurrection of this significant and mostly lost work by Arbuckle, alias Dr Hobart Hupp, who believes he can cure criminals by surgery. Special thanks go to Tamara Shvediuk of Gosfil'mofond of Russia for providing the intertitles of the missing sections.

Mariann Lewinsky

SÉRAPHIN OU LES JAMBES NUES
Francia, 1921 Regia: Louis Feuillade

▪ Int.: Georges Biscot (Séraphin), Édouard Mathé (Paul Cerisier), Jeanne Rollette (Virginie Cerisier), Émile André (il signor Manchapelle), Reynier (la signora Manchapelle), Blanche Montel (una cliente), Henri-Amédée Charpentier (il proprietario dell'albergo), Lise Jaux (la moglie di Séraphin). Prod.: Société des Etablissements L. Gaumont ▪ DCP. D.: 34'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: Gaumont

Dopo la serie *La Vie drôle*, tra il maggio del 1921 e il febbraio del 1922, Feuillade diresse una serie di sei 'ciné-vaudevilles' con il comico Georges Biscot (1889-1944) come protagonista. Biscot, prima di diventare un cantante di music-hall, aveva lavorato come operaio nei laboratori della Pathé e, come proiezionista, al music-hall Bobino. Scoperto da Jacques Feyder mentre eseguiva un'imitazione di Charlie Chaplin, Biscot fece con lui il suo esordio nel cinema nel 1916. Tutti i film della serie *Belle humeur* vennero girati a Nizza, e questo è il più folle dei vaudeville della serie. Il rispettabile Séraphin, lindo e puntiglioso direttore di una compagnia di assicurazioni, in seguito a una serie di incresciosi incidenti si ritrova senza pantaloni nel bel mezzo della strada.

David Robinson

To succeed the series La Vie drôle, *between May 1921 and February 1922 Feuillade directed a series of six 'ciné-vaudevilles' starring the comedian Georges Biscot (1889-1944). Biscot had been an operative at the Pathé laboratories and a projectionist at the Bobino music hall before becoming a music hall singer. He was performing a Charlie Chaplin impersonation when he was discovered by Jacques Feyder and put into films in 1916. The films in the* Belle humeur *series were all filmed in Nice.* Séraphin ou les jambes nues *is the wildest vaudeville from the series. Following a series of unfortunate accidents, the eminently respectable Séraphin, the meticulous and correct manager in an insurance company, finds himself trouserless in the middle of the street.*

David Robinson

THE IDLE CLASS
USA, 1921 Regia: Charlie Chaplin

▪ T. it.: *Charlot e la maschera di ferro*. Sog., Scen., M.: Charlie Chaplin. F.: Roland Totheroh. Scgf.: Charles D. Hall. Int.: Charlie Chaplin (vagabondo / marito), Edna Purviance (la moglie trascurata), Mack Swain (suo padre), Henry Bergman (il vagabondo che dorme), Allan Garcia (il vicino sulla panchina), John Rand (il giocatore di golf), Rex Storey (il ladro), Lillian McMurray, Lillita McMurray [Lita Grey] (ragazze che scendono dal treno), Loyal Underwood (invitato). Prod.: Charles Chaplin per First National ▪ 35mm. L.: 584 m. D.: 25' a 21 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: Roy Export S.A.S. ▪ Musica composta da Charles Chaplin nel 1971 in collaborazione con Eric James. Orchestrazione di Eric Rogers / Music composed by Charles Chaplin nel 1971 with Music Associate Eric James. Orchestrated by Eric Rogers

Scene di lotta di classe nella stazione ferroviaria di un'esclusiva località turistica: una schiera di facchini affaccendati attende l'arrivo del treno. Da una carrozza *deluxe* scendono, uno dopo l'altro, alcuni signorotti carichi di valigie e mazze da golf pronti a godersi la stagione estiva. Ora la banchina è vuota e la scena sembra volgere al termine quando, inaspettatamente, dal vano attrezzi posto sotto alla carrozza fanno capolino le gambe (e soprattutto i piedi) di Charlot. Con la sua consueta aria solenne raccoglie bastone, borsone e attrezzatura da golf e si dirige verso l'uscita.

La trama di *The Idle Class* è di una semplicità cristallina e ruota tutta attorno al dispositivo del 'doppio-opposto', metabolizzato da Chaplin negli anni del vaudeville e più volte riproposto nel suo cinema. Qui, il ricco ubriacone infelice e il vagabondo squattrinato non incarnano ancora la schizofrenia di un'epoca come accadrà in *Luci della città*, ma il ritratto che Chaplin dipinge di queste due 'classi oziose' è irresistibile per tutta la durata del film. Tanto che a tratti – durante la gag dello *shaker* di spalle, le



The Idle Class

ripicche sul campo da golf, la traversata della hall senza pantaloni – ci sembra quasi di sentire le risate degli spettatori di cento anni fa mescolarsi alle nostre.

Cecilia Cenciarelli

Scenes of class struggle in the railway station of an exclusive tourist resort: a swarm of busy porters awaits the arrival of the train. A deluxe carriage pulls in and discharges, one after the other, a collection of moneybags all with suitcases and clubs, ready to enjoy the summer season.

Now the platform is empty and the scene seems to be drawing to a close when, unexpectedly, Charlie's legs (and especially feet) peep out of the undercarriage of one of the cars. With his usual dignified expression, he picks up his stick, bag and golf equipment and heads for the exit.

The plot of The Idle Class *is of crystalline simplicity and revolves all around the 'double-opposite' device, well absorbed by Chaplin in his vaudeville years and fine-tuned throughout his career. Here, the absent-minded rich drunkard and the penniless tramp do not yet represent a form of social schizophrenia as in* City Lights*, however Chaplin's portrayal of the two 'idle classes' is irresistible for the entire duration of the film. So much so that at times – the cocktail shaker number, the golf-course accidents and the whole wandering in the hotel lobby in his underwear scene – we can almost hear the waves of laughter from 100 years ago mingle with ours.*

Cecilia Cenciarelli

HARD LUCK

USA, 1921

Regia: Buster Keaton, Eddie Cline

▪ Scen.: Buster Keaton, Eddie Cline. F.: Elgin Lessley. Int.: Buster Keaton (giovane triste), Virginia Fox (giovane donna), Joe Roberts (capo dei banditi), Bull Montana (marito della giovane donna). Prod.: Joseph M. Schenck per Comique Film Corporation. ▪ DCP. D.: 22'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles*
▪ Da: Lobster Films ▪ Restaurato nel 2015 da Lobster Films in collaborazione con Film Preservation Associates / *Restored in 2015 by Lobster Films in collaboration with Film Preservation Associates*

Il restauro di *Hard Luck* è stato realizzato in 2K a partire da un controtipo negativo safety 35mm e una copia ozaphan 24mm conservati da Lobster Films. Le lacune presenti sono state completate utilizzando un nitrato proveniente dalla Cineteca Italiana, un controtipo positivo dalla Cinémathèque française e una copia 9,5 mm messa a disposizione da un collezionista privato. Le didascalie sono state ricostruite, utilizzando il carattere dell'epoca, a partire dai cartelli originali francesi. Ad eccezione della scansione della copia 24mm, realizzata presso i laboratori Éclair, tutte le lavorazioni e il restauro sono stati effettuati presso Lobster Films.

Hard Luck *was restored in 2K from a 35mm safety dupe negative and a 24mm ozaphane Cinelux print in the Lobster films collection. Other elements were used to integrate missing fragments, including a nitrate print preserved by Cineteca Italiana in Milan, a 35mm safety fine grain preserved by the Cinémathèque française and a 9.5mm print provided by a private collector. Intertitles were reconstructed, using a vintage font, from the original French cards. With the exception of the 24mm print – digitised at Éclair laboratories – all scanning and restoration work was carried out at Lobster Film laboratory.*

Come noto, la filmografia di Buster Keaton è stata orfana di *Hard Luck* per più di mezzo secolo. Keaton nutriva un debole per questo film e lo cercò a lungo, come rivelò nel corso della celebre intervista rilasciata a Robert Franklin nel 1958. Non seppe mai che a Milano la Cineteca Italiana ne possedesse una copia (incompleta) dal titolo fuorviante *Nel paese degli armadilli*; né che un decennio dopo il primo restauro realizzato nel 1987 da Kevin Brownlow e David Gill, sarebbero affiorati nuovi materiali a svelare finalmente quella gag di cui Keaton serbava un ricordo nitidissimo. Dopo oltre quarant'anni arrivava ancora forte l'eco delle risate: "La gente continuò a ridere mentre entrava in macchina e lasciava il parcheggio… e se fossero rimasti in sala probabilmente avrebbero riso per diversi minuti durante film successivo". Quel tuffo finale – simile ma antitetico al tentato suicidio in *The Electric House* – è mostrato in un'inquadratura molto keatoniana che racchiude tutto, senza stacchi. Un tuffo impossibile, un'andata e ritorno fin dall'altro capo del mondo.

Cecilia Cenciarelli



Hard Luck

It is well-known that Hard Luck *has been missing for over half a century. Buster Keaton always had a weakness for it, as he revealed in the famous interview with Robert Franklin, in 1958. He never knew that the Cineteca Italiana in Milan owned an (incomplete) copy with the misleading title* Nel paese degli armadilli *(literally* In Armadillo Country*), nor that a decade after the first restoration carried out in 1987 by Kevin Brownlow and David Gill, new materials would emerge to finally reveal the impossible gag Keaton kept describing. After so long, the echo of laughter was still loud and clear in his memory: "the audience would be laughing getting into their cars, out in the parking lots… and if they stayed in there and watched the feature picture coming on, they'd still be laughing at the middle of the next reel of the feature." His final dive – reminiscent and yet antithetical to his attempted suicide in* The Electric House *– is shown in a very Keatonian shot with no cuts. It is an impossible dive, a round trip to the other side of the world.*

Cecilia Cenciarelli

THE LUCKY DOG

USA, 1921 Regia: Jess Robbins

▪ T. it.: *Cane fortunato*. Scen: Jess Robbins. F.: Irving G. Ries. Int.: Stan Laurel (il giovanotto), Oliver Hardy (il bandito), Florence Gilbert (la ragazza), Jack Lloyd (il fidanzato della ragazza). Prod.: Gilbert M. Anderson per Sun-Lite Pictures ▪ DCP. D.: 21'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: Lobster Films ▪ Restaurato nel 2021 da Lobster Films a partire da due duplicati negativi 16mm conservati

da Academy of Motion Picture Arts and Sciences (Blackhawk collection) e da un frammento di un duplicato negativo 35mm / *Restored in 2021 by Lobster Film from two 16mm dupe negatives preserved at Academy of motion Picture Arts and Sciences (Blackhawk collection) and a short fragment of 35mm dupe negative*

Prima di conoscersi nel 1921, Stan Laurel e Oliver 'Babe' Hardy avevano entrambi alle spalle una serie di film prodotti da varie case cinematografiche. Babe, essendo apparso in oltre duecentotrenta cortometraggi talvolta come protagonista ma più spesso come attore non protagonista in ruoli da cattivo, il cosiddetto 'heavy', era un rodato professionista dell'industria del cinema. Allo stesso tempo, pur avendo solo poco più di una decina di film all'attivo, Stan era il protagonista di una serie tutta sua di comiche con cui tentava di seguire le orme dell'ex collega di music-hall e compagno di stanza nel frattempo diventato la massima star del cinema mondiale: Charlie Chaplin. Complessivamente *The Lucky Dog* è un'ordinaria e piuttosto grossolana slapstick comedy muta, ma occupa un posto di rilievo nella storia del cinema essendo il primissimo film in cui Stan Laurel e Oliver Hardy appaiono insieme. Anche se è lontana dalle tipiche comiche del duo, non mancano qua e là sprazzi della futura magia.

Steve Massa

Before their initial encounter in 1921, Stan Laurel and Oliver 'Babe' Hardy both had a string of film credits to their names, released by various movie studios. Babe, having featured in more than 230 shorts, sometimes as the lead, but more often cast as a supporting villain, or 'heavy', was a well-seasoned professional in the movie business. At the same time, while only having just over a dozen films under his belt, Stan was headlining his own series of comedy shorts, trying to follow in the footsteps of his former music-hall colleague and roommate, who had become the biggest movie star in the world: Charlie Chaplin.



The Rent Collector

On the whole, The Lucky Dog *is your average knockabout bit of silent slapstick, but it has a prominent place in movie history, being the very first film Stan Laurel and Oliver Hardy appeared in together. Although the film is far from a typical Laurel and Hardy comedy, there are teasing glimpses throughout of the magic that would eventually follow.*

Steve Massa

THE RENT COLLECTOR

USA, 1921

Regia: Larry Semon, Norman Taurog

▪ T. it.: *Ridolini esattore*. Scen.: Larry Semon, Norman Taurog. Int.: Larry Semon (Larry, l'esattore), Norma Nichols (direttore dell'ufficio), Oliver 'Babe' Hardy (il boss), Eva Thatcher (la padrona di casa), Pete Gordon (il barbiere), Frank Alexander (un malvivente). Prod.: Albert E. Smith, Larry Semon per Larry Semon Productions ▪ DCP. D.: 28'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: Lobster Films ▪ Restaurato nel 2020 da Lobster Films in collaborazione con Library of Congress / *Restored in 2020 by Lobster Films in collaboration with Library of Congress*

Subito dopo essere stato licenziato da Jimmy Aubrey e poche settimane dopo essere apparso nel ruolo del *villain* nella comica con Stan Laurel *The Lucky Dog* (il loro primo incontro), Oliver Hardy vestì i panni della spalla di Larry Semon. *The Rent Collector* è il primo film di 'Babe' come membro permanente della squadra di Semon. Hardy ebbe sempre bisogno di un coprotagonista, e Semon fu uno dei tanti. Allora divo comico di prima grandezza impiegato a tempo pieno dalla Vitagraph, Semon possedeva uno stile unico basato sulle acrobazie e sulla distruzione del set, una comicità non molto sofisticata ma estremamente popolare presso il pubblico dell'epoca. Nel 1921 era all'apice della sua carriera.

A lungo considerato perduto, *The Rent Collector* è stato proiettato per la prima volta a Bologna nel 1989 in quella che si credeva l'unica copia superstite. Questo restauro in 2K del 2020, prodotto da Lobster Films in collaborazione con la Library of Congress, include materiali in nitrato provenienti da Parigi, Valencia, Bologna, Washington e perfino alcune inquadrature in 16mm provenienti da una riedizione sonora francese.

Serge Bromberg

Soon after having been fired by Jimmy Aubrey and a few weeks after having been the villain in the Stan Laurel comedy The Lucky Dog *(their first meeting), Oliver Hardy joined Larry Semon as his main support.* The Rent Collector *is Babe's first work as a permanent member of Semon's unit. Hardy always needed a co-star, and Semon was one in a long series. A top comedy star at the time working full time for Vitagraph, Semon had a unique style based on stunts and set-destruction comedy – not very sophisticated, but mighty popular with the audiences of the day. In 1921, he was at the peak of his career.*

Long considered a lost film, The Rent Collector *was showed for the first time in Bologna in 1989 in what was believed the only surviving print. This 2020 2K restoration produced by Lobster Films in association with the Library of Congress includes nitrate material from Paris, Valencia, Bologna, Washington and even a few 16mm shots from a French sound re-release.*

Serge Bromberg

CAPITOLO 2: LA MACCHINA STRAPPAEMOZIONI: GIALLO E MELÒ
CHAPTER 2: EMOTIONAL ROLLERCOASTERS: THRILLS AND TEARS

IL QUADRO DI OSVALDO MARS

Italia, 1921 Regia: Guido Brignone

▪ F.: Anchise Brizzi. Int.: Mercedes Brignone (contessa Anna Maria di San Giusto), Domenico Serra (Osvaldo Mars), Giovanni Cimara (il conte), François-Paul Donadio (il cameriere), Armand Pouget (l'ispettore Rull). Prod.: Rodolfi Film ▪ 35mm. L.: 1093 m. D.: 55' a 18 f/s. Bn. Didascalie italiane e portoghesi / *Italian and Portuguese intertitles* ▪ Da: Cineteca di Bologna

Una bambina costretta a sbirciare dentro una finestra è stata travolta da uno shock che l'ha ridotta al mutismo. Quando finalmente riacquista il dono della parola, il suo è un grido d'orrore: "Quanto sangue!". Non può essere diversamente: ha visto Salomé. "La divinità simbolica dell'indistruttibile Lussuria, la dea dell'immortale Isteria, la Bellezza maledetta, eletta fra tutte dalla catalessi che le irrigidisce le carni e indurisce i muscoli; la Bestia mostruosa, indifferente, irresponsabile, insensibile, che come l'Elena antica avvelena tutto ciò che l'avvicina, tutto ciò che la vede, tutto ciò che tocca". Così la descrive con sospetto accanimento Huysmans, pensando a Gustave Moreau. Ciò che distingue Salomé dalle tante consorelle luciferine della tradizione è la padronanza del velo. Mercedes Brignone, qui Salomé per sbaglio (per *miscasting*?), si trova suo malgrado in un quadro che lascia troppa carne in vista; si cela troppo poco dietro una garza per muoversi in contesti che una nobildonna non dovrebbe frequentare; si cinge cerimoniosamente il capo di una stoffa luttuosa per prepararsi ad affrontare la condanna. Rovesciando la reputazione del personaggio biblico, diventa vittima di una trama oscura, in attesa che venga tolto l'ultimo velo: quello che denuda la verità. Da buon giallo che si fa rispettare, *Il quadro di Osvaldo Mars* cosparge sul proprio percorso ricordi parziali e reticenti, si lascia voluttuosamente impregnare dal chiaroscuro, moltiplica gli incroci di traiettorie giocando abilmente con le potenzialità del montaggio, apre squarci nelle certezze delle superfici e delle identità. È un film deliziosamente confuso e intrigante.

Andrea Meneghelli

A little girl forced to peek inside a window is shocked into silence. When she finally regains speech, she cries with horror: "So much blood!" She can have only seen one thing: Salomé. "The symbolic deity of indestructible lust, the goddess of immortal Hysteria, of accursed Beauty, distinguished from all others by the catalepsy which stiffens her flesh and hardens her muscles; the monstrous Beast, indifferent, irresponsible, insensible, baneful, like the Helen of antiquity, fatal to all who approach her, all who behold her, all whom she touches." Thinking of Gustave Moreau, that is how Huysmans describes her, with questionable intensity. What distinguishes Salomé from other legendary diabolical females is her mastery of the veil. Mercedes Brignone, Salomé here by mistake (miscasting?), to her surprise sees herself in a painting with too much skin on display; she is hardly concealed by gauze as she moves around in places not fit for a noblewoman; she ceremoniously dons a funereal veil to face her sentence. In a reversal of the biblical figure's reputation, she becomes the victim of a dark plot, awaiting the last veil's removal: the one that will lay bare the truth. Like any self-respecting thriller, Il quadro di Osvaldo Mars *marks its narrative with partial and reticent memories, is resplendent with luxurious contrasts, multiplies the number of intersecting trajectories with skilful editing, and slashes through certainties of surfaces and identity. It is a delightfully chaotic and intriguing film.*

Andrea Meneghelli













Still dal restauro di *Il quadro di Osvaldo Mars*

IL TREDICESIMO COMMENSALE

Italia, 1921 Regia: Guido Brignone

▪ Sog.: dal romanzo omonimo (1913) di Fergus Hume. Scen.: Guido Brignone. F.: Luigi Fiorio. Int.: Lola Visconti-Brignone (Natacha), François-Paul Donadio, Domenico Serra, Ines Ferrari, Mary Cleo Tarlarini, Giuseppe Brignone, Giovanni Ciusa, Luigi Stinchi, Annibale Durelli. Prod.: Rodolfi Film ▪ 35mm. L.: 365 m (frammento; l. orig.: 1318 m). D.: 18' a 18 f/s. Col. (da una copia nitrato imbibita / *from a tinted nitrate print*). Didascalie italiane / *Italian intertitles* ▪ Da: Cineteca di Bologna

Ritrovato nella cantina allagata di un cinema, il rullo finale di *Il tredicesimo commensale* era conservato in una delle poche scatole che superavano il filo dell'acqua. Questo magnifico frammento è tutto ciò che oggi possediamo del film, ma lascia intuire un'opera di straordinario interesse. Conferma l'importanza di Guido Brignone, che in quegli anni diede le migliori prove della sua lunga carriera, e della Rodolfi Film, forse l'unica casa che tra la fine degli anni Dieci e l'inizio dei Venti tentò un reale rinnovamento narrativo e linguistico del diva-film italiano. L'intreccio, desumibile dalle cronache d'epoca, ravvicina il film a un *whodunit* di tradizione inglese: si tratterebbe di un pranzo al quale sono stati invitati, in vista dello scioglimento d'un mistero, tutti i possibili sospetti. Le *macchinerie mistery* come garanzia di un funzionamento melodrammatico altrimenti prossimo all'usura sembrano essere state una delle cifre della torinese Rodolfi Film (come ben dimostra *Il quadro di Osvaldo Mars*). Flashback, soggettive, montaggio alternato, tutto sembra utilizzato senza dispersioni e oltre quella pratica dell'indugio contemplativo sull'inquadratura che caratterizza buona parte del cinema italiano fino al 1920.

Paola Cristalli

The last reel of Il tredicesimo commensale *was found in the basement of a cinema that had been completely flooded – it had been kept in one of the few cans that remained above the water level. This wonderful fragment is the only part of the film to survive, but it enables us to imagine a work of extraordinary interest. It confirms the importance of Guido Brignone, who at the time was at the height of his long career, and of the Rodolfi Film Company, perhaps the only production company that in the period around 1920 attempted a real regeneration of the diva-film's narrative and style. The plot, which we can deduce from contemporary newspaper reports, is quite close to a traditional English whodunit: the guests invited to the lunch at which the solution is to be revealed are all possible suspects. Using the mystery format to enliven a rather worn-out melodramatic formula seems to have been one of the trademarks of the Turin-based company, as can be gathered also from* Il quadro di Osvaldo Mars. *Flashbacks, subjective takes, alternate editing – all seem to be used in a tense and highly effective way, beyond the practice of contemplative lingering on a single frame that characterises much of Italian cinema up to 1920.*

Paola Cristalli



Cikáni

CIKÁNI

Cecoslovacchia, 1921
Regia: Karel Anton

▪ T. int.: *Gypsies*. Sog.: dal romanzo *Gli zingari* (1835) di Karel Hynek Mácha. Scen.: Karel Anton. F.: Karel Kopřiva. Scgf.: Bohuslav Sula. Int.: Theodor Pištěk (conte Valdemar Lomecký), Olga Augustová (Angelina), Hugo Svoboda (Giacomo), Bronislava Livia (Lea), Karel Schleichert (vecchio veterano), Karel Faltys (Napoleone). Prod.: AB ▪ 35mm. L.: 2426 m. D.: 96' a 22 f/s. Copia in bianco e nero con imbibizioni e viraggi reali di Jan Ledecký / *B&W print with real tinting and toning by Jan Ledecký*. Didascalie ceche / *Czech intertitles* ▪ Da: Národní Filmovy Archiv

Il ventitreenne Karel Anton, che sarebbe in seguito diventato una fi-

gura di spicco del cinema ceco, scelse per il suo primo film un soggetto assai difficile. *Gli zingari*, scritto nel 1835 dal primo poeta ceco moderno, Karel Hynek Mácha, è un romanzo breve ma molto complesso: la storia e la verità sui protagonisti non sono narrate in modo lineare, ma rivelate passo dopo passo attraverso i ricordi di diversi personaggi. Anton, che scrisse anche la sceneggiatura, mantenne molto della narrazione di Mácha, aggiungendo però due scene: i passatempi licenziosi del marchese e l'episodio di Napoleone. L'intero prologo si svolge a Venezia, dove la troupe trascorse molti giorni; la storia, ambientata in Boemia, fu girata nella suggestiva località di Kokořín e nei suoi autentici dintorni noti a Mácha. Straordinaria la fotografia di Karel Kopřiva, che introdusse nel cinema ceco uno stile lirico che trae ispirazione dalla pittura paesaggistica. Per anni *Cikáni* fu noto solo in una versione di circa 1900 metri, laddove la lunghezza originale era di 2400 metri. Il restauro del 2008 si basa su quattro elementi: una copia originale di prima generazione imbibita e virata con didascalie ceche, il negativo originale con didascalie flash in ceco e tedesco, e due elementi ristampati su acetato. Da questo materiale è stata ricostruita una versione di 2426 metri. La nuova copia è stata stampata in bianco e nero e poi imbibita e virata con le tecniche d'epoca da Jan Ledecký. Karel Anton, nato a Praga nel 1898, morì a Berlino nel 1979. Il suo film più noto è *Tonka Šibenice* (1930), basato su un romanzo di Egon Erwin Kisch. Negli anni trenta Anton si trasferì in Francia, dove girò più di dieci film, e successivamente in Germania, dove lavorò come produttore, scrittore e regista, fino ai primi anni Sessanta.

Blažena Urgošíková
(Giornate del cinema muto Pordenone)

The 23-year-old Karel Anton, later to become a significant figure in Czech cinema, chose a very difficult subject for his first film. Gypsies*, written in 1835 by the first modern Czech poet, Karel Hynek Mácha, is a short but very complex novel: the story and the truth about the protagonists are revealed step by step, in non-linear fashion, through the recollections of different characters. Anton, who also wrote the script, retained most of Mácha's narrative, but added two scenes: the Marquis' saturnalian diversion, and the Napoleonic episode.*

The prologue takes place in Venice, where the crew spent many days; the storyline set in Bohemia was shot in an evocative Kokořín landscape, and in authentic surroundings known to Mácha. Critics immediately recognised the film's contribution to the art of Czech cinematography. Karel Kopřiva's photography is quite extraordinary: already at the beginning of the 1920s, he introduced a lyrical manner derived from landscape painting to Czech cinema. For years Cikáni *was known only in a shortened version of around 1,900 metres, whereas its original length was 2,400 metres. The 2008 restauration with a total length of 2,426 metres is based on four elements: a toned-and-tinted first-generation print with Czech intertitles, the original negative with Czech and German flash titles, and two acetate prints. The new version was printed in black and white and then tinted and toned by Jan Ledecký. Karel Anton was born in Prague in 1898, and died in Berlin in 1979. His masterpiece is* Tonka Šibenice *(*Tonka of the Gallows*, 1930), based on a novel by Egon Erwin Kisch. In the 1930s he moved to France, where he made more than 10 films, and subsequently to Germany, where he worked as producer, writer and director of films until the early 1960s.*

Blažena Urgošíková
(Giornate del cinema muto Pordenone)

I FIGLI DI NESSUNO

Italia, 1921 Regia: Ubaldo Maria Del Colle

▪ T. int.: *Nobody's Children*. Sog.: dal romanzo omonimo (1908) di Ruggero Rindi. Scen.: Ubaldo Maria Del Colle. F.: Vito Armenise. Int.: Leda Gys (Luisa), Ubaldo Maria Del Colle (Poldo), Ermanno Roveri (Gualberto 'Balilla'), Alberto Nepoti (Arnaldo Carani), Léonie Laporte (contessa Carani), Ignazio Lupi (il curato), Giulio Berenzone (il padre di Luisa), Rita Almanova (Edvige). Prod.: Lombardo Film ▪ DCP. D.: 100' (Episodio I), 72' (Episodio II). Col. (da un nitrato imbibito */ from a tinted nitrate print*). Didascalie italiane con sottotitoli inglesi */ Italian intertitles with English intertitles* ▪ Da: Cineteca di Bologna ▪ Restaurato in 4K nel 2020 da Cineteca di Bologna con il contributo di MiC presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata */ Restored in 4k in 2020 by Cineteca di Bologna with the support of MiC at L'Immagine Ritrovata laboratory*

Il restauro digitale si è basato sul controtipo negativo del restauro analogico realizzato nel 1998 dalla Cineteca di Bologna e dalla Cineteca Italiana a partire da due copie nitrato dell'edizione italiana (incomplete e in avanzato stato di decomposizione) e da una copia nitrato incompleta dell'edizione americana. Per il restauro digitale si è fatto nuovamente ricorso alla copia nitrato dell'edizione americana per integrare ulteriori parti mancanti e sostituire alcune parti significativamente danneggiate.

Per la famiglia Lombardo (e di conseguenza per il cinema italiano) *I figli di nessuno* è stata una specie di ossessione ricorrente. Una sorta di affare di famiglia, che ha finito per riguardare milioni di persone. Il romanzo di Ruggero Rindi, la cui prima edizione al momento accertata risale al 1908, è stato portato sullo schermo tre volte. In due casi, parliamo di film grandiosi (e premiati da grandissimo successo popolare). La prima versione è questa del 1921, prodotta dalla Lombardo Film di Gustavo Lombardo e interpretata da Giselda Lombardi (in arte Leda Gys). All'epoca i due, non ancora sposati, avevano già un figlioletto, di nome Goffredo. Esattamente trent'anni



I figli di nessuno

dopo, Gustavo muore e le redini della società, ora denominata Titanus, passano in mano al figlio. La prima produzione interamente curata da Goffredo sarà un altro *I figli di nessuno*, il terzo capitolo della fondamentale serie strappalacrime ordita con diabolica efficacia da Raffaello Matarazzo (con l'insostituibile complicità della coppia Nazzari-Sanson). In mezzo, per fare i puntigliosi, va registrata un'ulteriore versione, troppo impaludata nel mistico per reggere il confronto con le altre due: sempre prodotta dalla Titanus, diretta da Giulio Antamoro e Federico Sinibaldi, esce nel 1943 col titolo *L'angelo bianco*. A questo punto gli incroci cominciano a diventare molesti, visto che *L'angelo bianco* è anche il titolo del sequel dei *Figli di nessuno* che, nel 1955, Titanus-Matarazzo-Nazzari-Sanson porteranno magistralmente sullo schermo… Insomma, la storia dei (vari) *Figli di nessuno* è intricata quanto un feuilleton.

Tornando al film del 1921, qualche ottimo spunto lo andiamo a pescare da un vecchio articolo: "Personaggi che soffrono perché vittime di ingiustizie sociali, o perché travolti da umane ed eterne passioni, o perché schiacciati da un destino cieco e crudele. Vicende imperniate sulla verità della vita quotidiana, verità non cercata nei fatti esteriori, ma nella concretezza stessa dell'esistenza di ognuno". Lo scrive Matarazzo sul quotidiano "L'Unità" nel 1955. Solo che non sta parlando di un film muto che (forse) non ha mai visto. Sta parlando del proprio cinema e della propria idea estetica di melodramma.

I figli di nessuno (entrambi!) è un'esperienza palpitante, onirica e realistica, confortante e crudele.

Andrea Meneghelli

This film was digitally restored using the negative duplicate of the 1998 analogue restoration by Cineteca di Bologna and Cineteca Italiana based on two nitrate prints of the Italian edition (incomplete and in an advanced stage of decay) and an incomplete nitrate print of the American edition. The digital restoration also made use of the American nitrate print to fill in some missing parts and replace significantly damaged ones.

For the Lombardo family (and so also for Italian cinema) I figli di nessuno *was a kind of recurring obsession. A kind of family affair, that ended up involving millions of people. Ruggero Rindi's novel, the first known edition of which dates back to 1908, was made into three films. In two instances, we are talking about two epic films (which were also immensely popular). The first version is this film from 1921, produced by Gustavo Lombardo's Lombardo Film and starring Giselda Lombardi (better known by her screen name Leda Gys). At the time, Lombardo and Lombardi were not yet married, but they already had a son named Goffredo. Thirty years later, Gustavo died, and his son took over the reins of the company, which had changed its name to Titanus. The first production entirely overseen by Goffredo was another* I figli di nessuno, *the third chapter of a tearjerker series hatched with devilish efficacy by Raffaello Matarazzo (with the complicity of the irreplaceable couple Nazzari-Sanson). To be precise, between the two was another version, too bogged down with mysticism to be compared with the other two: another Titanus production, directed by Giulio Antamoro and Federico Sinibaldi, that came out in 1943 titled* L'angelo bianco *(*The White Angel*). At this point the overlapping between films gets a bit maddening, considering that* The White Angel *is also the title of the sequel to* I figli di nessuno, *which Titanus-Matarazzo-Nazzari-Sanson masterfully brought to the screen in 1955… The story of the various* I figli di nessuno *is as intricate as a serial novel.*

Going back to the 1921 film, we can find some food for thought in an old article: "Characters who suffer because they are victims of social injustice or engulfed by human and eternal passions or crushed by a cruel, blind fate. Stories rooted in the truth of everyday life, truth that is not sought in external facts but in the tangibility of each person's existence." Those are words written by Matarazzo in 1955 in the Italian newspaper "L'Unità". But he is not writing about the silent movie that he (probably) ©never saw. He is talking about his own cinema and his own aesthetic idea of melodrama.

I figli di nessuno *(both versions!) is a pulsating experience, dreamlike and realistic, comforting and cruel.*

Andrea Meneghelli

CAPITOLO 3: FRAMMENTI DI STORIA ALLO SPECCHIO
CHAPTER 3: SHARDS OF A MIRROR REFLECTING HISTORY

ARSEN GEORGIASHVILI
URSS, 1921 Regia: Ivan Perestiani

▪ T. alt.: *Ubijstvo Generala Grjaznova*. T. int.: *The Killing of General Gryaznov*. Scen.: Shalva Dadiani, Ivan Perestiani. F.: Aleksandr Digmelov. Int.: Michail Čiaureli (Arsen), Ivan Perestiani (Voroncov-Daškov), Alisa Kikodze (Nino), Nikolaj Jachmenev (Grjaznov), Elisabed Cherkezishvili (la madre di Arsen), Vaso Abashidze (un generale), Valerian Gunia (un generale), Aleksandre Imedashvili (un lavoratore rivoluzionario). Prod.: Kinosekcija Narkomprosa Gruzii ▪ 35mm. L.: 1150 m. D.: 56' a 18 f/s. Bn. Didascalie russe / *Russian intertitles* ▪ Da: Gosfil'mofond

Arsen Georgiashvili fu il primo titolo prodotto dalla sezione cinematografica del Narkompros, il futuro Goskinprom georgiano. Il film era incentrato su uno dei primi eroi del pantheon rivoluzionario della Georgia sovietica, il lavoratore del deposito ferroviario Arsen Georgiashvili, giustiziato nel 1906 per l'attentato contro il capo di stato maggiore del distretto militare caucasico, il generale Grjaznov. Lo stile del regista Ivan Perestiani, con sequenze ben costruite e magistrali cambi di inquadratura su diversi livelli, si basava fortemente sulle sue precedenti esperienze come attore e sceneggiatore nei film di Evgenij Bauer, il miglior regista della compagnia di Chanžonkov.

Valentin Turkin, un importante critico, teorico del cinema, sceneggiatore e futuro professore al VGIK descrisse Perestiani come "il primo artista cinematografico che ha fatto un ottimo lavoro negli ultimi anni". Per il film, Perestiani utilizzò i più bei nomi del teatro georgiano: Vaso Abashidze, Elisabed Cherkezishvili, Valerian Gunia, Aleksandre Imedashvili.

Arsen Georgiashvili fu anche il debutto cinematografico di Michail Čiaureli, artista, scultore, attore che frequentò la scuola di Giorgi Jabadari (egli stesso allievo del riformatore del teatro francese, André Antoine), e in seguito regista dei principali film di propaganda dell'era Stalin: *Il giuramento*, *La caduta di Berlino* e *L'indimenticabile 1919*.

Evgenij Margolit

Arsen Georgiashvili *was the first title produced by the film section of the Narkompros, the future Goskinprom of Georgia. The film focused on one of the first heroes of the revolutionary pantheon of Soviet Georgia, the railway depot worker Arsen Georgiashvili, executed in 1906 for attempting to assassinate the chief of staff of the Caucasian Military District, General Gryaznov. Director Ivan Perestiani's style, with its well-constructed sequences and masterly changes of shots on different levels, relied heavily on his previous experiences as an actor and screenwriter in the films of Yevgeni Bauer, the best director of Khanzhonkov's company.*

Valentin Turkin, a prominent critic, film theorist, screenwriter and future professor of VGIK described Perestiani as "the first film artist who has done an excellent job in recent years". Perestiani hired leading lights of the Georgian theatre for this film: Vaso Abashidze, Elisabed Cherkezishvili, Valerian Gunia, Aleksandre Imedashvili.

Arsen Georgiashvili *was also the film debut of Mikheil Chiaureli, an artist, sculptor and actor who attended the school of Giorgi Jabadari (himself a student of the French theatre reformer André Antoine), and later directed the main instrumental films of the Stalin era:* The Vow, The Fall of Berlin *and* The Unforgettable Year 1919.

Yevgeni Margolit



Arsen Georgiashvili

UOMINI E VOCI DEL CONGRESSO SOCIALISTA DI LIVORNO
Italia, 1921

▪ DCP. D.: 30'. Col. (da un nitrato imbibito / *from a tinted nitrate print*). Didascalie italiane / *Italian intertitles* ▪ Da: Cineteca di Bologna ▪ Restaurato nel 2020 da Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata. Un ringraziamento a Cecilia Mangini / *Restored in 2020 by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory. Special thanks to Cecilia Mangini*

Un sorprendente documento del XVII Congresso del Partito Socialista che, nel gennaio del 1921, portò alla scissione e alla nascita del Partito Comunista d'Italia. Il film, senza indicazioni di regia o produzione, mostra alcune delle importanti personalità per parteciparono al congresso (riconosciamo, tra gli altri, Filippo Turati, Umberto Terracini, Amadeo Bordiga, Elia Musatti, Emanuele Modigliani, fratello del pittore Amedeo, Argentina Altobelli) e delle diverse posizioni che animarono quelle tumultuose giornate. Il racconto si chiude su una bandiera rossa e sulla speranza in un futuro radioso. Ma il vento era girato: alle elezioni dell'anno successivo Mussolini fu il terzo deputato più votato d'Italia e la marcia su Roma era ormai alle porte. Fin dal titolo si capisce che si tratta di un documento che sperimenta l'impossibile. Come dare voce alle tante tesi che si espressero al congresso, attraverso un mezzo che non poteva ancora registrare la voce? E come riprendere i congressisti all'interno di un teatro poco illuminato? Oggi la comunicazione politica nei palinsesti televisivi ha regole molto codificate, ma nel 1921 come si potevano raccontare le diverse posizioni condensando in mezz'ora una settimana di dibattito? Il film inventa un metodo (riprese fuori dal teatro, una didascalia per ogni relatore) che, pur mistificando l'esito del congresso (la scissione viene taciuta), documenta in estrema sintesi la varietà delle posizioni in campo. Secondo le ricerche di Silvio Alovisio e Luca Mazzei, le riprese sarebbero state effettuate da Silvio Laurenti Rosa che in una lettera pubblicata nel 1927 sul periodico bolognese "L'Eco del Cinema" ricorda che il lavoro non era stato presentato in censura perché "veniva proiettato solo in privato, proponendosi la direzione del partito, con quel film, di evitare la scissura e lo sfacelo di esso, prodotto dai comunisti al Congresso di Livorno". Aggiungo una curiosità: tra i parlamentari ripresi c'è Francesco Misiano che nel 1924 fondò a Mosca la Mezrabpom che produsse film di Pudovkin, Protazanov, Ėkk e distribuì in Germania *La corazzata Potëmkin* di Ėjzenštejn.

Gian Luca Farinelli

A remarkable recording of the 17th Congress of the Italian Socialist Party, which in January of 1921 led to the party's division and the creation of the Communist Party of Italy. The film, without any indication of a director or producer, shows some of the important



Uomini e voci del Congresso Socialista di Livorno

figures who participated in the event (such as Filippo Turati, Umberto Terracini, Amadeo Bordiga, Elia Musatti, Emanuele Modigliani, the brother of the painter Amedeo, Argentina Altobelli) and the diverse points of view that animated the tumultuous week. The narrative ends with a red flag and hope for a bright future. But the wind had already changed direction: at the elections held the following year Mussolini was the third most voted deputy in Italy and the March on Rome loomed on the horizon. From the title alone we can see that it is a film that attempts the impossible. How to give voice to all the different ideas expressed at the congress with a medium – silent film – that could not yet record spoken word? And how to film all the participants in a poorly lit theatre? Today there are very specific political programming rules for television, but in 1921 how could they possibly show the various arguments, condensing a week of debate into half an hour? The film invents a way (filming outside the theatre, an intertitle for each speaker) that, albeit distorting the outcome of the congress (the hushed-up schism), documents the variety of positions in a nutshell. According to research by Silvio Alovisio and Luca Mazzei, the filming was the work of Silvio Laurenti Rosa who, in a letter published in 1927 in the Bologna magazine "L'Eco del Cinema", talks about how the film was not presented to the censorship board because 'it was screened only privately as the party's leadership believed by doing so, with that film, it would have avoided the rift and destruction created by the communists at the Livorno Congress'. Fun fact: among the parliament members filmed is Francesco Misiano who, in 1924, founded Mezrabpom in Moscow, which under his direction produced films by Pudovkin, Protazanov, Ekk and distributed Eisenstein's Battleship Potemkin *in Germany.*

Gian Luca Farinelli

THE SWAMP

USA, 1921 Regia: Colin Campbell

▪ Sog.: Sessue Hayakawa. Scen.: J. Grubb Alexander. F.: Frank D. Williams. Scgf.: W.L. Heywood. Int.: Sessue Hayakawa (Wang), Bessie Love (Mary), Janice Wilson (Norma Biddle), Frankie Lee (Buster), Lillian Langdon (la signora Biddle), Harland Tucker (Spencer Wellington). Prod.: Hayakawa Feature Play Company ▪ 35mm. L.: 1420 m. D.: 62' a 20 f/s. Bn. Didascalie russe / *Russian intertitles* ▪ Da: Gosfil'mofond

Nel 1918 l'attore hollywoodiano di origini giapponesi Sessue Hayakawa fondò una sua compagnia, la Haworth Pictures Corporation, ribattezzata nel 1921 Hayakawa Feature Play Company, che in quattro anni produsse una ventina di film di successo con protagonista lo stesso Hayakawa (di volta in volta nei panni di un giapponese, cinese, indù, egiziano o spagnolo). Hayakawa lasciò Hollywood nel 1922 per lavorare in Europa, non potendo più interpretare ruoli da protagonista al fianco di attrici bianche (i suoi ultimi due film uscirono nella primavera del 1922, appena prima che entrasse in azione la Motion Picture Producers and Distributors Association) e con il dilagare negli Stati Uniti del razzismo anti-asiatico.

L'unica copia nota di *The Swamp* è conservata dall'archivio russo Gosfil'mofond. Negli anni Venti del secolo scorso Hayakawa era molto popolare in Unione Sovietica. "Impeccabile", "Grande artista, talento perfetto", "Il grande attore tragico della nostra epoca", proclamavano con entusiasmo i critici e le scritte sui manifesti russi, e fa sorridere che a volte riportassero citazioni degli scritti di Louis Delluc sull'attore. Nel 1925 furono distribuiti in URSS almeno quattro film con Hayakawa, compreso *The Swamp*, che fu ribattezzato *In the City of the Yellow Devil*. La stampa giudicava inappropriato il titolo originale, mentre i funzionari della censura dichiararono "inaccettabile definire 'una palude' la vita e le abitudini quotidiane dei poveri" e quindi sarebbe stato impossibile presentare il film alle masse proletarie senza cambiare il titolo.

Il film non fu pesantemente rimaneggiato ma furono apportate modifiche significative. La moglie del protagonista fu trasformata in sua sorella. Le didascalie, "essendo eccessivamente poetiche", furono riscritte e semplificate a scapito della loro valenza drammatica, e inserite un po' a caso nel film; quelle che figurano nella copia superstite sono goffe e non rendono giustizia alla finezza della storia (le cui sfumature rimandano a *Giglio infranto* e *Il monello*) e al sofisticato stile di recitazione di Hayakawa. Molte scene condannate dalla censura sono in realtà presenti in questa copia (come l'episodio della bottiglia di latte rotta), ma alcuni primi piani di un balletto hanno avuto meno fortuna: furono eliminati perché considerati troppo audaci.

Tamara Shvediuk



The Swamp

In 1918, Japanese-born Hollywood actor Sessue Hayakawa formed his own company, the Haworth Pictures Corporation, renamed Hayakawa Feature Play Company in 1921, which in four years produced a score of successful films, with Hayakawa starring as the (Japanese, Chinese, Hindu, Egyptian or Spanish) hero. Hayakawa left Hollywood in 1922 to work in Europe, as it had become impossible for him to play leading roles opposite a white actress (his last two films were released in spring 1922 just before the MPPDA became operative) and with anti-Asian racism rampant in the US.

The only known print of The Swamp *is held by the Gosfil'mofond archive of Russia. During the 1920s, Hayakawa was very popular in the Soviet Union. "Impeccable", "Great artist, perfect talent", "The great tragic actor of our time", enthused contemporary film critics and texts on posters which, amusingly enough, occasionally included quotes from Louis Delluc's essays about the actor. In 1925, at least four movies with Hayakawa were distributed in the USSR, including* The Swamp, *which was released as* In the City of the Yellow Devil. *The press deemed the title unsuitable, while censorship officials argued that "it is unacceptable to describe life and daily routine of the poor as 'a swamp'" and therefore it would have been impossible to present this film to the working classes without changing the title.*

The film was not heavily re-edited, but some significant changes were made. The hero's bride was transformed into his sister. The intertitles, "due to excessive poetry", were rewritten and simplified to the detriment of their dramatic value, and they were carelessly inserted into the film; the ones appearing in the surviving print are clumsy and do not fit the delicate story (with its overtones of Broken Blossoms *and* The Kid*) and Hayakawa's sophisticated acting. Many of the scenes doomed to be cut by the censors are actually present in this print (such as the episode with the broken milk bottle), but some close-ups of a ballet had less luck; they were eliminated, being deemed too* risqué.

Tamara Shvediuk

BLACK ROSES

USA, 1921 Regia: Colin Campbell

▪ T. fr.: *Coup manqué*. Sog., Scen.: Richard Schayer. F.: Frank D. Williams. Scgf.: Robert Ellis. Int.: Sessue Hayakawa (Yoda), Myrtle Stedman (Blanche De Vore), Andrew Robson (Benson Burleigh), Tsuru Aoki (Blossom), Toyo Fujita (Wong Fu), Henry Hebert ('Monocle' Harry), Harold Holland ('detective' Cleary), Carrie Clark Ward (Bridget). Prod.: Hayakawa Feature Play Company ▪ 35mm. L.: 133 m (frammento). D.: 6' a 18 f/s. Col. (da una copia nitrato imbibita / *from a tinted nitrate print*). Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: La Cinémathèque française

La metà dei venti film che Hayakawa produsse intorno al 1920 sono considerati perduti. Un breve frammento imbibito di una copia di distribuzione francese del film è conservato dalla Cinémathèque française. Sarà proiettato prima di *The Swamp*.

Half of the 20 films Hayakawa produced around 1920 are considered lost – or as good as lost. A short tinted fragment of a French distribution print of Black Roses *has been preserved by Cinémathèque française; it will be screened as a trailer before* The Swamp.

Cinegiornali / *Newsreels*

Il cinema è celebre per la sua ineguagliabile capacità di catturare la realtà. Tuttavia i documenti visivi di per sé non sono sufficienti per raccontare gli eventi storici. I cinegiornali non raccontano una storia, o la Storia: sono più simili a indizi, parole chiave, che alludono a ciò che è accaduto. Invece di ripetere qui i titoli dei film riportati di seguito, preferiamo ricordare il nome di Fridtjof Nansen (1861-1930), che nel 1921 era alto commissario per il rimpatrio dei prigionieri di guerra, per i rifugiati e per il soccorso in Russia. Nansen progettò e attuò la risposta internazionale alle terribili sofferenze umane di quegli anni e gettò le basi dell'assistenza umanitaria.

Cinematography is celebrated for its unmatched capacity to capture reality. However, the events of history are not simply contained in visual documents. Newsreel items don't tell a story, history, they are rather like clues, keywords, hinting at what has happened. Instead of repeating here the film titles printed below, we rather record the name of Fridtjof Nansen (1861-1930), who in 1921 was active as High Commissioner for the Repatriation of Prisoners of War, High Commissioner for Refugees and High Commissioner for Relief in Russia. Nansen designed and implemented the international response to the terrible human sufferings of those years and laid the foundation for humanitarian aid.

L'ESPAGNE AU MAROC LE MONT GURUGU VU DE LA MARICHICA
Francia, 1921
▪ Prod.: Journal Gaumont ▪ DCP. D.: 1'. Bn
▪ Da: Gaumont


Contre la famine

RETRAITE DE L'ARTILLERIE TURQUE APRÈS LA VICTOIRE GRÈCQUE À KÜTAHYA
Francia, 1921
▪ Prod.: Journal Pathé ▪ DCP. D.: 1'. Bn
▪ Da: Gaumont

CONTRE LA FAMINE (TAI YUAN, SHANXI)
Francia, 1921
▪ Prod.: Journal Pathé ▪ DCP. D.: 1'. Bn
▪ Da: Gaumont

FAMINE EN RUSSIE (SAMARA)
Francia, 1921
▪ Prod.: Journal Pathé ▪ DCP. D.: 3'. Bn
▪ Da: Gaumont

MESSTER-WOCHE 1921
Germania, 1920-1921

Kriegsverbrecherprozess vor dem Reichsgericht in Leipzig /
Processo ai criminali di guerra di fronte alla Corte suprema di Lipsia / *Trial of war criminals in front of the Leipzig Supreme Court*
"Oberschlesien soll deutsch bleiben". Kundgebung im Lustgarten in Berlin
"L'Alta Slesia deve rimanere tedesca". Manifestazione al Lustgarten di Berlino / *"Upper Slesia must remain German." Demonstration in the Lustgarten in Berlin*
Kommunistische Demonstration zum Gedächtnis Karl Liebknechts und Rosa Luxemburgs gegen die Reichsregierung
Manifestazione comunista contro il governo in memoria di Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg / *Communist anti-government demonstrations in memory of Karl Liebknecht and Rosa Luxemburg*

▪ Prod.: Messter-Film GmbH ▪ DCP. D.: 3'. Bn. Didascalie tedesche / *German intertitles* ▪ Da: Bundesarchiv

CAPITOLO 4: LA PRIGIONIERA, LA FUGGITIVA
CHAPTER 4: THE PRISONER, THE FUGITIVE

CAMILLE
USA, 1921 Regia: Ray C. Smallwood

▪ T. it.: *La signora delle camelie*. Sog.: dal romanzo *La signora delle camelie* (1848) di Alexandre Dumas figlio. Scen.: June Mathis. F.: Rudolph J. Bergquist. Scgf.: Natacha Rambova. Int.: Alla Nazimova (Marguerite Gautier), Rodolfo Valentino (Armand Duval), Arthur Hoyt (conte di Varville), Zeffie Tilbury (Prudence), Rex Cherryman (Gaston), William Orlamond (Duval padre), Edward Connelly (il duca), Patsy Ruth Miller (Nichette), Consuelo Flowerton (Olimpe), Elinor Oliver (Manine). Prod.: Nazimova productions
▪ 35mm. L.: 1736 m. D.: 84' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles*
▪ Da: George Eastman Museum

Come star del cinema Valentino ricorda Elvis Presley: le loro fatiche cinematografiche furono complessivamente disprezzate dai critici, mentre il pubblico, soprattutto quello femminile, garantì loro un successo enorme. Oltre al fatto che i loro film furono accusati di banalità, la vulgata è che i due divi siano stati rovinati dal cinema: Elvis subì il declino come re del rock'n'roll, mentre nel caso di Valentino si riteneva che le influenze femminili gli avessero impedito di maturare una carriera di attore virile.

Oggi, quando riconosciamo la *queerness* ante litteram di Valentino, condividiamo il piacere delle spettatrici di allora ma cogliamo anche l'importanza del lavoro delle donne che ampliarono le sue possibilità di attore. In *Camille* abbiamo la sceneggiatrice June Mathis, che scoprì Valentino e lo scelse per *I quattro cavalieri dell'Apocalisse*; l'attrice e produttrice Alla Nazimova, che lo volle al proprio fianco nel film; e infine la scenografa Natacha Rambova, la cui influenza sulla carriera del marito durante il loro breve matrimonio fu condannata perché avrebbe alimentato un rapporto di dipendenza poco virile. Insieme elaborarono strategie volte a raffigurare nei loro film la realtà delle donne e dell'amore femminile.

La cultura borghese relega l'uomo alla mente, quale soggetto che decide e agisce, e la donna alla natura e alla sfera della passività e dell'immaturità. Gli uomini sono coloro che sanno, che capiscono la realtà; le donne sono coloro che non sanno, sono ingenue, inesperte. In *Camille* si concretizza un rovesciamento radicale di queste attribuzioni. Lo si osserva chiaramente nella parte centrale del film, quando il padre di Armand s'intromette nella vita domestica dei due amanti. Malgrado il brutto colpo, e a prezzo della propria felicità, Marguerite/Nazimova è capace di stringere un accordo con lui perché lei, la cortigiana che diverte gli uomini per professione, conosce le condizioni sociali misogine e repressive con cui ha a che fare. La consapevolezza di Marguerite nel film equivale alla consapevolezza di Nazimova nel mondo del cinema.

Armand è presentato fin dall'inizio come ignaro, incapace di fronte alla realtà, completamente immerso nella sua percezione amorosa. Il ritratto che Valentino fa di Armand comprende solo un senso della realtà: il senso di una possibile realtà femminile, in cui i sessi convivono in un rapporto umano, sociale. Valentino seduce con la sua bellezza di uomo, attraverso un'aura fisica che ha qualcosa di femminile. È stato questo a fare di lui l'uomo ideale per le donne che lo hanno convinto a fare cinema, e per le spettatrici che ha attirato nelle sale: ha scoperto la loro vita.

Heide Schlüpmann

As a film star, Valentino resembles Elvis Presley: their film achievements were thoroughly scorned by the critics, while audiences, especially female audiences, guaranteed them enormous success. Quite apart from the fact that their films were criticised as trivial, both men were seen as having been destroyed by their film work: Elvis suffered the decline of a rock'n'roll artist, while in the case of Valentino, it was thought that feminine influence prevented him from having a masculine acting career.

Today, when we recognise Valentino's 'queerness avant la lettre', we are sharing in the delight of the women viewers of his time. But we are also taking up the work of the women who gave Valentino so much scope in films. In Camille *we have June Mathis, the screenwriter who discovered Valentino and chose him for* The Four Horsemen of the Apocalypse*; Alla Nazimova, the actress and producer who wanted him as her partner in* Camille*; and finally Natacha Rambova, the set designer, whose influence on the career of her husband during their brief marriage was condemned as unmanly dependence. Together they developed filmic strategies aimed at portraying the reality of women and of female love in their films.*

Bourgeois culture pinned man down to the mind, the subject who decides and acts, and pinned woman down to nature: passivity, immaturity. Men are the ones who know, who are reality-savvy; women are the ones who don't know, are naïve, inexperienced. A radical reversal of these ascriptions takes place in Camille*. This is very clear in the middle section of the film, when Armand's father intrudes into the lovers' domesticity. Despite the shock, and at the price of her happiness, Marguerite/Nazimova is capable of reaching an agreement with him because she, the courtesan whose profession is to amuse men, has a knowledge of the repressive, misogynistic social conditions. Marguerite's knowledge of*



Camille

this in the film equates to Nazimova's knowledge of it in the film business.

Armand is presented from beginning to end as unknowing, incapable in the face of reality, completely absorbed in his loving perception. Valentino's portrayal of Armand understands just one sense of reality: the sense of a possible women's reality, where the sexes live together in a human, social relationship. Valentino seduces through his beauty as a man, through a physical aura that transports something female. This is what made him a utopian man for the women who got him into films, and for the female viewers he lured into the cinema: he discovered their life.

Heide Schlüpmann

MISS LULU BETT

USA, 1921 Regia: William C. deMille

- Sog.: dal romanzo e dalla pièce omonimi (1920) di Zona Gale. Scen.: Clara Beranger. F.: L. Guy Wilky. Int.: Lois Wilson (Lulu Bett), Milton Sills (Neil Cornish), Theodore Roberts (Dwight Deacon), Helen Ferguson (Diana Deacon), Mabel Van Buren (Ina Deacon), May Giraci (Manona Deacon), Clarence Burton (Ninian Deacon). Prod.: Adolph Zukor per Famous Players-Lasky Corporation
- 35mm. L.: 1761 m. D.: 77' a 20 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles*
- Da: Library of Congress per concessione di Paramount

Nel febbraio del 1920 la scrittrice del Wisconsin Zona Gale conquistò successo e fama con il suo sesto romanzo, *Miss Lulu Bett*. La critica lodò i dialoghi naturalistici del libro, la sua critica del conformismo provinciale, la sua attualità. In un'epoca in cui l'emendamento sul suffragio femminile avanzava verso la ratifica finale, i lettori erano desiderosi di accogliere quella che la studiosa Deborah Lindsay Williams ha definito la storia di una "Cenerentola auto-realizzata". Il romanzo racconta la vita di Lulu Bett, una donna di trentatré anni che vive nella casa del marito di sua sorella. Trattata come 'bestia da soma della famiglia', aspira all'indipendenza. Gale trasse dal romanzo una pièce che debuttò il 26 dicembre di fronte a un pubblico di detenuti nel carcere di Sing Sing. Il giorno successivo lo spettacolo fu allestito al Belmont Theatre di New York, dove ebbe centonovantotto applaudite repliche prima di girare gli Stati Uniti per centinaia di rappresentazioni. Nel 1921 Zona Gale divenne la prima drammaturga donna a vincere il Premio Pulitzer. William C. deMille, fratello maggiore di Cecil B. DeMille, prediligeva i drammi umani. Per i suoi film era interessato ad acquistare i diritti di opere come *Miss Lulu Bett* che potevano essere portate sullo schermo con un budget modesto. Lulu Bett fu il ruolo preferito di Lois Wilson, e William deMille il suo regista preferito: fu la quarta delle loro sei collaborazioni alla Paramount. La predilezione di deMille per una recitazione dai toni sobri lo attirò verso lo stile naturale e di basso profilo di Wilson. La versione cinematografica di *Miss Lulu Bett* teneva conto sia del romanzo che della pièce di Zona Gale. Dopo aver sceneggiato personalmente *The Ragamuffin* nel 1916, deMille preferì in seguito collaborare con uno sceneggiatore, solitamente una donna. La sua collaboratrice abituale Olga Printzlau non era disponibile per *Miss Lulu Bett*, così le subentrò Clara Beranger, autrice di molte sceneggiature per Famous Players-Lasky. Beranger divenne la più stretta collaboratrice di deMille, e tale rimase per il resto della sua carriera. *Miss Lulu Bett* è forse il lavoro più famoso del regista, ma è messo in ombra dai film spettacolari e a grosso budget del fratello, e per questo scarsamente ricordato.

Brian Darr
(San Francisco Silent Film Festival)



Miss Lulu Bett

In February of 1920, Wisconsin author Zona Gale published her sixth novel Miss Lulu Bett *to great acclaim and popularity. Critics praised the book's naturalistic dialogue, its critique of small-town conformity, and its relevance. At a time when the women's suffrage amendment was marching toward its eventual ratification, readers were eager to embrace what scholar Deborah Lindsay Williams has called a "self-actualized Cinderella" story. It depicts the life of Lulu Bett, a 33-year-old woman living in the home of her sister's husband. Treated as the 'family beast of burden,' she longs to take steps toward independence. Gale adapted her novel into a play, which premiered on 26 December in front of an audience of inmates at Sing Sing Prison. The following day* Miss Lulu Bett *settled in for an acclaimed 198-show run at New York's Belmont Theatre, before going on the road for hundreds of performances nationwide. In 1921, Zona Gale became the first woman playwright to win a Pulitzer Prize. William C. deMille, the elder brother of Cecil B. DeMille favored human drama. As a filmmaker, he was looking for properties such as* Miss Lulu Bett *that could be made on a modest*

budget. Lulu Bett was Lois Wilson's favorite role, and William C. deMille her favorite director – it was the fourth of six collaborations between the two at Paramount. His preference for understated acting drew him to her natural, low-key performance style. The screen version of Miss Lulu Bett *took both Zona Gale's novel and play into account. After directing* The Ragamuffin *from his own scenario in 1916, deMille preferred to partner with another scenarist, usually a woman. His regular collaborator, Olga Printzlau, was unavailable for* Miss Lulu Bett, *so Clara Beranger, who had written many scenarios for Famous Players-Lasky, stepped in. Beranger became deMille's closest associate, and remained so for the rest of his career.* Miss Lulu Bett *may be William C. deMille's best-known work, but it is scarcely remembered in the shadow of his brother's big-budget spectaculars.*

Brian Darr
(San Francisco Silent Film Festival)



Cherchez la femme

CHERCHEZ LA FEMME

Austria, 1921
Regia: Mihály Kertész (Michael Curtiz)

▪ T. alt.: *Herzogin Satanella*. T. int: *Satan's Memoirs*. Scen.: Friedrich Porges. F.: Gustav Ucicky. Int.: Lucy Doraine (duchessa Leda Orlonia / marchesa Rochefou / geisha), Alphons Fryland (il detenuto / conte Guido), Anton Tiller (Mario Barbarini / Cavalcanti), Max Ralph-Ostermann (lo straniero), Magda Nagy (Bessie). Prod.: Sascha Kolowrat-Krakowsky per Sascha Film-Industrie AG ▪ 35mm. L.: 1138 m (incompleto; l. orig.: 2350 m). D.: 50' a 20 f/s. Didascalie inglesi / *English intertitles*. Col. (da un nitrato imbibito / *from a tinted nitrate print*) ▪ Da: Filmarchiv Austria

La protagonista di questo film è una *femme fatale*, impersonata in modo grandioso da Lucy Doraine, che si cala in diversi ruoli per usare le proprie astuzie femminili e sfruttare ogni uomo che incontra. Come spiega già la frase sessista 'Cherchez la femme' che dà il titolo al film, la questione della colpa è semplice: basta cercare la donna e si saprà il colpevole. Il regista Mihály Kertész (meglio conosciuto come Michael Curtiz) giunse a Vienna nel 1919 come rifugiato politico dopo la presa del potere da parte di Béla Kun in Ungheria. Poco dopo conobbe il produttore austriaco Sascha Kolowrat-Krakowsky e poté riprendere la carriera interrotta. Oggi i monumentali *Sodom and Gomorrah* e *Schiava regina* sono i film più noti del suo periodo viennese, ma in Austria Kertész girò anche produzioni minori che sono per la maggior parte sconosciute al pubblico internazionale. Una certa tendenza alla monumentalità si nota già in *Cherchez la femme*, nello splendore delle scenografie e dei costumi e nelle spettacolari ambientazioni, come i castelli viennesi di Schönbrunn e del Belvedere. Il film uscì nella primavera del 1921, ma purtroppo si sono conservati solo 1138 metri degli originali 2350.

Al centro della storia c'è il rapporto tra la *femme fatale* e un evaso, il quale riesce a salvarsi dalle grinfie della maliarda proprio all'ultimo momento (niente spoiler, manca la fine del film!). Un sogno gli rivela la vera natura della duchessa Leda Orlonia/geisha/marchesa Rochefou, e decide di lasciare la 'donna dai molti nomi' per una brava ragazza americana di buon cuore. Un critico austriaco dell'epoca fu molto colpito: "La trama avvincente e avventurosa si dispiega davanti ai nostri occhi in una serie di meravigliose riprese fotografiche, e in questa incantevole cornice la recitazione compiuta ed equilibrata della coppia di artisti è brillante e seducente". Oggi non serve aggiungere nulla a questa descrizione, se non il fatto che sorprende sempre l'impudenza con cui gli uomini si rappresentano come vittime nelle storie di *femme fatale* come questa.

Karl Wratschko

The leading role in this film is a femme fatale, *impressively embodied by Lucy Doraine, who slips into various roles to use her feminine wiles to exploit every man she meets. As the title, the sexist French phrase 'Cherchez la femme' (literally 'look for the woman') already explains, the question of guilt is simple: just look for the woman and you know who is to blame. The filmmaker Mihály Kertész (better known as Michael Curtiz) came to Vienna in 1919 as a political refugee after Béla Kun seized power in Hungary. Shortly after his arrival he met with Austrian film tycoon Sascha Kolowrat-Krakowsky and was able to continue his interrupted career. Today his monumental films* Sodom and Gomorrah *and* The Moon of Israel *are the best known works from his Viennese period, but Kertész also shot smaller productions in Austria, which are for the most part unknown to international audiences. A tendency towards monumentality can already be seen in* Cherchez la femme, *in the gorgeous decor and costumes and the spectacular locations such as the Viennese palaces Schönbrunn and Belvedere. The film premiered in spring 1921, but sadly only 1,138 metres have survived of the original length of 2,350 metres.*

The focus of the story is on the relation between the femme fatale *and an escaped prisoner, who manages to save himself from the clutches of the vamp in the very last minute (no spoiler, the end of the film is missing!). A dream reveals to him the real nature of duchess Leda Orlonia/geisha/marchesa Rochefou, and he decides to leave the 'woman with the many names' for a kind-hearted and decent American girl. A contemporary critic from Austria was very impressed: "The adventurous, captivating plot unfolds in front of our eyes in a series of wonderful photographic recordings, and in this enchanting outer framework, the perfected and rounded game of the artist couple is sparkling and captivating." There is no need to add anything to that from today's point of view, except that it is always surprising how impudently men portray themselves as victims in* femme fatale *stories such as this one.*

Karl Wratschko



Amaranta

AMARANTA

Austria, 1921
Regia: Ladislaus Tuszyński

▪ Anim.: Ladislaus Tuszyński. Prod.: Astoria-Film ▪ 35mm. L.: 388 m. D.: 17' a 20 f/s. Bn. Didascalie tedesche / *German intertitles* ▪ Da: Filmarchiv Austria

Negli anni Venti del secolo scorso l'industria cinematografica austriaca conobbe un breve periodo di prosperità. Un numero ristretto di compagnie produsse una settantina di lungometraggi e circa sessanta film da un rullo all'anno, un numero consistente per un piccolo paese. Nel 1918 la neonata casa di produzione Astoria Filmfabrik creò addirittura un proprio reparto di animazione. Il pittore accademico e caricaturista Ladislaus Tuszyński vi lavorò fin dall'inizio come consulente prima di essere assunto in pianta stabile come disegnatore e regista nel 1920. *Amaranta* è la seconda parte del serial poliziesco d'animazione *Aus den Memoiren des berühmten Detektivs Harry Packs*. Tuszyński riuscì a realizzare solo due episodi, e il primo è considerato perduto.

Questo mediometraggio d'animazione racconta una bizzarra storia d'amore ambientata nel mondo dello spettacolo. In un rapporto gerarchico, a vincere è il debole Gimbo, ballerino e musicista, che riesce a strappare l'amata 'mezza donna' dalle grinfie del prepotente signor Bloom, il direttore del teatro di rivista. In contrasto con il razzismo dilagante in molte animazioni dell'epoca, *Amaranta* ci sorprende con una storia d'amore interculturale narrata in modo molto romantico. Si può avere l'impressione che il film esemplifichi la decantata tolleranza degli anni ruggenti, ma le cose non sono forse così semplici. *Amaranta* potrebbe prestarsi anche a un'altra interpretazione: un simile rapporto è possibile e pensabile solo in una sottocultura marginale come quella descritta nel film. Penso che questa conclusione sia abbastanza convincente per gli anni Venti (e anche per i nostri tempi).

Karl Wratschko

Austria's film industry had a brief period of prosperity in the early 1920s. A few companies produced around 70 feature films and around 60 one-reelers per year, a lot for a small country. In 1918 the newly founded production company Astoria Filmfabrik even set up its own animation department. The academic painter and caricaturist Ladislaus Tuszyński worked as an advisor from the start before he was hired permanently as a cartoonist and director in 1920. Amaranta is the second part of the animation detective serial Aus den Memoiren des berühmten Detektivs Harry Packs. *Tuszyński was able to realise only two episodes of the serial, and the first one is considered lost.*

This medium-length animation tells a bizarre love story set in a show-business milieu. In a hierarchical relationship, the weak one – Gimbo, a dancer and musician – wins and manages to free his beloved 'Lady without a belly' from the clutches of the dominant Mr Bloom, the director of the revue theatre. In contrast to the racism rampant in many animations of that time, Amaranta *surprises us with an intercultural love story narrated in a very romantic way. It may look like this film offers an instance of the much-praised tolerance of the Roaring Twenties, but it might not be so simple.* Amaranta *could also be interpreted in another way, namely, that such a relationship can only be possible or imaginable in a marginal subculture like the one in this story. I think this conclusion is quite convincing for the 1920s (and also for today).*

Karl Wratschko

CAPITOLO 5: GERMANIA: ESPRESSIONISMO, REALISMO E SUBLIMI ASSURDITÀ
CHAPTER 5: GERMANY: EXPRESSIONISM, REALISM AND UTTER NONSENSE

DIE HINTERTREPPE

Germania, 1921
Regia: Leopold Jessner e Paul Leni

▪ T. it.: *La scala di servizio*. T. int.: *Backstairs*. Scen.: Carl Mayer. F.: Karl Hasselmann, Willy Hameister. Scgf.: Karl Görge, Paul Leni, Alfred Junge. Int.: Henny Porten (la domestica), Fritz Kortner (il postino), Wilhelm Dieterle (l'amante). Prod.: Henny Porten-Film GmbH ▪ 35mm. L.: 1109 m. D.: 54' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung

Diventando produttrice di sé stessa nel 1921, la popolare star del cinema tedesco Henny Porten avviò un progetto ambizioso e ingaggiò tre collaboratori essenziali: Leopold Jessner, noto regista del teatro espressionista di Berlino, lo sceneggiatore Carl Mayer e lo scenografo Paul Leni. Come colleghi attori scelse Fritz Kortner, stella del Teatro nazionale di Berlino di Jessner, e il bel Wilhelm Dieterle dell'ensemble di Max Reinhardt.

Il risultato, *Die Hintertreppe*, fu un successo a livello artistico (ma un insuccesso al botteghino). Un recensore anonimo di "Das Tage-Buch" scrisse: "Jessner ha fatto per Henny Porten più di qualsiasi altro regista prima di lui. […] Tutta la routine è spazzata via, ogni movimento è vissuto e quindi vivo". E Alfred Kerr, il temuto critico teatrale che non scriveva quasi mai di cinema, lodò il film definendolo "splendidamente sommesso"; Herbert Ihering lo definì "magistrale" e Kurt Pinthus "il film più umano mai visto al cinema".

Come riuscì a funzionare così bene un assortimento di artisti dai profili così diversi? La critica coeva si divise: si trattava di un dramma naturalistico o espressionistico? Se lo sono poi chiesti anche gli storici del cinema. Le scenografie di Paul Leni – il seminterrato in cui vive il postino, la scala sul retro che conduce come ingresso della servitù alla cucina dell'appartamento borghese, e il cortile nel mezzo – rivelano un approccio naturalistico. Ma l'illuminazione, che accentua e dissolve la geometria dell'edificio, risveglia inquietudini espressioniste.

Lo stesso vale per l'incarnazione di Kortner del timido postino gobbo, che nella sua disperata infatuazione, di fronte alla concorrenza del corpulento fidanzato, ricorre a crudeli espedienti. Nella sua caratterizzazione c'è sempre un nocciolo di realtà, ma esasperato dalla recitazione rallentata e dai gesti espressivi stilizzati. La macchina da presa ci fa percepire questo mondo così come appare ai suoi abitanti, in tutta la sua disperazione. Tuttavia l'intensificazione stilistica crea una distanza che mette in discussione questa prospettiva.

Martin Girod

When Henny Porten, popular star of the German cinema, became her own producer in 1921, she launched an ambitious project and engaged three key collaborators: Leopold Jessner, the noted director of expressionist theatre in Berlin plus scriptwriter Carl Mayer and set designer Paul Leni. Her acting partners were Fritz Kortner, star of Jessner's Berlin State Theatre, and the handsome Wilhelm Dieterle from Max Reinhardt's ensemble.

The result, Die Hintertreppe, *was a success on the artistic level but flopped at the box office. An anonymous reviewer in "Das Tage-Buch" wrote: "Jessner has done more for Henny Porten than any director before … All routine is wiped away, every movement is experienced and therefore alive." And Alfred Kerr, the dreaded theatre critic who hardly ever wrote about films, praised the film as "wonderfully subdued"; Herbert Ihering called it "masterful", and Kurt Pinthus "the most human film ever seen in the cinema".*

How could the combination of artists with such different profiles work out so well? Contemporary critics were divided as to whether this was a naturalistic drama or an expressionistic one. So were film historians later on. Paul Leni's sets of the postman's basement dwelling, the back staircase that leads as a servant's entrance to the kitchen of the bourgeois flat, and the courtyard in between, is naturalistic in approach. But the lighting, accentuating and dissolving the geometry of the building, awakens an expressionistic uncanniness.

The same applies to Kortner's embodiment of the shy, hunchbacked postman, who in his infatuation and desperation, facing the competition of the burly fiancé, resorts to wicked tricks. There is always a very real core in his characterisation, but it is exaggerated by the slowed-down acting and stylised expressive gestures. The camera makes us perceive this world as it must appear to its inhabitants as hopeless. However, the stylistic intensification creates a distance that calls this perspective into question.

Martin Girod



Die Hintertreppe

DIE RATTEN

Germania, 1921 Regia: Hanns Kobe

▪ T. int.: *The Rats*. Sog.: dalla pièce omonima (1911) di Gerhart Hauptmann. Scen.: Julius Sternheim. F.: Karl Freund. Scgf.: Robert Neppach. Int.: Emil Jannings (Bruno Mechelke), Blandine Ebinger

(Sidonie Knobbe), Eugen Klöpfer (il signor John), Lucie Höflich (la signora John), Hermann Vallentin (Harro Hassenreuter), Marija Leiko (Pauline Piperkarcka), Claire Selo (Walburga Hassenreuter), Gertrud Hoffman (Alice Rütterbusch). Prod.: Grete Ly-Film ▪ 35mm. L.: 1170 m (incompleto). D.: 59' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles* ▪ Da: EYE Filmmuseum



Die Bergkatze

Povertà, speranza e desiderio di una vita migliore. *Die Ratten* è un dramma sociale ambientato in una scalcinata abitazione berlinese. In questo senso ci ricorda *Die Hintertreppe*, il più famoso film tedesco del 1921. Ma i due drammi sociali, che raccontano entrambi le lotte e i dolori di donne del popolo, non potrebbero essere rappresentati in maniera più diversa. *Die Ratten* sembra un esempio precoce (forse un precursore) della Nuova oggettività e *Die Hintertreppe* è il prototipo di un film espressionista.

Die Ratten fu prodotto dall'attrice e cantante Grete Ly. La sua compagnia, la Grete Ly-Film, produsse cinque film tra il 1919 e il 1921. *Die Ratten*, basato sull'omonimo dramma di Gerhart Hauptmann, fu l'ultimo. Hauptmann, uno dei più importanti esponenti del naturalismo tedesco, aveva ricevuto il Premio Nobel per la letteratura nel 1912.

L'adattamento cinematografico della pièce è splendidamente fotografato in stile realistico da Karl Freund, uno dei migliori operatori tedeschi dell'epoca, collaboratore di registi quali Lang, Murnau, Dreyer, Dupont e Ruttmann. In *Die Ratten* anche la recitazione è molto naturalistica, lontana dall'affettazione tipica dello stile espressionista. Il film fu girato con risorse limitate, ma la collaborazione di una squadra eccellente produsse un'opera in anticipo sui tempi.

Epilogo: a proposito di Grete Ly e Gerhart Hauptmann, vale la pena di raccontare cosa il futuro avesse in serbo per loro. Come è ben documentato, dopo il 1933 Gerhart Hauptmann rimase profondamente affascinato dal nazionalsocialismo. Nel suo diario scrisse per esempio: "Per quanto mi riguarda devo infine liquidare completamente questa sentimentale 'questione ebraica': ci sono interessi tedeschi superiori, più importanti, in gioco". Nel 1942 Hauptmann festeggiò il suo ottantesimo compleanno in pompa magna insieme ad alti rappresentanti del regime nazista. Quello stesso anno, Grete Ly, tedesca di origini ebraiche che dall'ascesa del nazismo aveva vissuto in circostanze difficili, si suicidò.

Karl Wratschko

Poverty, hope and the desire for a better life. Die Ratten *is a social drama that plays in a shabby dwelling house in Berlin. In this sense it reminds us of* Die Hintertreppe*, the more famous German movie from 1921. But the two social dramas, which deal both with the struggle and sorrow of women from the lower class, could not be staged more differently.* Die Ratten *looks like an early example (maybe a precursor) of the New Objectivity and* Die Hintertreppe *is a prototypical example of an expressionistic film.*

Die Ratten *was produced by actress and singer Grete Ly. Her company, Grete Ly-Film, made five films between 1919 and 1921.* Die Ratten*, which is based on the play of the same name by Gerhart Hauptmann, was the last one. Hauptmann, one of the most important promoters of literary naturalism, had received the Nobel Prize for Literature in 1912.*

The screen adaptation of his play is beautifully photographed in a realistic style by Karl Freund, one of best German cameraman of that time who also worked with directors such as Lang, Murnau, Dreyer, Dupont and Ruttmann. Moreover, the cast of Die Ratten *also acts in a very naturalistic way, far from the affected expressionistic style.* Die Ratten *was made on a modest budget, but the collaboration of an excellent team produced a film that was ahead of its time.*

Epilogue: Talking about Grete Ly and Gerhard Hauptmann, there is a story to tell of what the future held in store for them. It is well-documented that Gerhart Hauptmann was deeply fascinated by National Socialism after 1933. In his diary he wrote, for instance: "I finally have to dismiss this sentimental 'Jewish question' for myself completely: There are more important, higher German interests at stake." In 1942 Hauptmann celebrated his 80th birthday with great pomp together with leading representatives of the Nazi regime. In the same year, Grete Ly, a German of Jewish origins, who had lived in difficult circumstances after the rise of Nazism, committed suicide.

Karl Wratschko

DIE BERGKATZE

Germania, 1921 Regia: Ernst Lubitsch

▪ T. it.: *Lo scoiattolo.* T. int.: *The Wildcat.* Scen.: Ernst Lubitsch, Hanns Kräly. F.: Theodor Sparkuhl. Scgf.: Ernst Stern, Max Gronau. Int.: Pola Negri (Rischka), Paul Heidemann (Alexis), Victor Janson (il comandante), Marga Köhler (sua moglie), Edith Meller (Lilli), Hermann Thimig (Pepo), Wilhelm Diegelmann (Claudius). Prod.: Projektions-AG Union (PAGU) ▪ 35mm. L.: 1935 m. D.: 85' a 20 f/s. Bn. Didascalie tedesche / *German intertitles* ▪ Da: Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung



Die Bergkatze

Lubitsch sapeva cogliere il talento dei suoi attori come nessun altro riuscendo a condurli alle loro migliori performance. Per Pola Negri creò il ruolo più bello della sua carriera di diva: la fiera Rischka, figlia del capo dei briganti. Tra goffi soldati che scivolano sul ghiaccio e banditi nanerottoli che capitombolano nella neve, Rischka irradia tutta la sua autorità. Maneggia con padronanza armi, palle di neve e fruste, e l'adorazione dei briganti (incluso suo padre) per la magnifica Pola-Rischka è venata di paura. "Quella ragazza è un portento!", esclama impressionato il tenente da operetta, che si considera irresistibile, dopo che Rischka lo ha scaraventato giù per un aspro pendio.

Durante un'incursione, la ragazza butta dalla finestra i mobili della fortezza, donna di casa quantomai efficiente. I mobili vanno in pezzi ai piedi dei suoi complici in attesa, e vederli schiantarsi ci mette in uno stato d'euforia. Sorprese, giochi visivi e satira scatenata rendono unico questo film molto sottovalutato. Lo scenografo Ernst Stern disegnò il castello della guarnigione, nelle forme stravaganti d'una torta, le cui linee curve posso-

no fare da altalena o da rampa spiraliforme. Lubitsch riduce l'intreccio al minimo, tesse una tela a larghe maglie narrative e sbriglia la più esuberante immaginazione: un concerto di pupazzi di neve, un matrimonio allestito come un funerale, e l'onor militare ampiamente messo in ridicolo. (Tre anni dopo la fine della guerra: il film non ebbe successo).

Noi spettatori perdiamo immediatamente il filo, perché filo non c'è, e facciamo la cosa giusta: stiamo a guardare, attenti a non perderci nulla di questo fantastico divertimento. Tra tanto strepito, Pola risplende di calda sensualità. Il modo in cui si versa il profumo sul seno e si muove tutta come un uccellino che se la gode nella sabbia, o il modo in cui dolcemente consola la sua rivale in lacrime mentre intanto, con destrezza – il lavoro d'una donna non ha mai fine – le sfila le sue perle... momenti come questi sono doni eterni per il pubblico, da parte di un grande regista e d'una magnifica attrice.

Il regno della vamp è il melodramma; ogni volta, la *femme fatale* rende gli uomini infelici e va incontro al suo infelice destino. In questa commedia risolutamente anti-classica, Lubitsch esprime la sua ammirazione per la sua eroina e per le donne in generale – celebrando la loro forza erotica, il loro senso pratico e la loro impavidità. Imperdibile.

Mariann Lewinsky

Lubitsch grasped the talents of his stars as no other and brought them to their highest achievements. For Pola Negri he created the finest role of her career: fierce Rischka, the robber chief's daughter. Among goofy soldiers skidding on the ice and dwarflike robbers tumbling through the snow, Rischka radiates authority. She is well-practised in handling guns, snowballs and whips, and the adoration of the robbers (her father included) for the magnificent Rischka-Pola is intermingled with fear. "She has drive!", exclaims the impressed operetta lieutenant, who considers himself irresistible, after Rischka has thrown him down a steep slope. On a foray, she chucks the furniture of the garrison castle out of the windows, quite the industrious housewife. It splinters in front of her waiting accomplices, and seeing it splinter makes us happy. Visual jokes, surprises and a spirit of relentless satire make this a unique and very underrated film. Art director Ernst Stern designed the castle, extravagant as a tiered cake, whose curves can serve as half-pipes and swings. Lubitsch kept the plot at a minimum, loosely stitching scenes together and giving free rein to his exuberant ideas: a concerto of snowmen, a wedding staged as a funeral, and much ridiculing of the military. (And this was three years after the war: the film was not well received.)

We viewers immediately lose the thread, since there is none, and do the right thing: we watch and try not to miss any of this fantastic fun. Amid the clamour, Pola glows with warm sensuality. The way she pours perfume into her bosom and moves like a bird enjoying its sand bath, or the way she kindly comforts her crying rival while at the same time deftly – woman's work is never done – relieving her of her pearls... such moments are enduring gifts to the audience from a great director and a wonderful actress.

The realm of the vamp is the melodrama; time and again, the femme fatale *makes men miserable and meets a miserable end. In this thoroughly anticlassical comedy, Lubitsch expresses his great admiration for his heroine and for women in general – celebrating their erotic strength, good sense and prowess. A must-see.*

Mariann Lewinsky

CAPITOLO 6: IL MEGLIO DEL 1921: KÖRKARLEN
CHAPTER 6: BEST OF 1921: KÖRKARLEN

KÖRKARLEN
Svezia, 1921 Regia: Victor Sjöström

▪ T. it.: *Il carretto fantasma*. T. int.: *The Phantom Carriage*. Sog.: dal romanzo omonimo (1912) di Selma Lagerlöf. Scen.: Victor Sjöström. F.: J. Julius (Julius Jaenzon). Scgf.: Alexander Bako, Axel Esbensen. Int.: Victor Sjöström (David Holm), Hilda Borgström (signora Holm), Tore Svennberg (Georges), Astrid Holm (Edit), Lisa Lundholm (Maria), Tor Weijden (Gustafsson), Concordia Selander (madre di Edith), Einar Axelsson (fratello di David), Nils Arehn (cappellano della prigione), Simon Lindstrand, Nils Elffors (compagni di David). Prod.: Svensk Filmindustri ▪ 35mm. L.: 1937 m (incompleto; l. orig.: 2126 m). D.: 106' a 16 f/s. Col. (da un nitrato imbibito / *from a tinted nitrate print*) Didascalie svedesi / *Swedish intertitles* ▪ Da: Svenska Filminstitutet

Finché i film erano corti, era possibile montare i programmi di questa sezione così come si monta un lungometraggio, combinando, frammentando e contrapponendo scene e temi. Ora, con i film lunghi, la topografia della sezione è assai diversa, definita da un equilibrio tra titoli rari o sconosciuti e opere ampiamente note, come *Körkarlen*. Quando gli venne chiesto qual era il suo film preferito, lo storico Eric Hobsbawn rispose che la domanda era sbagliata, perché il cinema è una corrente, e non ha senso pescare una goccia dal corso di un fiume. Ottima e appropriata risposta, tuttavia, restando più terra terra e più prossimi alla riva del fiume, siamo liberi di confrontare i film e dare i nostri giudizi. Tra i trentasette corto e lungometraggi di questa sezione, *Körkarlen* è il migliore. Di questa storia di un alcolizzato violento e crudele che, essendo morto il 31 dicembre, secondo un'antica leggenda svedese viene condannato a guidare il carro delle anime dei morti per tutto l'anno, ma ottiene di tornare in vita per salvare la moglie e redimersi, possiamo stilare una lista di pregi: la recitazione dello stesso Sjöström e di Hilda Borgström, la fotografia di Julius Jaenzon, il racconto di Selma Lagerlöf, sospeso in quel vuoto di realtà che è il passaggio tra l'anno vecchio e il nuovo e nell'esperienza di quasi-morte di un debosciato ubriacone, e possiamo ricordare tutte le importanti influenze (*Nosferatu*, *Il settimo sigillo*) che il film ha esercitato. Ma l'opera è più della somma delle sue parti. Entro la nostra limitata selezione di film del 1921, la statura di *Körkarlen* ci dà una misura senza tempo dello spessore del cinema.

Körkarlen è stato restaurato numerose volte. Questa copia Desmet è stata tirata nel 2003 da un duplicato negativo del 1975 che incorporava materiali provenienti da due fonti diverse, una versione più breve su nitrato, in bianco e nero e con didascalie svedesi, e una versione completa su nitrato, imbibita e con didascalie inglesi. Le didascalie sono state ricostruite a partire da quelle presenti nella copia svedese e dai cartelli conservati nelle collezioni dello Svenska Filminstitutet.

Mariann Lewinsky



Sul set di *Körkarlen*

As long as the films were short, it was possible to edit the programmes for this section like editing a feature-length film, by combining, contrasting and splitting together scenes and themes. Now, with the long films, the topography of the section is quite different, defined by a balance between rare and unknown titles and works that are widely seen and known, such as Körkarlen.

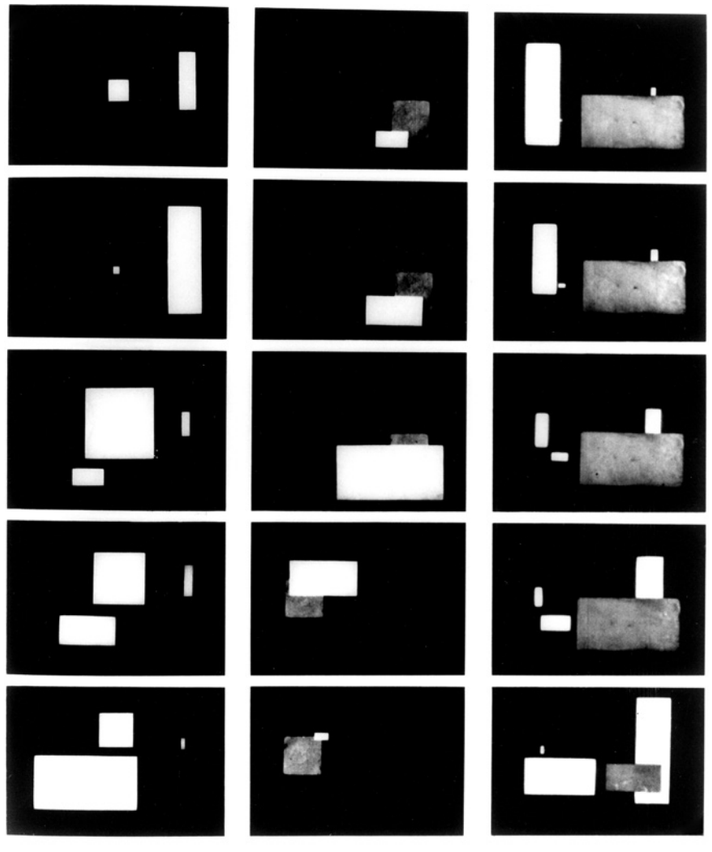
When asked for his favourite film, historian Eric Hobsbawm replied that the question was wrong, since cinema is stream, and to fish a drop, a single title out of the river makes no sense. A truly admirable answer, to the mark. Nevertheless, on a lower level – closer to the riverbank – we are free to compare the films and to pass judgments. Among the 37 short and long films in this section, Körkarlen *is the strongest film. It is about a cruel and violent alcoholic who dies on 31 December for which, according to an old Swedish legend, he must drive the carriage of the souls of the dead for the entire year. He is allowed, however, to come back to life to save his wife and redeem himself. We can make a list of its merits, the acting of Sjöström and Borgström, the cinematography of Julius Jaenzon, the story by Selma Lagerlöf set in the reality gap between the Old and the New Year and in the near-death experience of a depraved drunkard, and we can mention how influential (*Nosferatu, The Seventh Seal*) the film was. But the work is more than a sum of its parts. Within our limited selection of films from 1921, the stature of* Körkarlen *gives a measure of the depth of cinema, of any time.*

Körkarlen *has been restored several times. This Desmet print was struck in 2003, from a duplicate negative made in 1975 which incorporated material from two different sources, a shortened black-and-white nitrate print with Swedish intertitles and a tinted nitrate print with English intertitles. The intertitles have been recreated from the titles in the Swedish print and original title cards in the collections of the Svenska Filminstitutet.*

Mariann Lewinsky

CAPITOLO 7: AVANGUARDIA, ANIMAZIONE E ANCORA CORTI
CHAPTER 7: AVANTGARDE, ANIMATION AND MORE SHORT FILMS

Con il 1921 il cinema dell'avanguardia classica entra per la prima volta nella rassegna *Cento anni fa*. Negli ambienti cinematografici il termine 'avanguardia' fu probabilmente usato per la prima volta negli anni Venti del secolo scorso in Francia, Germania e altri paesi dell'Europa occidentale per designare film e registi che si allontanavano dal cinema commerciale. Quando parliamo, oggi, di avanguardia cinematografica, ci riferiamo agli anni Venti come al periodo classico. Tra i film del 1921 figurano già alcuni dei protagonisti più celebri del movimento, come Ruttmann e Richter. Entrambi saranno tra i maggiori esponenti del cinema d'avanguardia e sperimentale negli anni successivi. Un'altra opera pionieristica del 1921 è il cortometraggio documentario *Manhatta* di Charles Sheeler e Paul Strand, considerato da molti studiosi il primo film dell'avanguardia cinematografica americana. Può anche essere visto come un precursore dei celebri ritratti di città (come *L'uomo con la macchina da presa* di Dziga Vertov) che faranno la loro comparsa sotto forma di lungometraggi sperimentali alla fine degli anni Venti.



Rhythmus 21

Accanto ai film di questo nuovo genere mostreremo 'i soliti noti' della sezione, come un diario di viaggio dal Nord Africa e un film coloniale dal Congo. Entrambi dimostrano l'incapacità della maggior parte dei registi di avvicinarsi a una cultura straniera in maniera appropriata, pur offrendo splendide riprese cinematografiche di paesaggi africani, importante *raison d'être* di questo genere. *A Movie Trip Through Filmland* e *Les Coulisses du cinéma* si concentrano sul mondo del cinema: il primo ritrae la produzione di materiale cinematografico negli stabilimenti Kodak di Rochester e il secondo indaga la vita delle star hollywoodiane.

Karl Wratschko

1921 is the first year in our series A Hundred Years Ago *in which films of the classical avant-garde comprise part of our selection. The term avant-garde was probably first applied in film circles in the 1920s in France, Germany and other countries in Western Europe to describe films and filmmakers in opposition to commercial cinema. When we speak of the avant-garde in film today, we refer to the 1920s as the classical period. The strand of avant-gardist movies from 1921 already features some of the most famous protagonists of this movement, such as Ruttmann and Richter. Both artists will be 'fore-guards' in avant-garde and experimental filmmaking for years to come. Another groundbreaking work from 1921 is the short documentary film* Manhatta *by Charles Sheeler and Paul Strand, considered to be the first American avant-garde film by many scholars. It can also be seen as a precursor of the famous feature-length city portraits (eg* Man with a Movie Camera *by Dziga Vertov) by avant-garde filmmakers, which will pop up at the end of the 1920s.*

Alongside films from this new genre we show 'usual suspects' in this section such as a travelogue from North Africa and a colonial film from Congo. Both films demonstrate the inability of most filmmakers to meet a foreign culture in an appropriate manner, while offering gorgeous cinematographic shots from African landscapes, an important raison d'être *of the genre.* A Movie Trip Through Filmland *and* Les Coulisses du cinéma *focus on the world of cinema: the first on the production of film material at the Kodak factory in Rochester and the second on the life of film stars in Hollywood.*

Karl Wratschko



LICHTSPIEL OPUS 1
Germania, 1921 Regia: Walter Ruttmann (Walther Ruttmann)
▪ Mus.: Max Butting. Prod.: Ruttmann-Film GmbH ▪ DCP. D.: 10'. Col. ▪ Da: Filmmuseum München ▪ Restaurato nel 2006 da Filmmuseum München / *Restored in 2006 by Filmmuseum München*

OPUS II
Germania, 1921 Regia: Walter Ruttmann (Walther Ruttmann)
▪ Prod.: Ruttmann-Film GmbH ▪ DCP. D.: 2'. Col. ▪ Da: Filmmuseum München ▪ Restaurato nel 2008 da Filmmuseum München / *Restored in 2008 by Filmmuseum München*

RHYTHMUS 21
Germania, 1921 Regia: Hans Richter
▪ T. alt.: *Film ist Rhythmus*. Anim.: Hans Richter. Prod.: Hans Richter ▪ DCP. D.: 3'. Bn ▪ Da: Deutsche Kinemathek per concessione di Hans Richter Estate

MANHATTA
USA, 1921
Regia: Paul Strand e Charles Sheeler
▪ T. alt.: *New York the Magnificent*. Prod.: Strand and Sheeler ▪ 35mm. L.: 241 m. D.: 12' a 16 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

DREAM OF A RAREBIT FIEND. THE PET
USA, 1921 Regia: Winsor McCay
▪ Anim.: Winsor McCay. Prod.: Winsor McCay ▪ DCP. L.: 117 m. D.: 14'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: Lobster Films

DREAM OF A RAREBIT FIEND. THE FLYING HOUSE
USA, 1921 Regia: Winsor McCay
▪ Anim.: Winsor McCay. Prod.: Winsor McCay ▪ DCP. L.: 121 m. D.: 15'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: Lobster Films

SPECTACLES ET FÊTES ARABES
Francia 1921
▪ Prod.: Croissant ▪ 35mm. L.: 280 m. D.: 12' a 20 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée

LA VIE DES NOIRS DANS UN VILLAGE DU CONGO
Francia, 1921
▪ Prod.: Éclair ▪ 35mm. L.: 166 m. D.: 7' a 21 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée

LES COULISSES DU CINÉMA
Francia, [1921]
▪ Prod.: Super Film ▪ 35mm. L.: 336 m. D.: 16' a 18 f/s. Col. (Desmet). Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: Lobster Films

A MOVIE TRIP THROUGH FILMLAND
USA, 1921 Regia: Joseph DeFrenes
▪ F.: Paul M. Felton. Anim.: Paul M. Felton. Prod.: C.R. Bosworth, DeFrenes & Co. ▪ 35mm. L.: 582 m. D.: 24' a 22 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: George Eastman Museum



IN UN LABIRINTO DI IMMAGINI. LA TOMIJIRO KOMIYA COLLECTION

In a Maze of Images. The Tomijiro Komiya Collection

Programma e note a cura di / *Programme and notes curated by*
Hiroshi Komatsu, **Mariann Lewinsky** e **Karl Wratschko**
in coproduzione con / *in coproduction with* **National Film Archive of Japan**

Tomijiro Komiya (1897-1975) nacque ad Asakusa, dove suo padre possedeva un ristorante. Asakusa è il quartiere dei divertimenti di Tokyo, e più tardi Komiya avrebbe ricordato di come già a nove-dieci anni fosse solito andare al cinema, che si trovava a pochi minuti da casa. Probabilmente si mise a collezionare film sin da ragazzo, forse chiedendo spezzoni di pellicola ai proiezionisti del quartiere. La sua collezione doveva essere già molto vasta quando nel 1917, ventenne, prese in gestione il ristorante dopo la morte del padre: la maggioranza dei titoli della collezione era stata prodotta prima di quella data. Nell'incendio che distrusse la sua casa durante il grande terremoto del Kanto, nel 1923, andò probabilmente perduto un numero (forse consistente) di film, ma la collezione sopravvisse alla Guerra nel Pacifico grazie al trasferimento in un luogo sicuro, mentre la casa e il ristorante di Asakusa furono devastati da un bombardamento nel 1944.

Con l'eccezione di tre titoli statunitensi (possedeva una copia di *Shoes* di Lois Weber) Tomijiro Komiya collezionava esclusivamente film europei. Il mercato giapponese fu dominato dal cinema francese più o meno fino al 1913, quando i film italiani e tedeschi si assicurarono una quota del mercato delle importazioni. Komiya ammirava tutto il cinema europeo, ma amava in particolare i film italiani, e la sua collezione è ricca di copie uniche della S.A. Ambrosio e della Film d'Arte Italiana (purtroppo le copie di altre case di produzione italiane non hanno resistito altrettanto bene alla decomposizione e al deterioramento chimico). Komiya non si curava degli aspetti politici o ideologici del cinema. Per lui, come per tanti altri cinefili giapponesi, il cinema italiano era sinonimo di sole splendente dell'Europa meridionale, attori e attrici eleganti, avventure in terre immaginarie e brillanti colorazioni a pochoir. Quasi tutte le copie della collezione Komiya presentano viraggi e imbibizioni, oppure, nel caso delle fiabe Pathé e dei drammi della Film d'Arte Italiana, colorazioni a pochoir. Nel Giappone degli anni Venti i film europei si fecero più rari a favore di quelli statunitensi: si formò una nuova generazione di cinefili, destinati a diventare critici influenti, che si nutriva soprattutto di cinema americano ignorando quello europeo della Belle Époque. Fu in quegli anni che Komiya acquistò le sue ultime copie di grandi film europei: *Sylvester* (1923), *Maciste all'inferno* (1926), *La Chute de la maison Usher* (1928) e *Gardiens de phare* (1929).

Nel 1988, quando il figlio di Komiya donò la collezione al National Film Center – National Museum of Modern Art di Tokyo, si scoprì che gran parte delle pellicole aveva subito dei danni fatali. Si fece il possibile per salvare il salvabile. Il lavoro di conservazione fu eseguito dal laboratorio Ikueisha, usando negativi Fujicolor 8510F-64. Ma continuiamo a sognare la prima versione di *Addio giovinezza!* (1913), *Satana* (1912) di Luigi Maggi, *Satanas* (1919) di Murnau e tutti gli altri film perduti che un tempo Tomijiro Komiya aveva nella sua collezione.

Hiroshi Komatsu

Tomijiro Komiya (1897-1975) was born in Asakusa, where his father owned a restaurant. Asakusa is the entertainment district of Tokyo, and Komiya later in life remembered how as a child of nine or ten he went to the movie theatre, only a few minutes from home. He probably started collecting films as a youngster, maybe asking projectionists in the neighbourhood for snippets or frame cuts. His film collection must have been large already when in 1917, aged 20, he took over the management of the restaurant after his father's death; the majority of titles in the collection were produced before that date. When his house burnt down in the Great Kanto Earthquake in 1923, a (possibly important) number of films may have been destroyed, but the collection survived the Pacific War, since it had been moved into storage elsewhere, while the house and restaurant in Asakusa were devastated again by an air raid in 1944.

Except for three US titles (including a print of Shoes *by Lois Weber) Tomijiro Komiya collected only European films. The Japanese market was dominated by French cinema until around 1913, when Italian and German films seized a share of the imported film market. Komiya was a fan of European cinema in general, but he especially loved Italian films, and his collection now is rich in unique prints of S.A. Ambrosio and Film d'Arte Italiana (unfortunately the prints of other Italian production companies have not resisted chemical deterioration and decomposition so well). Komiya was not interested in the political or ideological aspects of cinema. For him as for many film fans in Japan, Italian films supplied the bright sunshine of southern Europe, graceful actresses and actors, adventures in imaginary countries and brilliant stencil colours. Almost all the prints in the Komiya collection are tinted and toned films or, in the case of Pathé fairytales and Film d'Arte Italiana dramas, stencil-coloured. In the 1920s, when European releases became rare in comparison to the US imports on Japanese screens, a new generation of film fans nourished by a mostly American film diet and ignorant of European cinema of the Belle Époque became influential critics. This was when Komiya acquired his last prints, of choice European films:* Sylvester *(1923),* Maciste all'inferno *(1926),* La Chute de la maison Usher *(1928) and* Gardiens de phare *(1929).*

When in 1988 Komiya's son donated the collection to the National Film Center – National Museum of Modern Art, Tokyo, most prints were discovered to be fatally damaged. Whatever could be saved was saved. Preservation work was carried out at the Ikueisha laboratory, using Fujicolor negative 8510F-64. We continue to dream of the first version of Addio giovinezza! *(1913), of Luigi Maggi's* Satana *(1912), Murnau's* Satanas *(1919) and all the other lost films that Tomijiro Komiya once had in his collection.*

Hiroshi Komatsu

Questo programma realizza un sogno coltivato a lungo. Il destino ha voluto che uno di noi si trovasse a Tokyo nel 1991-1992, quando sessantadue titoli della Tomijiro Komiya Collection, appena restaurati, vennero proiettati al National Film Center – National Museum of Modern Art di Tokyo (oggi National Film Archive of Japan o NFAJ). Copie provenienti da questa meravigliosa collezione, generosamente prestate dai colleghi di Tokyo, hanno arricchito molte passate edizioni del Cinema Ritrovato, e nel 2014 il duplicato di una perduta copia Komiya, unico elemento di cui si sia rintracciata l'esistenza, ha reso possibile il restauro di *Addio giovinezza!* (Augusto Genina, versione 1918).

Quando Hiroshi Komatsu ci ha proposto un programma Komiya per il festival, per noi è stata una vera gioia. Abbiamo deciso subito di evitare l'ovvio: abbiamo rinunciato a presentare una selezione della ventina di copie miracolosamente integre, le punte di diamante per così dire, e abbiamo scelto di rivisitare l'intera collezione (circa centosessanta elementi) e di esplorare le sue parti sconosciute. Il risultato è che quarantaquattro dei cinquantasei elementi presentati vengono proiettati in pubblico per la prima volta.

Le scatole che Komatsu aprì nel 1988 contenevano soprattutto resti. Molti film si erano totalmente decomposti (delle produzioni Gaumont e Cines non era sopravvissuto pressoché nulla), e degli altri potevano essere recuperati e preservati solo frammenti. La perdita è grande ma, in modo paradossale, i frammenti hanno una loro forza nascosta. Offrono massima densità in un tempo minimo. Seguendo le loro suggestioni, la loro fisionomia, abbiamo composto otto programmi che offrono una panoramica della prima età dell'oro del cinema europeo, mostrano all'opera importanti attori e compagnie di produzione e delineano soggetti, figure, generi, strategie narrative ed estetiche. Entrate nel labirinto e lasciatevi stupire.

I nostri ringraziamenti per le splendide giornate trascorse a lavorare insieme a questo progetto vanno a Hiroshi Komatsu, a Mika Tomita, Masaki Daibo, Chizuru Usui e a tutto lo staff e ai curatori del National Film Archive of Japan. Ringraziamo inoltre Akira Komiya, Iku Sekiya e Sawako Ogawa per il sostegno, e Ivo Blom, Gianna Chiapello, Claudia Gianetto e Giovanni Lasi per averci aiutato a identificare i film.

Mariann Lewinsky e Karl Wratschko

This programme realises a long-cherished dream. Destiny had arranged for one of us to be in Tokyo in 1991-1992, when 62 newly restored titles from the Tomijiro Komiya Collection were screened at the National Film Center – National Museum of Modern Art, Tokyo (now the National Film Archive of Japan or NFAJ). Prints from this marvellous collection, generously lent by our colleagues in Tokyo, have enriched past editions of Il Cinema Ritrovato, and in 2014 led to the restoration of Addio giovinezza! *(Augusto Genina, 1918) from the only element known to exist, a duplicate of a now lost Komiya print.*

When Hiroshi Komatsu proposed a Komiya programme for the festival, we were overjoyed. We decided very early on to avoid the obvious: we would not present a selection of the 20 or so miraculously complete prints, the highlights, so to speak, but would revisit the whole collection (of about 160 items) and explore its unknown parts. As a result, 44 of the 56 elements presented here are screened for the first time ever in public.

The cans that Hiroshi Komatsu opened in 1988 contained mostly remnants. Many films had totally decomposed (close to nothing of the Gaumont and Cines productions had survived), and as for the others, only fractions could be preserved. The loss is great, but in a paradoxical way, fragments do have a hidden strength. They offer maximal density in a minimum of time. Following their suggestions, their physiognomy, we have edited eight programmes that give an overview of the first golden age of European silent cinema, present some important performers and production companies and outline distinctive topics, motives, genres and aesthetic and narrative strategies. Enter the maze and be astonished.

Our thanks for a wonderful time of working together on this project go to Hiroshi Komatsu, to Mika Tomita, Masaki Daibo, Chizuru Usui and all the staff and curators of the National Film Archive of Japan. We are grateful to Akira Komiya, Iku Sekiya, Sawako Ogawa for their support, and to Ivo Blom, Gianna Chiapello, Claudia Gianetto and Giovanni Lasi for their help in identifying films.

Mariann Lewinsky and Karl Wratschko



Tutti i film di questa sezione provengono dalla collezione Tomijiro Komiya del National Film Archive of Japan. Sono proiettati in copie 35mm prodotte nel 1990-1991 a partire dai nitrati originali. La sola eccezione è la scena finale di *Dans L'Hellade* (1909) scoperta tra i frammenti Komiya e recante il numero d'archivio 9535 che sara proiettato in un DCP dopo la copia in 35mm da un nitrato colorato a pochoir proveniente dalla Cineteca di Bologna (collezione Daniele Casagrande), cui manca la scena finale.

Copie imbibite, virate e colorate a pochoir sono state riprodotte via internegativo su pellicola a colori e sono qui indicate con 'col.' o 'col. da nitrato con colorazione a pochoir'. Per gli elementi non identificati il titolo è sostituito dal numero d'archivio e da parole chiave inserite tra parentesi quadre al posto del titolo. Le parentesi sono usate anche per titoli ipotetici e attribuzioni.

Per i frammenti e i film incompleti la lunghezza originale dell'opera è indicata tutte le volte che siamo riusciti a recuperare l'informazione. In vari casi le immagini sono tutte presenti ma mancano le didascalie, forse eliminate per la proiezione con narrazione dal vivo; ciò spiega le differenze di durata di film altrimenti completi. Sono stati indicati archivi d'origine ove reperire elementi più completi, ma non è stato possibile effettuare una ricerca sistematica al di là del database FIAF. Vi preghiamo di condividere con i curatori e il NFAJ eventuali informazioni su altri elementi esistenti.

All the films in this section come from the Tomijiro Komiya collection in the National Film Archive of Japan. They are screened in 35mm prints struck in 1990-1991 from the original nitrate prints. The exception is the final scene of Dans l'Hellade *(1909) which was discovered among the Komiya fragments, labelled No. 9535 and which we will be screening from a DCP after the 35mm print from a stencil-coloured nitrate print preserved by Cineteca di Bologna (Daniele Casagrande collection) that is missing the final scene.*

Tinted, toned and stencil-coloured prints were reproduced via internegative on colour stock and are indicated here by 'col.' or 'col. from a stencil-coloured nitrate print'. For unidentified elements, the archival ID number and appropriate key words in square brackets are given instead of a title. Brackets are also used for hypothetical titles and attributions.

For fragments and incomplete films, the original length of the work is indicated wherever we could retrieve the information. In several cases, the images are all present, but the intertitles are absent, possibly cut for screening with a live narration which explains differences in length for otherwise complete works. Source archives for more complete elements have been indicated, but it has not been possible to do a systematic search for them beyond the FIAF database. Please do share information about any other existing elements you know of with the curators and the NFAJ.

CAPITOLO 1: PROGRAMMA D'APERTURA
CHAPTER 1: OPENING PROGRAMME

A giudicare dall'inventario che fece negli anni Settanta, Tomijiro Komiya possedeva una vastissima collezione di film europei degli anni Dieci del Novecento. Tuttavia, quando l'archivio cinematografico nazionale ricevette la collezione dal figlio di Komiya, nel 1988, lo stato di conservazione era lungi dall'essere perfetto, per usare un eufemismo. Molte copie si trovavano in uno stato di avanzata decomposizione. Ho dovuto eliminare centinaia di parti gravemente danneggiate, da rulli di pellicola che in molti casi erano privi di titolo. Il mio motto era: "bisogna salvare il più possibile". Perciò sono stati preservati molti frammenti di film non identificati. Si tratta di autentiche rarità: contengono l'essenza del cinema muto. Ho montato su bobine queste immagini sparse, ottenendo involontariamente un risultato molto toccante. Possiamo riconoscere all'istante i volti di star come Pina Menichelli, Diana Karenne, Luigi Chiesa, Gigetta e Rodolfi. L'effetto è quasi surreale, poiché ciascun pezzetto ha una sua propria struggente intensità. Ecco perché abbiamo deciso di aprire il programma Komiya con questo mio montaggio di frammenti.

Tomijiro Komiya non era solo il proprietario di un ristorante, era anche un attore dilettante del teatro Kabuki, specializzato come *Oyama* (attore maschio che interpreta ruoli femminili). Allievo di Kasen Nakamura, celebre attrice Kabuki, era profondamente interessato agli stili degli attori cinematografici europei. Agli occhi del pubblico moderno lo stile di recitazione di *Gendarm Möbius* può sembrare pesante, ma all'epoca era molto apprezzato. Non credo che Komiya sapesse quanto fosse famosa Betty Nansen in Danimarca. Tuttavia, anche senza troppe informazioni sugli attori, i cinefili giapponesi comprendevano d'istinto l'estetica teatrale dell'Europa del Nord.

Hiroshi Komatsu

Judging from the inventory he made in the 1970s, Tomijiro Komiya possessed a huge collection of European cinema from the 1910s. However, in 1988 when the film archive received the



Af Elskovs Naade

collection from his son, the state of the conservation was far from ideal, to put it mildly. Many prints were in a state of advanced decomposition. I had to cut out hundreds of seriously damaged parts from rolls of film, many of which did not have a title. My motto absolutely was: "as much as possible must be saved". Consequently, many fragments from unknown films have been preserved. They are the gems: the essence of silent cinema is there. I combined these images into compilation reels, and this corpus of scattered images is inadvertently very moving. We can instantly recognize the faces of stars such as Pina Menichelli, Diana Karenne, Luigi Chiesa, Gigetta and Rodolfi. It even looks surreal, because each fragment is so powerful. That's why we have decided to show a reel of fragments I combined as the opening of the Komiya programme.

Tomijiro Komiya was not only a restaurant owner. He was also an amateur Kabuki actor trained primarily as an Oyama (a male actor who plays female roles). He was a disciple of the famous Kabuki actress Kasen Nakamura and he had a deep interest in the acting styles of performers in European films. For a modern audience, the acting style in Gendarm Möbius *might look very heavy, but that style was much appreciated at that time. Also, I don't think Komiya knew the high reputation Betty Nansen enjoyed in Denmark. However, even without much information about the actors, Japanese fans instinctively understood the theatrical aesthetics of northern Europe.*

Hiroshi Komatsu

N. 9654 [FRAGMENTS 1. TOMIJIRO KOMIYA COLLECTION]

▪ 35mm. L.: 431 m. D.: 21' a 18 f/s. Col. ▪ NFAJ n. 9654 ▪ Montaggio a cura di / *Editing by* Hiroshi Komatsu (1990)

AF ELSKOVS NAADE

Danimarca, 1914 Regia: August Blom

▪ T. int.: *Acquitted*. Scen.: Albert Varner. F.: Johan Ankerstjerne. Int.: Betty Nansen (Any), Olaf Fønss (il giudice), Adam Poulsen (Willy von Teyn). Prod.: Nordisk Films Kompagni ▪ 35mm. L.: 179,5 m (l. orig.: 1150 m). D.: 9' a 18 f/s. Col. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ NFAJ n. 5667 ▪ Copia integrale disponibile presso / *Complete print accessible at* Det Danske Filminstitut

LA FIGLIA DEL CIECO

Italia-Francia, 1912 Regia: Ugo Falena

▪ T. alt.: *La Fille de l'aveugle*. Int.: Madeleine Céliat, Bianca Lorenzoni, Giovanni Pezzinga. Prod.: Film d'Arte Italiana ▪ 35mm. L.: 157 m (l. orig.: 395 m). D.: 8' a 17 f/s. Col. (da un nitrato colorato a pochoir / *from a stencil-colored nitrate print*). Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ NFAJ n. 6125

GENDARM MÖBIUS

Germania, 1913 Regia: Stellan Rye

▪ Sog.: dal romanzo di Victor Blüthgen. Scen.: Stellan Rye. F.: Karl Hasselmann. Scgf.: Robert A. Dietrich. Int.: Georg Molenar (gendarme Möbius), Lucie Höflich (Stina), Lothar Körner (Frans Lohmann), Victor Colani. Prod.: Deutsche Bioscop GmbH ▪ 35mm. L.: 781 m. D.: 38' a 18 f/s. Col. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ NFAJ n. 5630



Alice Tissot in NFAJ n. 9654

CAPITOLO 2 / *CHAPTER 2*: PATHÉ, PATHÉCOLOR, F.A.I.

Un programma che mette in risalto le qualità distintive dei film Pathé: narrazioni complesse, grandi interpreti e l'impareggiabile tecnica Pathécolor nel colorare copie in bianco e nero a pochoir.

L'anonimo *Le Dévouement de prêtre* (1907), con il suo formidabile intreccio (quasi un annuncio del *Tesoro della Sierra Madre*), suggerisce l'attribuzione ad Albert Capellani, le cui *Scènes dramatiques et réalistes* del 1906-1907 sono nettamente superiori alla media per lunghezza, complessità narrativa e stile figurativo. Gli attori Pathé Stacia Napierkowska, Mistinguett, Max Linder e Charles Prince si conquistarono una popolarità senza precedenti nel 1909-1910, e sono tra le primissime vere star cinematografiche. Linder e Napierkowska (che era omosessuale) apparvero come coppia in alcuni film; lo stesso vale per Prince e Mistinguett (*Les Timidités de Rigadin,* vedi capitolo 4).

Quanto al Pathécolor: noi lo adoriamo, e così Tomijiro Komiya. Molta della produzione F.A.I., società romana collegata alla Pathé, sopravvive solo in negativi in bianco e nero (a Parigi). Ma fortunatamente un certo numero di copie positive colorate, distribuite in Giappone, arrivarono nelle mani di Komiya. Tra queste *Il re fantasma*, *La figlia del cieco* (nel programma di apertura), e il bellissimo, non identificato n. 5563 (in *Storie e sogni*).

I primi film della collezione datano al 1907 e, prevedibilmente, la maggior parte dei titoli degli anni 1907-1911 – sedici dei ventiquattro finora identificati – sono produzioni Pathé e dell'affiliata S.C.A.G.L. La proporzione riflette l'ampiezza del dominio Pathé sul mercato internazionale, nel segno di una sistematica espansione e standardizzazione. La produzione giornaliera dello stabilimento di Joinville-le-Pont toccò le trecento copie nell'autunno del 1906 e 475 copie (per una lunghezza complessiva di sessantamila metri) nella primavera 1907 (Stéphanie Salmon, *Pathé. À la conquête du cinéma 1896-1929*, Tallandier, 2014). Il cinema era ormai il cinema, nuove sale aprivano ovunque e la quantità di titoli e copie prodotti dalla Pathé nella più ampia gamma di generi permetteva di mettere insieme programmi continui e continuamente variati. La Pathé proseguì nella sua espansione aprendo filiali in Europa, in Asia e negli Stati Uniti, producendo da sé la pellicola e introducendo nel 1909 il moderno sistema di distribuzione cinematografica. Ma alla base di tutto c'era la qualità dei suoi film.

Mariann Lewinsky



Dans l'Hellade

A programme to showcase the distinctive qualities of Pathé films: complex narratives, great performers and the peerless Pathécolor technique of colouring black-and-white prints by means of stencils.

The anonymous Le Dévouement de prêtre *(1907) features an amazing plot (with a hint of* The Treasure of Sierra Madre*), that suggests director Albert Capellani, whose* Scènes dramatiques et réalistes *of 1906-1907 are consistently above average in length, narrative complexity and visual style. Pathé performers Stacia Napierkowska, Mistinguett, Max Linder and Charles Prince gained unprecedented popularity in 1909-1910, and are counted among the very first film stars. Linder and Napierkowska (who was gay) appeared as a couple in several films; Prince and Mistinguett likewise (see* Les Timidités de Rigadin, *in chapter 4).*

As for Pathécolor, we simply adore it. So did Tomijiro Komiya. Much of the work of Rome-based F.A.I., Pathé's affiliate company, has survived only in black-and-white negatives (in Paris). However, luckily a number of stencil-coloured positive prints distributed in Japan found their way to Tomijiro Komiya, among them Il re fantasma, La figlia del cieco *(in the opening programme), and the gorgeous unidentified No. 5563 (in* Tales and Dreams*).*

The earliest films in the collection can be dated to 1907, and unsurprisingly, the majority of the titles from 1907-1911 – 16 out of the 24 so far identified – were produced by Pathé and its affiliate S.C.A.G.L. These proportions reflect Pathé's domination of the international market in those years, as it pursued systematic expansion and standardisation. Daily production from its plant in Joinville-le-Pont reached 300 prints in autumn 1906 and 475 prints (with an overall length of 60,000m) in spring 1907 (Stéphanie Salmon, Pathé. À la conquête du cinéma 1896-1929*, Tallandier, 2014). Now cinema was born and venues opened up everywhere, as the quantity of titles and prints produced by Pathé in the full gamut of genres permitted a continuous programme, which was changed frequently. Pathé continued its expansion by opening affiliate companies in Europe, Asia and the US, producing its own film stock and introducing the modern rental system of film distribution in 1909. But the foundation of it all was the quality of its films.*

Mariann Lewinsky



Max Linder e Stacia Napierkowska

DANS L'HELLADE
Francia, 1909 Regia: Charles Decroix

▪ Sog.: dalla pantomima di Sacha Dezac. Scgf.: Marcel Jambon. Int.: Stacia Napierkowska, Andrée Marly. Prod.: Pathé – Le Film d'Art ▪ 35mm e DCP. D.: 7'. Col. (da un nitrato colorato a pochoir / *from a stencil-colored nitrate print*) ▪ Da: Cineteca di Bologna (Daniele Casagrande collection), National Film Archive of Japan ▪ NFAJ n. 9535 [Fragments. Tomijiro Komiya Collection]

LE DÉVOUEMENT DE PRÊTRE
Francia, 1907 Regia: [Albert Capellani]

▪ Int.: Renée Doux (moglie dell'addetto alla riscossione). Prod.: Pathé ▪ 35mm. L.: 185 m (l. orig.: 195 m). D.: 10' a 16 f/s. Bn ▪ NFAJ n. 5612

LE VOLEUR MONDAIN
Francia, 1909

▪ Sog.: dai personaggi creati da Maurice Leblanc. Scen.: Georges Fagot. Int.: Max Linder (Arsène Lupin). Prod.: Pathé Frères ▪ 35mm. L.: 136 m (l. orig.: 175 m). D.: 7'30'' a 16 f/s. Bn ▪ NFAJ n. 6572

▪ Copia 16mm disponibile presso / *16mm print accessible at* Deutsche Kinemathek

IL RE FANTASMA
Italia, 1914 Regia: Ugo Falena

▪ T. alt.: *Le Roi fantôme*. ▪ Scen.: Ugo Falena. Int.: Ettore Berti (Re Carlo/lo scudiero Demetrio), Lola Visconti-Brignone (Biancofiore), Guido Brignone, Alfredo Campioni, Ettore Baccani. Prod.: Film d'Arte Italiana ▪ 35mm. L.: 629 m. D.: 31' a 18 f/s. Col. (da un nitrato colorato a pochoir / *from a stencil-colored nitrate print*). Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ NFAJ n. 4765

CAPITOLO 3: ORIENTE E OCCIDENTE – INFINE SI INCONTRANO!
CHAPTER 3: EASTERN AND WESTERN – THE TWAIN MEET!

Questo programma è un viaggio attraverso il tempo e lo spazio, in un'atmosfera di avvolgente esotismo. Il termine esotico, d'origine greca, indica qualcosa 'che viene dall'esterno', e questo è esattamente quel che fanno i film di questo programma: descrivono culture e popoli stranieri come oggetti strani, 'esterni'. L'incontro con l'altro (abbondano "lo Zingaro", "l'Africano", "l'Arabo") segue uno schema eurocentrico: gli eroici protagonisti sono occidentali, i cattivi arrivano dall'oriente o dal sud. Qualche volta il cuore del film è l'avventura o una caccia al tesoro, e allora l'ambientazione esotica sarà solo un sobrio sfondo, come in *Der Schatz des Abdar Rahman*, ma se c'è un'intenzione politica, il cattivo sarà certo uno straniero. Formula semplice per diffondere un'ideologia razzista, e così funzionale che rimane immutata ancora oggi, nel Ventunesimo secolo.

I film sulle culture straniere non sono tuttavia sempre caratterizzati da una prospettiva 'orientalista'. C'è anche ammirazione per ciò che altri popoli hanno saputo realizzare, come nelle vedute degli splendidi giardini di *Delenda Carthago!* Un'ammirazione che per molto tempo ha portato a voler catturare la vita dei popoli stranieri attraverso film, libri e fotografie – talora producendo equivoci culturali e stereotipi idealizzati. Un esempio positivo è la riedizione dell'*Odissea* italiana del 1911, realizzata nel 1929 dal *benshi* Komada Kôyo (*benshi* o *eiga setsumeisha*, narratore che commentava i film muti). In una nuova cornice, giapponese e contemporanea, una delle narrazioni fondative della letteratura europea viene illustrata da un dotto vicino di casa a un gruppo di bambini affascinati. Il film è un riuscito esempio di coproduzione tra Oriente e Occidente, e anche una magnifica prova dell'amore del pubblico giapponese per i film europei. I due film citati, entrambi incompleti, sono chiusi da due frammenti non-fiction: spettacolari riprese di onde agitate forniscono a *L'Odissea* il suo finale, mentre un *travelogue* Éclair sulle antiche mura di Costantinopoli diventa l'epilogo di *Delenda Cathago!*

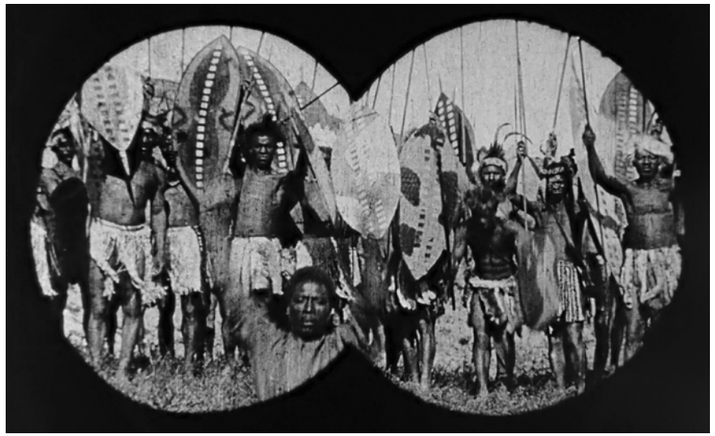
Karl Wratschko



L'Odissea

In this programme we travel through time and space in an atmosphere characterised by heavy exoticism. The Greek origin of the word can be described as 'from the outside'. And this is exactly what most of the films in this programme are doing: describing foreign cultures and their people as being strange, from the outside. The encounter with the other ("the Gypsy", "the African", "the Arab" abound here) follows a Eurocentric pattern: the heroic protagonists are from the west, the villains come from the east or south. Sometimes, a film's main concern is adventure or a treasure hunt, and the exotic setting is used in a sober way, as in Der Schatz des Abdar Rahman*, but if the film has a political agenda, then the villain will be a foreigner. This simple formula to spread a racist ideology worked so well that it remains unchanged today, in the 21st century.*

However, films about foreign cultures are not solely characterised by an orientalist perspective. There is also much appreciation of the achievements of foreign cultures, as in the views of the wonderful gardens in Delenda Carthago! *This appreciation has long provided the motivation to capture the life of foreign cultures in films, books and photographs – sometimes leading to misinterpretations and stereotypical idealisations. A positive example is the 1929 Japanese re-issue of a 1911 Italian adaptation of the* Odyssey *created by the film narrator (*eiga setsumeisha *or* benshi*) Komada Kôyo. In the new frame story, set in contemporary Japan, one of the great tales of European literature is explained by a knowledgeable neighbour to a group of fascinated Japanese children. The new film is a successful east-west co-production, and also a wonderful illustration of the love of Japanese audiences for European films. Two non-fiction fragments complement*



[Das Gesetz der Mine]

two incomplete fiction films in the programme: spectacular shots of raging waves (probably Mare tempestoso*, 1909) provide a closure for* L'Odissea*, and an Éclair travelogue showing the ancient wall of Constantinople forms an epilogue to* Delenda Carthago!

Karl Wratschko

L'ODISSEA

Italia, 1911 Regia: Francesco Bertolini, Giuseppe De Liguoro, Adolfo Padovan
Giappone, 1929 Regia: Komada Kôyo

▪ Sog.: dal poema omonimo (VIII sec. a.C.) di Omero. F.: Emilio Roncarolo. Int.: Giuseppe De Liguoro (Ulisse), Eugenia Tettoni (Penelope), Ubaldo Maria Del Colle. Prod.: Milano Film ▪ 35mm. L.: 512 m (l. orig. della versione giapponese / *original length of the Japanese version*: 765 m). D.: 25' a 18 f/s. Col. Didascalie giapponesi / *Japanese intertitles* ▪ NFAJ n. 6110
▪ Copie della versione del 1911 sono disponibili in vari archivi / *Prints of the 1911 work accessible in several archives*

[MARE TEMPESTOSO]

Italia, 1909

▪ T. giapponese: *Aranami*. Prod.: Itala Film ▪ 35mm. L.: 48 m (l. orig.: 89 m). D.: 3' a 16 f/s. Col. ▪ NFAJ n. 9549

ARVEPRINSEN

Danimarca, 1914

▪ T. int.: *The Great Court Scandal*. Int.: Gudrun Houlberg (Mercedes), Petrine Sonne (la veggente Gagool), Oscar Kiertzner (principe Carlos), Valdemar Møller (Ernesto). Prod.: Filmfabriken Danmark ▪ 35mm. L.: 347 m (l. orig.: 905 m). D.: 17' a 18 f/s. Col. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ NFAJ n. 4302

DELENDA CARTHAGO!

Italia, 1914 Regia: Luigi Maggi

▪ T. int.: *The Destruction of Carthage*. Sog.: Guido Volante. Scen.: Arrigo Frusta. F.: Giuseppe Paolo Vitrotti. Int.: Eugenia Tettoni (Mirka), François-Paul Donadio (Shabarim), Luigi Chiesa (Asdrubale), Giuseppina Valdata-Farinon (Zamah), Marcel Fabre (Scipione Emiliano), Umberto Scarpellini (Catone). Prod.: S.A. Ambrosio ▪ 35mm. L.: 146 m (l. orig.: 1500 m). D.: 7' a 18 f/s. Col. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ NFAJ n. 5633

[CONSTANTINOPLE]

Francia, 1912

▪ Prod.: Éclair ▪ 35mm. L.: 30 m (l. orig.: 95 m, montato insieme a / *combined with* Sulla via dell'oro). D.: 2' a 18 f/s. Col.
▪ NFAJ n. 8832

SULLA VIA DELL'ORO

Italia, 1913 Regia: [Baldassare Negroni]

▪ Int.: Hesperia (Kate Sampson), Lea Giunchi (Lea Wood), Amleto Novelli (John Wood). Prod.: Cines ▪ 35mm. L.: 90 m (l. orig.: 582 m). D.: 4' a 18 f/s. Col. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ NFAJ n. 8832 ▪ Una pellicola di 472 m è disponibile presso / *A 472 m print is accessible at* EYE Filmmuseum (Desmet Collection)

[DAS GESETZ DER MINE]

Germania, 1915 Regia: Joe May

▪ Scen.: William Kahn, Joe May. Int.: Max Landa (Joe Deebs), Ellen Richter, Louis Brody. Prod.: May-Film GmbH ▪ 35mm. L.: 21 m. D.: 1' a 18 f/s. ▪ NFAJ n. 9544

DER SCHATZ DES ABDAR RAHMAN

Germania, 1913 Regia: Max Obal

▪ Scen.: J. Karm. F.: Alfons Brümmer. Scgf.: Robert A. Dietrich. Int.: Hugo Flink, Lyda Salmonova. Prod.: Deutsche Bioscope GmbH ▪ 35mm. L.: 400 m (secondo rullo di una copia integrale di 800 m / *second reel of a complete 800 m print*). D.: 20' a 18 f/s. Col. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ NFAJ n. 5628

CAPITOLO 4: L'AMORE È UNA COSA MERAVIGLIOSA
CHAPTER 4: LOVE IS A MANY-SPLENDORED THING

I film tedeschi e le attrici Hanni Weisse, Wanda Treumann e Henny Porten compongono l'ordito di questo programma (nella collezione c'erano originariamente anche diversi film con Asta Nielsen, oggi perduti).

Solo il primo rullo di *Wir lassen uns scheiden* (1913), prodotto e interpretato da Treumann insieme a Viggo Larsen, è sopravvissuto. Pur schierandosi apertamente dalla parte delle donne e della graziosa, audace Wanda, questa commedia matrimoniale concedeva qualche brivido anche al pubblico maschile "con alcuni piccanti passaggi burlesque, soprattutto la scena della vasca da bagno, o il tentativo del marito di irrompere nella stanza della moglie, abbigliata per la notte, o ancora di impedire la fuga della moglie discinta dalla porta dell'aula del tribunale in cui si dibatte il divorzio" ("The Moving Picture World", 11 aprile 1914).

Come nella sua opera più nota *Der Andere* (1913) e nell'elegiaco *Zweimal gelebt* (1912, EYE Filmmuseum, Desmet Collection), in *Der Mutter Augen* l'attore-regista Max Mack usa il tema della personalità doppia, divisa, scambiata. Una donna cerca di sostituirsi alla sorella morta (Hanni Weisse) per prenderne il marito, l'uomo che ha sempre desiderato. Ma non può dare al nipote l'amore materno di cui ha bisogno e l'orfanello trova una migliore sostituta in un'infermiera, sempre interpretata da Weisse.

A tessere la trama pensano i film francesi, con una comica di Mistinguett e Rigadin come aperitivo. Per favore non perdetevi Mistinguett che traveste il suo partner da Lohengrin usando attrezzi da cucina come elmetto e armatura, per fargli cantare Wagner: è un grande momento nella storia culturale. Poi abbiamo un pezzo davvero speciale della collezione Komiya: un documentario promozionale che presenta gli chef e i ristoranti di Digione. Come mai? Perché nella vita Tomijiro Komiya era il proprietario d'un ristorante ad Asakusa, il quartiere del cibo e del divertimento di Tokyo. Guardando quei raggianti ristoratori, il loro staff e le loro tavole, possiamo immaginare Komiya che vede il film e condivide con noi i suoi interessi professionali e la sua passione personale.

Mariann Lewinsky

German films and popular German actresses Hanni Weisse, Wanda Treumann and Henny Porten make up the warp of this programme (there were originally also several films starring Asta Nielsen in the collection, but they have been lost).

Of Wir lassen uns scheiden *(1913), produced by and starring Treumann and Viggo Larsen, only the first reel has survived. While this marriage comedy clearly sides with the women and with pretty, plucky Wanda, it also provided certain pleasures for the male audience in the lost reels with an "ultra-burlesque stage action, notably the bathtub scene, or again the attempt of the husband to break into the room of his peevish wife, appareled for bed; or yet again the attempt of the husband to restrain the escape of the scantily clad wife through the door of the divorce court room" ("The Moving Picture World", 11 April 1914).*

As in his best-known work Der Andere *(1913) and in the elegiac* Zweimal gelebt *(1912, EYE Filmmuseum, Desmet Collection) actor-director Max Mack uses in* Der Mutter Augen *the motif of split, shifting or dual personality as a narrative device. A woman tries to take the place of her dead sister (Hanni Weisse) by marrying her widower, the man she always wanted. But she is not the loving mother that her nephew needs – he finds a better substitute in a nurse, who is also played by Weisse.*



[Dijon – ville gastronomique]

The weft is formed by French films, with a Mistinguett and Rigadin comedy as a starter. Please take note that Mistinguett dresses up her co-star as Lohengrin with kitchen utensils for helmet and armour in order to have him sing Wagner: a great moment in cultural history. Next we have that singular item, a non-fiction film in the Komiya collection: a promotional documentary presenting the chefs and restaurants of Dijon in France. Why? Because in real life, Tomijiro Komiya was a restaurant owner in Asakusa, the food and entertainment district of Tokyo. Looking at the beaming restaurateurs and their teams and tables, full of venison, you may invoke Komiya to see the film and to share his professional interest and personal pleasure with you.

Mariann Lewinsky

LES TIMIDITÉS DE RIGADIN

Francia, 1910 Regia: Georges Monca

▪ T. int.: *A Shy Youth*. Scen.: René Chavance. Int.: Prince, Mistinguett, Gabrielle Debrives, Gabrielle Lange. Prod.: Pathé – S.C.A.G.L. ▪ 35mm. L.: 162 m. D.: 9' a 16 f/s. Col. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ NFAJ n. 6082

WIR LASSEN UNS SCHEIDEN
Germania, 1913 Regia: Viggo Larsen

▪ T. int.: *Wifey's Charms*. Scen.: Luise del Zopp, Rudolf del Zopp. Int.: Wanda Treumann, Viggo Larsen. Prod.: Treumann-Larsen-Film-Vertriebs-GmbH ▪ 35mm. L.: 236 m. D.: 11' a 18 f/s. Col. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ NFAJ n. 5092

N. 6568 [DIJON – VILLE GASTRONOMIQUE]
Francia, 19??

▪ 35mm. L.: 86 m. D.: 4' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ NFAJ n. 6568

N. 6574 [MADELEINE, ARLETTE DUBREUIL, GINETTE ET M. GARNIER]
Francia, 192?

▪ 35mm. L.: 86 m. D.: 4' a 18 f/s. Col. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ NFAJ n. 6574

MATHIAS SANDORF
Francia, 1921 Regia: Henri Fescourt

▪ Sog.: dal romanzo omonimo (1885) di Jules Verne. Scen.: Henri Fescourt. F.: Paul Parguel. M.: Mario Nalpas. Scgf: Gaston David. Int.: Romuald Joubé (Mathias Sandorf), Yvette Andréyor (Sava Toronthal), Jean Toulout (Silas Toronthal), Paul Vermoyal (Sarcany). Prod.: Les Films Louis Nalpas ▪ 35mm. L.: 109 m. D.: 5' a 18 f/s. Col. Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ NFAJ n. 6109 ▪ CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée possiede una copia incompleta (2550 m) della riduzione (3700 m) realizzata nel 1925 a partire dal serial del 1921 in nove episodi / *CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée holds an incomplete print of 2550 m of the 3700 m long 1925 condensed version of the 1921 Ciné-feuilleton in nine parts*



Wir lassen uns scheiden (scena perduta)

DIE PRINZESSIN VON NEUTRALIEN
Germania, 1917 Regia: Rudolf Biebrach

▪ Scen.: Robert Wiene. F.: Karl Freund. Scgf.: Ludwig Kainer. Int.: Henny Porten, Paul Bildt, John Gottowt, Hermann Picha, Julius Falkenstein, Alexander von Antalffy. Prod.: Messter-Film GmbH ▪ 35mm. L.: 214 m. D.: 10' a 18 f/s. Col. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ NFAJ n. 5632

N. 9547 [DRAMMA IN COSTUME SETTECENTESCO CON PAUL HARTMANN / 18TH CENTURY COSTUME DRAMA STARRING PAUL HARTMANN]
Germania, 1922-1923?

▪ T. archivio: *An Idyll of the Old Rhine*. Int.: Paul Hartmann ▪ 35mm. L.: 16 m. D.: 1' a 18 f/s. Col. ▪ NFAJ n. 9547

DER MUTTER AUGEN
Germania, 1912-1913 Regia: Max Mack

▪ Scen.: Max Mack. Int.: Hanni Weisse (Johanna/infermiera), Else Bassermann-Schiff (Ella), Max Mack (dottor Hagen). Prod.: Jules Greenbaum per Deutsche Vitascope GmbH ▪ 35mm. L.: 403 m (l. orig.: 630 m). D.: 20' a 18 f/s. Col. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ NFAJ n. 4974



Wanda Treumann

CAPITOLO 5 / *CHAPTER 5*: GIALLO / POLAR / KRIMI



Sul set di *Der geheimnisvolle Nachtschatten*

Questo programma ci porta in un *demi-monde* di detective, furfanti, truffatori, patti enigmatici e poliziotti in tutù. Un mondo pieno di misteri, dove – fortunatamente – non capiamo mai che cosa davvero stia accadendo. Liberi da impacci narrativi, possiamo seguire le orme di Nick Winter, maestro di travestimenti e primo poliziotto di casa Pathé, mentre risolve un caso insidioso, guardare un uomo in un magnifico abito giallo a scacchi che di colpo diventa invisibile, sentirci vittime di un'oscura minaccia in un thriller danese non identificato e, distratti dal vivido Pathécolor di un frammento francese, cercare di seguire la conversazione tra due uomini – padre e figlio? – che parlano di soldi. Il frammento più lungo del programma, *Der geheimnisvolle Nachtschatten*, è diretto dal tedesco Harry Piel, uno specialista in film d'avventura opportunamente soprannominato "il regista dinamite". Le scene d'azione ad alta velocità e un inseguimento mozzafiato su vari mezzi di trasporto sono nella cifra tipica di Piel, e in più il film non risparmia barbe e baffi finti, attrezzeria indispensabile del genere *crime*.

La collezione Komiya sarà mai digitalizzata e accessibile? Nel frammento di un *Krimi* tedesco che non è nel programma, *Das Souper um Mitternacht* di Hans Werkmeister, c'è la splendida immagine di una tenda e di due parole che lentamente vengono scritte sulla stoffa dai buchi dei proiettili: "Hüte Dich!" – "Fa' attenzione!".

Karl Wratschko

This programme takes us into the demi-monde *of detectives, crooks, tricks, shady deals and policemen in tutus. A world full of mysteries, where we – fortunately – never really understand what exactly is going on. Freed from narrative chains we can follow the master of disguise Nick Winter, Pathé's top detective, solving a tricky case, watch a man in a wonderful checked yellow suit who suddenly makes himself invisible, feel unexplained menace in an unidentified Danish thriller and, distracted by the brilliant Pathécolor of a French fragment, try to follow the conversation of two men – father and son? – about money. The longest fragment of the programme,* Der geheimnisvolle Nachtschatten, *is by German filmmaker Harry Piel, a specialist in popular adventure films who was aptly nicknamed "Dynamite Director". The film's high-speed action and a breathtaking chase using various means of transport are typical for Piel, and it also features many a fake beard and moustache, then indispensable props in the crime genre.*

Will the Komiya collection ever be digitised and accessible? In one fragment of another German Krimi, Das Souper um Mitternacht *by Hans Werkmeister (not in the programme), there is a splendid image of a curtain with a word slowly punched in the fabric by bullet holes: "Hüte Dich!" – "Beware!".*

Karl Wratschko

NICK WINTER CONTRE LE BANQUIER WERB
Francia, 1912 Regia: Paul Garbagni

▪ T. int.: *Nick Winter and the Banker*. Int.: George Vinter (Nick Winter). Prod.: Pathé Frères ▪ 35mm. L.: 226 m (l. orig.: 250 m). D.: 11' a 18 f/s. Col. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ NFAJ n. 5611

N. 9535 [FRAGMENTS 2. TOMIJIRO KOMIYA COLLECTION]

▪ T. copia: *Pathécolor Fragments* ▪ Prod.: Pathé ▪ 35mm. L.: 51 m. D.: 2' a 18 f/s. Bn e Col. (da nitrati colorati a pochoir / *from stencil-colored nitrate prints*) ▪ NFAJ n. 9535

IL GRANDE VELENO
Italia, 1915 Regia: Eugenio Testa

▪ Sog.: Giulio Caggiano. F.: Giovanni Tomatis. Int.: Valentina Frascaroli (Alice). Prod.: Itala Film ▪ 35mm. L.: 31 m (l. orig.: 900 m). D.: 2' a 18 f/s. Col. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ NFAJ n. 9539

[DØDSFLUGTEN]
Danimarca, 1911 Regia: Eduard Schnedler-Sørensen

▪ T. int.: *Flight to Death*. Scen.: Axel E. Hoeck. Int: Karen Lund, Einar Zangenberg, Carl Alstrup, Franz Skondrup. Prod.: Nordisk Films Kompagni ▪ 35mm. L.: 72 m. D.: 3' a 18 f/s. Imbibito / *Tinted* ▪ NFAJ n. 9546

N. 6569 [LA FEMME FATALE]
Francia, 1912

▪ T. int.: *When Paris Loves*. Int.: René Alexandre, Louis Ravet. Prod.: Pathé ▪ 35mm. L.: 41 m (l. orig.: 980 m). D.: 2' a 18 f/s. Col. (da un nitrato colorato a pochoir / *from a stencil-colored nitrate print*) ▪ NFAJ n. 6569



André Deed in NFAJ n. 9541

DER GEHEIMNISVOLLE NACHTSCHATTEN
Germania, 1914 Regia: Harry Piel

▪ Scen.: Harry Piel. F.: Toni Mülleneisen. Int.: Charly Berger. Prod.: Continental-Kunstfilm GmbH ▪ 35mm. L.: 468 m. D.: 26' a 16 f/s. Col. (da un nitrato imbibito / *from a tinted nitrate print*). Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ NFAJ n. 5557

N. 9541 [FRAMMENTO DI UNA COMICA CON CRETINETTI / FRAGMENT OF A CRETINETTI COMEDY]
Italia, 19??

▪ T. giapponese: *Shinbaka*. Int: André Deed Prod.: Itala Film ▪ L.: 44 m (montato insieme a / *combined with* Arthème Sorcier). D.: 2' a 18 f/s. Col. ▪ NFAJ n. 9541

ARTHÈME SORCIER
Francia, 1913 Regia: Ernest Servaes

Int: Ernest Servaes. Prod.: Eclipse ▪ NFAJ n. 9541 ▪ EYE Filmmuseum possiede una copia integrale di 111 m di *Arthème sorcier / EYE Filmmuseum holds a complete 111 m print of* Arthème sorcier *in its collection*

CAPITOLO 6: SOGNI E RACCONTI
CHAPTER 6: DREAMS AND TALES

Cent'anni fa, von Hofmannsthal paragonò i film ai sogni, e da allora le teorie del cinema sono state ossessionate dal rapporto tra attività onirica e visione cinematografica. Quando poi i sogni entrano direttamente negli intrecci dei film, lo stato 'para-onirico' dello spettatore diventa ancora più intenso. Inoltre i sogni sono spesso lacunosi, pieni di salti logici e di azioni incomprensibili compiute da ignoti sulla base di inesplicabili emozioni, esattamente come i frammenti che presentiamo in questo programma.

Il ricorso a una cornice narrativa per una visione onirica o per la visualizzazione d'un racconto orale, molto frequente nel cinema europeo dei primi anni Dieci, è presente anche nel fantasioso *Dream of a Shepherd*, produzione Ambrosio non identificata (ma che sembra portare le tracce dello sceneggiatore Arrigo Frusta). Ne troviamo un'eco nel frammento Messter n. 5647, dove il sogno anticipa un destino fatale e aiuta a sventarlo. La cornice può anche ospitare un flashback, come in *La fuga dei diamanti*. In modo ancor più spettacolare, visualizzazioni delle storie narrate possono comparire in forma di inserti, piccoli schermi che si aprono nell'inquadratura, come in uno dei film più meravigliosamente onirici della collezione Komiya, il frammento n. 5563. Con la sua bella colorazione a pochoir e il suo poco affidabile montaggio, questo film F.A.I. ci guida lungo inquietanti paesaggi, fino a una stanza egiziana dal sontuoso décor, dove un uomo evoca la visione d'una povera donna folle per impedire a un altro uomo di sedurre un'altra donna… Immagini che ci pongono una domanda: dove siamo noi, parlando di estetica, nel 2021? Molto lontani, certamente.

Nel film di Genina *Il castello del diavolo*, una favola medievale su un patto faustiano e l'eterna battaglia contro l'ingiustizia viene evocata entro una cornice narrativa contemporanea. Non c'è arte che eguagli il cinema nell'*effet du réel* laddove si evochino tempi passati, e il cinema muto italiano ha saputo usare questa potenzialità ai suoi più alti livelli. *Napo Torriano*, girato nel 1910 in veri castelli lombardi, usando autentici oggetti di scena forniti da veri aristocratici milanesi, che pure appaiono nel film, è un film stupefacente ancora oggi, nel 2021.

Karl Wratschko

A hundred years ago, Hugo von Hofmannsthal compared films to dreams, and ever since, film theorists have been obsessed by the relationship between dreaming and the cinema. When film plots involve dreams, the viewer's 'para-oneiric' state becomes even more intense. Moreover, dreams are often incomplete, full of jump cuts and unintelligible actions by unknown people with intense but unexplained emotions, exactly like the fragments presented in this programme.

The device of a frame narrative for a dream vision or a visualised tale, very popular in European cinema in the early 1910s, can be seen in the imaginative Dream of a Shepherd, *an unidentified Ambrosio production that smacks of scenarist Arrigo Frusta. It is echoed in the Messter-fragment No. 5647 where the dream anticipates a fatal destiny and helps to avoid it. Telling a tale can also provide a frame device for a flashback, as in* La fuga dei diamanti. *More spectacularly, visualisations of tales can appear in a partial insert in the frame, like a small screen, as in one of the most beautifully dreamlike films in the Komiya collection, the enigmatic No. 5563. With its stunning stencil-colouring and unreliable editing, this F.A.I. film leads us from one haunting landscape to another and into a vividly decorated Egyptian room, where a man conjures up the vision of a mad woman to stop another man seducing another woman… A shot confronting us with the question: where are we aesthetically in 2021? Far away, indeed.*

In the Genina film Il castello del diavolo, *a medieval tale about a Faustian bargain and the everlasting battle against unrighteousness is evoked within a contemporary frame narrative. No other art equals cinema in the* effet du réel *it achieves for re-enactments of times past, and Italian film production used this potential to its fullest.* Napo Torriano, *shot in 1910 on location in Lombardy castles, using authentic props provided by members of the Milanese aristocracy, who also acted in the film, still looks impressive in 2021.*

Karl Wratschko

SŒUR ANGÉLIQUE
Francia, 1909

▪ Scen.: Michel Carré. Int.: Marguerite Ninove, Paul Capellani. Prod.: Pathé – S.C.A.G.L. ▪ L. 35mm. L.: 45 m (l. orig.: 220 m). D.: 3' a 16 f/s. Col. (da un nitrato colorato a pochoir / *from a stencil-colored nitrate print*). Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ NFAJ n. 5625

N. 5587 [FILM DELLA AMBROSIO CON MARIO VOLLER BUZZI / AMBROSIO FILM STARRING MARIO VOLLER BUZZI]
Italia, 191?

▪ [Dream of a Shepherd]. T. giapponese: *Hitsujikai no yume*. Int.: Mario Voller Buzzi. Prod.: S.A. Ambrosio ▪ 35mm. L.: 191 m. D.: 9' a 18 f/s. Col. Didascalie spagnole e inglesi / *Spanish and English intertitles* ▪ NFAJ n. 5587

NAPO TORRIANO
Italia, 1910 Regia: Giuseppe De Liguoro

▪ Sog.: Pier Gaetano Venino. Int.: Giuseppe De Liguoro (Napo Torriano). Prod.: Milano Films ▪ 35mm. L.: 137 m (l. orig.: 250 m). D.: 8' a 16 f/s. Col. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ NFAJ n. 5613

N. 5647 [FRAMMENTO MESSTER. IL SOGNO DI UN DUELLO / MESSTER FRAGMENT. DREAM OF A DUEL]
Germania, 19??

▪ Prod.: Messter ▪ 35mm. L.: 45 m (frammento). D.: 2' a 18 f/s. Col. Didascalie francesi e olandesi / *French and Dutch intertitles* ▪ NFAJ n. 5647

LA FUGA DEI DIAMANTI
Italia, 1914 Regia: Augusto Genina

▪ Scen.: Augusto Genina. F.: Carlo Montuori. Int.: Juanita Cozzi Kennedy (Fatma), Luigi Serventi (Armand d'Arville), Ugo Gracci (Teny), Franz Sala (Alvy). Prod.: Milano Films ▪ 35mm. L.: 265 m (l. orig.: 1500 m). D.:13' a 18 f/s. Col. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ NFAJ n. 5565 ▪ Una pellicola nitrato frammentaria risulta disponibile presso / *A fragmentary nitrate print is known to exist at* Cineteca Nazionale, Roma

N. 9540 [FRAMMENTO CINES. LEA GIUNCHI E UNA SCIMMIA / CINES FRAGMENT. LEA GIUNCHI AND AN APE]
Italia, 19??

▪ Int.: Lea Giunchi. Prod.: Cines ▪ 35mm. L.: 14 m (frammento). D.: 1' a 17 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ NFAJ n. 9540



Paola Monti (a sinistra) in NFAJ n. 5563

N. 5563 [FILM DELLA F.A.I. CON LOCATION SUGGESTIVE: UN LAGHETTO, UNA STAZIONE FERROVIARIA E UNA STANZA EGIZIANA / F.A.I. FILM WITH SUGGESTIVE LOCATIONS: POND, TRAIN STATION AND AN EGYPTIAN ROOM]
Italia, 19??

▪ Int.: Paola Monti. Prod.: Film d'Arte Italiana ▪ 35mm. L.: 179 m. D.: 9' a 17 f/s. Col. (da un nitrato colorato a pochoir */ from a stencil-colored nitrate print*). Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ NFAJ n. 5563

IL CASTELLO DEL DIAVOLO
Italia, 1913 Regia: Augusto Genina

▪ Int.: Luigi Chiesa, Antonietta Calderari. Prod.: S.A. Ambrosio ▪ 35mm. L.: 366 m (l. orig.: 529 m). D.: 18' a 18 f/s. Col. Didascalie inglesi / *English intertitles*



NFAJ n. 9540



NFAJ n. 5587

▪ NFAJ n. 6114 ▪ Una copia risulta disponibile presso / *A print is known to exist at* Cinémathèque Royale de Belgique, Bruxelles

CAPITOLO 7: CORPO E ANIMA, PERFORMANCE ED ESPRESSIONE
CHAPTER 7: BODY AND SOUL, PERFORMANCE AND EXPRESSION

"Splendida!" pensiamo quando la diva Francesca Bertini offre il bellissimo viso, nel *close-up* riflesso in uno specchio, agli occhi adoranti di chi la guarda. Se il frammento (forse di *Lacrimae rerum*) ci piace tanto, è anche perché risponde a un'idea moderna di recitazione ideale. Oggi ci aspettiamo che gli attori 'vivano' le parti che interpretano, si immergano nell'esperienza dei loro personaggi, recitino 'da dentro' per raggiungere l'espressione autentica di una realtà simulata, per convincere il pubblico che stanno davvero provando le emozioni che comunicano. Questo gioco di simulazione dura da così tanto tempo che ci sembra ormai perfettamente 'naturale'. Spesso gli attori dei film più antichi ci sembrano 'innaturali', ma sono in realtà esperti interpreti di un gioco basato su altre regole e altri modi di comunicazione (che il pubblico dell'epoca, naturalmente, capiva a perfezione).

È sorprendente come la loro recitazione ci appaia sempre più comprensibile e sofisticata mano a mano che rivediamo i film, facendo attenzione alle loro particolari modalità comunicative. Basati sulla performance corporea e sulla coreografia, i film di comici come Marcel Favre (Robinet), Ferdinand Guillaume (Tontolini-Polidor) e Giuseppe Gambardella (Checco), di mimi come Stacia Napierkowska e di attori brillanti come Gigetta e Rodolfi possono essere apprezzati al meglio se li pensiamo come una forma di teatro-danza. Con i forzuti il tipo atletico del *body artist* italiano divenne popolare in tutto il mondo. Di gran lunga il più attraente e interessante tra i vari Maciste, Galaor e Sansone è Mario Guaita-Ausonia. Che gioia scoprire e identificare nella collezione Komiya un frammento (quindici minuti, non male) del suo (dato per) perduto *Atlas*, del 1920! Sappiamo che al Museo Nazionale del Cinema esiste una versione restaurata e più completa della *Signora delle camelie*, ma abbiamo voluto presentare i frammenti in decomposizione di questo film con la Bertini e di *Chiffonnette* rinvenuti nella collezione Komiya per offrire la mistica esperienza visiva dei film sul limitare della non-esistenza.

Mariann Lewinsky

"Ah, wonderful!" we think when diva Francesca Bertini offers her beautiful face, framed, mirrored and in close-up, to the admiring gaze of the beholder. We love it, partly, because the fragment (it could be from Lacrimae rerum*) suits perfectly the present-day idea of ideal film acting. Actors are supposed to 'live' the part they are playing, to immerse themselves in the character's experience, to act 'naturally' from inside out so as to achieve a truthful expression of a fictional situation and to move the audience to believe that they really feel the emotions they communicate. This game of make-believe has been going on for such a long time that by now it seems 'natural'. And often, performers in early films seem to act 'unnatural', but in fact they were accomplished players of a game with different rules and used other modes of communication (which audiences then understood perfectly, naturally).*

It is amazing how their acting becomes more and more intelligible and sophisticated when we watch the films several times, attentive to their peculiar modes of communication. Based on body performance and choreography, the works of comics Marcel Favre (Robinet), Ferdinand Guillaume (Tontolini-Polidor) and Giuseppe Gambardella (Checco), mimes such as Stacia Napierkowska and brilliant actors Gigetta and Rodolfi can be appreciated best when we think of them as dance-theatre. With the 'forzuti' the athletic type of Italian body artist became popular worldwide. By far the most attractive and interesting among the Macistes, Galaors and Sansones was Mario Guaita-Ausonia. What a joy to discover and identify a fragment (15 minutes, not bad) of his presumed lost Atlas *(1920) in the Komiya collection! A more complete restored version of* Signora delle camelie *is known to exist in the Museo Nazionale del Cinema, but the decomposed remnants of this Bertini film and of* Chiffonnette *in the Komiya collection are screened here to give the mystical viewing experience of films on the brink of non-existence.*

Mariann Lewinsky

LE MIRACLE DES FLEURS
Francia, 1912 Regia: René Leprince

▪ Int.: Stacia Napierkowska (Pierrot), Irène Bordoni (Colombine). Prod.: Série d'Art Pathé Frères ▪ 35mm. L.: 260 m. D.: 15' a 17 f/s. Col. (da un nitrato colorato a pochoir */ from a stencil-colored nitrate print*). Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ NFAJ n. 6064

N. 5616 [FRAMMENTO DEUTSCHE BIOSKOP. UNA COPPIA E UNA PISTOLA / DEUTSCHE BIOSKOP FRAGMENT. A COUPLE AND A PISTOL]
Germania, 19??

▪ Prod.: Deutsche Bioscop GmbH ▪ 35mm. L.: 41 m (frammento). D.: 2' a 18 f/s. Col. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ NFAJ n. 5616



L'agente Tontolini e il suo commissario

ATLAS. EPISODIO 2: ACCUSA D'OLTRE TOMBA
Italia, 1920 Regia: Mario Guaita-Ausonia, Renée Deliot

▪ Scen.: Renée Deliot. F.: Massimo Terzano. Scgf.: G. Miglioli. Int.: Mario Guaita-Ausonia (Atlas), Elsa Zara (Kate), Rita d'Harcourt (Fior di Lana), Vittorio Casali (Richardson). Prod.: A. De Giglio, Torino ▪ 35mm. L.: 309 m. (film in due episodi / *film in two episodes*: *Il figlio pallido*, 1507 m, *Accusa d'oltre tomba*, 1648 m). D.: 15' a 18 f/s. Col. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ NFAJ n. 5649

[LACRIMAE RERUM]
Italia, 1916 Regia: Giuseppe De Liguoro

▪ T. giapponese: *Hana no tsuyu*. Sog.: da un racconto russo ridotto da Giuseppe Paolo Pacchierotti. Scen.: Giuseppe Paolo Pacchierotti. F.: Alberto Carta. Scgf.: Alfredo Manzi. Int.: Francesca Bertini (Irene Cipriani/Lucille), Alfredo De Antoni (barone Rovelli), Giuseppe De Liguoro (Cipriani). Prod.: Caesar Film ▪ 35mm. L.: 65 m (l. orig.: 1980 m). D.: 3' a 18 f/s. Col. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ NFAJ n. 5577

ROBINET INNAMORATO DI UNA CHANTEUSE
Italia, 1911 Regia: Marcel Fabre

▪ F.: Giovanni Vitrotti. Int.: Marcel Fabre (Robinet), Gigetta Morano. Prod.: S.A. Ambrosio ▪ 35mm. L.: 44 m (l. orig.: 164 m). D.: 2' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ NFAJ n. 4160 ▪ Una pellicola di 145 m è disponibile presso / *A 145 m print is accessible at* EYE Filmmuseum

UNO È DI TROPPO
Italia, 1913 Regia: Eleuterio Rodolfi

▪ F.: Giovanni Vitrotti. Int.: Gigetta Morano (Gaiezza/Dolores), Eleuterio Rodolfi (Allegro/Tristano), Giuseppe De Riso. Prod.: S.A. Ambrosio ▪ 35mm. L.: 119 m (l. orig.: 131 m). D.: 6' a 18 f/s. Col. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ NFAJ n. 5626

CHIFFONNETTE
Italia, 1916 Regia: Ubaldo Pittei

▪ Scen.: Ubaldo Pittei. Int.: Stacia Napierkowska (Chiffonette), Eduardo D'Accursio (Lemmy). Prod.: Film d'Arte Italiana ▪ 35mm. L.: 109 m (l. orig.: 1430 m). D.: 5' a 18 f/s. Col. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ NFAJ n. 6570

L'AGENTE TONTOLINI E IL SUO COMMISSARIO
Italia, 1911

▪ T. alt.: *Tontolini ed il commissario*. Int.: Ferdinand Guillaume (l'agente Tontolini), Giuseppe Gambardella (l'altro agente). Prod.: Cines ▪ 35mm. L.: 117 m (l. orig.: 127 m). D.: 6' a 17 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ NFAJ n. 5614 ▪ Una copia è disponibile presso / *A print is accessible at* BFI National Archive

LA SIGNORA DELLE CAMELIE
Italia, 1915 Regia: Gustavo Serena

▪ Sog.: dal romanzo omonimo (1848) di Alexandre Dumas figlio. Scen.: Renzo Chiosso. F.: Alberto G. Carta. Scgf.: Alfredo Manzi. Int.: Francesca Bertini (Margherita Gauthier), Gustavo Serena (Armando Duval), Olga Benetti (Madame Duvernoy), Antonio Cruicchi (Duval padre), Carlo Benetti, Camillo De Riso, Tina Ceccacci. Prod.: Caesar Film ▪ 35mm. L.: 252 m (l. orig.: 1800 m). D.: 12' a 18 f/s. Col. (da un nitrato imbibito / *from a tinted nitrate print*). Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ NFAJ n. 5617 ▪ Una copia di 1100 m è disponibile presso / *A 1100 m print is accessible at* Museo Nazionale del Cinema, Torino

CAPITOLO 8: TORINO A TOKYO
CHAPTER 8: TURIN IN TOKYO

Che cosa conoscevamo del cinema muto italiano nel 1990? Non molto e non il meglio. Solo negli ultimi trent'anni la sua complessa topografia è stata tracciata e portata alla luce: il Diva-film, l'inesauribile creatività dei grandi comici (attori e attrici), lo stile riconoscibile dei diversi registi, sceneggiatori e case di produzione, l'importante produzione di non-fiction, il contributo dei grandi scenografi, e così via. Una rivelazione che non sarebbe stata possibile senza il lungo lavoro di Aldo Bernardini e Vittorio Martinelli, la ricerca dei film perduti condotta in tutto il mondo dal Progetto Lumière della FIAF e il restauro (a colori) della Desmet Collection curato dall'allora Nederlands Filmmuseum. Data l'urgente necessità di riscoprire da zero decenni di storia del cinema, mostrare il cinema muto italiano divenne una priorità dei festival di Bologna e di Pordenone. Avevamo bisogno di vedere, di valutare. Per farla breve, il cinema muto italiano, che per sentito dire godeva di cattiva fama, una volta visto si rivelò un grande cinema.

La collezione Komiya arrivò a quel che è oggi il NFAJ nel 1988 e venne preservata nello stesso momento e con le stesse tecniche della collezione Desmet ad Amsterdam. Entrambe le collezioni sono scrigni di cinema muto italiano degli anni d'oro 1911-1915, l'epoca del suo trionfo internazionale. Poiché le produzioni Ambrosio presenti nella collezione sono particolarmente numerose (più di venti) e significative, meritano un programma a parte. Questa la *top five*: un frammento comico in un paesaggio innevato, due commedie con gli inimitabili Gigetta Morano ed Eleuterio Rodolfi, e due film non identificati con Mary Cléo Tarlarini. Speriamo che gli spettatori del festival risolvano il mistero del film n. 6383, un dramma sociale con Febo Mari, di ambientazione proletaria e asciutto stile visivo.

Mariann Lewinsky

What did we know of Italian silent cinema in 1990? Not much, and not the best. Only in the past 30 years has its varied topography been mapped and revealed: the Diva film, the inexhaustible creativity of great comic actors and actresses, the distinctive style of its major production companies, directors and scenario writers, the prolific producers of non-fiction films, the high-end art directors and more. This revelation would never have happened without the tireless filmographic research of Aldo Bernardini and Vittorio Martinelli, the search for lost films conducted worldwide by FIAF's Lumière Project and the restoration (in colour) of the Desmet Collection by the then Nederlands Filmmuseum. Because of the urgent need to rediscover, from zero, decades of this film history, the festivals of Bologna and Pordenone have made it a priority to screen Italian silent cinema. We needed to see, to judge. To put it simply, its reputation by hearsay was bad, but it turned out to be great.

The Komiya collection arrived at what is now the NFAJ in Tokyo in 1988 and was preserved at the same moment and by the same procedures as the Desmet Collection in Amsterdam. Both collections are treasure-troves of Italian silent cinema from the golden years 1911-1915, the period of its world-wide success. Since Ambrosio productions are particularly conspicuous and numerous in the Komiya collection (there are more than 20 of them), they deserve their own programme. The selected top five are: a comic sketch set in a snowy landscape, two comedies starring the inimitable Gigetta Morano and Eleuterio Rodolfi, and two unidentified films starring Mary Cléo Tarlarini. We do hope the Bologna audience will solve the mystery of the social drama No. 6383 with Febo Mari, a working-class setting and a sober visual style.

Mariann Lewinsky

LA CACCIA ALL'ORSO
Italia, 1912

▪ Int.: Dario Silvestri, Ernesto Vaser. Prod.: S.A. Ambrosio ▪ 35mm. L.: 140 m (l. orig.: 165 m). D.: 7' a 18 f/s. Bn. ▪ NFAJ n. 5646

FINALMENTE SOLI!
Italia, 1915 Regia: Eleuterio Rodolfi

▪ T. giapponese: *Jamana okyaku*. T. int.: *Two Spoons and a Widow*. Int.: Gigetta Morano, Eleuterio Rodolfi. Prod.: S.A. Ambrosio ▪ 35mm. L.: 213 m. D.: 10' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ NFAJ n. 5623

N. 9656 [FRAGMENTS 3. TOMIJIRO KOMIYA COLLECTION]

▪ 35mm. L.: 33 m. D.: 2' a 16 f/s. Col. ▪ NFAJ n. 9656



NFAJ n. 9656

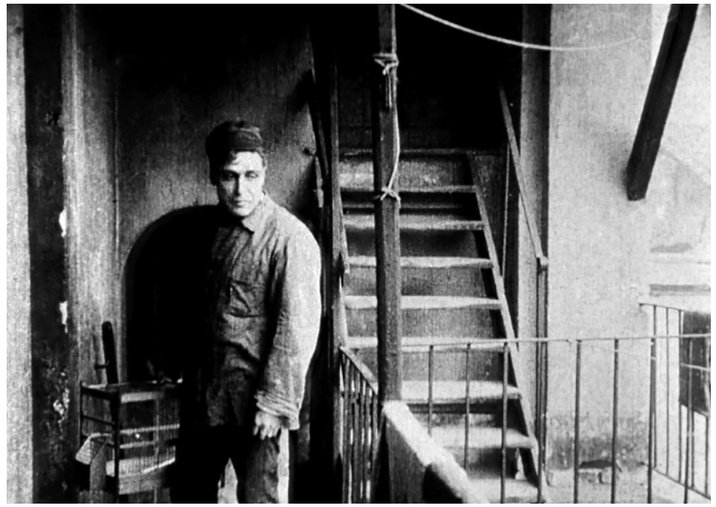
N. 5621 [FRAMMENTO DELLA AMBROSIO CON MARY CLÉO TARLARINI / AMBROSIO FRAGMENT STARRING MARY CLÉO TARLARINI]
Italia, 191?

▪ Int.: Mary Cléo Tarlarini. Prod.: S.A. Ambrosio ▪ 35mm. L.: 209 m. D.: 10' a 18 f/s. Col. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ NFAJ n. 5621

N. 9655 [FRAGMENTS 4. TOMIJIRO KOMIYA COLLECTION]

▪ 35mm. L.: 27 m. D.: 1' a 18 f/s. Col.
▪ NFAJ n. 9655

N. 6383 [FILM DELLA AMBROSIO CON FEBO MARI E MARY CLÉO TARLARINI / AMBROSIO FILM STARRING FEBO MARI AND MARY CLÉO TARLARINI]
Italia, 191?



Febo Mari in NFAJ n. 6383

▪ Int.: Mary Cléo Tarlarini, Febo Mari. Prod.: S.A. Ambrosio ▪ 35mm. L.: 594 m. D.: 29' a 18 f/s. Col. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ NFAJ n. 6383

IL SOGNO DI DUE RONDINI
Italia, 1913 Regia: Eleuterio Rodolfi

▪ T. alt.: *Due giorni di felicità*, *Le due rondini*, *Storia di due rondini*. Int.: Eleuterio Rodolfi, Gigetta Morano. Prod.: S.A. Ambrosio ▪ 35mm. L.: 160 m (l. orig.: 240 m). D.: 8' a 18 f/s. Col. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ NFAJ n. 6121

COMMIATO – *ENVOI*

LA CHUTE DE LA MAISON USHER
Francia, 1928 Regia: Jean Epstein

▪ T. int.: *The Fall of the House of Usher*. T. it.: *La caduta della casa Usher*. Sog.: da *The Fall of the House of Usher* (1839) e altri racconti di Edgar Allan Poe. Scen.: Jean Epstein. F.: Georges Lucas, Jean Lucas. Scgf.: Pierre Kéfer. Aiuto regia: Luis Buñuel. Int.: Marguerite Gance (Madeleine Usher), Jean Debucourt (Roderick Usher), Charles Lamy (l'amico), Fournez-Goffard (il medico), Luc Dartagnan (il domestico), Pierre Hot, Halma. Prod.: Les Films Jean Epstein ▪ 35mm. L.: 1297 m. D.: 57' a 20 f/s. Imbibito / *Tinted*. Didascalie inglesi, sottotitoli giapponesi / *English intertitles*, *Japanese subtitles* ▪ NFAJ n. 6081

La Chute de la maison Usher è il raro esempio di un film narrativo che usa il linguaggio del coevo cinema sperimentale. È un film sul tempo, dove l'accelerazione rapida e il rallentamento ipnotico sono solo due dei numerosi trucchi impiegati da Jean Epstein per creare un'atmosfera irreale. Nel momento culminante, lo spettatore può avere l'impressione di vivere un sogno piuttosto che di vedere un film, in un tempo per sempre sospeso. Un singolare esperimento.

Nella collezione Komiya è stata ritrovata una copia nitrato completa di *La Chute de la maison Usher*. Insieme a *Gardiens de phare* (Jean Grémillon, 1929) – la splendida copia Komiya è stata presentata a Bologna nel 2012, e a Pordenone nel 1992 e nel 2019 – è uno degli ultimi film entrati nella collezione.

Molti archivi conservano copie di questo film, e ne esistono diverse versioni: una versione a 24 f/s sonorizzata da Marie Epstein nel 1963, una ricostruzione in 35mm a partire dal negativo camera originale e da tre copie originali, e la copia Komiya, un duplicato su pellicola a colori della copia originale con didascalie inglesi distribuita in Giappone.

Identificare un originale è sempre una questione complessa – soprattutto nel cinema, dove ogni copia e ogni restauro hanno le loro specifiche caratteristiche e qualità. Conoscere copie diverse di uno stesso film è fondamentale e ogni copia dovrebbe essere considerata un originale. Per questa ragione abbiamo deciso di proiettare un'opera ampiamente conosciuta come *La Chute de la maison Usher*. La copia Komiya è una copia bellissima e con caratteristiche uniche, che non ritroviamo nelle altre versioni.

In generale siamo fedeli al principio di presentare sempre i film muti con un accompagnamento musicale. Ma qui Epstein lavora con le immagini in modo così meravigliosamente musicale, che ci è sembrato valesse la pena sperimentare questa 'musica delle immagini' senza alcun accompagnamento dal vivo. Ogni inquadratura è così piena di suoni.

Karl Wratschko



La Chute de la maison Usher

La Chute de la maison Usher *is a rare example of a feature film that deploys the experimental film practices of its time. It is a film about time, where rapid acceleration and trance-like deceleration are just two of the numerous camera tricks Jean Epstein uses to create an eerie atmosphere. At the climax, the viewer may get the feeling that time has stopped completely and for ever and that he is experiencing a dream rather than watching a film. A rare experiment.*

A complete nitrate print of La Chute de la maison Usher *was discovered in the Komiya collection. Along with* Gardiens de phare *(Jean Grémillon, 1929) – the gorgeous print from the Komiya collection was screened in Bologna in 2012, and in Pordenone in 1992 and 2019 – it is one of the last films to have entered the collection.*

Copies of La Chute de la maison Usher *can be found in many archives in the world. There are different versions, a 24fps version with added sound made by Marie Epstein in 1963, a 35mm reconstruction carried out from the original camera negative and three original prints, and also this safety print from the Komiya collection, a duplicate on colour film stock of the original print with English intertitles distributed in Japan.*

The question of identifying the original is always a difficult one – especially in film, where every print and every restoration has unique characteristics and qualities. Knowing different prints of the same work is important and every print should be considered as an original. For this reason we decided to screen La Chute de la maison Usher, *a widely known work existing in Europe in several prints. This is a fabulous print with unique characteristics not be found in any other version.*

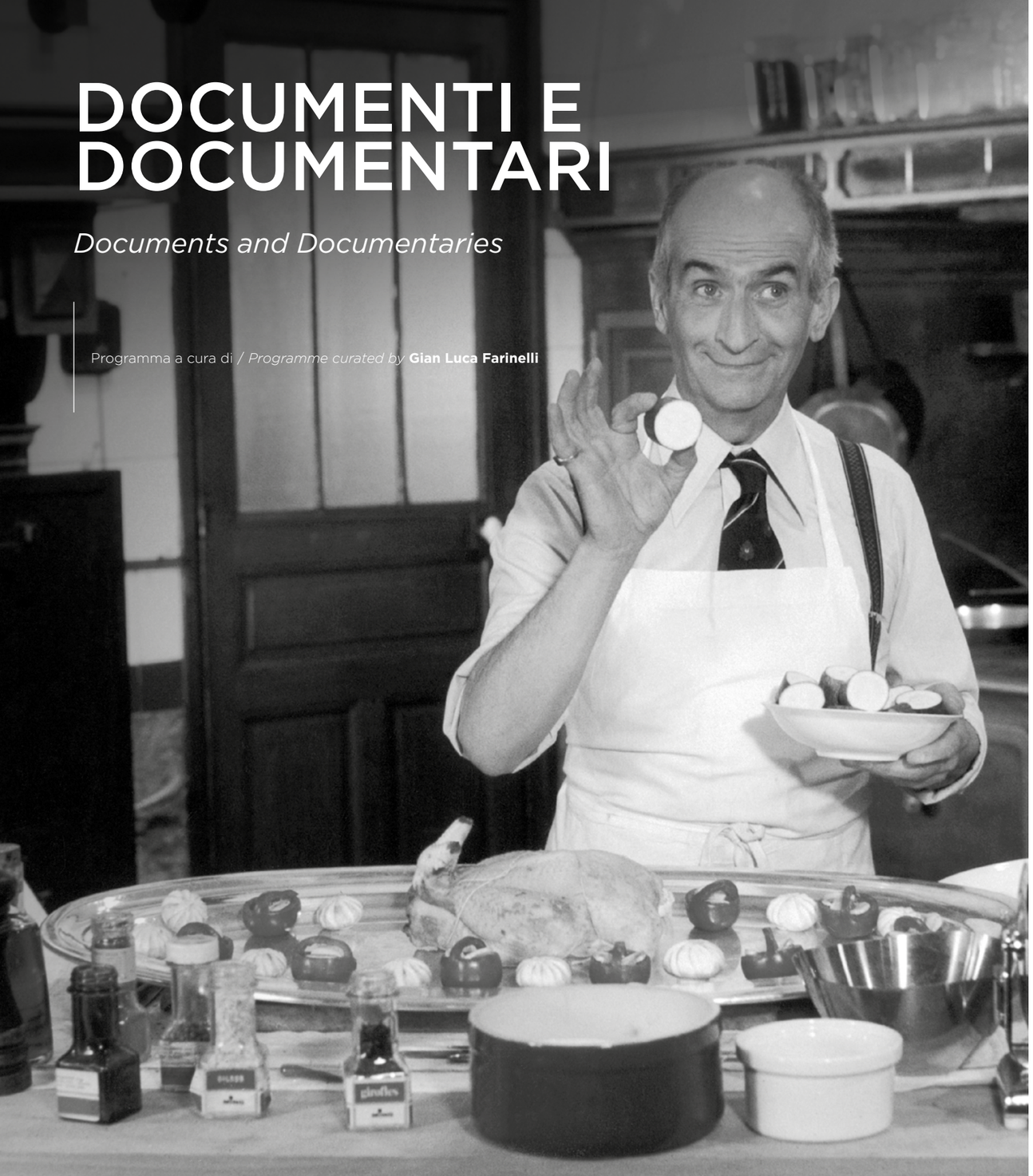
In general we are advocates of always screening silent films with musical accompaniment. But in La Chute de la maison Usher *Epstein works musically with images in such a sublime way, that it is worth experiencing this 'musicality in images' – at least one time – without added live music. Every one of its images is full of sound.*

Karl Wratschko

DOCUMENTI E DOCUMENTARI

Documents and Documentaries

Programma a cura di / *Programme curated by* **Gian Luca Farinelli**



Non ho mai visto così tanti documentari come quest'anno. Sarà stata la pandemia, il maggior tempo che ho avuto per visionare film, l'esplosione di questo genere, resta il fatto che abbiamo ricevuto, da tutto il mondo, un numero impressionante di documentari, la maggior parte dei quali difficilmente troverà una diffusione internazionale. Mi piace iniziare da questo tema perché, anche se oggi la diffusione del cinema attraverso le piattaforme ha raggiunto dimensioni capillari e numericamente tendenti a infinito, tuttavia i film indipendenti restano perlopiù invisibili e la funzione dei festival, almeno di quelli di ricerca, resta essenziale per vedere e conoscere il cinema documentario.

Partiamo dalla storia del cinema. Da anni mostriamo, man mano che il restauro della sua opera procede, i film di Lionel Rogosin. Ogni anno rimaniamo sorpresi dal suo cinema magistrale, dalla semplicità con la quale ha saputo raccontare i grandi problemi del Novecento. Accanto al bellissimo *Woodcutters of the Deep South* presenteremo il documentario girato quest'anno dal figlio Michael, *Working Together*, che dimostra come il cinema di suo padre permetta di capire i grandi nodi sociali e politici del presente.

Nell'ultimo anno abbiamo viaggiato molto meno, quindi vi proponiamo una sezione di film di viaggio, accompagnati dagli sguardi dei grandi direttori della fotografia italiani, Massimo Terzano e Mario Craveri, e da un outsider, Mario Fantin. Opere realizzate in un'epoca nella quale la parola 'esplorazione' era ancora credibile e il cinema era lo strumento per trasformare in storia viaggi ed esplorazioni irripetibili.

Molto difficile è stato scegliere tra i tanti ritratti di cineasti che ci sono stati proposti. Due (dedicati a Chaplin e Cimino) si sono imposti per l'enormità dell'impresa compiuta da Aymé, Jeuland e Thoret. È sorprendente vedere come anche nel nostro presente, così standardizzato, sia ancora possibile realizzare film fuori formato, vere riflessioni critiche e personali su maestri della storia del cinema. I documentari su Micheaux, Farrow, de Funès, Eisner colmano vuoti importanti e non potevano mancare in un festival che ha nel suo DNA la ricerca di nuovi territori. Il ritratto di Anthony Hopkins ci avvicina a uno dei più misteriosi e grandi attori contemporanei, il documentario su Montand-Signoret e Monroe-Miller è un appassionante romanzo magistralmente raccontato attraverso le immagini.

I film di montaggio di Nico Naldini, Peet Gerdelblom e Bill Morrison (i maestri non appartengono solo al passato) dimostrano come il cinema produce altro cinema, ma che l'arte del riuso esige un imponente lavoro di ricerca, selezione e ricostruzione.

La sezione è arricchita da due restauri (*F for Fake* e *Fluchtweg nach Marseille*) che forzano, per affrontare due grandi temi, i limiti del genere mescolando documentario e finzione. Ma il documentario non è forse la prima forma di finzione del cinema?

Gian Luca Farinelli

I have never seen so many documentaries as this year. The explosion of this genre could have been because of the pandemic, which gave me more time to view films. The fact remains, though, that this year we received a staggering number of documentaries from around the world, most of which will have a hard time finding international distribution. Even if the distribution of film through various platforms has grown vastly and is potentially infinite, I want to start by making this point because independent movies continue to be mostly invisible, and festivals – at least pioneering ones – are essential to seeing and learning about documentary cinema.

Let's begin with the history of cinema. For years we have been showing Lionel Rogosin's films as his work is gradually restored. Every year we're surprised by his brilliant craft and his straightforward way of narrating the great problems of the 20th century. Along with his marvellous film Woodcutters of the Deep South*, we are presenting a documentary made this year by his son Michael,* Working Together*, which demonstrates how his father's work illuminates the great social and political issues of today.*

Last year we travelled a lot less, so we are offering a strand of travel films, together with the perspectives of great Italian directors of photography, Massimo Terzano and Mario Craveri, as well as an outsider, Mario Fantin. Works made at a time when the word 'exploration' still had meaning and film was a tool for transforming once-in-a-lifetime journeys and adventures into history.

It was not easy to choose from the many different documentaries about filmmakers we were offered. Two (about Chaplin and Cimino) stood out due to the sheer amount of work completed by Aymé, Jeuland and Thoret. It is surprising to see in our standardised times that unconventional films can still be made: real critical and personal views of film history pioneers. The documentaries on Micheaux, Farrow, de Funès, Eisner fill in important gaps and could not go missing from a festival that has exploration of new terrain written in its DNA. The portrait of Anthony Hopkins brings us closer to one of the greatest and most enigmatic contemporary actors, while the documentary on Montand-Signoret and Monroe-Miller is a compelling story brilliantly told through images.

The compilation films by Nico Naldini, Peet Gerdelblom and Bill Morrison (masters are not only from the past) demonstrate how cinema produces more cinema, but also how the art of reuse depends on an immense amount of research, selection and reconstruction.

*Two restorations (*F for Fake *and* Fluchtweg nach Marseille*) enrich this section with how they stretch the limits of the genre, blending documentary with fiction, in order to deal with two important issues. After all, isn't the documentary the first form of fiction in film?*

Gian Luca Farinelli

WOODCUTTERS OF THE DEEP SOUTH

USA, 1973 Regia: Lionel Rogosin

▪ Scen.: Lionel Rogosin. F.: Lionel Rogosin, Louis Brigante. M.: Louis Brigante. Int.: Lionel Rogosin (voce narrante). Prod.: Lionel Rogosin per Impact Films ▪ DCP. D.: 85'. Bn e Col. Versione inglese con sottotitoli italiani / *English version with Italian subtitles* ▪ Da: Cineteca di Bologna ▪ Restaurato nel 2021 da Cineteca di Bologna in collaborazione con Rogosin Heritage presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da materiali originali conservati da Anthology Film Archive / *Restored in 2021 by Cineteca di Bologna in collaboration with Rogosin Heritage at L'Immagine Ritrovata laboratory, from original materials preserved at Anthology Film Archive*



Woodcutters of the Deep South

Nel 1972 grazie a Francis Walters sentii vagamente parlare di un singolare gruppo sorto vicino a Montgomery, Alabama. Era un'organizzazione di mezzadri bianchi e neri che tagliavano anche pini bianchi per le cartiere come lavoratori indipendenti. Malgrado li dividesse uno storico antagonismo, in qualche modo si erano uniti formando una cooperativa. Mi sembrava il soggetto ideale per illustrare le dinamiche dell'ostilità tra bianchi e neri e un tentativo molto creativo di superare quell'ostilità attraverso la reciproca cooperazione. […]

Il motore primo dell'organizzazione era James Simmons, che potremmo definire un agricoltore indipendente, un *redneck* di origini mezzadrili. […] I taglialegna lottavano strenuamente. Vendevano la loro produzione alle cartiere a condizioni marginali. Finanziavano i camion e le attrezzature attraverso le aziende, con un metodo molto simile al vecchio sistema della mezzadria, così che dopo alcuni anni i prestiti e gli interessi erano esorbitanti e sotto il controllo nominale delle aziende a causa di questo indebitamento.

Simmons e altri mezzadri decisero di unirsi per ottenere dalle aziende condizioni più eque, compresa un'assicurazione sulla vita e gli infortuni data la pericolosità del lavoro. Nel Sud poteva essere l'inizio di una nuova era. Andai a Tuscaloosa per incontrare James; sentivo che c'era da fare un film importante. Feci diversi viaggi in Alabama per capire come funzionava la Cooperativa dei taglialegna. […]

Cominciai a sospettare che ci fossero infiltrati dell'FBI. All'epoca l'FBI infiltrava pesantemente i movimenti per i diritti civili e altre organizzazioni di sinistra e di estrema sinistra. Martin Luther King era stato assassinato; si era attentato più volte alla vita di Castro. […] Tra tutti questi fatti c'era un collegamento. Nel mondo era in corso una guerra, la guerra fredda, e questi eventi erano alcuni dei suoi tentacoli. In ogni caso ciò che fecero J. Edgar Hoover, la CIA e tutta la schiera di elementi di destra nel Congresso e nel paese fu eliminare molte proteste genuine. Era un sistema; non era totalitario, ma era distruttivo. Operava controllando gli organi di informazione e manipolando l'establishment. Era una nuova versione del fascismo, che allora etichettai come fascismo di Madison Avenue. Sono certo che portò alla caduta di molte istituzioni progressiste e al disfacimento del tessuto democratico dell'America.

Lionel Rogosin

In 1972 I heard a vague rumor from Francis Walters about a unique group that had sprung up near Montgomery, Alabama. It was an organization of black and white sharecroppers who also cut down white pine trees for the paper companies on a freelance basis. Although historically antagonistic to each other they somehow joined together to form a cooperative. This seemed to me to be the ideal subject to illustrate the dynamics of black-and-white hostility and a very creative attempt to overcome that through mutual cooperation …

The prime mover in this organization was James Simmons, who could be described as an independent, redneck farmer of sharecropper origins … The woodcutters had an extremely difficult struggle. They sold their production to the paper companies under marginal conditions. They financed their trucks and their equipment through the companies similar to the same old system of sharecropping, so that after a few years their loans and interest were exorbitant and were under the nominal control of the companies due to their indebtedness.

Simmons and a few other sharecroppers decided to band together in order to obtain more equitable conditions from the companies, including life and accident insurance for this dangerous work. It could have been the beginning of a new era in the south. I went to Tuscaloosa to meet James; I felt there was an important film to be made. I made several trips to Alabama in order to understand the operation of the Woodcutters Cooperative …

I began to suspect that they were FBI infiltrators. That was the time when the FBI was heavily infiltrating the civil rights movements and other leftwing and radical organizations. Martin Luther had been assassinated; many attempts had been made on the life of Castro … There was a connection between all these events. There was a war going on all over the globe, the Cold War, and these events were some of its tentacles. In any case, J. Edgar Hoover, the CIA and the whole array of rightwing elements in Congress and around the country eliminated much genuine protest. It was a system; it wasn't totalitarian but it was destructive. It worked by media control, and establishment manipulation. It was a new version of Fascism, which I then labelled Madison Avenue Fascism. I feel sure it led to the downfall of many progressive institutions and the unraveling of the democratic fabric of America.

Lionel Rogosin

WORKING TOGETHER

USA, 2021 Regia: Michael Rogosin

▪ M.: Celeste Rogosin. Prod.: Michael Rogosin ▪. DCP. D.: 37'. Col. Versione inglese con sottotitoli italiani / *English version with Italian subtitles* ▪ Da: Michael Rogosin

A proposito del suo secondo lungometraggio, *Come Back Africa*, a mio padre fu chiesto perché avesse girato un film sul razzismo in Sudafrica e non in America. Disse che all'epoca era la questione più urgente da rendere nota al pubblico, ma la risposta stava nei suoi film più tardi, realizzati nei primi anni Settanta. *Black Roots*, *Black Fantasy* e *Woodcutters of the Deep South* formano una trilogia che si addentra nella tematica del razzismo in America e nelle sue conseguenze, e *Woodcutters* evoca la possibilità che i poveri bianchi e neri lavorino insieme per migliorare le loro vite.

Working Together, il titolo del mio documentario/sequel del film di mio padre, traccia le conseguenze e le problematiche che erano implicite in *Woodcutters*. L'intuizione di mio padre sull'importanza di ciò che stava succedendo durante le riprese di *Woodcutters* rivela ancora una volta il suo istinto politico. Nel film originale non c'è solo la cooperazione tra bianchi e neri, ma anche ciò che accadde al movimento per i diritti civili negli anni Settanta e la sua distruzione.

Rivisitando il film insieme a Bob Zellner, che appare nel film originale, e ad altri importanti attivisti per i diritti civili, abbiamo scoperto il chi, il cosa e il perché impliciti nel film di mio padre. La comprensione di ciò che accadde allora spiega cosa è accaduto e accade nell'America di oggi.

Michael Rogosin

After my father Lionel Rogosin made Come Back Africa, *his second film, he was asked why he made a film in South Africa against racism and not in America. He said that at the time it was the most urgent issue that needed to be exposed, but his answer lay in his late films made in the early 1970s.* Black Roots, Black Fantasy *and* Woodcutters of the Deep South *form a trilogy that goes deep into racism in America and its effects, and* Woodcutters *raises the possibility of Black and white poor people working together to improve their lives.*

Working Together, *the title of my documentary/sequel to my father's film, traces the consequences and questions that were implied in* Woodcutters. *My father's intuition about the importance of what was happening during the filming of* Woodcutters *once again shows his political instinct. Inherent in the original film is not only the question of Black and white working together, but what happened to the civil rights movement in the 70s and its destruction.*

By revisiting the film with Bob Zelner, who was in the original film, and other major civil rights workers, we found out the who, what and why implied in my father's film. In understanding what happened it explains what has and is happening in America today.

Michael Rogosin

LA COSA

Italia, 1990 Regia: Nanni Moretti

▪ Scen., M.: Nanni Moretti. F.: Alessandro Pesci, Giuseppe Baresi, Roberto Cimatti, Riccardo Gambacciani, Gherardo Gossi, Angelo Strano. Prod.: Angelo Barbagallo, Nanni Moretti per Sacher Film ▪ DCP. D.: 59'. Col. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English*

subtitles ▪ Da: Cineteca di Bologna per concessione di Sacher Film ▪ Restaurato in 4K nel 2021 da Cineteca di Bologna con il contributo di Ministero della Cultura presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata con la supervisione di Nanni Moretti / *Restored in 4K in 2021 by Cineteca di Bologna with funding provided by Ministero della Cultura at L'Immagine Ritrovata laboratory under the supervision of Nanni Moretti*



La Cosa

Una lezione di giornalismo ci dà Nanni Moretti con i suoi sessanta minuti girati in alcune sezioni comuniste dopo la proposta di Occhetto sul cambiamento del nome o del partito, prima che consenso e dissenso si coagulassero in mozioni. È andato a Genova, Torino, Bologna, Milano, Roma, in Toscana e in Sicilia, e ha filmato una discussione nella quale non si avverte la distanza della camera, né un condizionamento in chi parla. La prima lezione sta nell'aver colto un momento che non si ripeterà, nascente, sorpreso, scosso, incerto. La seconda è l'aver guardato al corpo dell'esperimento e non ai medici che operavano. Non al segretario, ai leader, ai *maître à penser*, ma a uomini e donne concreti che la stampa non frequenta ma evoca vagamente come massa di resistenza, gente della quale conta solo, serializzata, il consenso ai fini degli equilibri al vertice. Perché vien segnalato soprattutto chi si segnala per la sua collocazione gerarchica: Occhetto, o Mussi, o Fassino o il nuovo segretario torinese – in politica i pensieri si misurano in potere. Moretti si è occupato dell'altro, il resto, le vite, volti e mani di chi è base, partito senza nomi.

La terza lezione è l'ascolto tradotto in montaggio. Esso registra una riflessione tutt'altro che emotiva. Non uno che dica "andavamo bene" prima: "da anni" si andava male. Adesso almeno si discute. Poco scandalo sul non essere "consultati" – la base non lo è mai, e tosto la memoria va al compromesso storico, primo colpo a un'identità consolidata. […] Questo frammento di 'base' pensante è stato consegnato alla documentazione solo da Nanni Moretti, con tocco sobrio e leggero e ne va ringraziato.
Rossana Rossanda, "il manifesto",
6 marzo 1990

Nanni Moretti gives us a lesson in journalism with these 60 minutes of film, shot during Communist party meetings after Occhetto proposed to change the name or the party and before agreements and disagreements consolidated into motions. He went to Genoa, Turin, Bologna, Milan, Rome, Tuscany and Sicily and filmed discussions that emphasised neither the distance of the camera nor the status of the speakers. His first lesson is to capture a unique moment: to surprise it as it emerges, uncertain and turbulent. The second is to focus on the body in the experiment and not the doctors who are operating; in other words, not the secretary, the leaders, the opinion makers, but the ordinary men and women whom the press rarely addresses, but only vaguely alludes to as a mass of resistance – people who only count collectively as a consensus in the service of the balance of power at the top. Normally, only those who stand out for their position in the hierarchy are singled out: Occhetto, or Musso, or Fassino, or the new secretary in Turin. In politics, opinion is measured by power. Moretti, on the other hand, concerns himself with the rest: the lives, faces and hands of those who constitute the base, a party without names.

The third lesson is a way of translating observation into montage. The film records deliberations that are anything but emotional. Not someone who says "it was all fine" before, because things have been going badly "for years"; at least now there is discussion. That these people weren't "consulted" is not seen as a scandal – the base never is, and we reluctantly recall the 'historic compromise', the first crack in a sense of consolidated identity. […] This fragment of a thinking 'base' was documented only by Nanni Moretti, soberly and with a light touch – and for that we should be grateful.
Rossana Rossanda, "il manifesto",
6 March 1990

EDUARDO DE FILIPPO, LEZIONI DI TEATRO ALL'UNIVERSITÀ SAPIENZA DI ROMA

Italia, 2021

Edizione a cura di Maria Grazia Berlangieri e del Labs, Laboratorio Audiovisivo dello Spettacolo

▪ DCP. D.: 50'. Col. Versione italiana / *Italian version* ▪ Da: Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo, Università di Roma Sapienza per concessione di Fondazione Eduardo De Filippo ▪ Digitalizzato in HD nel 2010-2013 dal Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo, Università di Roma Sapienza con la supervisione di Ferruccio Marotti / *Digitized in HD in 2010-2013 by Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo, Università di Roma Sapienza with the supervision of Ferruccio Marotti*



Eduardo De Filippo, lezioni di teatro all'Università Sapienza di Roma

Mi sono trovato molto presto sulle scene, ho appreso l'artigianato prima e l'arte dopo.

Eduardo De Filippo

Eduardo De Filippo al principio degli anni Ottanta fu invitato a tenere delle lezioni agli studenti dal professor Ferruccio Marotti, allora direttore dell'Istituto del Teatro e successivamente del Teatro Ateneo, primo teatro universitario italiano fondato nel 1935 e che ha visto esordire attori del calibro di Giulietta Masina, Anna Proclemer, Marcello Mastroianni, Leo De Berardinis. Vi ebbero un ruolo a diverso titolo Vitaliano Brancati, Enrico Prampolini, Ennio De Concini, Francesco Pasinetti, Alfredo Bini, Alberto Moravia, solo per citarne alcuni.

Non sorprenderà quindi che Eduardo De Filippo accetti di tenere un ciclo di lezioni di teatro per gli studenti dell'Università di Roma Sapienza, con la quale collaborerà fino alla sua morte avvenuta nel 1984. Le lezioni furono registrate integralmente e oggi sono conservate nell'Archivio Audiovisivo dello Spettacolo presso il Labs (Laboratorio Audiovisivo dello Spettacolo) diretto dal professor Stefano Locatelli. Tali registrazioni costituiscono uno straordinario documento nel quale poter leggere la storia, l'arte e l'umanità di Eduardo.

Oltre alle lezioni si presentano alcuni frammenti dell'incontro tra Eduardo e Carmelo Bene. Nel 1981 misero in scena un recital doppio, nel quale Bene proponeva al pubblico la sua *Lectura Dantis* ed Eduardo recitava le sue poesie. Questa rara testimonianza della loro collaborazione risale al biennio 1981-82, periodo in cui il recital fu portato in tournée in diverse città fino alla rottura dei rapporti fra i due. Infine, la presentazione di Eduardo della *Tempesta* di William Shakespeare, da lui recitata in napoletano.

Maria Grazia Berlangieri

I was on stage from a young age; I learnt the craft first, and the art only later.
Eduardo De Filippo

In the early 1980s, Eduardo De Filippo was invited to teach some classes to the students of Ferruccio Marotti, then director of the Istituto del Teatro and later of the Teatro Ateneo, the first Italian university theatre, which was founded in 1935. It was there that actors of the calibre of Giulietta Masina, Anna Proclemer, Marcello Mastroianni and Leo De Berardinis made their debuts and numerous important figures also occupied a variety of roles, including Vitaliano Brancati, Enrico Prampolini, Ennio De Concini, Francesco Pasinetti, Alfredo Bini and Alberto Moravia, to name just a few.

It should come as no surprise, then, that De Filippo agreed to teach a series of drama classes to the students of the Università di Roma Sapienza, with whom he would continue to collaborate until his death in 1984. The lessons were all

recorded and today are preserved in the Archivio Audiovisivo dello Spettacolo, at the Labs (Laboratorio Audiovisivo dello Spettacolo) run by Professor Stefano Locatelli. These audiovisual recordings constitute an extraordinary resource for tracing the history, art and humanity of De Filippo. Besides these lessons, there are also a few fragments of the meeting between De Filippo and Carmelo Bene. In 1981, they performed a double recital, for which Bene presented his Lectura Dantis *and De Filippo recited his poems. This rare testimony of their collaboration dates from 1981-82, the period in which the recital toured various cities, before De Filippo and Bene fell out. And finally, there is De Filippo's presentation of William Shakespeare's* The Tempest, *which he performed in Neapolitan dialect.*

Maria Grazia Berlangieri

IN VIAGGIO / *ON THE ROAD*

DALL'ITALIA ALL'EQUADOR

Italia, 1924 Regia: Massimo Terzano

▪ T. alt.: *Dall'Italia all'Equatore*. Prod.: Fert Film – Fiori Enrico Roma Torino ▪ DCP. D.: 74'. Col. Didascalie italiane con sottotitoli inglesi / *Italian intertitles with English subtitles* ▪ Da: Cineteca Italiana ▪ Restaurato nel 2020 da Cineteca Italiana presso il laboratorio Miclab, a partire da quaranta rullini di negativo camera su supporto nitrato con didascalie flash / *Restored in 2020 by Cineteca Italiana at Miclab laboratory, from 40 reels of nitrate camera negative with flash intertitles* ▪ Musiche composte e registrate da Francesca Badalini, eseguite da Francesca Badalini (pianoforte, chitarre), Annagrazia Anzelmo (flauto traverso, flauto dolce, flauti dal Sud America) e Emanuele Manolo Cedrone (percussioni) / *Music composed and recorded by Francesca Badalini, performed by Francesca Badalini (piano, guitars), Annagrazia Anzelmo (three-piece whistle, recorder, South-American flutes) and Emanuele Manolo Cedrone (percussions)*



Dall'Italia all'Equador

Il lavoro di ricostruzione e restauro di *Dall'Italia all'Equador* riporta alla luce un documentario dinamico e coinvolgente di uno dei più grandi direttori della fotografia del cinema italiano, Massimo Terzano. Attivo per tre decenni, dagli anni Venti ai Quaranta, in questo film del 1924 Terzano dimostra già una solida maestria tecnica come regista/operatore.

Il lungo viaggio del titolo comincia a Genova, dove la troupe si imbarca sulla nave per il trasporto passeggeri tra Italia ed Ecuador. A testimonianza della sapiente sensibilità fotografica del suo autore, il documentario è ricco di visioni suggestive, dai paesaggi cittadini d'Europa e Centro America fino agli splendidi panorami montuosi nelle Ande. Una lunga sequenza è infatti dedicata al treno che si arrampica per le vertiginose pareti rocciose andine, lungo la linea ferroviaria Guayaquil-Quito. La tratta era considerata la più difficile al mondo, poiché gli ingegneri americani responsabili della costruzione avevano seguito un percorso quanto mai tortuoso, tale da imporre rilevanti costi di gestione.

Sarebbe però riduttivo definire *Dall'Italia all'Equador* una semplice carrellata di immagini e vedute, seppur suggestive. Molto affascinante è il modo in cui Terzano riprende le persone, mostrando ad esempio lo spaccato sociale all'interno del transatlantico, con le differenze tra prima e terza classe, e la testimonianza dei diversi usi e costumi delle popolazioni, descritte con interesse etnografico. Nel finale è documentata l'impresa del Maggiore De Giorgis, capo della prima Missione militare italiana in Ecuador, che scalò il vulcano attivo Tungurahua.

Il restauro in 2K è stato effettuato a partire da sei bobine di nitrato negativo camera, suddivise in decine di piccoli rullini, slegati tra loro, con didascalie flash. La ricostruzione del film si è profilata come un vero e proprio puzzle e l'editing finale conta 86 cuts. Il materiale è stato sottoposto alla ricostruzione digitale dei colori, utilizzando come riferimento altri documentari di viaggio della Pittaluga Fert.

Frida Bonatti

The reconstruction and restoration of Dall'Italia all'Equador *reveal a dynamic and engaging documentary by one of the greatest directors of photography of Italian cinema, Massimo Terzano. Active for three decades, from the 1920s to 1940s, Terzano demonstrates solid technical mastery as a director/cameraman in this 1924 film.*

The long journey of the title begins in Genoa, where the crew boards on a passenger ship travelling between Italy and Ecuador. We can see the filmmaker's skilful photographic sensitivity in the documentary's evocative imagery, from the city landscapes of Europe and Central America to the splendid mountain views in the Andes. A long sequence is dedicated to the train that climbs the steep rock walls of the Andes along the Guayaquil-Quito railway line. The route was considered the most difficult in the world since the American engineers responsible for its construction plotted a tortuous course, imposing significant management costs.

It would be dismissive, however, to define Dall'Italia all'Equador *a mere medley of images and views, albeit evocative ones. Terzano captures people in a fascinating way, for example, showing the cross-section of society aboard the ocean liner, with the differences between first and third class, and the documentation of the different customs and traditions of the populations, described with ethnographic interest. In the film's finale, Terzano records Major De Giorgis, head of the first Italian military mission in Ecuador, and his ascent of the active volcano Tungurahua.*

The film was restored in 2K using six reels of a nitrate camera negative, subdivided in dozens of small, disconnected rolls with quick intertitles. Reconstructing the film was like piecing together a puzzle, and the final edit includes 86 cuts. The material underwent digital colour reconstruction, using other Pittaluga Fert travel documentaries as a reference.

Frida Bonatti

MARIO FANTIN, PROFESSIONE: ESPLORATORE / *MARIO FANTIN, PROFESSION: EXPLORER*

Mario Fantin è nato e vissuto a Bologna, una cinquantina di metri di altitudine sul livello del mare. Dopo aver combattuto nella Seconda guerra mondiale (sottotenente in Albania, Kosovo e Montenegro) e avere fatto il partigiano tra le fila della divisione Garibaldi, con un diploma da ragioniere in mano sceglie un mestiere che non esisteva: l'esploratore con la macchina da presa. E sale il più in alto possibile. Partendo dalle Alpi, si unisce alle spedizioni più avventurose dirette ai quattro angoli del globo, con lo scopo di tornare a casa per farcene partecipi in forma cinematografica. L'impresa più famosa è la conquista italiana del K2 nel 1954: Fantin arriva a seimila metri, e le sue immagini finiscono nel film *Italia K2* firmato da Marcello Baldi (a Fantin spetterà nei titoli di testa la dicitura "documentazione cinematografica", evidentemente inadeguata a rendere giustizia al suo ruolo nella creazione del film).

Spesso al seguito di Guido Monzino, uno dei più grandi esploratori del Ventesimo secolo, Fantin si porta appresso la cinepresa 16mm in oltre trenta spedizioni extraeuropee, raggiungendo tra gli altri le Ande peruviane, il Kilimangiaro, il massiccio del Paine, la Groenlandia, il Tibesti, l'Africa Occidentale… In ogni occasione, unisce il puntiglio cronachistico e il bisogno di soddisfare un preciso desiderio di conoscenza alla dimensione estatica di un occhio impregnato di visioni al limite del possibile. Finché decide che la scoperta del mondo può avere luogo anche nel chiuso delle mura del suo appartamento bolognese, dove nel 1967 costituisce il CISDAE (Centro Italiano Studio Documentazione Alpinismo Extrauropeo) e comincia a raccogliere quella che diventerà una collezione di imponenza schiacciante, oggi conservata al CAI (Club Alpino Italiano): decine di migliaia di fotografie, cartine, testimonianze, dati e documentazioni varie che si prefiggono lo scopo di mantenere viva la conoscenza di quella magnifica palla di roccia che chiamiamo Terra. La storia di Fantin viene ripercorsa in un film di Mario Bartoli, *Il mondo in camera*, attualmente in fase di completamento.

Fantin si toglie la vita nel 1980, pressoché dimenticato. Destino beffardamente non raro, per chi ha dedicato l'esistenza alla conservazione della memoria. In partnership con il FAI (Fondo Ambiente Italiano, proprietario del Fondo Monzino) e il Museo Nazionale della Montagna "Duca degli Abruzzi" – CAI Torino (proprietario dell'Archivio Fantin), la Cineteca di Bologna ha intrapreso un progetto importante che porterà al restauro di un ampio numero dei film girati da Fantin. Questo programma è un primo omaggio, una sorta di assaggio in vista di un ampio percorso di scoperta ed esplorazione che già ci entusiasma.

Con *Preludio alpino al K2* assistiamo alle prove generali dell'impresa che porterà la spedizione italiana sulla seconda vetta più alta del mondo. Gli uomini che faranno la storia si danno convegno sul Plateau del Monte Rosa, per affiatarsi tra lo spettacolo di quelle cime. Sono le prove generali anche per Fantin, che mai si era avventurato così in alto con la cinepresa. *Costa d'Avorio* ci accompagna in un panorama del tutto diverso e ci consente di osservare da vicino un'altra attitudine fondamentale di Fantin: la sua attenzione per gli aspetti etnografici, che qui si lascia travolgere dalle danze ri-

tuali incontrate di villaggio in villaggio (la spedizione fu finanziata da Augusto Fantoni, il re italiano dei materassi a molle). Risaliamo in alta quota e ci lasciamo togliere il fiato da altri paesaggi con *Yucay, montagna degli Incas* (undici vette sopra i cinquemila metri nel Perù meridionale, spedizione organizzata dal CAI di Como) e *Kilimandjaro, monarca africano* (al seguito di Guido Monzino). Di questi due ultimi film presentiamo alcuni estratti di restauri non ancora conclusi.

Andrea Meneghelli

Mario Fantin was born and raised in Bologna, just over 50 metres above sea level. After having fought in World War II (sub-lieutenant in Albania, Kosovo and Montenegro) and as a partisan in the Garibaldi Brigades, and with an accounting school diploma under his belt, he chose a profession that did not yet exist: explorer with a movie camera. And he climbed as high as possible. Fantin started with the Alps, joining the most adventurous expeditions around the world, with the idea of coming back home to let audiences experience them cinematically. His most famous endeavour was the Italian summiting of K2 in 1954: Fantin made it to 6,000 metres, and his images were incorporated in Marcello Baldi's film Italia K2 *(Fantin is mentioned in the opening credits simply for "cinematographic documentation", which does not do justice to his role in the film's creation).*

Fantin often followed Guido Monzino, one of the greatest explorers of the 20th century, and brought his 16mm movie camera on over 30 expeditions outside of Europe, making it as far as the Peruvian Andes, Kilimanjaro, Cordillera Paine, Greenland, Tibesti, West Africa… On each occasion, he combined the tenacity and curiosity of a reporter with the ecstasy of someone whose eyes are full of impossible views of the world. That was until he decided that the world could also be explored from inside the walls of his apartment in Bologna. In 1967, he founded CISDAE (Centro Italiano Studio Documentazione Alpinismo Extrauropeo) and began gathering what would become an overwhelmingly massive collection, today at the CAI (Club Alpino Italiano): tens of thousands of pictures, maps, records, data and various documentation intended to preserve knowledge of that magnificent ball of rock called Earth. Fantin's story is the subject of a film by Mario Bartoli, Il mondo in camera*, currently being finished.*

Fantin took his own life in 1980, practically forgotten. A bitter and ironic destiny for one of the many people who have dedicated their lives to preserving the past. In partnership with FAI (Fondo Ambiente Italiano, the owner of the Monzino Collection) and the Museo Nazionale della Montagna "Duca degli Abruzzi" – CAI Turin (owner of the Fantin Archive), Cineteca di Bologna has undertaken an important project to restore Fantin's films. This selection is a first tribute, a taste of the vast journey of discovery and exploration to come, which we are already excited about.

With Preludio alpino al K2 *we see the preparation for the Italian expedition to the second highest peak in the world. The men who would make history meet on Plateau Rosa, to work together among those spectacular peaks. It was also a dress rehearsal for Fantin, who had never ventured so high up with a movie camera.* Costa d'Avorio *immerses us in an entirely different scenario and gives us an up-close look at another one of Fantin's interests: ethnography, which here focuses on ritual dances encountered in each village (the expedition was funded by Augusto Fantoni, the Italian king of spring mattresses). We climb again to high altitudes with breathtaking landscapes in* Yucay, montagna degli Incas *(11 summits over 5,000 metres high in southern Peru, an expedition organized by the CAI of Como) and* Kilimandjaro, monarca africano *(following Guido Monzino). We are presenting a few unfinished excerpts from the restoration of these two films.*

Andrea Meneghelli

PRELUDIO ALPINO AL K2
Italia, 1954 Regia: Mario Fantin

▪ Prod.: Ursula Film ▪ DCP. D.: 23'. Col. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ▪ Restaurato in collaborazione con Museo Nazionale della Montagna "Duca degli Abruzzi" – CAI Torino a partire a partire da una copia positiva 16mm / *Restored in collaboration with Museo Nazionale della Montagna "Duca degli Abruzzi" – CAI Torino from a positive 16mm print*

COSTA D'AVORIO
Italia, 1965 Regia: Mario Fantin

▪ Prod.: Augusto Fantoni ▪ DCP. D.: 30'. Col. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ▪ Restaurato in collaborazione con gli eredi di Augusto Fantoni a partire da una copia positiva 16mm / *Restored in collaboration with the heirs of Augusto Fantoni from a positive 16mm print*

YUCAI, MONTAGNA DEGLI INCAS
Italia, 1958 Regia: Mario Fantin

▪ Prod.: Ursula Film, Inca Film ▪ DCP. D.: 15' (estratto). Col. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ▪ Restaurato in collaborazione con il Museo Nazionale della Montagna "Duca degli Abruzzi" – CAI Torino a partire da un invertibile e da un negativo colonna ottico 16mm / *Restored in 2021 by Cineteca di Bologna in collaboration with Museo Nazionale della Montagna "Duca degli Abruzzi" – CAI Torino from a reversal print and a 16mm optical sound negative*

KILIMANDJARO, MONARCA AFRICANO
Italia, 1960 Regia: Mario Fantin

▪ Prod.: Guido Monzino ▪ DCP. D.: 15' (estratto). Col. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ▪ Restaurato in collaborazione con il FAI (Fondo Ambiente Italiano) a partire da una copia positiva 16mm / *Restored in collaboration with FAI (Fondo Ambiente Italiano) from a positive 16mm print*

▪ Da: Cineteca di Bologna ▪ Restaurati nel 2021 da Cineteca di Bologna con il sostegno di Ministero della Cultura presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / Restored in 2021 by Cineteca di Bologna with the support of Ministero della Cultura at L'Immagine Ritrovata laboratory

ITALIA K2
Riprese di Mario Fantin
Italia, 1954

Vedi pag. / *See p.* 20

L'IMPERO DEL SOLE
Italia, 1955 Regia: Enrico Gras, Mario Craveri

▪ F.: Mario Craveri. M.: Mario Serandrei. Mus.: Angelo Francesco Lavagnino. Prod.: Lux film ▪ DCP. D.: 68'. Col. Versione italiana / *Italian version* ▪ Da: Cineteca di Bologna per concessione di Cristaldi Film ▪ Restaurato in 4K nel 2021 da Cineteca di Bologna in collaborazione con Cristaldi Film presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da un negativo immagine e suono / *Restored in 4K in 2021 by Cineteca di Bologna in collaboration with Cristaldi Film at L'Immagine Ritrovata laboratory, from a sound and camera negative*



Yucai, montagna degli Incas



L'impero del sole

L'impero del sole di Gras e Craveri è un film assai riuscito, sa alternare a pagine di evidenza poetica (di divagazione si potrebbe dire) altre più vive e drammatiche dove la vita degli uomini è narrata con scelte sequenze, ma il carattere vero del popolo peruviano ci resta ancora misterioso. […] Quando *L'impero del sole* finisce vorremmo vederne altrettanto, dato che proprio alla fine la stupenda corrida col toro e il condor ci fa impazzire di gioia e di entusiasmo. Vorremmo sapere di più di questo popolo, imperturbabile alla fatica, imperturbabile alla gioia, che reagisce solo all'esuberanza del sesso e dell'eccitazione. Ma anche così le immagini di questo film sono stupende. Craveri ce ne ha regalate in abbondanza, ci ha dato ampie, incredibilmente ariose, immagini di bosco, di terre, di deserti e di mare; e di cieli pieni di migliaia, migliaia di uccelli, di montagne alte e rocciose; e, in una corrida piena di polvere, di sudore e di passione, ci ha mostrato la più tragica lotta, dove il condor lentamente sfinisce il toro infuriato. Il condor è il popolo delle Ande, il toro la dominazione spagnola; poi finita la lotta, il condor ritorna alto nel cielo portando appresso i desideri e le speranze. La domenica che il film

ci descrive sembra finita: ma a questo punto vorremmo che cominciasse la settimana.
Edoardo Bruno, "Filmcritica",
nn. 62-63, settembre-ottobre 1956

In questo film abbiamo cercato, rispetto ai precedenti dello stesso tipo, un maggior avvicinamento all'uomo, un approfondimento del folklore per veder di afferrarne il significato intimo e il valore umano. Qui c'è più indagine, più ricerca. Non è che si vada per strada e ci si limiti a riprendere tutto quel che passa davanti. Si vedono le cose e si studiano, prima di decidere che cosa va messo nel film. Si possono portar via delle scene, così di sotterfugio, ma non delle sequenze. Un minimo di interpretazione c'è sempre, perché si tratta di ricostruire e quindi di scegliere, di sintetizzare, scartando quel che non interessa per far risaltare più chiare altre cose. Ciò che si vede nel film non è inventato. Non c'è niente di inventato. Interpretato sì, presentato dal nostro punto di vista, ma reale.
Enrico Gras e Mario Craveri,
"Rivista del cinematografo", n. 9-10,
settembre-ottobre 1956

Gras and Craveri's L'impero del sole *is a fairly successful film, which manages to alternate moments of pure poetry (digressions, one could say) with more lively and dramatic moments in which people's lives are narrated through carefully selected sequences. However, the real character of the Peruvian people remains a mystery … When* L'impero del sole *ends, we would like to see still more, given that the amazing bullfight with the condor at the very end fills us with joy and enthusiasm. We would like to know more about these people, indifferent to both struggle and joy, who react only to the exuberance of sex and excitation. But even so, the images in this film are wonderful. Craveri has given us a wealth of them: wide and incredibly airy images of woods, lands, deserts and seas; skies full of thousands and thousands of birds; tall and rocky mountains; and, in a bullring full of dust, sweat and passion, he has shown us the most tragic of struggles in which a condor slowly exhausts an infuriated bull. The condor represents the people of the Andes and the bull, Spanish domination. At the end of the fight, the condor returns to the skies, taking with it hopes and desires. The Sunday depicted by the film seems to be at an end; but by this point, we would like the week to begin anew.*
Edoardo Bruno, "Filmcritica",
n. 62-63, September-October 1956

In this film, compared to previous similar ones, we have tried to get closer to man, to go deeper into his folklore to capture its most intimate significance and human value. There is more of an investigation, more research. We didn't simply go into the street and limit ourselves to filming what we saw there. We saw things and then studied them, before deciding what to put into the film. You can capture scenes like this, in secret, but not entire sequences. There is always a minimum of performance, because it involves recreation, and therefore choice and synthesis, discarding that which does not interest us in order to make other things more evident. The things you see in the film are not invented. Nothing is invented. Interpreted, yes; presented from our point-of-view, but real.
Enrico Gras and Mario Craveri,
"Rivista del cinematografo", n. 9-10,
September-October 1956

RITRATTI DI CINEMA / *FILM PORTRAITS*

CHARLIE CHAPLIN, LE GÉNIE DE LA LIBERTÉ

Francia, 2020 Regia: Yves Jeuland

▪ Scen.: François Aymé, Yves Jeuland. M.: Sylvie Bourget. Mus.: Charles Chaplin. Int.: Mathieu Amalric (voce narrante). Prod.: Kuiv – Michel Rotman, Marie Hélène Ranc, in collaborazione con Lobster films, Serge Bromberg con la participazione di France Télévisions, TV5 Monde e Ciné + ▪ DCP. D.: 145'. Bn/Col. Versione francese e inglese / *French and English version*
▪ Da: Kuiv Productions

La prima sorpresa che riserva *Charlie Chaplin, le génie de la liberté* è il suo formato: quasi due ore e mezza. La seconda, il cui effetto è accentuato da questa durata eccezionale, è l'innegabile elemento di novità nel trattare il soggetto, tenuto conto della pletora di film e di libri girati e scritti sull'attore e regista britannico.

I due autori, François Aymé e Yves Jeuland – cosceneggiatore e regista –, avevano già proposto un film dello stesso tipo con *Un Français nommé Gabin* (2016), […] che era riuscito a offrire una nuova prospettiva sul mito del cinema francese, in particolare grazie a molti documenti privati, sconosciuti o inediti, messi a disposizione dalla famiglia dell'attore. Anche la famiglia Chaplin, che gestisce la maggior parte dei diritti dell'illustre Charles ('Charlie') Chaplin (1889-1977), ha fornito film privati […]. Aymé e Jeuland non si affidano a testimoni o specialisti e preferiscono invece offrire un'infilata di materiali d'archivio commentati dalla voce fuori campo di Mathieu Amalric.

Charlie Chaplin, le génie de la liberté ha la forma di un racconto biografico che segue un andamento cronologico, ma l'intreccio e l'assemblaggio degli estratti filmati, l'accompagnamento musicale – si tratta in gran parte di brani di Charlie Chaplin, che era anche musicista e compositore –, la qualità del testo e delle analisi concorrono a un risultato di rara fluidità.

Il documentario, la cui visione lascia profondamente commossi, dovrebbe imporsi come sicura opera di riferimento grazie al fine ritratto della straordinaria tenacia di Chaplin, della sua umanità, della sua empatia e del suo coraggio, così come dei suoi lati meno simpatici. Tratti caratteriali che fecero di lui politicamente e moralmente un paria e un reprobo negli Stati Uniti, un Paese al quale per quarant'anni aveva dato tanto.
Renaud Machart, "Le Monde",
6 gennaio 2021

The first surprising thing about Charlie Chaplin, le génie de la liberté *is its format: a length of almost two and a half hours. The second, which is accentuated by this exceptional duration, is the undisputable originality of the way it treats its subject, given the plethora of films and books already available on the British actor and director.*

The two authors, François Aymé and co-screenwriter and director Yves Jeuland, had already made another film along these lines, Un Français nommé Gabin *(2016) … which managed to offer a new perspective on a legend of French cinema, above all thanks to the many private, unknown or previously unpublished documents made available for the first time by his family. The Chaplin family, which manages the majority of the rights to the estate of the illustrious Charles ('Charlie') Chaplin (1889-1977), has also furnished them with private films … Aymé and Jeuland do not rely on witnesses and specialists but instead offer a string of archival sequences accompanied by a voice-over spoken by Mathieu Amalric.* Charlie Chaplin, le génie de la liberté *takes the form of a biographical story arranged in chronological fashion but the structure and assembly of the filmed extracts, the musical accompaniment (mostly written by Charlie Chaplin, who was also a composer and musician), and the quality of the text and the analyses all contribute to a film of unusual fluidity.*



Charlie Chaplin, le génie de la liberté

This documentary, which moved us greatly, should establish itself as an important reference work thanks to its detailed portrait both of Chaplin's extraordinary tenacity, humanity, empathy and courage, and of his less endearing traits. These character traits made him a political and moral pariah in the US, a country to which he had given so much for 40 years.
Renaud Machart, "Le Monde",
6 January 2021

OSCAR MICHEAUX – THE SUPERHERO OF BLACK FILMMAKING

Italia, 2021 Regia: Francesco Zippel

▪ Sog., Scen.: Francesco Zippel. Prod.: Quoiat Films, Sky ▪ DCP. D.: 79'. Bn e Col. Versione inglese / *English version*
▪ Da: Quoiat Films e Sky

Nel 2007 usciva un volume negli Stati Uniti dal titolo *Oscar Micheaux: The Great and Only*. L'autore è Patrick McGilligan, biografo di tante icone del cinema hollywoodiano e illustre storico del maccartismo nel cinema. La lettura del libro per me fu un viaggio in un meraviglioso territorio sconosciuto. Talmente ignoto e incredibile nelle varie sfumature da farmi credere che ci fossero degli aspetti di fiction. Contattato McGilligan, mi assicurò che fosse il frutto genuino di un lavoro approfondito di anni, volto alla riscoperta di una delle più straordinarie figure del cinema statunitense, il vero e proprio padre della cinematografia afro-americana. Per cercare di capire al meglio la sua incredibile vicenda ho iniziato prima ad incontrare studiosi e registi afro-americani e poi mi sono messo in viaggio per conoscere i luoghi dove la sua vicenda umana aveva avuto inizio, il sud rurale dell'Illinois e il South Dakota. Ci sono però voluti alcuni anni prima di riuscire a mettere insieme il materiale e le risorse utili a raccontarne la storia.

Questo documentario ricostruisce l'epopea straordinaria di Oscar Micheaux e ne approfondisce l'eredità contemporanea avventurandosi nei luoghi da lui vissuti, l'Illinois rurale e

l'effervescente Chicago d'inizio secolo scorso, le pianure del South Dakota e la Harlem del jazz e del rinascimento artistico. A dar voce alle incredibili sfide di Micheaux, studiosi illustri e eredi del suo cinema come John Singleton e Kevin Willmott o icone della cultura e della musica popolare afro-americana come Chuck D, leggendario cantante dei Public Enemy.

Un uomo, Micheaux, di cui si conservano appena quattro fotografie e una decina dei suoi oltre quaranta film ma di cui è arrivato il momento di riscoprire l'unicità.

A rendere ancora più incredibile questo progetto è stata la modalità di creazione del documentario, interamente realizzato in collegamento remoto via Zoom con la troupe itinerante negli Stati Uniti. Un'avventura nell'avventura. Una modalità che forse avrebbe divertito anche Micheaux, che di grandi imprese, ben più grandi, ne ha vissute lungo tutta la sua vita. Pertanto sono felice che questo regista 'ritrovato' e il suo film *Murder in Harlem*, anch'esso salvato dall'oscurità, vengano ospitati al Cinema Ritrovato.

Francesco Zippel

Oscar Micheaux: The Great and Only *was published in the US in 2007. The author was Patrick McGilligan, the biographer of many icons of Hollywood cinema and an illustrious historian of McCarthyism in the cinema. For me, reading the book proved to be a journey into marvellous and unknown territories. The narrative was so unfamiliar and incredible in its various nuances that I could believe that it was partly fictionalised. I contacted McGilligan who confirmed that it was the result of in-depth work over a period of years that aimed to rediscover one of the most extraordinary figures in American film, the real father of African-American cinema. To understand better these incredible events, I began meeting African-American scholars and directors and then travelling to the places where Micheaux's personal story began, the rural south of Illinois and South Dakota. It was several years before I could put together the material and resources to illustrate his story.*

This documentary reconstructs the Oscar Micheaux's extraordinary achievements and scrutinises his contemporary legacy, venturing into the places in which he lived: rural Illinois and lively Chicago at the beginning of the last century, the plains of South Dakota and also the jazz-infused artistic renaissance of Harlem. Micheaux's incredible challenges are recounted by esteemed scholars and the heirs of his cinema, including John Singleton and Kevin Willmott, as well as icons of popular African-American music and culture such as Chuck D., the legendary rapper and Public Enemy frontman.

Only four photographs of Micheaux himself and about ten of the more than 40 films that he directed have been preserved, but the moment has come to rediscover his uniqueness.

The project is made even more incredible by the way the documentary was made: realised entirely by remote connection via Zoom with an itinerant crew in the US. An adventure within an adventure. A method that would, perhaps, have pleased Micheaux, who undertook even greater endeavours throughout his whole life. I am therefore pleased that this 'rediscovered' director and his Murder in Harlem, *which have also been saved from obscurity, are being hosted by Il Cinema Ritrovato.*

Francesco Zippel

MICHAEL CIMINO UN MIRAGE AMÉRICAIN

Francia, 2021
Regia: Jean Baptiste Thoret

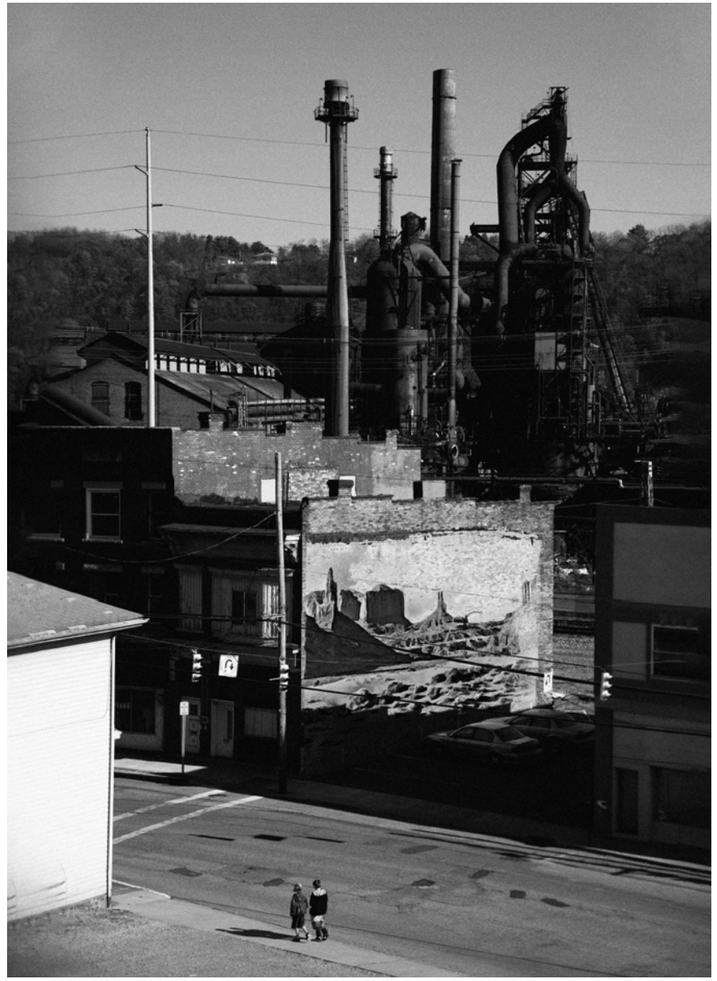
▪ F.: Laurent Brunet, Alexandre Berry. M.: Sébastien de Sainte Croix. Mus.: Jean-Baptiste Thoret Prod.: Acqua Alta ▪ DCP. D.: 130'. Col. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Lost Films

Nell'aprile del 2010 Jean-Baptiste Thoret si era messo in viaggio con Michael Cimino per andare alla ricerca del suo Ovest e della sua Monument Valley. Come John Ford prima di lui, Cimino aveva raccontato il suo mito dell'America e stampato una leggenda altrettanto emblematica, ma probabilmente più critica nei confronti della società e della storia americana. Le conversazioni registrate durante quel viaggio avevano dato origine nel 2013 al volume *Michael Cimino, les voix perdues de l'Amérique* (Flammarion). Girato nel gennaio-febbraio del 2020, *Michael Cimino un mirage américain* attraversa i paesaggi americani e sosta nei luoghi mitici dei film di Cimino. Per evocarne la presenza, Jean-Baptiste Thoret incontra alcune personalità del cinema, colleghi, e si sofferma su personaggi pittoreschi per raccontarci ancora una volta l'America.

"Fare cinema significa inventare una nostalgia per un passato che non è mai esistito", ha scritto una volta Michael Cimino. Il cineasta si è spento il 2 luglio 2016, a settantasette anni, dopo aver trascorso vent'anni a sognare film che non hanno mai visto la luce. In *Michael Cimino un mirage américain* ci sono Jim, Kathy, Orin, Bobby, John Wayne e un certo Boom-Boom. Quentin fa una capatina, così come Oliver, Stanley e John. E tra le pieghe ci sono scorci di Mingo Junction (Ohio), di America, dunque di cinema, e un po' di Michael Cimino. È un miraggio vero" .

Jean-Baptiste Thoret

In April 2010, Jean-Baptiste Thoret travelled with Michael Cimino in search of his West and his Monument Valley. Like John Ford before him, Cimino had recounted his myth of America and printed a legend that was equally emblematic, but probably more critical of US society and history. The conversations recorded during that journey gave rise to the 2013 book Michael Cimino, les voix perdues de l'Amérique *(Flammarion). Filmed in January-February 2020,* Michael Cimino un mirage américain *crosses the American landscape and pauses in the legendary locations of Cimino's films. To evoke their presence, Jean-Baptiste Thoret meets several film people, colleagues and colourful characters to tell their stories.*



Michael Cimino un mirage américain

"Making cinema means inventing a nostalgia for a past that never existed," Michael Cimino once wrote. The filmmaker died on 2 July 2016, at the age of 77, after spending 20 years dreaming about films that were never to be made. In Michael Cimino un mirage américain *we see Jim, Kathy, Orin, Bobby, John Wayne and a certain Boom-Boom. Quentin pays a flying visit, as do Oliver, Stanley and John. There are also glimpses of Mingo Junction (Ohio), America, and thus of cinema, and a little bit of Michael Cimino. It is a real mirage.*

Jean-Baptiste Thoret

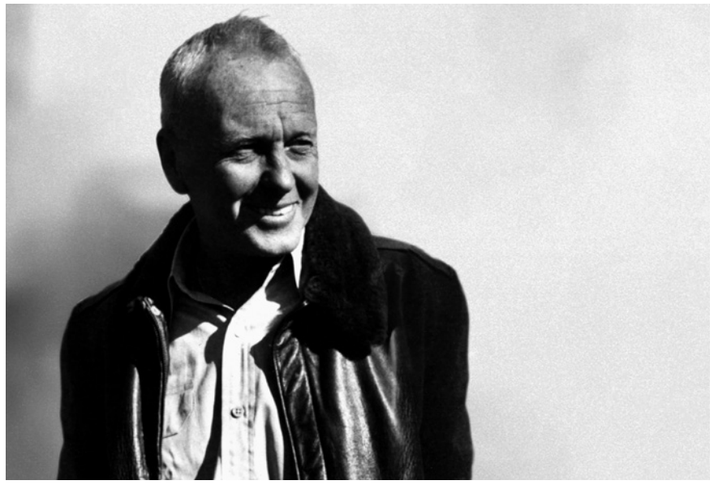
JOHN FARROW HOLLYWOOD'S MAN IN THE SHADOWS

Australia, 2021 Regia: Claude Gonzalez, Frans Vandenburg

▪ F.: Susan Lumsdon. M.: Antoinette Ford, Walter McIntosh. Mus.: Sam Petty. Prod.: Claude Gonzalez, Frans Vandenburg ▪ DCP. D.: 96'. Bn e Col. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Third Street Steps

Il tempo si è fermato, il film più noto di John Farrow, si avvale di una regia brillante, ma dopo averlo visto lo spettatore può avere l'impressione di non avere una migliore conoscenza del modo in cui Farrow vedeva il mondo in cui viveva e di ciò che pensava del potere, dell'integrità o della volontà di sopravvivenza. Né una migliore conoscenza di questi aspetti potrà necessariamente essere ricavata dagli altri film (tra gli oltre quaranta diretti da Farrow) che godono oggi di una certa reputazione: *Five Came Back*, *La notte ha mille occhi*, *Alias Nick Beal*, *Una rosa bianca per Giulia*, *Il suo tipo di donna*, *Hondo*. Un interessante film dimenticato come *I saccheggiatori del sole* ci suggerisce che l'opera di Farrow è in grado di ripagare l'attenzione, indipendentemente dal tempo che si impiega a esplorarla. La sua identità artistica rimane comunque sfuggente.

Il gradito documentario di Frans Vandenburg e Claude Gonzalez racconta la carriera di Farrow film per film, offrendo il solido ritratto di un abile artigiano dotato di un talento eccezionale per l'orchestrazione dei piani sequenza. Gli autori sottolineano le origini australiane e la fede cattolica del regista e si soffermano sulla sua famigerata fama di donnaiolo e il suo



John Farrow

terribile carattere, pur astenendosi dallo speculare sul genere di eredità psichica che può aver lasciato ai suoi figli. Mia Farrow, la figlia avuta con Maureen O'Sullivan, non è stata intervistata per il film, ma suo fratello, John Charles Farrow, restituisce in maniera straordinaria l'immagine del padre, non solo con i suoi ricordi misurati e ironici ma anche grazie alla somiglianza fisica. L'estratto di un discorso del nipote del regista, Ronan Farrow, ci ricorda le questioni sollevate dal movimento #MeToo e le loro implicazioni per la visione della Hollywood in cui John Farrow prosperò.

Nonostante il suo talento nel maneggiare il mezzo espressivo, in Farrow c'è decisamente qualcosa che non ha a che fare solo con il cinema. *John Farrow: Hollywood's Man in the Shadows* è un'opera di riferimento indispensabile per chiunque sia interessato a scoprire cosa fosse quel qualcosa.

Chris Fujiwara

The Big Clock, *John Farrow's best known film, is brilliantly directed, but after watching it the viewer may feel little the wiser about how he saw the world in which he lived and what he thought about power, integrity, or the will to survive. Nor will enlightenment on these matters necessarily be gleaned from the other films (among the more than 40 Farrow directed) that have any kind of reputation today:* Five Came Back, The Night Has a Thousand Eyes, Alias Nick Beal, Where Danger Lives, His Kind of Woman, Hondo. *If such an interesting obscurity as* Plunder of the Sun *is any indication, Farrow's work can repay attention, however much time one takes to explore it. His artistic identity remains, however, elusive.*

Frans Vandenburg and Claude Gonzalez's welcome documentary, John Farrow: Hollywood's Man in the Shadows, *recounts Farrow's career film by film, providing a solid portrait of an able artisan with an exceptional talent for orchestrating long takes. The filmmakers emphasize their subject's Australian origins and his Catholicism, and they address his notorious womanizing and his dreadful temper, though they refrain from speculating on what kind of psychic legacy he must have left his children. Mia Farrow, his daughter with Maureen O'Sullivan, was not interviewed for the film, but her brother, John Charles Farrow, recreates their father strikingly, not only with his measured and wry recollections but also by his lookalike features. A clip of a public speech by the director's grandson, Ronan Farrow, serves as a placeholder for the issues raised by the #MeToo movement and what they imply for our view of the Hollywood in which John Farrow thrived.*

For all his facility with the medium, there is definitely something in Farrow's work that does not belong just to cinema. John Farrow: Hollywood's Man in the Shadows *is an indispensable reference for anyone interested in finding out what that something could be.*

Chris Fujiwara

LOUIS DE FUNÈS, CRÉATURE/CRÉATEUR

Francia, 2020 Regia: Nicolas Perge, Baptiste Etchegaray

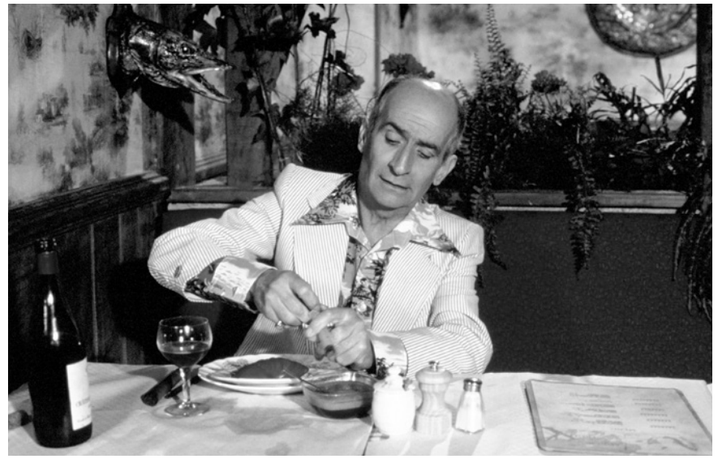
▪ F.: Quentin Théron, Thibaut Duez. M.: Fanny Servant. Int.: Baptiste Etchegaray (voce narrante). Prod.: Jérôme Barthélemy, Daniel Sauvage per Caïmas productions, con la partecipazione di Cine+, Paris Première, Centre national du cinéma et de l'image animée ▪ DCP. D.: 52'. Bn e Col. Versione francese / *French version* ▪ Da: Caïmans Productions

L'arte comica di Louis de Funès (1914-1983), come quella di Totò e pochi altri, trascendeva gli eventuali limiti dei film che interpretava per la vulcanica espressività della sua maschera. Avvalendosi dell'apporto di critici, studiosi e collaboratori dell'attore, questo documentario decifra le chiavi del fenomeno de Funès analizzandone con intelligenza i caratteri peculiari della mimica facciale e corporale, la forza plastica della gestualità, la doppia natura di personaggio e creatore (nel senso che 'Fufu', una volta raggiunto il successo, divenne autore a parte intera della maggior parte dei suoi film limitando spesso l'apporto del regista a quello di esecutore). Nato in una famiglia benestante spagnola, de Funès iniziò la carriera cinematograficamente relativamente tardi (nel 1946, a oltre trent'anni) e affrontò una lunga gavetta cinematografica e teatrale, prima di conquistare la celebrità internazionale nel 1963, regnando in seguito sul box-office francese quasi ininterrottamente fino alla morte prematura. Aveva saputo sfruttare quella lunga 'anticamera' affinando e arricchendo il proprio repertorio di smorfie, occhiate, movimenti, fino a renderlo una gamma 'grafica' dirompente, originale e irresistibile. Qualsiasi fosse il personaggio che interpretava, de Funès sprigionava sempre un'elettricità destabilizzante e pirotecnica, una follia nevrotica la cui misura era l'eccesso e la cui natura era organica e viscerale. Come tutti i grandi clown, anche 'Fufu' avrebbe potuto trovare nel cinema muto la sua condizione ideale e le parole venivano spesso e volentieri sabotate dalle sue geniali intemperanze che troncavano, deformavano, irridevano la logica del razionalismo francese. Come si vede negli estratti dai suoi film scelti da Etchegaray e Perge, il suo piccolo e agilissimo corpo poteva eseguire scatenati numeri da trapezista e trasformarsi in una sorta di cartoon vivente. Magistrale solista, poteva recitare anche in coppia con esiti altrettanto felici: con Michel Galabru, nella serie del *Gendarme*, creò dei duetti degni di Stanlio e Ollio.

Roberto Chiesi

The comic art of Louis de Funès (1914-1983), like that of Totò and a few others, ultimately transcends the limits of the films in which he appeared, thanks to the dynamic expressivity of his persona. Drawing on contributions from critics, scholars and the actor's colleagues, this documentary deciphers the keys to the de Funès phenomenon, intelligently analysing the peculiar characters of his facial and corporeal mimicry, the plasticity of his gestures, and the doubling of character and creator (in the sense that, once he became successful, 'Fufu' effectively became the author of the majority of his films, often limiting the director's role). Born into a well-off Spanish family, de Funès began his film career relatively late (in 1946, when he was in his 30s) with a lengthy theatrical and cinematic apprenticeship, before achieving international celebrity in 1963 and going on to reign supreme at the French box office almost without interruption until his premature death. He made use of that long 'prelude' to refine and enrich his repertoire of grimaces, looks and movements, creating an explosive, original and irresistible 'graphic' range. Whatever character he was playing, de Funès always emitted a destabilising and pyrotechnic electricity, a nervous madness that was organic and visceral in character, and marked by excess. Like all the great clowns, 'Fufu' would have found his ideal place in silent cinema and dialogue was often willingly sabotaged by his brilliant excesses, which truncated, distorted and ridiculed the logic of French rationalism. As the film extracts chosen by Etchegaray e Perge make clear, his small and agile body could perform wild acrobatic acts, transforming him into a sort of living cartoon. A masterful solo artist, he could also perform equally successfully in a duo; with Michel Galabru in the Gendarme *series, he created duets worthy of Laurel & Hardy.*

Roberto Chiesi



Louis de Funès, créature/créateur

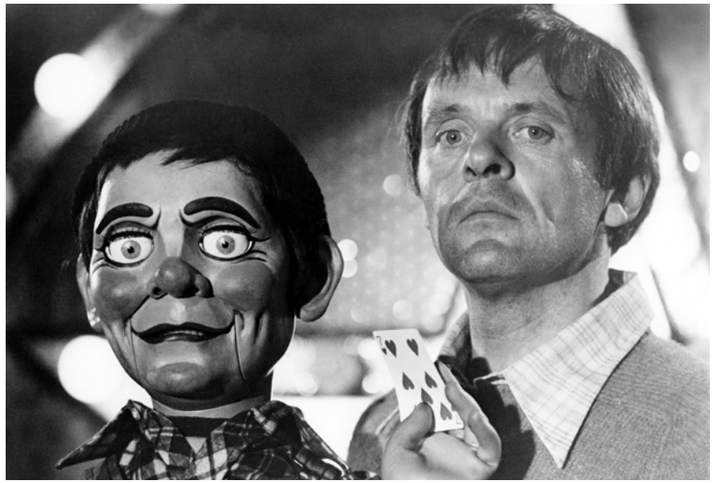
HANNIBAL HOPKINS & SIR ANTHONY

Francia, 2021 Regia: Clara Kuperberg, Julia Kuperberg

▪ Scen., M.: Clara Kuperberg, Julia Kuperberg. Prod.: Clara Kuperberg, Julia Kuperberg per Arte France - Unité Documentaires, Kali Pictures, Wichita Films ▪ DCP. D.: 53'. Col. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Wichita Films e Kali Pictures in coproduzione con ARTE France

Cosa portò questo giovane gallese a diventare l'incarnazione del male assoluto assumendo il ruolo del più famigerato serial killer del cinema? Come si arriva dai mattoni di Port Talbot, una povera città industriale, alle palme di Hollywood, in California? Cercheremo di capirlo in questo documentario che racconta la storia meno conosciuta di un conosciutissimo attore, Anthony Hopkins, dopo oltre sessant'anni di carriera e più di trecento film.

Se l'interpretazione di Hannibal Lecter gli ha cambiato la vita, è stata la sua vita straordinaria a fare di lui l'attore più 'british' di Hollywood. Seguiremo la sua storia attraverso i racconti di coloro che l'hanno conosciuto e



Hannibal Hopkins & Sir Anthony

hanno lavorato con lui, da Jodie Foster a Oliver Stone e Brad Pitt, per capire meglio questo gallese che ha finito per costruirsi una carriera così prestigiosa oltreoceano. Un uomo ambivalente dalla duplice natura, il cui lato oscuro sembra averlo plasmato per sempre.

Nixon, Hannibal Lecter, il maggiordomo di *Quel che resta del giorno*, Hitchcock... tutti i ruoli interpretati da Hopkins riflettono un aspetto della sua personalità. La carriera di Hopkins ha abbracciato vari decenni, ed è per questo che abbiamo utilizzato le tante interviste da lui concesse, che ci permettono di ricollocarlo nel contesto di ciascun periodo e sono utili per comprendere il suo ruolo nella storia del cinema, in netta controtendenza rispetto alle mode dominanti. Non ha mai fatto parte di un movimento cinematografico; è un camaleonte che ha sempre preferito la recitazione naturale, la 'non recitazione', quando era in voga il *method acting*.

Clara Kuperberg e Julia Kuperberg

What destined this young boy from Wales to become the incarnation of absolute evil when he took on the role of cinema's most notorious serial killer? How do you get from the bricks of Port Talbot, a deprived industrial town, to the palm trees of Hollywood, California? This is what we will try to understand in this documentary telling the lesser-known story of a well-known actor: Anthony Hopkins, after a career spanning over 60 years and his involvement in more than 300 movies.

If his performance as Hannibal Lecter changed his life, it is his extraordinary life that would make him the most 'British' actor in Hollywood.

That is the man we will follow through the stories of everyone that has known him well and worked with him, from Jodie Foster to Oliver Stone and Brad Pitt, in order to get a clearer understanding of this Welshman who went on to have such a prestigious transatlantic career. This ambivalent man of dual nature whose dark side seems to have shaped him, for ever.

All the film extracts featured will aim at getting a better understanding of Hopkins. Nixon, Hannibal Lecter, the butler from The Remains of the Day*, Hitchcock... all the roles played by Hopkins reflect a facet of his personality.*

Hopkins' career has spanned several decades, which is why we will also use many interviews that he gave throughout his life, allowing us to put him back into the context of each period and will be helpful in understanding his role in the history of cinema, because he was far from following the trends. He never belonged to any film movement; he is a chameleon that has always preferred natural acting, 'non-acting' when method acting was the fashion.

Clara Kuperberg and Julia Kuperberg

SIGNORET & MONTAND / MONROE & MILLER. DEUX COUPLES À HOLLYWOOD

Francia, 2020 Regia: Sylvain Bergère

▪ Scen.: Patrick Glâtre, Sylvain Bergère. Int.: Gérard Miller (voce narrante). Prod.: Cinétévé, con la partecipazione di France Télévisions ▪ DCP. D.: 95'. Versione francese e inglese con sottotitoli inglesi / *French and English version with English subtitles* ▪ Da: Cinétévé

Le storie incrociate delle coppie Montand-Signoret e Monroe-Miller ricordano molto da vicino una tragedia greca, dove le circostanze sembrano inesorabilmente guidare i personaggi fino alla caduta. È così che abbiamo voluto raccontarla, mostrando come, nel destino delle due coppie, le storie intime e personali si mescolino alla grande storia.

Ci siamo proposti di evidenziare questo meccanismo implacabile raccontandolo nei dettagli, attraverso gli episodi talvolta dimenticati o passati inosservati che rivelano l'influenza della macchina hollywoodiana e della guerra fredda sulle loro carriere o sulla loro vita amorosa: un pettegolezzo diffuso sulla stampa, un visto rifiutato o accordato, una manipolazione dell'FBI, la proclamazione di uno sciopero che ritarda le riprese.

Giorno per giorno il racconto segue i pochi mesi in cui due coppie condividono la loro vita quotidiana, avvicinandosi il più possibile ai personaggi



Signoret & Montand / Monroe & Miller. Deux couples à Hollywood

e alle loro emozioni. Al loro fianco viviamo le sensazioni dei due francesi abbagliati da Hollywood come due bambini che hanno sempre sognato l'America; ma anche l'ammirazione con cui li hanno ricambiati gli americani. Vediamo anche la quotidianità della fabbrica dei sogni che a poco a poco distruggerà le loro illusioni.

Trattandosi di quattro personaggi abbondantemente filmati, fotografati e intervistati, i tanti materiali d'archivio ci permettono di raccontarli in maniera particolarmente vivida: Montand durante le prove, l'intimità delle due coppie a cena nel loro bungalow del Beverly Hills Hotel, Signoret che parla in tutta franchezza delle vicende che hanno scosso la sua unione con Yves Montand.

Attraverso la cronaca dell'infedeltà amorosa emerge il racconto di un'infedeltà politica. Volendo conquistare Hollywood e l'America, questi artisti che sognavano un mondo migliore vi hanno lasciato le loro illusioni e, con esse, quelle di un'intera generazione.

Sylvain Bergère

The connected stories of the Montand-Signoret and Monroe-Miller couples could be mistaken for a Greek tragedy, in which circumstances seem to guide the characters inexorably to their downfall. This is how we wanted to tell the story: showing how, in the destiny of these two couples, the intimate and the personal blend into broader history.

We wanted to shine a light on that inevitable process by telling the story in detail, through all those events that sometimes go unnoticed or forgotten, which reveal the hold that the Hollywood machine and the Cold War had on their careers and their love lives: a piece of gossip in the newspapers, a visa refused or granted, FBI manoeuvres, a strike that delays a shoot.

Day by day, the story follows the months both couples spent together, sharing their everyday lives, getting up-close and personal to the characters and their emotions. We live through the dazzled French couple's amazement to be in Hollywood, like two kids living their American fantasy, and we witness the admiration they received there. But there is also the other side of the daily grind in the Hollywood machine, which little by little chips away at their dreams.

There being no shortage of footage, photographs and interviews, the archive material is plentiful, making it possible to tell a very engaging story of these four characters: we see Montand in rehearsals, the couples dining in their Beverly

Hills Hotel bungalow, Signoret candidly recounting the events that shook her relationship with Montand.

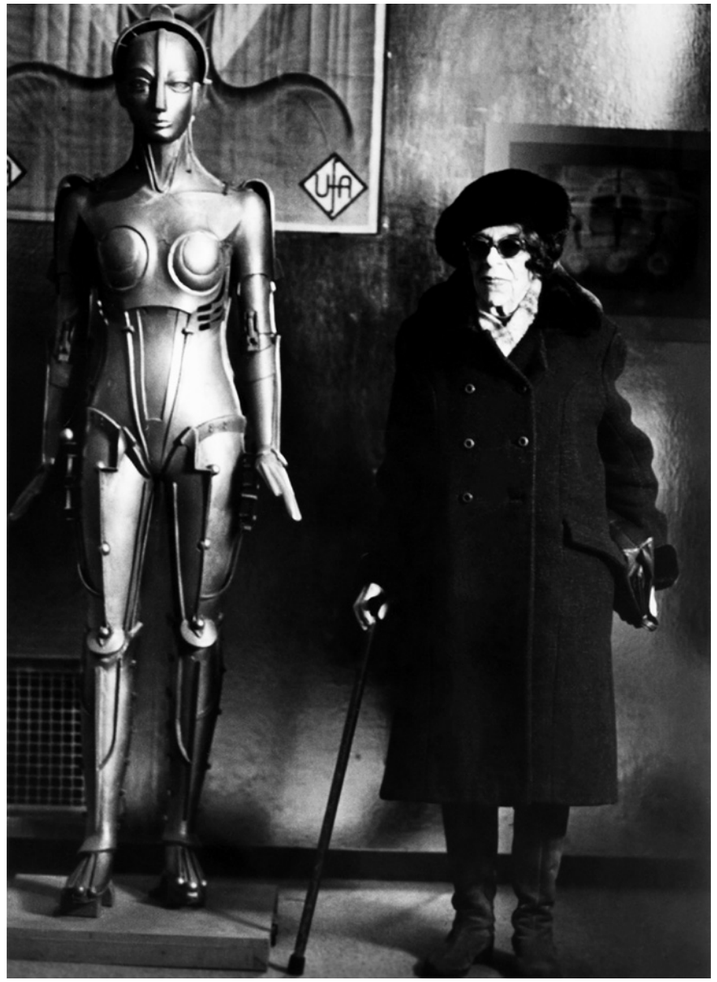
Through the chronicle of amorous infidelity there also emerges a story of political infidelity. In their quest to conquer Hollywood and America, these artists who dreamt of a better world left behind their dreams, along with those of an entire generation.

Sylvain Bergère

LOTTE EISNER – UN LIEU, NULLE PART

Francia, 2021 Regia: Timon Koulmasis

▪ Scen.: Timon Koulmasis. F.: Rüdiger Kortz. M.: Aurique Delannoy. Mus.: Ernst August Klötzke. Int.: Werner Herzog, Volker Schlöndorff, Wim Wenders, Martje Herzog, Laurent Manonni, Bernard Eisenschitz. Prod.: Ilona Grundmann, Christophe Gougeon per Ilona Grundmann Filmproduktion, Acqua alta, ZDF/Arte, HessenFilm, ORF Weltvertrieb, Ciné +, CNC, Procirep-Angoa, Fondation pour la Mémoire de la Shoah ▪ DCP. D.: 58'. Col. Versione francese, tedesca e inglese con sottotitoli inglesi / *French, German and English version with English subtitles* ▪ Da: Acqua alta



Lotte Eisner – Un lieu, nulle part

Figeac, inverno 1941. Un villaggio della Francia occupata. Sotto il falso nome di Louise Escoffier, la rifugiata ebrea tedesca Lotte Eisner classifica in un castello abbandonato i tesori della nuova arte cinematografica tedesca, russa e americana che Henri Langlois, fondatore della Cinémathèque française, ha nascosto ai nazisti. Nevica incessantemente.

Partendo da questa prima immagine nel castello isolato seguiamo in una narrazione frammentata e asincrona le diverse tappe della vita di Eisner. L'infanzia nella borghesia ebraica assimilata di Berlino; il lavoro come influente critica cinematografica durante i ruggenti anni Venti; la persecuzione da parte dei nazisti e l'emigrazione in Francia (mentre la parte della sua famiglia che è rimasta viene sterminata a Terezín); l'amicizia con Henri Langlois, insieme al quale costruisce il museo del cinema, collezionando film e oggetti da tutto il mondo. Fino alla morte la Cinémathèque française resterà la sua sola vera patria. Truffaut, Godard... la Nouvelle vague; la scoperta, infine, del Nuovo cinema tedesco, che Eisner sostiene e legittima come unica autorità morale riconosciuta dopo la guerra, divenendone la coscienza e l'ispirazione.

La narrazione rivela, dalla prospettiva della sua cinefilia, le molteplici sfaccettature di una donna coraggiosa, combattuta tra due identità, che ha resistito alla barbarie consacrando la sua vita al cinema e ha scritto 'per nostalgia' della sua patria sommersa. Il montaggio poetico e inventivo d'immagini raccolte durante un lungo viaggio nei luoghi decisivi della sua vita, suoi rari filmati d'archivio, numerosi estratti di film espressionisti e, come in uno specchio, scene del Nuovo cinema tedesco – le cui comuni radici Lotte Eisner situava nel Romanticismo tedesco – riflette le intersezioni tra vissuto, rappresentazione, cinema e storia nel corso del secolo scorso.

Timon Koulmasis

Figeac, winter 1941. A village in occupied France. Under the assumed name of Louise Escoffier, a Jewish German refugee, Lotte Eisner, is in an abandoned château, storing away valuable pieces of German, Russian and American early cinematic art, which Henri Langlois, the founder of Cinémathèque Française, has hidden from the Nazis. The snow falls relentlessly.

Starting with this initial image in the isolated château, we follow, through a fragmented and asynchronous story, the different stages of Eisner's life. Her Jewish middle-class childhood in Berlin; her work as an influential film critic during the roaring twenties; her persecution by the Nazis and her emigration to France (while part of her family remained and were killed in Terezin); her friendship with Henri Langlois, with whom she built a museum of cinema, collecting films and artefacts from around the world. The Cinémathèque française would prove to be her only home until the end of her life. Truffaut, Godard… the New Wave; and finally, her discovery of New German Cinema, which she supported and legitimised as the sole moral authority to be recognised after the war. She came to be seen as its conscience and inspiration.

The narration illuminates the many facets of its subject, a courageous cinephile, buffeted between two identities, who fought against barbarity by devoting her life to cinema and writing "out of a sense of nostalgia" about her devasted homeland. A poetic and inventive montage of images gleaned during a long journey to the key places of her life, rare archive footage of her, numerous extracts of expressionist silent films and, as if seen in a mirror, scenes from New German Cinema, whose roots she traced to German Romanticism. The film reflects the intersections between lived experience, representation, cinema and history throughout the last century.

Timon Koulmasis

FILM CHE RIUSANO ALTRI FILM / *FILMS REUSING OTHER FILMS*

FASCISTA

Italia, 1974 Regia: Nico Naldini

▪ Sog., Scen.: Nico Naldini. M.: Nico Naldini, Franco Arcalli. Int.: Giorgio Bassani (voce narrante). Prod.: P.E.A. – Produzioni Europee Associate di Grimaldi Maria Rosa ▪ DCP. D.: 109'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ▪ Da: CSC - Cineteca Nazionale per concessione di PEA ▪ Digitalizzato in 2K nel 2021 da CSC - Cineteca Nazionale a partire da un duplicato positivo conservato nel fondo Alberto Grimaldi Productions / *Digitized in 2K in 2021 by CSC - Cineteca Nazionale from a 35mm dupe positive preserved in the Alberto Grimaldi Productions Collection*

Vedendo la prima sequenza, ho osservato le facce dei fascisti e della gente che, partecipe o indifferente, li attorniava. Le persone 'importanti' (professori, avvocati, ecc.) avevano delle facce da imbecilli, al solito. Sono proprio quegli imbecilli, magari rozzi, ingenui, e, oltre tutto, anche in buona fede (non in quanto fascisti, dico, ma in quanto piccolo – e medio – borghesi). Ma intorno c'erano le facce dei sicari fascisti. Facce magre, ossute, con occhi fortemente disegnati. Facce tirate dalla vita povera, dalla fame. […]

Questa prima impressione di trovarsi di fronte a un tipo antropologico di italiano che è stato così per secoli e secoli, ed è cambiato solo in questi ultimi dieci anni, dura e si consolida durante tutto il film di Naldini. Questa inoffensività, non bonacciona o qualunquistica, ma 'fisica' degli italiani in camicia nera, si estende anche ai capi. I famosi gerarchi, che io ricordavo come il massimo della ferocia e del ridicolo, sono invece dei patetici imbecilli […].

Naldini ha preso delle decisioni stilistiche direi ferree nel progettare il film. Niente retorica antifascista, niente facile 'ridicolo' sul fascismo, rappresentazione del fascismo attraverso materiale elaborato dai fascisti stessi, cioè attraverso la loro idea falsa e vera di sé. In tutto questo però Naldini è stato travolto da un dato incalcolabile: cioè dall'accumulazione di un materiale che aveva quasi costantemente per oggetto il rapporto pubblico tra Mussolini e le folle cosiddette oceaniche. Alla fine, e proprio filmicamente, il film è un film sul rapporto tra un Capo e il suo Popolo. […] Rapporto inaudito, assurdo, manifestamente arrangiato, ritagliato e mistificato, ridicolo, bieco: ma in qualche modo, quello lì, proprio quello lì, come compare nella realtà fisica dei materiali del film. Materiali che si accumulano, e infine esplodono in una espressività abnorme e involontaria. È stato un terribile gioco, e il film di Naldini gioca con questo gioco. Per questo è un film bellissimo. Ma anche pericoloso, perché sono i destinatari in buona fede che accettano il gioco. Quelli in cattiva fede fanno il 'loro' gioco, cioè, come si sa, non sanno giocare. Il fascismo è un tetro comportamento coatto.

Pier Paolo Pasolini, *Poveri ma fascisti*, "Il Messaggero", 17 ottobre 1974



Fascista

Watching the first sequence, I observed the faces of the fascists and the involved or indifferent people surrounding them. The 'important' people (professors, lawyers, etc) had idiotic faces, as usual. They are the real idiots, perhaps crude, naive and in good faith to boot (not because fascists, but because petty – and middle – bourgeoisie). But around them were the faces of fascist hitmen. Thin, bony faces with heavily outlined eyes. Faces strained by life in poverty, by hunger…

This first impression of seeing an anthropological type of Italian that has been this way for centuries and centuries, and that has changed only in the last ten years, lasts and is reinforced throughout all of Naldini's film. This inoffensiveness of Italian blackshirts is not meek or apolitical but 'physical', and it even includes its leaders. The infamous party officials, in my memory the height of savagery and ridiculousness, instead are pathetic imbeciles…

I would say that Naldini's stylistic decisions in planning are uncompromising. No anti-fascist rhetoric, no facile 'mockery' of fascism, but a representation of fascism through materials created by the fascists themselves, through their false and true idea of themselves. In all of this, however, Naldini was swamped by an immense quantity of information: the accumulation of material mostly about the public relationship between Mussolini and the allegedly vast crowds. In the end, and really filmically, the film is a film about the relationship between a leader and his people… A relationship that was inconceivable, absurd, clearly rigged, edited and mystified, but in some way, ridiculous and sinister as it appears in the physical reality of the film materials. Materials that accumulate and, in the end, explode in odd and involuntary expressiveness. It was a terrible game, and Naldini's film plays with this game. That is why it is an amazing film. But it is also dangerous, because it is the recipients in good faith who accept the game. Those in bad faith play 'their' own game, that is to say, as we know, they don't know how to play. Fascism is a bleak coerced behaviour.
Pier Paolo Pasolini, Poveri ma fascisti, *"Il Messaggero", 17 October 1974*

WHEN FOREVER DIES

Paesi Bassi, 2020 Regia: Peet Gelderblom

▪ Scen.: Peet Gelderblom. Mus.: Pieter Straatman, Kettel, Man After Midnight. Prod.: Nienke Korthof, Willem Baptist con Frank Roumen, Leenke Ripmeester per Tangerine Tree in collaborazione con EYE Filmmuseum ▪ DCP. D.: 109'. Col.



When Forever Dies

Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: Tangerine Tree con il sostegno di EYE e Cinecrowd

I filmati d'archivio vengono solitamente utilizzati per documentare il passato: per creare una capsula del tempo di ciò che è stato e non è più. Questo approccio tradizionale è assolutamente legittimo, ma le vaste possibilità creative offerte dagli archivi cinematografici sono raramente esplorate appieno.

Per questo specifico progetto non mi interessava ciò che Werner Herzog ha chiamato "la verità dei contabili". Non vedo queste immagini in movimento per lo più dimenticate come antiche reliquie, ma come cose vive. Campionati e riciclati, spezzoni di vecchie pellicole hanno il potere di aprire porte chiuse della percezione. La loro espressività è senza tempo e talvolta dolorosamente attuale. La radice dei problemi che oggi ci troviamo ad affrontare è spesso nitidamente visibile nel cinema di ieri, anche quando non lo era all'epoca.

Gli strumenti dell'era digitale permettono ai registi come me di far scontrare prospettive, di combinare fonti diversissime in maniere inaspettate e di sovrapporre un punto di vista contemporaneo. Queste immagini antiquate, se usate come mattoni per la fiction d'archivio o altri esperimenti, offrono una lente d'epoca che permette di vedere il presente con maggiore chiarezza.

Nell'era del campionamento e del riciclaggio è logico considerare le potenzialità di un cinema circolare: una seconda vita per le pellicole orfane, la possibilità di dare loro una nuova casa. *When Forever Dies* è il mio tentativo di sviluppare il più possibile questa idea, ma non mi sarei mai aspettato un prodotto finale così profondamente personale.

Mi sono immerso negli archivi, e anche gli archivi si sono immersi in me. Ho scelto di lavorare solo con le immagini che mi dicevano veramente qualcosa, e con mia grande sorpresa le immagini che ho trovato mi hanno chiamato in causa, esigendo una discussione. Quella che era iniziata come un'ode al cinema è diventata una manifestazione di tutto ciò che mi è caro e che temo di perdere, tanto affascinante quanto angosciante.

Peet Gelderblom

Archival footage is usually deployed to document the past: to create a time capsule of what once was and is no more. That traditional approach is perfectly legitimate, but the vast creative possibilities that film archives offer are rarely explored in full.

For this particular project I was not interested in what Werner Herzog has called "the truth of accountants". I don't see these largely forgotten moving pictures as ancient relics, but as living things. In a recycled context, pieces of old film have the power to open closed doors of perception. Their expressiveness is timeless and sometimes painfully relevant. The root of problems we face today is often clearly visible in yesterday's cinema, even when it wasn't at the time.

The tools of the digital age allow filmmakers such as myself to clash perspectives, combine wildly different sources in unexpected ways and overlay a contemporary point of view. When these antiquated images are used as building blocks for archival fiction or other experiments, they offer a vintage lens through which one can see the present more clearly.

In the age of sampling and recycling, it's only logical to consider the potential of a circular cinema: a second chance for orphaned reels of film to find a new home. When Forever Dies *is my attempt to take this concept as far as I can, but I never expected the end product to feel so deeply personal.*



Buried News

I dived into the archives, and the archives also dived into me. I chose to work only with images that really spoke to me, and much to my surprise, the images I found demanded a discussion. What started out as my ode to cinema became a manifestation of all I hold dear and fear of losing, as alluring as it is distressing.

Peet Gelderblom

BURIED NEWS

USA, 2021 Regia: Bill Morrison

▪ Mus.: Charlton Singleton, Jlin. Prod.: Bill Morrison ▪ DCP. D.: 12'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: Hypnotic Pictures

Nel 1929 il direttore di una banca di Dawson City, nello Yukon, interrò centinaia di pellicole cinematografiche in una piscina in disuso per disfarsene in tutta sicurezza. Quarantanove anni dopo, nel 1978, le pellicole furono scoperte da una squadra edile e la collezione divenne nota come Dawson Film Find. Tra i 533 rulli che sono stati infine restaurati si trovano 114 cinegiornali, ciascuno dei quali contiene cinque o sei servizi della lunghezza di circa un minuto.

In *Buried News* figurano quattro di questi servizi, prodotti tra il 1917 e il 1920. Visti nel loro insieme, essi mostrano come negli Stati Uniti la razza sia stata storicamente usata come strumento per dividere la popolazione a fini politici o commerciali. I filmati d'archivio documentano gli strascichi delle rivolte razziali di East St. Louis, Illinois, nel 1917, e ad Omaha, Nebraska, nel 1919; contengono inoltre materiale rarissimo e finora considerato perduto sull'assedio del tribunale di Lexington, Kentucky, nel 1920.

Bill Morrison

In 1929, a bank manager in Dawson City, Yukon Territory buried hundreds of silent film reels in a defunct swimming pool, in an effort to dispose of them safely. Forty-nine years later, in 1978, the reels were uncovered by a construction team, and the collection of silent films became known as the Dawson Film Find. Among the 533 reels that were ultimately restored, there were 114 newsreels, each reel containing five or six individual news stories, each one about a minute in length.

Four of these news stories, produced between 1917 and 1920, have been included here in Buried News. *Seen together, they reveal how race has historically been used as a tool in the USA to divide people for the commercial or political gain of those in power. Archival footage captures the aftermath of race riots in East St. Louis, Illinois in 1917, and in Omaha, Nebraska in 1919, as well as extremely rare, and heretofore believed to be lost, footage of the siege of the Lexington, Kentucky courthouse in 1920.*

Bill Morrison

THE VILLAGE DETECTIVE: A SONG CYCLE

USA, 2021 Regia: Bill Morrison

▪ M.: Bill Morrison. Mus.: David Lang. Prod.: Bill Morrison, Maria Vinogradova in collaborazione con Picture Palace Pictures ▪ DCP. D.: 81'. Col. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Hypnotic Pictures

Nel luglio del 2016 ho ricevuto una mail dal compositore islandese Jóhann Jóhannsson, il quale aveva saputo che un pescatore aveva trovato nella sua rete quattro rulli di un film sovietico. I rulli erano stati recuperati a 20 miglia dalla costa occidentale dell'Islanda: in fondo e in mezzo all'Atlantico, non distante da dove s'incontrano le placche continentali, il che significa che sono stati trovati proprio lungo la divisione geologica tra Oriente e Occidente.

Il film, *Derevenskij detektiv* (1969), non era un film perduto, raro e nemmeno, a mio avviso, particolarmente buono. È ben noto ai russi di una certa età, e viene ancora trasmesso abbastanza regolarmente dalla televisione nazionale. Ho saputo che il suo protagonista, Michail Žarov, aveva avuto una carriera straordinariamente lunga e prolifica, al cinema e a teatro.



The Village Detective: A Song Cycle

Dato che spesso creo film nuovi da vecchi film abbandonati, volevo saperne di più. L'anno successivo sono andato in Islanda e a Mosca. In Islanda ho intervistato il pescatore Gisli Gylfason e l'archivista Erlendur Sveinsson che aveva recuperato il film. E a Mosca ho intervistato il curatore Peter Bagrov, che mi ha guidato in un'approfondita esplorazione della filmografia di Žarov.

Jóhann è scomparso tragicamente a quarantotto anni nel febbraio 2018, e io ho iniziato a pensare al film che stavo facendo come a un film sulla mortalità e l'immortalità. Su quello che ci lasciamo alle spalle, e sul suo riflettere il mondo in cui vivevamo. Su ciò che costituisce una vita, e sui vascelli che la portano attraverso questo mondo e nell'altro.

Pensando a tutto questo sono andato dal mio amico e frequente collaboratore David Lang con il progetto di *The Village Detective: A Song Cycle*. A ispirare David è stato il fatto che, dopo essere rimasto in fondo e in mezzo all'Atlantico per quasi cinquant'anni, questo film avesse nuove storie da raccontare. Ci è venuta l'idea di una colonna sonora per una sola fisarmonica – un solo paio di polmoni che si tuffa nell'oceano per portare a galla questa storia e ridare vita a un film arcaico. La musica straordinaria che David ha composto coglie perfettamente questo, e la bellissima, tragica e inesorabile deriva del tempo.

Bill Morrison

In July 2016 I got an email from the Icelandic composer Jóhann Jóhannsson, who had heard that a commercial fisherman in Iceland had recently found four reels of a Soviet film in his net. The reels were recovered 20 miles off the west coast of Iceland: at the bottom, and in the middle of, the Atlantic Ocean, not far from where the continental plates meet, meaning they were found just at the geological division between East and West.

The film, Derevenskiy detektiv *(1969), was not a lost, rare, or even, to my mind a particularly good film. It is well-known to Russians of a certain age, and it is still shown on television in Russia with some regularity. I noted that its star, Mikhail Zharov, had had an extraordinarily long and productive career in both film and in theater.*

As I often make new films out of disused old films, I was interested in learning more. The next year I traveled to Iceland and to Moscow. In Iceland I interviewed the fisherman Gisli Gylfason and the archivist Erlendur Sveinsson who had recovered the film. And in

Moscow I interviewed the curator Peter Bagrov, who led me on a deep dive into Zharov's filmography.

Tragically Jóhann died in February 2018 at the age of 48 and I began to think about the film I was making as being about mortality and immortality. It's about what one leaves behind, and how that reflects the world in which you lived in. It's about what makes up a life, and the vessels that carry it through this world and into the next one.

With that in mind, I approached my friend and frequent collaborator David Lang with this project, The Village Detective: a song cycle. *David was inspired by the fact that, after having sat on the bottom of the middle of the Atlantic Ocean for nearly 50 years, this film had new stories to tell. We arrived at the idea of a soundtrack for a single accordion – a single set of lungs diving into the ocean to retrieve this story and breathe life back into an archaic film. The extraordinary music David wrote perfectly captures this, and the beautiful, tragic and inexorable drift of time.*

Bill Morrison

LET ME COME IN

USA, 2021 Regia: Bill Morrison

▪ Parole e musica: David Lang. Mus.: Angel Blue (voce), Bryan Wagorn (direttore), David Creswell (viola), Anja Wood (violoncello), Miles Salerni (percussioni). Prod. Audio: Marlan Berry. Prod.: Bill Morrison ▪ DCP. D.: 11' ▪ Da: Hypnotic Pictures per concessione di LA Opera

Nel 2012 il responsabile dell'archivio nitrati dell'Audio Visual Conservation Center della Library of Congress, con sede nel Packard Campus di Culpeper, Virginia, mi ha reso nota la presenza di questo film. Era una bobina di *Pawns of Passion* (1928), un muto tedesco noto come *Liebeshölle* ("Inferno d'amore"). Il film era stato donato alla biblioteca del Congresso da Bruce



Let Me Come in

Lawton, Jr., il quale dopo l'improvvisa morte di un collega era entrato in possesso di un gran numero di film in nitrato che erano stati conservati per buona parte del secolo in un fienile in Pennsylvania.

[...] L'intreccio di *Pawns of Passion* ruota attorno a una ballerina russa che dopo essere stata separata dal figlioletto nel 1917 si getta nella Senna e viene tratta in salvo da un artista. [...] È una riflessione sull'amore e sulla linea di confine che separa due anime, apparentemente dal baratro della coscienza. Il film ha seguito un destino simile. Lasciato a marcire in un fienile e poi scansionato e archiviato per altri otto anni sul mio hard disk, è rinato a nuova vita grazie al testo e alla musica di David Lang e alla voce di Angel Blue. Ciò che sopravvive sono poche immagini salvate dallo Stige, tra questa terra e gli inferi.

Bill Morrison

In 2012, the nitrate vault manager of the Library of Congress's Audio Visual Conservation Center on the Packard Campus in Culpeper, Virginia, alerted me to such a film. It was a reel from Pawns of Passion *(1928), a silent German production known as* Liebeshölle *in its original language, which translates as "Love Hell." The film had been donated to the Library by Bruce Lawton, Jr., who after the sudden death of a colleague, had come into possession of a large cache of nitrate films that had been stored for the better part of the century in a barn in Pennsylvania.*

... The backstory of Pawns of Passion *involves a Russian ballerina who, after having been separated from her young son in 1917, throws herself into the Seine in Paris, whereupon she is rescued by an artist ... It is a rumination on love, and the borderline separating two souls, seemingly from the precipice of consciousness. The film is walking this same line. Left to rot in a barn, and then scanned and archived again for another eight years on my own personal hard drive, it has found a new life through David Lang's words and music, and Angel Blue's voice. What survives are these few images pulled from the river Styx, between this earth and the underworld.*

Bill Morrison

F FOR FAKE

Francia-Iran-Germania Ovest, 1973
Regia: Orson Welles

▪ T. it.: *F come falso*. Sog.: Orson Welles. Scen.: Orson Welles, Oja Kodar. F.: François Reichenbach. M.: Marie-Sophie Dubus, Dominique Engerer, Orson Welles. Mus.: Michel Legrand. Int.: Orson Welles, Oja Kodar, Clifford Irving, Elmyr de Hory, Joseph Cotten, François Reichenbach, Richard Wilson, Paul Stewart, Alexander Welles, Gary Graver, Peter Bogdanovich. Prod.: Dominique Antoine, Richard Drewett, François Reichenbach per Les Films de l'Astrophore, SACI, Janus Film und Fernsehen ▪ DCP. D.: 88'. Versione inglese con sottotitoli francesi / *English version with French subtitles* ▪ Da: La Cinémathèque française ▪ Restaurato in 4K nel 2021 da La Cinémathèque française in collaborazione con Les Films de l'Astrophore, Documentaire sur grand écran, Cinémathèque suisse e Institut audiovisuel de Monaco presso i laboratori Hiventy e L.E. Diapason a partire da un negativo originale 35mm immagine e suono. Restauro realizzato con il sostegno di Hiventy e la Fondation d'entreprise Neuflize OBC / *Restored in 4K in 2021 by La Cinémathèque française, in collaboration with Les Films de l'Astrophore, Documentaire sur grand écran, Cinémathèque suisse and l'Institut audiovisuel de Monaco, at Hiventy e L.E. Diapason laboratories from original negative and magnetic sound 35mm print. Restoration realized with the support of Hiventy and Fondation d'entreprise Neuflize OBC*

Primo dei due film-saggio di Orson Welles usciti quando il regista era ancora vivo (il secondo, meno noto, è *Filming 'Othello'* del 1979), questo brioso montaggio a basso budget – che mette insieme materiale documentario scartato da François Reichenbach e nuovo materiale girato da Welles – costruisce una sorta di dialettica con *It's All True*, rimasto incompiuto. Come lasciò intendere lo stesso Welles, un titolo altrettanto azzeccato per questo divertito gioco del gatto con il topo avrebbe potuto essere *It's All Lies*, "Sono tutte bugie".

I soggetti principali sono qui il falsario d'arte Elmyr de Hory, Clifford Irving, Howard Hughes, Pablo Picasso e lo stesso Welles; e ciò che conta è la pratica e il significato dell'inganno. Alcuni critici hanno ipotizzato che il film fosse una risposta indiretta di Welles all'affermazione di Pauline Kael, successivamente smentita, secondo cui il regista non avrebbe scritto una sola parola della sceneggiatura di *Quarto potere*; il suo commento sornione in *F for Fake* – sostenuto da un montaggio tra i più complessi in assoluto – suggerisce che la paternità artistica è comunque un concetto alquanto sospetto, una funzione dell'ancor più sospetto mercato dell'arte. Per un regista che evitava accuratamente di ripetersi e cercava sempre di stare alcuni passi avanti rispetto alle attese del suo pubblico, rigettando così ogni palese tentativo di mercificare il suo rango di autore, Welles probabilmente trovò in *F for Fake* un modo per contestualizzare buona parte della sua carriera, minando al contempo molte apprezzate convinzioni sulla paternità artistica e i mezzi con cui gli "esperti", "il personale dono di Dio ai falsari", le convalidano.

Il segreto della falsificazione di Welles, qui come in tutta la sua opera, è l'immaginazione del suo pubblico, che collabora attivamente e il più delle volte senza saperlo ai suoi progetti, con quel genere di complicità inconscia o semiconscia su cui fanno affidamento sia i maghi che gli attori. Come *Finnegans Wake* per Joyce, *F for Fake* fu per Welles un giocoso archivio di *public history* intrecciato a battute per iniziati e significati ambigui, un'elaborata commistione di senso e nonsenso che ci coinvolge comunque, indipendentemente da ciò che viene effettivamente detto.

Jonathan Rosenbaum

The first of Orson Welles's two essay films to be completed and released during his lifetime (the lesser-known 1979 Filming 'Othello' *was the second), this breezy, low-budget montage – put together from discarded documentary footage by François Reichenbach as well as new material filmed by Welles – forms a kind of dialectic with Welles's never-completed* It's All True. *As Welles himself implied, an equally accurate title for this playful cat-and-mouse game might have been* It's All Lies.

The main subjects here are art forger Elmyr de Hory, Clifford Irving, Howard Hughes, Pablo Picasso, and Welles himself; and the name of the game is the practice and meaning of deception. Some commentators have speculated that this film was Welles's indirect reply to Pauline Kael's subsequently disproven contention that he didn't write a word of the Citizen Kane *script; his sly commentary here – seconded by some of the trickiest editing anywhere – implies that authorship is a pretty dubious notion anyway, a function of the even more dubious art market. For a filmmaker who studiously avoided repeating himself and sought always to remain a few steps ahead of his audience's expectations, thereby rejecting any obvious ways of commodifying his status as an auteur, Welles arguably found a way in* F for Fake *to contextualize large portions of his career while undermining many cherished beliefs about authorship and the means by which "experts," "God's own gift to the fakers," validate such notions.*



F for Fake

The key to Welles's fakery here, as it is throughout his work, is his audience's imagination and the active collaboration it performs – most often unknowingly – with his own designs, the kind of unconscious or semiconscious complicity that magicians and actors both rely on. As Finnegans Wake *was for Joyce,* F for Fake *was for Welles a playful repository of* public history *intertwined with private in-jokes as well as duplicitous meanings, an elaborate blend of sense and nonsense that carries us along regardless of what's actually being said.*

Jonathan Rosenbaum

FLUCHTWEG NACH MARSEILLE

Germania Ovest, 1977 Regia: Ingemo Engström, Gerhard Theuring

▪ Scen.: Ingemo Engström, Gerhard Theuring. F.: Axel Block. M.: Heidi Murero, Elke Hager. Mus.: Pablo Casals. Int.: Ruth Fabian, Peter Gingold, Alfred Kantorowicz, Ernst Erich Noth, Ida Pozner, Vladimir Pozner (se stessi), Reinhart Firchow, Hildegard Schmahl (voci narranti), Rüdiger Vogler, Katharina Thalbach. Prod.: Ingemo Engström, Gerhard Theuring, Christhart Burgmann, Annelen Kranefuss per Theuring-Engström-Filmproduktion, IFAG-Filmproduktion GmbH ▪ DCP. D.: 96' (prima parte); 120' (seconda parte). Col. Versione tedesca con sottotitoli inglesi / *German version with English subtitles* ▪ Da: Deutsche Kinemathek ▪ Restaurato nel 2018 da Bundesarchiv e Deutsche Kinemathek presso il laboratorio Cinepostproduction a partire da un negativo 16mm conservato da Bundesarchiv e WDR /

Restored in 2018 by Bundesarchiv and Deutsche Kinemathek at laboratory Cinepostproduction from a 16mm camera negative held at Bundesarchiv and WDR

Il romanzo *Transit* (1944) di Anna Segher è il filo conduttore di questo film-saggio sugli esiliati tedeschi in Francia e la loro fuga a Sud dopo la marcia su Parigi di Hitler. Ma *Fluchtweg nach Marseille* non è né un adattamento né un documentario: gli attori recitano e reagiscono a brani del romanzo. Testimoni oculari raccontano. Documenti dell'epoca nazista sono contrapposti a immagini di luoghi e paesaggi in cui gli scenari di persecuzione e fuga tornano a tormentare sia i registi che noi. È una ricerca di prove che intreccia fatti, ricordi personali e riflessioni sia letterarie che visive.

Anke Hahn

Il tema del film è la fuga degli emigrati tedeschi in Francia nel 1940-41. Descrive una ricerca storica che si svolge sullo sfondo di paesaggi e città che furono testimoni di scene di persecuzione. […]

Il sottotitolo del film ha una sua storia: *Images from a working journal (1977) on the novel* Transit *(1941) by Anna Seghers* è un omaggio al diario di lavoro di Brecht e allo stesso tempo descrive un metodo che è sempre apparso estremamente fruttuoso. Ricava la sua energia dagli spazi che si aprono in una sequenza di momenti. In Brecht è un insieme di appunti di lavoro, fotografie di giornali e immagini personali. I materiali assemblati sono raramente commentati, eppure i legami specifici sono immediatamente chiari a chiunque cerchi una connessione tra gli appunti di Brecht, i testi e le fotografie dei quotidiani. Anche quando – com'è spesso il caso, e sono i punti più rivelatori – la connessione è una mancanza di connessione […].

Trovare una connessione tra un *work in progress* (1977) e una fonte (1941) è stato insieme semplice e complicato. Il punto d'intersezione è stato rapidamente individuato in un'idea. Ma le ricerche, le decisioni e le invenzioni necessarie a renderle giustizia sono state tanto più esitanti, anche se piacevoli. Per trattare con serietà quel materiale bisognava innanzitutto allontanarsene, fare scelte personali. I brani dovevano essere visti come semplici citazioni, niente di più.

Ingemo Engström, Gerhard Theuring, *Escape Route to Marseilles*, "Framework: The Journal of Cinema and Media", n. 18, 1982



Fluchtweg nach Marseille

Anna Segher's novel Transit *(1944) is the leitmotif of this film essay on German exiles in France and their escape to the South after Hitler marched into Paris. But* Fluchtweg nach Marseille *is neither adaptation nor documentary: actors recite and react to passages from the novel. Eyewitnesses speak. Documents from the Nazi era are contrasted with images of places and landscapes in which the settings of persecution and escape come back to haunt both the filmmakers and us. This is a search for evidence that interweaves facts, personal recollections, and both literary and visual reflections.*

Anke Hahn

The theme of the film is the escape route of the German emigrés in France in 1940-41. It describes historical research against the background of landscapes and towns that once witnessed scenes of persecution …

The film has a subtitle with its own story. Images from a working journal (1977) on the novel *Transit* (1941) by Anna Seghers… *The title signals homage to Brecht's working journal. And at the same time it describes a method of work that has always appeared to be the most fruitful. It takes its energy from the spaces that open up within a sequence of moments. With Brecht it is the combination of work notes, newspaper photographs and personal pictures. The mounted materials are seldom given the commentary of his own notes, but nevertheless the specific link between one and the other is immediately clear to anyone who reads Brecht's notes and newspaper photographs or texts connectively. Even when – as is usually the case and these are the most enlightening places – the connection is one of lack of connection …*

Finding a connection between a work-in-progress *(1977) and a source (1941) was both easy and difficult. The intersection point was quickly established as an idea. But the research, deliberations and inventions needed to do it justice were all the more hesitant, even though enjoyable. In order to take the material seriously, the first requirement was to turn away from it, to initiate one's own choices. Passages had to be regarded as quotations and as nothing more.*

Ingemo Engström, Gerhard Theuring, Escape Route to Marseilles, *"Framework: The Journal of Cinema and Media", n. 18, 1982*

LA MACCHINA DELLO SPAZIO

The Space Machine



POETI RIBELLI E SPIRITI RIVOLUZIONARI: IL PARALLEL CINEMA INDIANO

Rebellious Poets and Radical Spirits: Indian Parallel Cinema

Programma a cura di / *Programme curated by* **Shivendra Singh Dungarpur**, **Cecilia Cenciarelli** e **Omar Ahmed**
Note di / *Notes by* **Omar Ahmed**, **Cecilia Cenciarelli**, **Adoor Gopalakrishnan**, **Girish Kasaravalli**, **Ashish Rajadhyaksham**, **Kumar Shahani**

Che cos'è il Parallel Cinema? Dopo cinquant'anni, rimane ancora una questione aperta. È un movimento, un genere, una rivoluzione, un nuovo linguaggio cinematografico? Spesso utilizzato in modo improprio come sinonimo di cinema sperimentale, non convenzionale o semplicemente in antitesi al cinema mainstream o populista, il Parallel Cinema è un fenomeno estremamente ricco ed esteso, complesso da definire. La sua genesi affonda le radici nel *Manifesto del movimento per il nuovo cinema* pubblicato nel 1968 dai registi Arun Kaul e Mrinal Sen. L'anno successivo, l'uscita di un trittico di opere innovatrici come *Bhuvan Shome* di Mrinal Sen, *Uski Roti* di Mani Kaul e *Sara Akash* di Basu Chatterjee segna l'inizio di una delle congiunture più creative e radicali del cinema indiano. Questi tre film furono prodotti dalla nascente Film Finance Corporation, ente istituito dallo stato per concedere prestiti a bassi interessi alle produzioni, che avrà un ruolo chiave nella definizione e nelle future declinazioni del Parallel Cinema. Il nostro programma guarda ai suoi anni fondativi (1968-1976), caratterizzati da diversi flussi creativi che scorrono in molteplici direzioni, assorbendo l'influenza delle *nouvelle vague* europee così come l'ideologia di stampo comunista e l'estetica del cinema bengalese.

Grazie ad archivisti e ai curatori di tre continenti, questo omaggio ci ha dato la possibilità di effettuare una ricognizione a livello globale, di localizzare cioè una parte importante di opere del Parallel Cinema nella speranza che vengano conservate o restaurate. Sarebbe stato impossibile realizzare questo programma senza la generosità e l'incrollabile entusiasmo di Shivendra Singh Dungarpur, che ha viaggiato tra due lockdown per verificare di persona lo stato di molte delle copie che presentiamo.

Siamo entusiasti di presentare film come *Bhuvan Shome* (1969), *Maya Darpan* (1972), *Ghatashraddha* (1977) e *Kummatty* (1979), opere non convenzionali che incarnano lo spirito radicale del Parallel Cinema. È molto raro vedere i film di due poeti come Govindan Aravindan e Kumar Shahani ed era per noi essenziale riconoscere il loro fondamentale contributo estetico e intellettuale. Con questa selezione, necessariamente parziale, abbiamo anche voluto raccontare la nascita delle cinematografie regionali avvenuta grazie a quegli autori che per primi hanno utilizzato nei loro film gli idiomi locali. È il caso di Adoor Gopalakrishnan, G. Aravindan e John Abraham per l'industria malayalam; Goutam Ghose, Buddhadeb Dasgupta e Aparna Sen per il cinema bengalese; Girish Kasaravalli, Girish Karnad e B.V. Karanth per l'idioma kannada e così via. Ci auguriamo che questo programma segni un nuovo inizio per il Parallel Cinema, il cui contributo alla storia del cinema merita un posto accanto al neorealismo, alla nouvelle vague, al nuovo cinema tedesco e al *cinema novo*.

Un sincero ringraziamento a Kiran Dhiwar, Mike Mashon e Jon Shibata per il loro prezioso contributo.

Omar Ahmed e Cecilia Cenciarelli

What is Parallel Cinema? Even after 50 years it is a question that remains open to debate. Was it a movement, a genre, a revolution, a new approach to making films? Often misused as a label for unconventional and experimental cinema or simply in opposition to mainstream or populist cinema, Parallel Cinema is a complex, rich and vast phenomenon to define. Its genesis is rooted in the theoretical Manifesto of the New Cinema Movement *published in 1968 by filmmakers Arun Kaul and Mrinal Sen. The following year, an unconventional triptych of films was released – Mrinal Sen's* Bhuvan Shome*, Mani Kaul's* Uski Roti*, Basu Chatterjee's* Sara Akash *– marking the beginning of one of the most creative and radical juncture in Indian cinema. All three films were produced by the nascent Film Finance Corporation (set up by the state to provide low-interest loans for production) which would play a key role in the shaping and future transformations of Parallel Cinema. Our strand looks at its foundational years (1968-1976) characterised by multiple creative streams and flowing in many directions, absorbing the cinematic influence of the European new waves as well as the aesthetic and leftist political ideology of Bengali cinema.*

Thanks to curators and archivists around the globe, the strand has offered the chance to map where exactly and in what state Parallel Cinema films exist, opening a door for further archival and actual restoration work. This strand would have not been possible without the generosity and unflagging enthusiasm of Shivendra Singh Dungarpur, who travelled between lockdowns to check all elements in person.

We are excited to be screening films such as Bhuvan Shome *(1969),* Maya Darpan *(1972),* Ghatashraddha *(1977) and* Kummatty *(1979), unconventional works that symbolise the radical spirit of Parallel Cinema. The work of visual poets Govindan Aravindan and Kumar Shahani has rarely been screened publicly, and we wish to recognise their significant aesthetic and intellectual contributions to Parallel Cinema, along with the other filmmakers in this strand. Our selection, necessarily a partial one, narrates an eclectic story in which many filmmakers made films in their regional languages. Adoor Gopalakrishnan, G. Aravindan and John Abraham, for instance, created a new idiom in Malayalam cinema; Goutam Ghose, Buddhadeb Dasgupta and Aparna Sen changed the face of Bengali cinema; Girish Kasaravalli, Girish Karnad and B.V. Karanth in Kannada films etc. We are optimistic this strand is the beginning of a new journey for Indian Parallel Cinema, a defining part of global film history that merits its place alongside iconic moments such as Italian Neorealism, The French New Wave, New German Cinema and Cinema Novo.*

Sincere thanks to Kiran Dhiwar, Mike Mashon and Jon Shibata for their precious contribution.

Omar Ahmed and Cecilia Cenciarelli

Mentre mi accingo a scrivere queste note sul Parallel Cinema mi tornano in mente tutte le conversazioni indimenticabili avute nel corso degli anni con molti dei cineasti che furono al centro di questo movimento artistico di rottura. Kumar Shahani, per esempio, ricordava il periodo in cui fu allievo di Ritwik Ghatak al Film and Television Institute of India di Pune, e sottolineava come le lezioni sotto l'"albero della saggezza' avessero plasmato profondamente la sua visione. Per il suo diploma Shahani girò uno straordinario film sperimentale, *The Glass Pane* (1966). Tra gli insegnanti di Shahani c'era anche Mrinal Sen, che a proposito del film affermò: "Adoravo lavorare con gli studenti, girare in condizioni avverse. Nel 1968, grazie a un prestito della Film Finance Corporation formai un gruppo: quasi nessuno possedeva una vocazione commerciale ma avevano coraggio ed energia da vendere. Quando chiesi a K.K. Mahajan di occuparsi della fotografia, lui accettò senza esitare, fu una sorta di atto d'amore". Il legame tra *The Glass Pane* e *Bhuvan Shome* di Mrinal Sen innescò una specie di reazione a catena che sfociò in una vera rivoluzione artistica.

Avendo girato *CzechMate: In Search of Jiří Menzel*, un documentario sulla *nová vlna* cecoslovacca, non posso che rintracciare delle analogie tra questo movimento, germogliato attorno alla FAMU (la scuola di cinema praghese) e sostenuto economicamente dal governo, e il Parallel Cinema. Anche in questo caso, uno dei tratti fondamentali fu la straordinaria sinergia che si instaurò tra cineasti e archivisti in veste di docenti.

Mentre Ghatak insegnava ai suoi studenti – tra cui Shahani, Mani Kaul, John Abraham e altri – l'arte e la grammatica del cinema, incoraggiandoli a valicare i limiti delle convenzioni, dall'altro P.K. Nair – archivista e fondatore nel 1964 del National Film Archive of India – si procurava con ogni mezzo, incluso il furto, copie dei film di Aleksandr Dovženko, Luis Buñuel, Andrej Tarkovskij e Sergej Paradžanov da mostrare ai suoi studenti. Narra la leggenda che una volta John Abraham bussò alla porta di P.K. Nair chiedendogli di mostrargli *Il Vangelo secondo Matteo* di Pier Paolo Pasolini, nel cuore della notte… E fu accontentato!

Avendo io stesso frequentato la scuola di Pune, ho visto con i miei occhi quanto la figura di P.K. Nair abbia influenzato intere generazioni di registi indiani. Nessuna però eguagliò quella dei poeti ribelli del Parallel Cinema che, seguendo l'opera dei precursori come Satyajit Ray, Ritwik Ghatak o Mrinal Sen, trasformarono il cinema indiano. All'interno di un collettivo ribelle, ognuno di loro mantenne un'individualità autoriale: è giunto il momento di far rivivere e apprezzare il loro immenso lascito artistico.

Shivendra Singh Dungarpur

As I sit down to pen my thoughts on Parallel Cinema in India, I remember the memorable conversations I have had over the years with many of the filmmakers who were at the forefront of a movement that broke the mould. Among these, Kumar Shahani's reminiscences about being a student of Ritwik Ghatak at the Film and Television Institute of India in Pune, and how their sessions under the 'Wisdom Tree' deeply shaped his vision, have stayed with me. Shahani made an extraordinary avant-garde graduation film, The Glass Pane *(1966). Mrinal Sen was also among his teachers and he said about the film, "I loved the classroom exercise… for venturing to shoot in adverse conditions. In 1968, when I got a loan from the then Film Finance Corporation I formed a team, almost all having little or no 'commercial' content but with an abundance of verve and courage. I asked K.K. Mahajan if he would do the photography as a sort of love's labour, so to say. K.K. readily accepted." This link between* The Glass Pane *and Mrinal Sen's* Bhuvan Shome *set in motion a chain reaction that became an artistic revolution.*

Having made CzechMate – In Search of Jiří Menzel*, a film on the Czechoslovakian New Wave movement, a short-lived but artistically powerful movement that germinated from FAMU – the film school in Prague and was funded by the government – I cannot help but see the analogy. One of the key influences of India's Parallel Cinema was the unique synergy between filmmakers and archivists as teachers.*

While Ritwik Ghatak's teachings on the grammar and art of cinema had a powerful influence on his students, which included Kumar Shahani, Mani Kaul and John Abraham, to name a few, encouraging them to break the bounds of conventional filmmaking, it was archivist P.K. Nair, founder in 1964 of the National Film Archive of India, who begged, borrowed and even stole to ensure that the students had the rare opportunity to watch the films of Alexander Dovzhenko, Luis Buñuel, Andrei Tarkovsky e Sergei Parajanov. There's a famous story of John Abraham knocking on P.K. Nair's door in the dead of night demanding that Pasolini's The Gospel According to St. Matthew *be screened for him right away… And so it was! Mr. Nair of course went on to influence generations of Indian filmmakers, something I know from personal experience, having been a student of FTII myself. But none of them matched the radical poets and rebels of the Parallel Cinema movement: inspired by the work of their precursors Satyajit Ray, Ritwik Ghatak and Mrinal Sen, they revolutionised Indian cinema. They were a rebellious collective of individual auteurs and it is time that their immense artistic legacy is cherished and revived.*

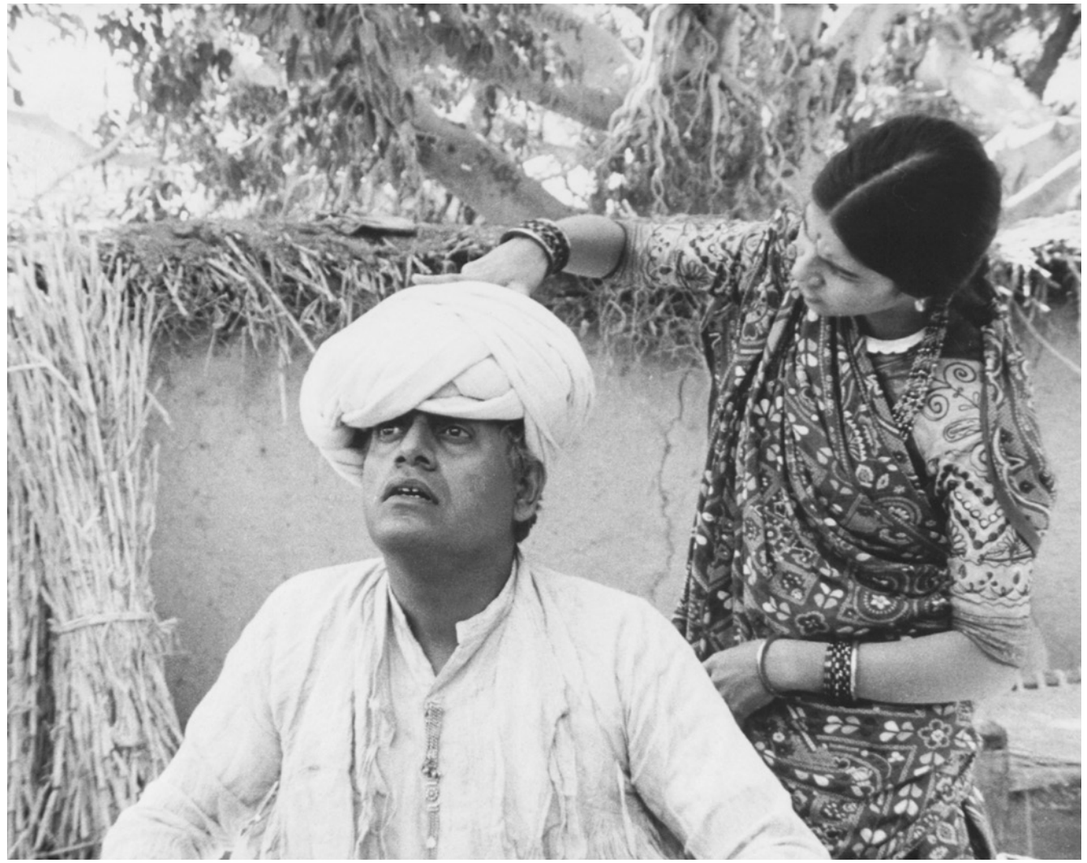
Shivendra Singh Dungarpur

BHUVAN SHOME

India, 1969 Regia: Mrinal Sen

▪ Sog.: da un racconto bengalese di Banaphool (Balai Chand Mukhopadhyay). Scen.: Balai Chand Mukhopadhyay. F.: K.K. Mahajan. Mus.: Vijay Raghav Rao. Int.: Utpal Dutt (Bhuvan Shome), Suhasini Mulay (Gauri), Sadhu Meher (Jadhav Patel), Amitabh Bachchan (voce narrante), Shekhar Chatterjee. Prod.: Mrinal Sen per Mrinal Sen Prod. ▪ DCP. D.: 92'. Bn. Versione hindi / *Hindi version*
▪ Da: National Film Archive of India

Un minaccioso suono di cimbali, seguito dal fermo immagine di un uomo di mezz'età. Ha un'espressione sconcertata. Poi vediamo dei binari. La macchina da presa, posizionata in maniera neutrale nella parte anteriore del treno, non guarda avanti ma in basso, verso le rotaie che scorrono a velocità frenetica. Il simbolo dei binari, che rimanda alla Partizione dell'India e alla modernità, è accompagnato dal suono meccanico del motore a vapore e dalle note di un classico *raga* indiano. L'incipit di *Bhuvan Shome* presenta molti elementi di rottura rispetto al linguaggio audiovisivo esistente e segna un particolare momento di formazione nella storia del cinema indiano e nella fase di sperimentazione che caratterizzò gli anni fondativi del Parallel Cinema. *Bhuvan Shome*, una satira politica, suggeriva un impegno politico e ideologico fino ad allora inediti nel cinema indiano. Nel 1969 fu il primo di tre film a ricevere un finanziamento dalla Film Finance Corporation, fondata da Nehru a sostegno ai cineasti. Il Parallel Cinema intrattenne un legame importante con la letteratura indiana contemporanea, la cui freschezza e im-



Bhuvan Shome

mediatezza fu trasposta in molti adattamenti per il grande schermo, come nel caso di *Bhuvan Shome*.

Il film si svolge alla fine degli anni Quaranta e s'incentra su un burocrate, il signor Shome (un Utpal Dutt in forma smagliante), che lavora per le ferrovie indiane. Un giorno Shome decide di prendersi una pausa dalle noie della vita d'ufficio e va a caccia d'anatre in un villaggio. Qui conosce Gauri (la radiosa Suhasini Mulay al suo primo ruolo), una vivace giovane sposa che cambierà il suo modo di vedere la vita. Per Mrinal Sen *Bhuvan Shome* rappresentò il consolidamento di un nuovo stile visivo, che si era articolato man mano nel corso dei suoi film per approdare a un discorso politico ampio e d'opposizione, che abbracciava le idee del Terzo Cinema latino-americano, del teatro brechtiano, della rivoluzione naxalita e del marxismo. *Bhuvan Shome* segnò l'inizio di qualcosa di insolito e innovativo: la rinascita del cinema indiano.

Omar Ahmed

The ominous sound of a cymbal crashing is followed by a still image of an unidentified middle-aged man with a bewildered facial expression. Next we see two railway lines. But the camera placed innocuously at the front of the train does not look ahead, it looks down at the railway lines that rush by feverishly. The symbolism of the railway lines, signifying the duality of partition and modernity, is juxtaposed to the mechanical sounds of a steam engine and a classical Indian raga. *The opening of* Bhuvan Shome *articulates an audio-visual index of rupture, a formative marker in the history of Indian film and the period of experimentation that characterised the foundational years of Parallel Cinema.* Bhuvan Shome*, a political satire, beckoned an ideological engagement with politics that Indian cinema had never seen before. It was the first of three films in 1969 to be granted a loan from the Film Finance Corporation, which was set up by Nehru to help provide support to filmmakers. Parallel Cinema's connection with contemporary Indian literature was reflected in the freshness and immediacy of many of the stories adapted for the screen, including* Bhuvan Shome.

The film is set in the late 1940s and focuses on a bureaucrat, Mr Shome (Utpal Dutt on stellar form), who works for the Indian Railway. One day Shome decides to take a break from the drudgery of his office job and travels to a village on a duck shooting expedition. In the village, Shome meets Gauri (the radiant Suhasini Mulay in her first role), a vivacious young bride with whom he strikes up a transformative relationship. Director Mrinal Sen says Bhuvan Shome *was the consolidation of a new visual style that he had been developing over a series of films, eventually leading to a broad and oppositional political address that incorporated ideas from Latin American Third Cinema, Brechtian Theatre, Naxalite ideology and Marxism.* Bhuvan Shome *marked the beginning of something new and innovative: the rebirth of Indian cinema.*

Omar Ahmed

USKI ROTI

India, 1969 Regia: Mani Kaul

▪ T. int.: *Our Daily Bread / A Day's Bread*. Sog.: dal racconto omonimo di Mohan Rakesh. Scen.: Mani Kaul. F.: K.K. Mahajan. Mus.: Ratan Lal. Int.: Gurdeep Singh (Sucha Singh), Garima (Balo), Richa Vyas (la sorella di Balo), Savita Bajaj (la padrona di Sucha Singh). Prod.: Rochak Pandit ▪ DCP. D.: 110'. Bn. Versione hindi / *Hindi version* ▪ Da: Pacific Film Archive

Il film d'esordio di Kaul è l'adattamento di un racconto del noto autore hindi Mohan Rakesh ed è uno dei primi film nella storia del cinema indiano a esprimersi attraverso una coerente sperimentazione formale. Il corpulento conducente d'autobus Sucha Singh (Gurdeep Singh) viaggia attraverso le polverose pianure rurali del Punjab. Sua moglie Balo (Garima) lo aspetta alla fermata dell'autobus per dargli il pranzo. Un giorno Balo arriva in ritardo perché la sorella minore è stata molestata. Sucha, contrariato, rifiuta il cibo e se ne va. Lei rimane sul ciglio della strada fino a sera. A differenza del racconto, in cui personaggi e situazioni vengono trattati in maniera molto stereotipata, il film integra i suoi protagonisti nel paesaggio esprimendo un realismo interiore e un distacco che ricordano il cinema di Bresson – come nelle riprese dall'interno dell'autobus che mostrano lo scorrere della strada e della campagna mentre un piccolo adesivo sul parabrezza fa irruzione in un angolo dell'inquadratura.

Kaul voleva scoprire "l'aspetto propriamente cinematografico di un adattamento" e i suoi attori tradussero una sceneggiatura rigorosamente annotata con una gestualità ridotta al minimo.

I due registri dello spazio fisico e mentale di Balo sono ripresi attraverso due diverse lenti: un grandangolare 28mm con un'elevata profondità di campo e un teleobiettivo 135mm che mantiene a fuoco solo una minima parte dell'inquadratura.

Nel film questo schema viene gradualmente invertito, e il risultato è uno degli esempi di massimo controllo dell'immagine visti nel cinema indiano. L'uso dei volumi e degli spazi si ispira alle grandi tele della pittrice modernista Amrita Sher-Gil, mentre la colonna sonora ricalca la frammentarietà visiva isolando singoli suoni. Il film, realizzato con il sostegno della Film Finance Corporation, fu ferocemente attaccato dalla stampa popolare per essersi sbarazzato delle norme cinematografiche correnti e difeso con altrettanta veemenza dall'intellighenzia indiana più sensibile alle questioni estetiche.

Ashish Rajadhyaksha

Kaul's debut film was an adaptation of a short story by the noted Hindi author Mohan Rakesh and is one of the first consistently formal experiment in Indian cinema. Burly bus driver Sucha Singh (Gurdeep Singh) travels through the dusty, flat Punjabi countryside. His wife Balo (Garima) waits hours for him at the bus-stop with his food packet. One day, her younger sister is sexually molested, which delays her. Sucha is upset by her late arrival, rejects her food and drives away. She remains standing at the roadside until nightfall. The original story uses many stereotypes for both its characters and situations. The film, however, integrates the characters into the landscape, evoking an internalised yet distanced kind of realism reminiscent of Robert Bresson – such as the shots from within the bus showing the road and the countryside going by while a little sticker on the window intrudes in the corner of the frame.

Kaul wanted to discover "what was truly cinematic in the filming of a play" and his actors used a minimum of gestures to enact the rigidly notated script. The two registers of Balo's physical and mental environment are represented by two camera lenses: the 28mm wide-angle deep-focus lens and the 135mm telephoto lens, leaving only a minute section of the frame in focus.

This schema was gradually reversed through the film, making it Indian cinema's most controlled achievement in image composition. Its use of spatial volume refers to the large canvases of the modernist painter Amrita Sher-Gil, while the soundtrack isolates individual sounds to match the equally fragmented visual details. The film, backed by the Film Finance Corporation, was violently attacked in the popular press for dispensing with the familiar cinematic norms and equally strongly defended by India's aesthetically sensitive intelligentsia.

Ashish Rajadhyaksha



Uski Roti

MAYA DARPAN

India, 1972 Regia: Kumar Shahani

▪ T. int.: *Mirror of Illusion*. Sog.: Nirmal Varma. Scen.: Kumar Shahani. F.: K.K. Mahajan. M.: Madhu Sinha. Mus.: Bhaskar Chandavarkar. Int.: Aditi (Taran), Anil Pandya (Diwan Saab), Kanta Vyas (la madre di Taran), Iqbalnath Kaul (l'ingegnere Saab). Prod.: Kumar Shahani per FFC ▪ DCP. D.: 107'. Col. Versione hindi / *Hindi version* ▪ Da: National Film Archive of India

Racconto contemporaneo sul feudalesimo e la sessualità femminile, *Maya Darpan* fu applaudito, alla prima internazionale al festival di Locarno nel 1973, per coraggio e rigore. Il film deve il suo uso innovativo del suono, del colore e del movimento alla mia infanzia trascorsa sulle rive dell'Indo, dove il rosso e l'indaco sono complementari alle sabbie dorate del deserto. Il suo coraggio proviene invece dai miei numi tutelari: Ritwik Ghatak, Robert Bresson, D.D. Kosambi, i grandi musicisti indiani ed europei, i filosofi di ogni continente e i Sufi che credevano nella pura magia dell'enunciazione.

Maya Darpan era un progetto praticamente impossibile. Girare un film a colori era un'impresa molto ambiziosa, e per procurarmi della pellicola Kodak dovetti impiegare più della metà del budget. A peggiorare ulteriormente la situazione ci pensarono i magnati e i burocrati dell'industria cinematografica che non credevano al concetto di cinema come forma d'arte. Inoltre, i laboratori di stampa sviluppavano i film seguendo alla lettera e in maniera del tutto convenzionale le indicazioni contenute nei manuali, in assenza del regista. Mentre noi tentavamo di spingerci oltre, desaturando l'immagine e sperimentando con il colore.

La fotografia di *Maya Darpan*, girato in circa un mese nel Rajasthan, fu opera di K.K. Mahajan, artista di fine sensibilità e figura chiave nelle sperimentazioni estetiche eversive del Parallel Cinema. Mahajan aveva lavorato al mio film di diploma *The Glass Pane*, e l'amicizia che ci legava ci portò a una comunanza d'intenti artistici e a una serie di collaborazioni, tra cui il mio film *Tarang* (1984). Quando la lavorazione di *Maya Darpan* fu final-



Maya Darpan

mente terminata, il film fu unanimamente bocciato in maniera del tutto trasversale alle ideologie dell'epoca, tanto che non fu mai distribuito in sala. Persino l'autorità competente sulle importazioni e sulle esportazioni cinematografiche fece in modo che il film non fosse distribuito all'estero. Fu solo grazie al sostegno di un gruppo di individui coraggiosi che *Maya Darpan* fu mostrato in quasi tutta l'India, ma solo nel circoli cinematografici e nelle università.

Kumar Shahani

A contemporary tale about feudalism and female sexuality, Maya Darpan *was applauded for its courage and rigour after its first international screening at the Locarno Film Festival in 1973. I believe that its innovations of colour, sound and movement are gifts inherited from my childhood spent on the banks of the Indus where red and indigo complemented the golden desert sands. Its courage is sourced from my gurus – Ritwik Ghatak, Robert Bresson, D.D. Kosambi, the great musicians of India and Europe, the philosophers across the continents and the Sufis, who believed in the sheer magic of enunciation.*

The filming of Maya Darpan *was a near-impossible task. I had to spend more than half of the budget on getting the raw Kodak stock; it was an ambitious undertaking to make a film in colour on such a low budget. All of this was made much worse since the captains of the film industry and the bureaucrats did not believe in the concept of filmmaking as an art form. Moreover, the film labs were bound by manuals and accustomed to a certain convention of grading and colour correction without the director being present. Whereas we were trying to go beyond the manuals, especially to create desaturation and experiment with colour.*

Shot in over a month in Rajasthan, Maya Darpan *was lensed by the deeply perceptive cinematographer K.K. Mahajan, a key figure in the radical aesthetic experiments of Parallel Cinema. Mahajan had worked on my diploma film* The Glass Pane *and we struck up a friendship that would lead to a series of intuitive collaborations including* Tarang *(1984). When* Maya Darpan *was finally made, the entire spectrum of ideologies rejected it and the film was never officially released in cinemas. As a matter of fact, the Joint Chief of Controller of Imports and Exports prevented the export of the film. But there was a brave group of individuals who supported the film, allowing it to be shown almost all over India, but only through the film society circuit and educational institutions.*

Kumar Shahani

BHUMIKA

India, 1977 Regia: Shyam Benegal

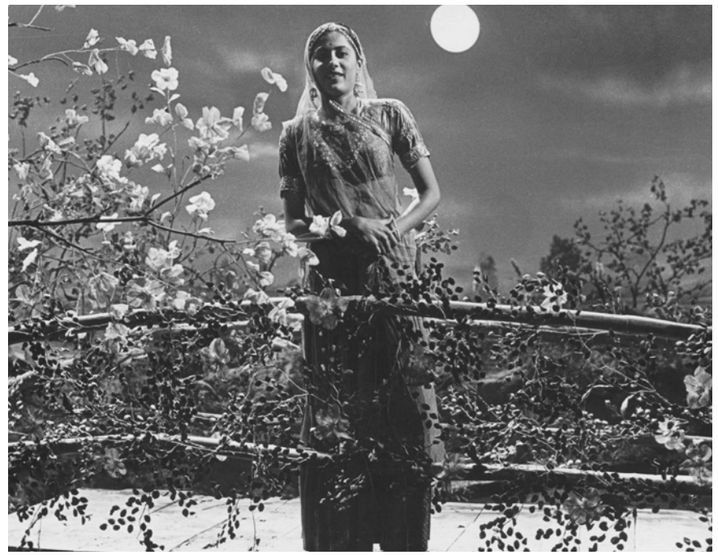
▪ T. int.: *The Role*. Sog.: dall'autobiografia *Sangtye Aika* (1970) di Hansa Wadkar. Scen.: Shyam Benegal, Girish Karnad, Pandit Satya Dev Dubey. F.: Govind Nihalani. M.: Bhanudas Divakar, Ramnik Patel. Mus.: Vanraj Bhatia. Int.: Smita Patil (Urvashi / Usha), Amol Palekar (Keshav Dalvi), Anant Nag (Rajan), Amrish Puri (Vinayak Kale), Naseeruddin Shah (Sunil Verma), Dina Pathak (signora Kale), Kulbhushan Kharbanda (il produttore), Sulabha Deshpande (Shanta), Kiran Virale (Sushma Dalvi). Prod.: Lalit M. Bijlani, Freni Variava per Blaze Film Ents ▪ 35mm. D.: 142'. Bn e Col. Versione hindi e marathi / *Hindi and Marathi version* ▪ Da: Gosfil'mofond

Tratto dall'autobiografia della decana del teatro e del cinema in lingua marathi, Hansa Wadkar, il film di Benegal contrappone la fantasia cinematografica alla cruda realtà della vita. Wadkar era il prodotto di un'epoca in cui parole come 'femminismo' non avevano ancora attecchito in India, e Benegal, d'altro canto, non lasciò alcun intento didattico trapelare dalla sua sceneggiatura.

Come previsto dalla consuetudine Devadasi – forma di prostituzione sacra diffusa nell'antichità –, Usha viene sfruttata sin dalla tenera età. Ogni volta che tenta di affrancarsi dalla società patriarcale viene colpevolizzata per le sue scelte, ricondotta alle catene e costretta a votarsi agli dei. Nonostante sia lei a mantenere la famiglia, non le è consentito stabilire alcuna regola in casa, o nelle sue relazioni. E osservando sua figlia, verso la fine del film, capisce che il ciclo è destinato a ripetersi.

Agli inizi della sua carriera Benegal aveva un ufficio negli Jyoti Studios, una casa di produzione importante all'epoca del muto che aveva prodotto anche il primo film sonoro, *Alam Ara*. Circondato da manifesti e pellicole degli anni Trenta e Quaranta, Benegal era letteralmente cresciuto con la storia del cinema hindi, e quando si appassionò alla vita di Hansa Wadkar sapeva esattamente dove collocarla.

Il film dentro il film crea un effetto di contrasto arricchendo la sceneggiatura di ulteriori imprescindibili livelli, mentre Benegal, con l'aiuto del compositore Vanraj Bhatia, abbatte silenziosamente la quarta parete. La cavi-



Bhumika

glia slogata della ballerina, il coreografo che interpreta il ruolo dell'eroina, i modi rozzi del regista, tutto ciò porta il pubblico a prendere atto dell'aspetto più prosaico dell'universo di celluloide. È curioso notare come questa sia l'unica incursione nel kitsch del cinema di Benegal, cosa che fa con estrema serietà.

Rimasto a corto di pellicola per questioni finanziarie, Benegal fece di necessità virtù e decise di girare il presente di Usha a colori e il suo passato in bianco e nero. Il direttore della fotografia Govind Nihalani non era convinto, ma dovette assecondare la scelta dell'autore. C'è oggi chi accosta le scene dell'infanzia di Usha a *Pather Panchali* di Satyajit Ray, ma si trattò di un riferimento più casuale che voluto.

I primi film di Benegal erano prevalentemente ambientati nella regione dell'Andhra Pradesh, ma qui il regista doveva descrivere il *milieu* Marathi. Così coinvolse Girish Karnad e ricorse a Satyadev Dubey per i dialoghi. La narrazione non lineare di *Bhumika* destò qualche preoccupazione, e il mec-

canismo del film nel film veniva impiegato così spesso che Karnad temeva potesse confondere un pubblico profano. Ma il risultato finale fu convincente e Benegal non dovette neanche rinunciare al suo tanto amato silenzio.
Anuj Kumar, "The Hindu",
7 luglio 2014

Based on the autobiography of the doyenne of Marathi theatre and cinema Hansa Wadkar, Benegal contrasts the filmy fantasies with the stark reality of life. Wadkar was a product of the times when words like feminism had not taken root in India and Benegal doesn't let the didactics seep into the screenplay either.

Coming from the Devadasi tradition, Usha is exploited from a young age. Every time Usha tries to break free, the patriarchal society tries to chain her either by forcing her to take vows in front of the goddess or by trying to make her feel sorry about her choices. Even if she is the bread earner, she can't set the rules at home, nor in her relationships. And towards the end when she sees her daughter; she anticipates the cycle is going to repeat.

When Benegal started making movies he had his office in Jyoti Studios, a prominent name behind silent films. In fact the first talkie Alam Ara *was produced here. Inundated with posters and stocks of films of 30s and 40s, Benegal literally lived with the cinematic history of Hindi cinema and when he got inspired by the life of Hansa Wadkar, he knew where to place her.*

The film within creates a contrast and provides the much needed layers to the screenplay as Benegal quietly breaks the fourth wall with help of composer Vanraj Bhatia. The pulled ankle of the dancer, the male choreographer enacting the heroine's part, the curtness of the director, makes the audience realise the mundane aspect of the celluloid fantasies. Interestingly, this is the only time you see Benegal creating something kitschy on screen! And he does it with all seriousness.

Running short of colour stock because of some foreign exchange issues, he decided to shoot Usha's present in colour and past in black and white. Cinematographer Govind Nihalani was not convinced but had to ultimately give in to the director's vision carved by necessity. Today people compare the childhood scenes of Usha with Satyajit Ray's Pather Panchali *but the influence was more accidental than deliberate.*

Most of Benegal's early works were set in Andhra region but here he had to portray the Marathi milieu. So he roped in Girish Karnad and then Satyadev Dubey joined in for dialogues. There were concerns over the non-linear narrative and the film within film device was used so many times that Karnad raised concerns that it might become confusing for the lay audience. But the final result was cogent without Benegal letting his fondness for silence slip.
Anuj Kumar, "The Hindu",
7 July 2014

GHATASHRADDHA

India, 1977 Regia: Girish Kasaravalli

▪ T. int.: *The Ritual*. Sog.: dal racconto omonimo di U.R. Ananthamurthy. Scen: Girish Kasaravalli. F.: S. Ramachandra. M.: Umesh Kulkarni. Mus.: B.V. Karanth. Int.: Meena Kuttappa (Yamunakka), Narayana Bhatt (Shastri), Ajith Kumar (Naani), Ramakrishna, Shantha, Ramaswamy Iyengar, Jagannath, Suresh, H.S. Parvathi. Prod.: Sadananda Suvarna per Suvarnagiri Films ▪ DCP. D.: 115'. Bn. Versione kannada / *Kannada version*
▪ Da: Library of Congress

Avevo letto *Ghatashraddha*, il racconto di uno dei nostri maggiori autori, U.R. Ananthamurthy, quando ancora andavo al liceo. Mi colpì profondamente per la sua intensità emotiva, e mi resi conto di quanto fosse ben strutturato. Il Ghatashraddha è un antico rito praticato dalla casta dei bramini. Solitamente eseguito dal figlio durante la cerimonia funebre dei genitori, oppure, in assenza di figli maschi, dai genitori stessi ancora in vita, consisteva nella rottura di un vaso di terracotta. Ironicamente, quello che era stato a lungo un rito di emancipazione, divenne in seguito un rito di repressione utilizzato dai bramini per ostracizzare le donne che si ribellavano alla dominazione maschile. Nel racconto, l'oppressione di Yamunakka da parte dell'ortodossia bramina e quella di Naani da parte dei suoi colleghi sono collegate in maniera così organica che la sfera personale e quella politica si fondono con naturalezza.

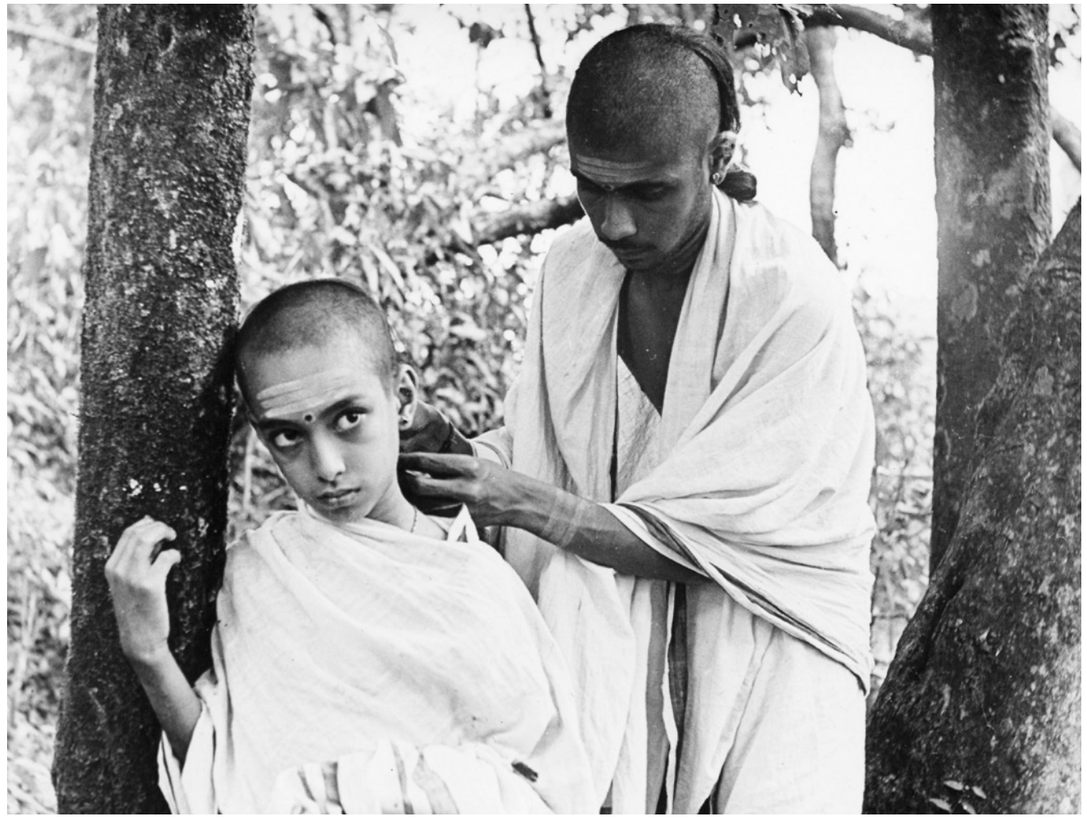
Il culto della fertilità è centrale: in apparenza celebrato dalla società indiana è in realtà detestato da molti. Nel concepire lo stile del film insieme a mio fratello e ad altri artisti visivi della regione del Karnataka, ho sentito la necessità di far luce sul culto della fertilità e sull'arte Kundalini. E così il ventre, il vaso, il serpente, i riti e i suoni hanno costituito gli elementi espressivi primari della struttura del film. Molte delle opere in lingua kannada realizzate durante quella stagione di rinnovamento ruotano attorno all'ingiustizia commessa contro gli individui nel nome della casta e della religione. Iniziato alla fine degli anni Sessanta, il nostro movimento trasse molta della sua forza intellettuale dalle idee del partito socialista indiano e fu profondamente influenzato da personalità come Ram Manohar Lohia, filosofo politico, eminente figura dell'epoca nonché socialista gandhiano. Come molti altri pensatori, Lohia ipotizzò che nella società indiana il sistema gerarchico delle caste fosse soffocante quanto la struttura di classe. Nel film ho tentato di tessere assieme queste idee, prospettive e preoccupazioni all'interno di una storia profondamente umana, nella speranza che avesse sugli spettatori una presa emotiva e intellettuale

Girish Kasaravalli

I read the short story Ghatashraddha *by one of our leading writers, Dr U.R. Anathamurthy, when I was still in high school. It left me deeply impressed by its emotional heft, but I also realised how well structured it was. Ghatashraddha is a ritual that was practised by the orthodox Brahmins in the old days. It is normally performed by the son during his parents' death ceremony or – in the absence of male children – by the parents while still living by symbolically breaking a pot. Ironically, this ritual of emancipation later on became a ritual of suppression and used by the Brahmin society to excommunicate women who rebelled against a male-dominant society. In the story, the subjugation of Yamunakka by the Brahmin orthodoxy, and of Naani by his colleagues, are knitted so organically that the personal and the political blend together.*

The fertility cult is central here: Indian society revels in it, but in practice it abhors it. As we were designing the style of the film, me, my brother and other visual artists of Karnataka felt we needed to shed more light on the fertility cult and the Kundalini art. Thus the womb, the pot, the snake, the rituals and the sound formed the basic expressive elements of the cinematic construction. Many Kannada films made during the new cinema movement revolve around the injustice done to individuals in the name of religion and caste. This movement, started in the late 60s, derives its ideational strength from Lohiate Socialism and was strongly influenced by people such as Dr Ram Manohar Lohia, a political philosopher, a towering figure in the Indian political scene of the time, and a Gandhian socialist. Like many other thinkers, he posited that in Indian society the hierarchical caste structure was as stifling as the class structure. While making the film, my aim was to weave these concepts, perspectives and preoccupations into a human tale with the hope that it works on emotional and ideational levels.

Girish Kasaravalli

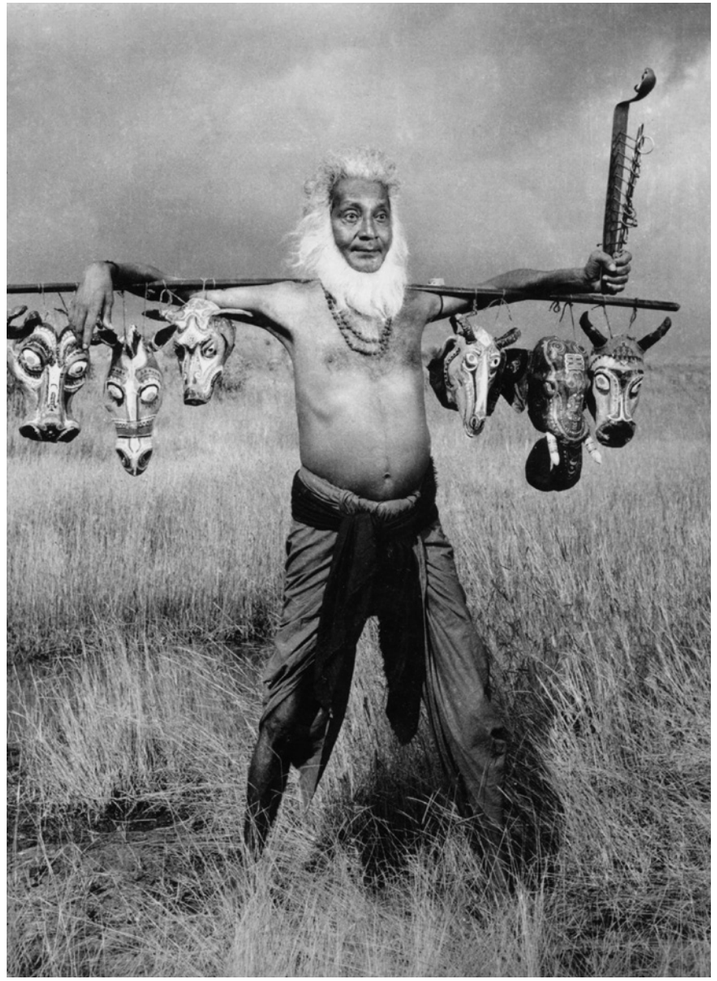


Ghatashraddha

KUMMATTY

India, 1979 Regia: Govindan Aravindan

▪ T. int.: *The Boogeyman*. Scen.: Govindan Aravindan, Kavalam Narayana Panicker. F.: Shaji N. Karun. M.: A. Rameshan. Mus.: M.G. Kavalam Narayana Panicker (canzoni), M.G. Radhakrishnan, Govindan Aravindan. Int.: Ramunni (Kummatty), Master Ashokan, Vilasini Reema, Kothara Gopalkrishnan, Sivasankaran Divakaran, Vakkil, Mothassi, Shankar. Prod.: K. Ravindranathan Nair per General Pictures Corporation ▪ DCP. D.: 90'. Col. Versione malayalam con sottotitoli inglesi / *Malayalam version with English subtitles*
▪ Da: General Pictures Corporation
▪ Restaurato nel 2021 da The Film Foundation's World Cinema Project e Cineteca di Bologna, in collaborazione con General Pictures Corporation e Film Heritage Foundation, presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata. Restauro sostenuto da Material World Foundation / *Restored in 2021 by The Film Foundation's World Cinema Project and Cineteca di Bologna in association with General Pictures Corporation and the Film Heritage Foundation at L'Immagine Ritrovata laboratory. Funding provided by Material World Foundation*



Kummatty

"Ha il sole appeso al lobo di un solo orecchio / abbellisce gli occhi di mille gatti / sfida, per boschi e per monti, i denti affilati dei monsoni / arriva di notte, mentre dormiamo / solenne, spaventoso e blaterante". Invocato dalle filastrocche infantili, Kummatty entra in scena accompagnato dal tintinnio dei suoi sonagli, lasciandosi alle spalle un tramonto che infuoca e squarcia le nuvole. Sembra uscito dalle pagine di Calvino questo stregone sornione, questo vecchio pifferaio magico che ogni anno, in primavera, fa ritorno al villaggio, attira a sé i bambini con canti e danze e poi li tramuta in animali. Kummatty è un tutt'uno con gli elementi, con lo specchio d'acqua davanti al tempio, con la corteccia del sacro Banyan che diventa la sua dimora, con la nebbia, i venti e i cieli di Malabar. La macchina da presa di Aravindan, che del Kerala era originario, s'immerge nell'acqua dei ruscelli, sfiora le minuscole gocce di rugiada e le guance dei bambini, alternando realismo magico e poesia panteista.

Nel villaggio, vita quotidiana e mito dormono sotto lo stesso tetto. Ma Kummatty è reale o immaginato? Aravindan risponde invocando il cinema di Méliès, l'illusionista: montaggio serrato, arresto di ripresa… "Oodi Oodi Kali Aananda Kuttikalo Intha Thakrutha Mullai" ed ecco che l'Uomo Nero trasforma i bambini in cane, mulo, mucca, tacchino, elefante, scimmia. Illusione, realtà, leggenda, natura. Tutto è cinema.

Amato da Imamura e amante di Tarkovskij, pittore, fumettista affermato e musicista, Aravindan esplorò il cinema da autodidatta, sperimentando nel corso della sua carriera, una varietà di generi stili e linguaggi cinematografici. A trent'anni dalla sua morte un editoriale del "Times of India" lo ricorda come un regista iconoclasta che cambiò la traiettoria del cinema malayalam: "Eppure, come accade a uno dei suoi personaggi più celebri, Esthappan, del quale tutti parlano e che nessuno ha mai visto, i suoi capolavori stanno scomparendo come se non fossero mai esistiti".

Cecilia Cenciarelli

"He has the sun hanging from the lobe of one ear / adorning the eyes of a thousand cats / through woods and mountains he challenges the sharp teeth of the monsoons / he comes at night while we sleep / solemn, frightening and babbling." Invoked by children's singsong, Kumatty enters the scene with the sound of clinking bells, leaving behind a blazing sunset piercing through the clouds. A sly sorcerer leaping from the pages of an Italo Calvino's fable, Kumatty is an old pied piper who returns to the same village every spring, attracting children with songs and dances in order to turn them into animals. He is at one with the elements, with the stretch of water facing the temple, with the bark of the sacred Banyan that becomes its home, with the mists, the winds and skies of Malabar, where the film was shot. Aravindan, who was born in the Kerala region, plunges his camera in the stream underwater, brushes against the tiniest dew drops, and the children's cheeks, alternating magical realism and poetic pantheism. In the village myth and reality sleep under the same roof. So, is Kummatty real or imagined? Aravindan's answer is provided by a sequence worthy of Méliès: through a tight edit and stop-motion tricks: "Oodi Oodi Kali Aananda Kuttikalo Intha Thakrutha Mullai." The bogeyman turns children into a dog, a mule, a cow, a turkey, an elephant, a monkey... Illusion, reality, legend, nature. Cinema is all.

Praised by Imamura and a lover of Tarkovsky, a painter, cartoonist and musician, Aravindan was a self-taught filmmaker who experimented a great deal with genres, styles and film grammar throughout his career. Thirty years after his death, an editorial in the "Times of India" remembered him as an iconoclast who changed the trajectory of Malayalam cinema: "However, he is like one of his most famous characters, Esthappan, about whom everyone talks and whom no one has seen: his masterpieces are disappearing like they never existed."

Cecilia Cenciarelli

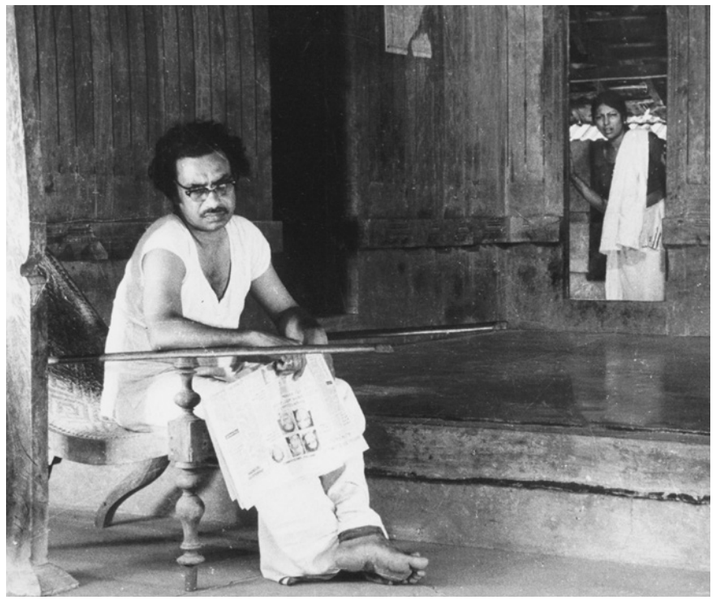
ELIPPATHAYAM

India, 1981
Regia: Adoor Gopalakrishnan

▪ T. int.: *Rat-Trap*. Scen.: Adoor Gopalakrishnan. F.: Mankada Ravi Varma. M.: M. Mani. Mus.: M.B. Srinivasan. Int.: Karamana Janardanan Nair (Unni), Sharada (Rajamma), Jalaja (Sreedevi), Rajam K. Nair (Janamma), Prakash, Soman, John Samuel, Balan K. Nair, Jaycee, Thampi. Prod.: K. Ravindranathan Nair per General Pics ▪ DCP. D.: 121'. Col. Versione malayalam / *Malayalam version*
▪ Da: Library of Congress

Come mai non reagiamo in modo naturale al mondo circostante? Questa domanda mi ha tormentato per molto tempo. La risposta che infine mi sono dato è semplice: se iniziassimo a reagire a ciò che ci circonda saremmo la causa di problemi piccoli e grandi. Così ci convinciamo che non ci siano questioni, il che equivale essenzialmente a soffocare il nostro bisogno di agire e reagire attraverso l'ascolto, la sensibilità, la condivisione.

La trama di *Elippathayam* ruota attorno a un uomo di mezz'età, Unni (Karamana Nair), capofamiglia in un contesto matrilineare nell'era post-feudale. Unni ha ereditato le vestigia del passato feudale ma non può contare sulla ricchezza su cui esse si



Elippathayam

fondano. Rifugge dagli istinti naturali del vivere e si nega la possibilità di adattarsi a un mondo in rapido cambiamento. Anche i suoi rapporti con la famiglia, costituita solo da tre sorelle, sono improntati alla chiusura. Come spesso accade agli individui deboli ed egocentrici, eredi di generazioni di agi e privilegi, Unni soffre di indecisione e di ansie schizofreniche.

Con *Elippathayam* ho cercato di rivolgere uno sguardo attento e crudele a un atteggiamento, uno stato d'animo. È un film sul cambiamento, un processo inevitabile e doloroso, e dato che la vittima è debole e impotente la sua resistenza al cambiamento è totale. La trama si articola attorno a una serie di partenze (simboleggiate dai topi e dagli umani che lasciano la vecchia casa), che segnano il passaggio da uno stato di prigionia a una condizione di libertà. Tra tutti i miei lavori *Elippathayam* è quello che sento più vicino. Non solo perché il film, ambientato in un remoto villaggio del Kerala, riflette fedelmente il contesto economico e sociale che mi appartiene, ma anche perché i personaggi sono ispirati da persone che ho conosciuto intimamente.

Adoor Gopalakrishnan

Why is it that we do not respond to things around us naturally? The question bothered me for a very long time. When I arrived at the answer, it seemed to be simple: if we started responding to issues around us it would cause inconveniences both minor and major. So, in an evasive gesture we make ourselves believe that there is no pressing issue. This amounts, essentially, to a negation of our being expressed in acting and reacting; through a process of seeing, hearing, feeling, sharing and responding.

The story of Elippathyam *is built around the middle-aged head of a matrilineal family, Unni (Karamana Nair) who lives in the post-feudal era. He has inherited all the vestiges of a feudal past but is not supported by the wealth associated with it. Unni shies away from the natural instincts of living and resists the opportunity to attune himself to a fast-changing world. His relationship within the small family, consisting of three sisters, is also marked by an absence of give and take. As is often the case with such self-centred creatures who are weak-willed, with generations of ease and plenty behind them, Unni suffers from schizophrenic nervousness and indecision.*

With Elippathyam *I tried to take a close and cruel look at the interior of an attitude, a state of mind. While the film is about change, it is a change that is painful and inevitable. Moreover, the resistance to change is desperate since the victim is helpless and weak. The story is so structured as to unfold in a series of departures (symbolised by the rats and humans departing from the old house), from a condition of entrapment to one of liberation. Of all the films I have directed,* Elippathyam *is the closest to me. It is not only because the film, set in a remote village in Kerala, reflects faithfully my own economic and social background, but also because the characters portrayed here are modelled after those I have known intimately.*

Adoor Gopalakrishnan

AMMA ARIYAN

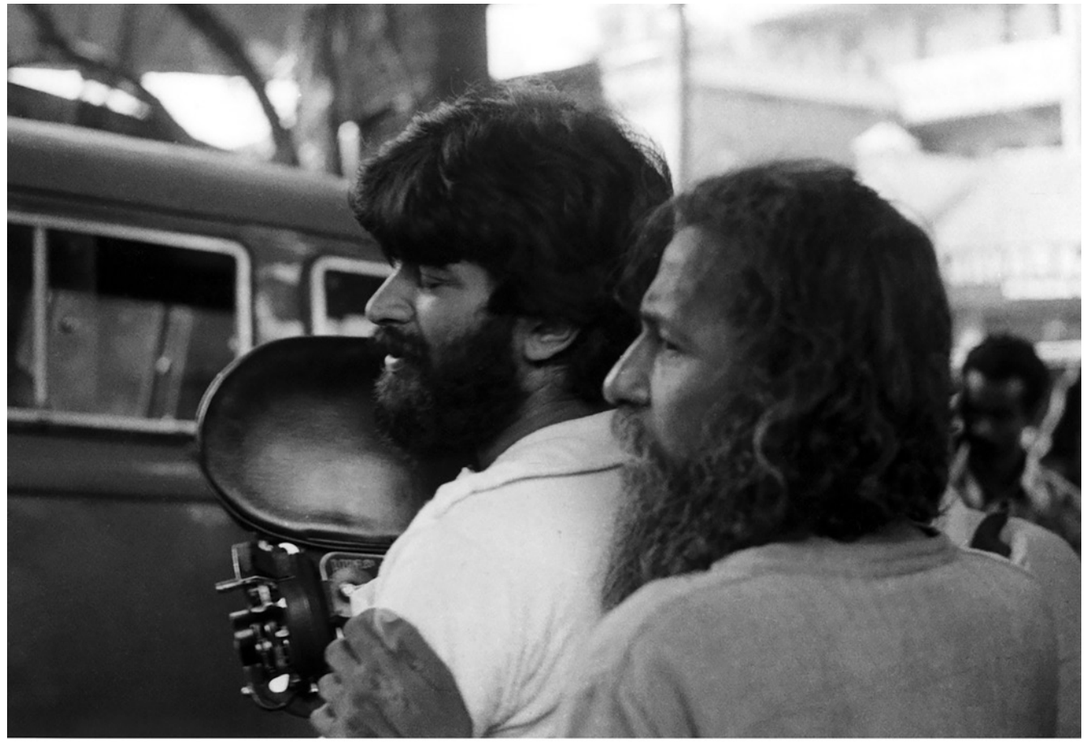
India, 1986 Regia: John Abraham

▪ T. int.: *Report to Mother*. F.: Venu. M.: Beena Paul. Mus.: Sunitha. Int.: Joy Mathew (Purushan), Kunhulakshmi Amma (la madre di Purushan), Harinarayan (Hari), Maji Venkitesh (Paru), Nilambur Balan, Itingal Narayani, Nazim, Ramachandran Mokeri, Kallai Balan, Thomas, Venu C. Menon. Prod.: Odessa Movies ▪ DCP. D.: 115'. Bn. Versione malayalam / *Malayalam version*
▪ Da: National Film Archive of India

Nel cinema malayalam lo sviluppo di cooperative cinematografiche, in particolare la Chitralekha in Kerala, condusse alla nascita di una nuova generazione di registi che realizzava film a basso costo spesso girati in esterni. *Amma Ariyan* appartiene alla seconda ondata del cinema malayalam ed è indubbiamente uno dei film politici più compiuti e complessi del Parallel Cinema. La vicenda si snoda sullo sfondo di un Kerala dominato dal retaggio naxalita, in un'epoca in cui le nuove generazioni guardavano con spirito critico alle conseguenze dell'estremismo politico.

Uno di questi giovani è Purushan (Joy Mathew), un signor nessuno barbuto e introverso. Purushan si sta recando a Delhi quando vede il corpo senza vita di Hari, suonatore di tabla e attivista naxalita. Inizia così il suo viaggio per comunicare alla madre di Hari la morte del figlio. La trama, libera da una vera struttura, si articola attorno a una serie di storie narrate dal punto di vista dei personaggi che Purushan incontra strada facendo.

John Abraham girò solo quattro film prima della morte avvenuta nel 1987. Proveniente da una famiglia tradizionale del ceto medio, iniziò a guardare film a quindici anni. Entrato al Pune Film Institute nel 1965, divenne poi assistente di Mani Kaul sul set di *Uski Roti* (1969), esperienza per lui determinante. Forse il segno più profondo lasciato da Abraham non furono i suoi film ma il collettivo Odessa Movies, che contribuì a fondare nel 1984 e che proponeva un cinema alternativo a quello commerciale. *Amma Ariyan* fu finanziato grazie ai titoli 16mm distribuiti dal collettivo, che faceva pagare agli spettatori dieci rupie per ogni proiezione. Evidente nel film l'influenza di esperienze internazionali, in particolare del Terzo Cinema latino-americano, soprattutto nelle sorprendenti riprese a mano e in stile documentaristico che richiamano *Soy Cuba* (1964) di Kalatozov. In sostanza, *Amma Ariyan* costituisce una testimonianza storica non ufficiale sulla resistenza, l'ingiustizia e il dissenso, mentre il potente



John Abraham sul set

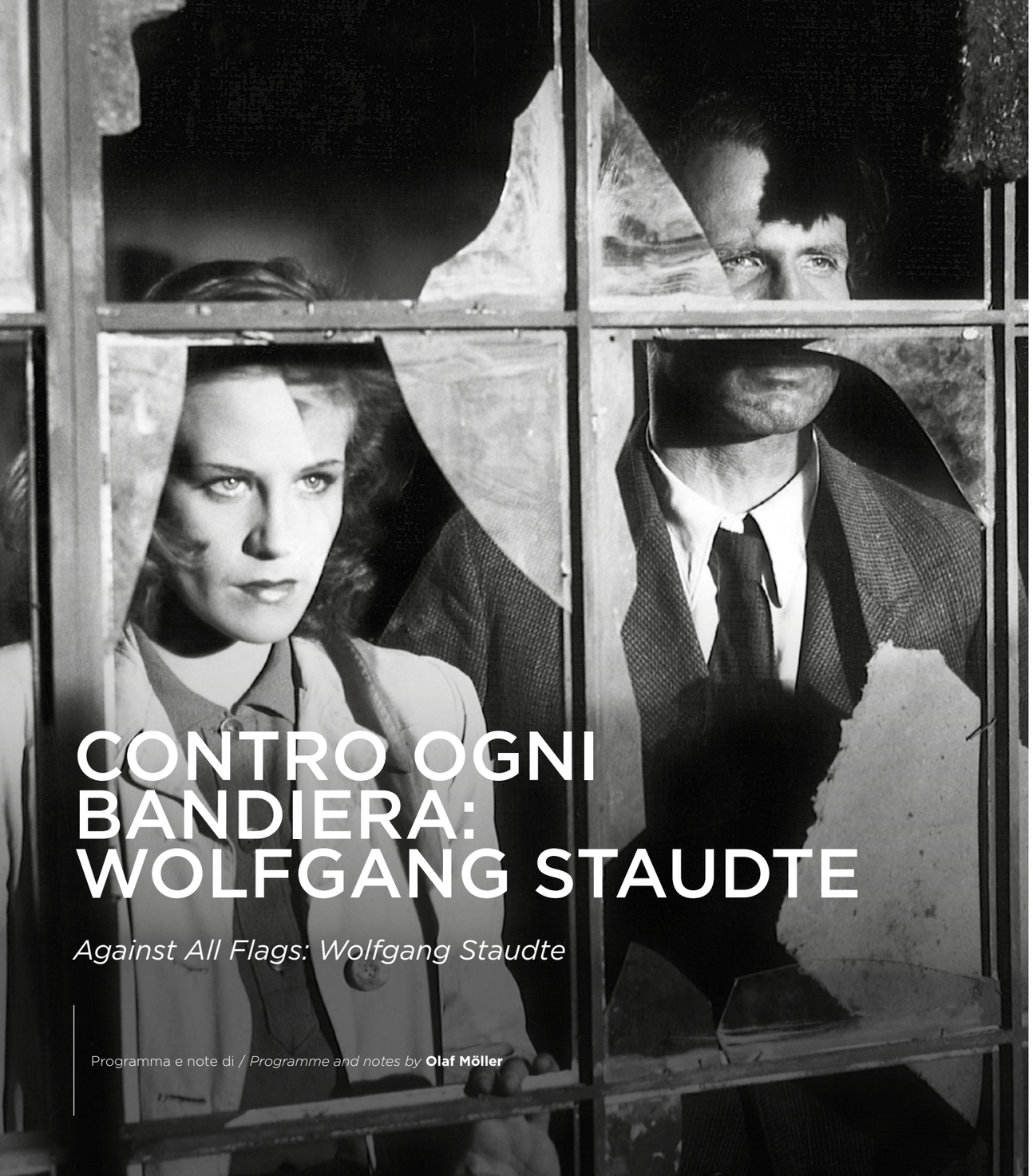
simbolismo junghiano della madre rimanda all'opera iconoclasta di Ritwik Ghatak.

Omar Ahmed

In Malayalam cinema, the growth of film cooperatives, notably Chitralekha in Kerala, led to a new generation of filmmakers who opted for low budgets and location shooting. Àmma Ariyan *is situated among the second wave of Malayalam cinema and is undoubtedly one of the most accomplished and complex political films to have come out of Parallel Cinema. The story of* Amma Ariyan *is set against the backdrop of Kerala, in which the legacy of the Naxalite movement looms large, and unfolds at a time when the cost of political extremism was being reassessed by the youth from a critical perspective. One such youth is Purushan (Joy Mathew), a bearded, introspective cipher. Purushan is on his way to Delhi when he sees the dead body of Hari, a tabla player and Naxalite activist. Thus begins Purushan's journey to inform Hari's mother of her son's death. The loose narrative is structured as a series of reports delivered from the perspective of characters that Purushan encounters along his journey.*

Director John Abraham only made four films before he died in 1987. Hailing from a middle-class orthodox family, Abraham started watching films at the age of 15. Joining the Pune Film Institute in 1965, Abraham would later assist Mani Kaul on Uski Roti *(1969), a seminal experience. Perhaps Abraham's major achievement was not his films but the Odessa Movies collective, which he helped to form in 1984 as a way of working in parallel to the mainstream. In fact, the budget for* Amma Ariyan *was raised through the 16mm films that Odessa distributed, collecting ten rupees a time from viewers. The international influences on the film, expressly Third Cinema, are markedly evident in the astounding handheld, reportage camerawork that recalls Kalatozov's* Soy Cuba *(*I'm Cuba*, 1964). Ultimately,* Amma Ariyan *comes together as an unofficial historical record of resistance, injustice and dissent, while the potent Jungian symbolism of the mother provides a link to Ritwik Ghatak's iconoclastic work.*

Omar Ahmed



CONTRO OGNI BANDIERA: WOLFGANG STAUDTE

Against All Flags: Wolfgang Staudte

Programma e note di / *Programme and notes by* **Olaf Möller**

Wolfgang Staudte (1906-1984) è probabilmente, insieme a Helmut Käutner, il regista più ampiamente venerato del cinema tedesco del dopoguerra, anche se meno per la sua arte che per la schiettezza politica di uomo di sinistra estraneo a ogni ortodossia. Come nessun'altra figura di spicco dell'industria cinematografica della neonata Repubblica Federale, Staudte attaccò omissioni e menzogne dell'establishment conservatore, affrontò questioni sulle quali altri tacquero e fece luce su storie oscure del presente e del passato recente. Si comportò cioè più o meno come aveva fatto tra il 1945 e il 1956 per la DEFA, la principale società di produzione di quella che nel 1949 divenne la Repubblica Democratica Tedesca. Con una differenza sostanziale. In *Die Mörder sind unter uns* (1946), *Rotation* (1948) e *Der Untertan* (1951) fu in sintonia con il pensiero dominante comunista, diventando l'emblema della settima arte nella (nascente) nazione, mentre con *Rosen für den Staatsanwalt* (1959), *Kirmes* (1960) e *Herrenpartie / Muški izlet* (1964) si vide affibbiare il soprannome di *Nestbeschmutzer* (letteralmente 'colui che sporca il nido', ovvero che sputa nel piatto in cui mangia) dagli ambienti di destra della Germania Ovest con i loro aggressivi reazionari. Staudte teneva molto alla propria posizione politica e di certo voleva essere ricordato come un ribelle la cui versione laconica e rassegnata di "Fiat iustitia et pereat mundus" fosse "La viltà trasforma ogni forma di governo in una dittatura" (come recita la targa commemorativa posta davanti alla sua casa natale a Saarbrücken).

Ma niente di tutto questo dice qualcosa dello Staudte regista, un cineasta straordinariamente versatile i cui migliori risultati brillano in opere spesso accolte superficialmente, come il dramma protofemminista *Rose Bernd* (1957) o l'allegorico racconto di formazione *Das Lamm* (1964). Ci dice poco anche dei suoi punti forti, che erano l'azione, l'avventura e il melodramma, e delle sue debolezze, che si scorgono soprattutto nei tentativi di satira politica. Malgrado la loro importanza, *Der Untertan* e *Rosen für den Staatsanwalt* sono chiassose pasquinate, il cui aggressivo umorismo maschera l'eleganza e l'arguzia mostrate da Staudte in film meno noti su tematiche simili, come *Der letzte Zeuge* (1960) o *Der Snob* (1983). Dice poco anche del piacere che Staudte traeva dalla regia – dall'esercizio del proprio mestiere, dalla possibilità di dar forma a idee rilevanti perfino con le materie prime più umili –, del quale egli stesso parlava raramente. La grandezza di Staudte è forse ancora maggiore di quella che gli viene normalmente attribuita. Basta capire cosa significhi essere un cittadino/artista per il quale dialogare con le masse è un dovere, un privilegio e un onore.

Olaf Möller

Wolfgang Staudte (1906-1984) is arguably the most widely venerated director of German postwar cinema (besides Helmut Käutner), albeit less for his art than for his political outspokenness – a man of the left shackled to no orthodoxies. Like no other prominent figure of the early Bonn Republic film industry, Staudte attacked the conservative establishment's black-and-white lies, addressed issues on which others remained silent, and shed light on dark stories of the present as well as the recent past. He did this, in the same way, more or less, as he had done between 1945 and 1956 for DEFA, the main production company of what in 1949 became the German Democratic Republic. There was one key difference between these periods. With Die Mörder sind unter uns *(1946),* Rotation *(1948) and* Der Untertan *(1951), he was in synch with the communist mainstream, making him the (soon to be founded) nation's poster boy for the seventh art, while with* Rosen für den Staatsanwalt *(*Roses for the Prosecutor*, 1959),* Kirmes *(1960) and* Herrenpartie / Muški izlet *(1964), he found himself called* Nestbeschmutzer *by the other Germany's rightwing mainstream, its reactionary loudmouths. Staudte was very serious about his politics and certainly wanted to be remembered as a rebel whose world-weary, laconic version of "Fiat iustitia et pereat mundus" (Let justice be done, though the world perish) would be "Cowardice turns every form of government into a dictatorship" (as the commemorative plaque at his birthplace in Saarbrücken has it).*

But none of this says anything about Staudte the filmmaker, a director of extraordinary versatility whose finest achievements can be found in works often just superficially discussed, such as the proto-feminist drama Rose Bernd *(1957), or the allegorical coming-of-age tale* Das Lamm *(1964). It also says little about his strengths, which were action, adventure and melodrama, and neither about his weaknesses, which are mainly found in his attempts at political satire. Despite their importance,* Der Untertan *and* Rosen für den Staatsanwalt *are loud pasquinades, whose hectoring humour betrays Staudte's elegance and wit as seen in less well-known films on similar subjects, such as or* Der letzte Zeuge *(1960) or* Der Snob *(1983). It also says little the delight Staudte took in making films – in applying his craft, shaping pertinent ideas with even the humblest materials – which he rarely talked about himself. Staudte may be an even greater filmmaker than he's commonly given credit for. One just needs to understand what it means to be a citizen-artist, a man for whom being in dialogue with the masses was a duty, a privilege and an honour.*

Olaf Möller

EIN JEDER HAT MAL GLÜCK

Germania, 1933
Regia: Wolfgang Staudte

▪ Scen.: Wolfgang Staudte. F.: Adolf Otto Weitzenberg. Int.: Fritz Reim, Loni Heuser, Ino Wimmer, Erich Gast, Else Malti, Eberhard Leithoff. Prod.: Ethos-Film GmbH ▪ 35mm. D.: 19'. Bn. Versione tedesca / *German version* ▪ Da: Stiftung Deutsche Kinemathek

Per molto tempo questa piccola farsa degli equivoci, l'esordio di Staudte nel cinema di finzione, è stata assente dalle sue filmografie ufficiali. Potremmo considerarlo emblematico: il primo decennio di Staudte da regista, durante il quale imparò il mestiere lavorando ad alcuni documentari e girando pubblicità a profusione, è raramente guardato con serietà. Naturalmente è un errore, perché c'è molto di Staudte in questi lavori – il documentario da lui girato *Zwischen Sahara und Nürburgring* (1936), così come la partecipazione a *Deutsche Siege in drei Erdteilen* (1938) di Ulrich Bigalke e *Schnelle Straßen* (1937) di Richard Scheinpflug, attestano la sua eterna passione per le auto veloci, mentre gli sviluppi della trama di *Ein jeder hat mal Glück* riappaiono in diverse varianti, soprattutto nei primi film, che spesso ruotano attorno a identità rubate, segrete o ambigue. I critici preferiscono invece concentrarsi sullo Staudte attore cinematografico e radiofonico di quegli anni, scavando tra le comparsate in alcuni dei più famigerati esempi di cinema nazista (*Süss l'ebreo* di Veit Harlan, 1940; … *reitet für Deutschland* di Arthur Maria Rabenalt, 1941) alla ricerca di tracce di farisaismo. Come se l'autore di *Die Mörder sind unter uns*, film nato dal senso di colpa di Staudte per quegli atti di collaborazionismo, avesse avuto bisogno di qualcuno che gli ricordasse le sue debolezze! Come artista non sarebbe più stato un vile.

For a long time, this little farce about mistaken identities, Staudte's fiction debut, was missing from his official filmographies. This could be considered symbolic. Staudte's first decade as a director, during which he learned the craft of filmmaking by working on a few documentaries and doing commercials galore, is rarely looked at seriously. That is a mistake, of course, as there's a lot of Staudte in these efforts – his own documentary Zwischen Sahara und Nürburgring *(1936) as well as his work on Ulrich Bigalke's* Deutsche Siege in drei Erdteilen *(1938) and Richard Scheinpflug's* Schnelle Straßen *(1937) testify to his life-long passion for fast cars, while the plot moves of* Ein jeder hat mal Glück *reappear in different variations, especially in his early features which often centre on stolen, hidden or ambiguous identities. Instead, critics focus on Staudte's work as an actor in film and radio during these years, as his bit-player stints in some of the more notorious examples of Nazi cinema (Veit Harlan's* Jud Süß, *1940; Arthur Maria Rabenalt's* Riding for Germany, *1941) can be mined for virtue signalling... As if the auteur behind* Die Mörder sind unter uns *which was born from Staudte's feeling of guilt over these acts of collaboration, needed someone to remind him of his weaknesses! As an artist, he would never be a coward again.*

DIE MÖRDER SIND UNTER UNS

Germania, 1946
Regia: Wolfgang Staudte

▪ T. it.: *Gli assassini sono tra noi*. T. int.: *The Murderers Are Among Us*. Sog.: Wolfgang Staudte. Scen.: Wolfgang Staudte, Eberhard Keindorff, Johanna Sibelius, Fritz Staudte. F.: Friedl Behn-Grund, Eugen Klagemann. M.: Hans Heinrich. Scgf.: Otto Hunte, Bruno Monden, Alfred Schulz. Mus.: Ernst Roters. Int.: Wilhelm Borchert (Hans Mertens), Hildegard Knef (Susanne Wallner), Arno Paulsen (Ferdinand Brückner), Erna Sellmer (signora Brückner), Christian Blackwood (Otto Brückner), Michael



Ein jeder hat mal Glück

Günther (Herbert), Robert Forsch (Mondschein), Elly Burgmer (madre del bambino malato), Marlise Ludwig (Sonja). Prod.: Herbert Uhlich per DEFA-Studio für Spielfilme, Deutsche Film AG ▪ 35mm. D.: 85'. Bn. Versione tedesca / *German version* ▪ Da: Stiftung Deutsche Kinemathek per concessione di DEFA Stiftung

Tra le macerie di una Berlino devastata dalla guerra, il dottor Hans Mertens, chirurgo militare smobilitato, conosce Susanne Wallner, fotografa e illustratrice sopravvissuta al campo di concentramento. Successivamente incontrerà anche un uomo che credeva morto, Ferdinand Brückner, che da ufficiale della Wehrmacht era stato responsabile di una strage la vigilia di Natale del 1942 ed è ora impegnato ad arricchirsi trasformando elmetti d'acciaio in pentole. Mertens pensa che uccidere Brückner possa aiutarlo a espiare il senso di colpa per la propria debolezza, ma…

Die Mörder sind unter uns fu il primo lungometraggio di finzione realizzato nella Germania occupata dopo la resa incondizionata dell'8 maggio 1945. Fu prodotto da un ente che sarebbe poi diventato la DEFA. Staudte ne divenne una delle 'menti fondatrici', partecipando alla riunione svoltasi all'hotel Adlon il 22 novembre 1945.

Pare che la stesura originale di *Die Mörder sind unter uns* (intitolata *Der Mann den ich töten werde*, L'uomo che ucciderò) fosse stata scritta quando



Die Mörder sind unter uns

il Reich era ancora in guerra, immaginando la pace futura. Il che è interessante, se si pensa all'estetica intensamente espressionista del film. *Die Mörder sind unter uns* è generalmente considerato parte di un breve periodo postbellico in cui le arti tedesche si rifecero ai tempi immediatamente successivi alla Prima guerra mondiale per riflettere (su)gli orrori del passato più recente. In letteratura, per esempio, ci furono il dramma radiofonico di Wolfgang Borchert *Draußen vor der Tür* (1947) e il romanzo di Walter Kolbenhoff *Von unserem Fleisch und Blut* (1947); si tenga presente che nel 1949, quando Wolfgang Liebeneiner adattò il dramma di Borchert in *Liebe 47*, tale fase era già considerata superata. Esaminando più attentamente la produzione del biennio 1944-45 troviamo vari titoli dall'aspetto vistosamente noir, come *Der stumme Gast* (1945) di Harald Braun o *Die Nacht der Zwölf* (1944-49) di Hans Schweikart. Perciò si dovrebbe forse considerare *Die Mörder sind unter uns* come appartenente a un periodo di transizione dalla guerra alla pace.

In the rubble of war-wasted Berlin, demobbed military surgeon Dr Hans Mertens meets Susanne Wallner, photographer-illustrator and concentration camp survivor. Later, he'll also meet a man he thought to be dead: Ferdinand Brückner, who as a Wehrmacht officer was responsible for a massacre on Christmas Eve in 1942, and is now busy getting rich by turning steel helmets into cooking pots. Mertens believes that killing Brückner might help atone for his guilt over his own weakness, but...

Die Mörder sind unter uns *was the first fiction feature that went into production in the occupied territory of the German Reich, following the unconditional surrender on 8 May 1945. The film was produced by a body that would become the DEFA. Staudte was one of its 'founding minds', per his attendance of the meeting in the Adlon Hotel on 22 November 1945.*

The original draft for Die Mörder sind unter uns *(then called* Der Mann den ich töten werde*) seems to have been written while the Reich was still at war, imagining the peace to come, which is interesting to consider with regards to the film's Expressionism-heavy aesthetics. Commonly,*

Die Mörder sind unter uns *is seen as part of a brief period in the immediate postwar years when German arts harked back to the days right after the end of WWI for ways to reflect (on) the horrors of the most recent past. For example in literature, there was Wolfgang Borchert's audio play* Draußen vor der Tür *(*The Man Outside*, 1947) and Walter Kolbenhoff's novel* Von unserem Fleisch und Blut *(1947); bear in mind that when Wolfgang Liebeneiner adapted Borchert's piece in 1949 with* Liebe 47 *(*Love '47*), it was already deemed outmoded. Looking more closely into the production of the years 1944-45, we see several titles with a stridently noirish look and feel, such as Harald Braun's* Der stumme Gast *(*The Silent Guest*, 1945) or Hans Schweikart's* Die Nacht der Zwölf *(*Night of the Twelve*, 1944-49). So perhaps one should consider* Die Mörder sind unter uns *as part of a transitional period from war to peace.*

DIE GESCHICHTE VOM KLEINEN MUCK

Germania Est, 1953
Regia: Wolfgang Staudte

▪ T. alt.: *Ein Abenteuer aus 1001 Nacht / Die Abenteuer des kleinen Muck*. Sog.: dalla fiaba omonima (1825) di Wilhelm Hauff. Scen.: Peter Podehl, Wolfgang Staudte. F.: Robert Baberske. M.: Ruth Schreiber. Scgf.: Erich Zander. Mus.: Ernst Roters. Int.: Thomas Schmidt (Muck bambino), Johannes Maus (Muck da vecchio), Friedrich Richter (Mukrah), Trude Hesterberg (Ahavzi), Alwin Lippisch (il sultano), Silja Lésny (Amarza), Heinz Kammer (Bajazid), Gerhard Hänsel (Hassan). Prod.: Willi Teichmann per DEFA-Studio für Spielfilme ▪ 35mm. D.: 100'. Col. Versione tedesca / *German version*
▪ Da: Stiftung Deutsche Kinemathek per concessione di DEFA Stiftung

Tra i film più belli di Staudte ci sono le sue storie su bambini e giovani adulti. In questo ristretto gruppo, *Die Geschichte vom kleinen Muck* è l'unico vero successo in quanto divenne non solo uno dei film più amati nella Repubblica Democratica, ma vendette molto anche all'estero (nel 1955 l'adattamento locale *Ciske de rat* ebbe un successo enorme nei Paesi Bassi, ma solo lì). Di quella manciata di film è anche, significativamente, il più dolce e umano – e probabilmente il film più spensierato che Staudte abbia girato dopo il 1945. È una storia di amicizia, speranza e fiducia, un inno a tutti i valori solitamente sotto attacco nella sua opera.

In un certo senso *Die Geschichte vom kleinen Muck* nacque per caso, poiché fu girato con il budget destinato al progetto dei sogni di Staudte: l'adattamento internazionale e con un cast stellare di *Madre Coraggio e i suoi figli* di Bertolt Brecht. Quando la produzione fu interrotta a causa del litigioso intervento di Brecht si dovette trovare un impiego per quei soldi, e così nacque questa spettacolare fantasia fiabesca dai colori magnifici e dallo spirito genuinamente romantico tratta dal classico racconto di Wilhelm Hauff. Un'idea non così eccentrica: due anni prima la DEFA aveva già riscosso un grande successo con un altro adattamento a colori da Hauff, il gotico *Heimatfilm* di Paul Verhoeven *Das kalte Herz* (1951).

Sebbene sia ambientato in Oriente, *Die Geschichte vom kleinen Muck* è una fantasticheria molto tedesca, con forme e costumi ispirati al modo in cui l'Europa mitteleuropea dell'Ottocento s'immaginava le terre remote dall'altra sponda del Mediterraneo. Le scene che più si avvicinano al vero Oriente sono quelle girate nel bagno turco del palazzo di Albrechtsberg, con cui il principe Alberto di Prussia volle ricordare il viaggio da lui compiuto nel 1843 in Medio Oriente, durante il quale visitò l'Egitto e la Siria. Ma per il resto si tratta di tedeschi travestiti da persone considerate più sagge e gentili di loro, dalle quali imparare due o tre cose fondamentali per vivere un'esistenza dignitosa, nell'auspicio che l'imitazione di quei costumi fantasticati si traduca in affinità di spirito.

Among Staudte's most beautiful films are his narratives about children and young adults. Of this small group, Die Geschichte vom kleinen Muck *is the only truly successful film as it became not only one of the most beloved films in the GDR but was also widely sold internationally (in 1955 the local bestseller adaptation* Ciske de rat *became a box-office bonanza in the Netherlands, but nowhere else). It is also, tellingly enough, the sweetest and most kind-hearted of the lot – and arguably the most light-hearted film Staudte ever made after 1945. It's a story of friendship, hope and trust – a paean to all the values usually under attack in his cinema.*

In some ways, Die Geschichte vom kleinen Muck *was an accident, as it was made with the budget originally allocated to Staudte's dream project: the international all-star adaptation of Bertolt Brecht's* Mother Courage and Her Children. *When that production was halted due to Brecht's cantankerous intervention, some use had to be found for the money, and so, this gloriously all-colour echt Romantic fairytale extravaganza based on Wilhelm Hauff's classic was born. Not that this was too much of a curveball: Two years earlier, DEFA had already had a big hit with a Hauff adaptation in colour, Paul Verhoeven's gothic Heimat film* Das kalte Herz *(*Heart of Stone*, 1951).*

While it is set in the East, Die Geschichte vom kleinen Muck *is a very German dream in designs and garbs styled after the way people in 19th-century Central Europe imagined those faraway lands across the Mediterranean Sea. The closest the film gets to anything truly Oriental are the scenes that were shot in the Turkish Bath at Albrechtsberg Palace, which was Prince Albert of Prussia's tribute to his 1843 journey to the Middle East, in which he visited modern-day Egypt and Syria. Beyond that, it's all Germans disguising themselves as people they deem wiser and kinder than themselves, and from whom they could learn a thing or two about the fundamentals of a decent life – hoping that dressing the way that they imagine other people to dress will bring them closer to their spirit.*



Die Geschichte vom kleinen Muck

ROSE BERND

Germania Ovest, 1957
Regia: Wolfgang Staudte

▪ T. it.: *Rosa nel fango*. Sog.: dalla pièce omonima (1903) di Gerhart Hauptmann. Scen.: Walter Ulbrich. F.: Klaus von Rautenfeld. M.: Lilian Seng. Scgf.: Robert Stratil, Hans Berthel. Mus.: Herbert Windt. Int.: Maria Schell (Rose Bernd), Raf Vallone (Arthur Streckmann), Käthe Gold (Henriette Flamm), Leopold Biberti (Christoph Flamm), Hannes Messemer (August Keil), Arthur Wiesner (Vater Bernd), Christa Keller (Maria Schubert), Siegfried Lowitz (Amtsrichter), Helmut Brasch. Prod.: Gottfried Wegeleben per Bavaria Filmkunst AG ▪ 35mm. D.: 97'. Col. Versione tedesca / *German version*
▪ Da: Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung

Tra il 1955 e il 1959 uscirono in Germania Ovest cinque lungometraggi tratti dalle opere del premio Nobel Gerhart Hauptmann, a cominciare da *Die Ratten* (*I topi*, 1955), il primo film di Robert Siodmak in lingua tedesca dopo la sua fuga dal Reich nel 1933, per finire nel 1959 con *Dorothea Angermann*, sempre di Siodmak. Ci fu anche una serie di adattamenti delle opere di Hauptmann per la televisione della Repubblica Federale. Questo per dire che *Rose Bernd*, la prima produzione completa di Staudte per la RFT, fa parte di una tendenza che coniugava prestigio e richiamo popolare, spesso in modo sorprendente. Non che i critici di allora la vedessero sempre in questi termini: affermavano puntualmente che i film non erano all'altezza dei materiali di partenza essendo ambientati nel presente. Proviamo a ribaltare la questione e chiediamoci cosa trovassero in Hauptmann i registi. Nei casi di *Die Ratten*, *Rose Bernd* e *Dorothea Angermann* la risposta sarà: trame e personaggi per melodrammi su donne che si ribellano e lottano per l'indipendenza sociale ma anche sessuale (l'*Heimatfilm* noir di Josef von Báky *Fuhrmann Henschel* e *Vor Sonnenuntergang* di Reinhardt, entrambi del 1956, offrono rispettivamente una sfuggente *femme fatale* e una ragazza semplice la cui incondizionata gentilezza sfida l'astuzia borghese). Questi ruoli audacemente moderni erano altrettanti tentativi di ampliare e maturare l'immagine delle rispettive star: Maria Schell nei primi due e Ruth Leuwerik nell'ultimo. La principale differenza è che mentre i due film di Siodmak esibiscono un tono noir e realista con forti contrasti in bianco e nero e lugubri tocchi grigio sporco, Staudte optò per la malinconia di colori espressivi e scenografie piuttosto minimaliste. Un altro interessante dettaglio è la scelta di Raf Vallone per il ruolo di Arthur Streckmann, manovale e seduttore – potrebbe essere lui il primo *Gastarbeiter* (lavoratore migrante) cinematografico della RFT, sebbene sotto mentite spoglie? Ciò lo renderebbe speculare a Rose Bernd, che fu trasformata in una profuga della Slesia, proprio come Pauline Piperkarcka divenne una polacca in fuga dalla povertà e dall'oppressione in *Die Ratten*.

Between 1955 and 1959, five feature films based on works by Nobel laureate Gerhart Hauptmann were released in FRG cinemas, starting with Robert Siodmak's Die Ratten *(1955), his first German-language production since he fled the Reich in 1933, and ending in 1959 with* Dorothea Angermann*, again by Siodmak. There was also a series of Hauptmann adaptations for FRG TV. This means that that Staudte's* Rose Bernd*, his first full FRG production, is part of a trend – one which fused prestige and popular appeal, often in a striking fashion. Not that critics back then always saw it that way: they regularly claimed that the films failed their source materials by being set in the modern day. Let's look at it the other way around and ask, what did filmmakers find in Hauptmann? In the cases of* Die Ratten*,* Rose Bernd *and* Dorothea Angermann



Rose Bernd

the answer would be: plots and characters for melodramas about women in revolt, fighting for social as well as sexual self-determination (Josef von Báky's Heimat noir Fuhrmann Henschel *and Reinhardt's* Vor Sonnenuntergang, *both from 1956, offer, respectively, an elusive femme fatale and a modest lass whose unconditional kindness defies bourgeois cunning). These defiantly modern parts were also attempts at widening, maturing the images of their respective stars: Maria Schell in the first two and Ruth Leuwerik in the last one. The main difference is that while both films by Siodmak sport a noirishly realist tone with stark black-and-white contrasts and eerie splashes of dirty grey, Staudte chooses a melancholia of expressive colours and a discreetly minimalist set design. Another interesting detail is the casting of Raf Vallone as Arthur Streckmann, labourer and seducer – could he be FRG cinema's first* Gastarbeiter *(migrant worker), albeit in disguise? That would make him a mirror image of* Rose Bernd, *who was turned into a Silesian refugee, just as Pauline Piperkarcka was turned into a Polish woman fleeing poverty and oppression for* Die Ratten.

KIRMES

Germania Ovest-Francia, 1960
Regia: Wolfgang Staudte

▪ T. it.: *Storia di un disertore*. T. int.: *The Fair*. Sog.: Claus Hubalek. Scen.: Wolfgang Staudte. F.: Georg Krause. M.: Lilian Seng. Scgf.: Ellen Schmidt, Olaf Ivens. Mus.: Werner Pohl. Int.: Götz George (Robert Mertens), Juliette Mayniel (Annette), Hans Mahnke (Paul Mertens), Wolfgang Reichmann (Georg Hölchert), Manja Behrens (Martha Mertens), Fritz Schmiedel (il pastore), Erika Schramm (Eva Schumann), Irmgard Kleber (Else Mertens). Prod.: Harald Braun, Helmut Käutner, Wolfgang Staudte per Freie Film Produktion GmbH & Co. ▪ 35mm. D.: 102'. Bn. Versione tedesca / *German version* ▪ Da: Filmmuseum Düsseldorf per concessione di Beta Film

Verso la fine degli anni Cinquanta non solo gli autori più giovani (quelli che nel 1962 avrebbero dichiarato morto 'il vecchio cinema') ma anche l'establishment erano preoccupati per il futuro del cinema della Repubblica Federale. Questo spinse tre dei suoi principali esponenti, Staudte, Helmut Käutner e Harald Braun – un cauto socialista, un borghese liberale curioso e un cristiano conservatore preoccupato – a fondare la Freie Film Produktion GmbH & Co. per proporre quelle nuove idee che a loro avviso latitavano. La Freie Film Produktion si sciolse dopo soli quattro film, due per il cinema (*Der Rest ist Schweigen* di Käutner, del 1959, e *Kirmes* di Staudte), e due per la televisione (*Annoncentheater. Ein Abendprogramm des Deutschen Fernsehens im Jahre 1776* di Käutner e *Die Rebellion* di Staudte, entrambi del 1962). Erano capolavori, ma ciò non si tradusse in un sufficiente numero di spettatori. *Der Rest ist Schweigen* se la cavò bene, ma *Kirmes* fu un disastro, soprattutto per la campagna denigratoria orchestrata dalla stampa di destra che calunniò il film e dipinse Staudte come nemico del popolo.

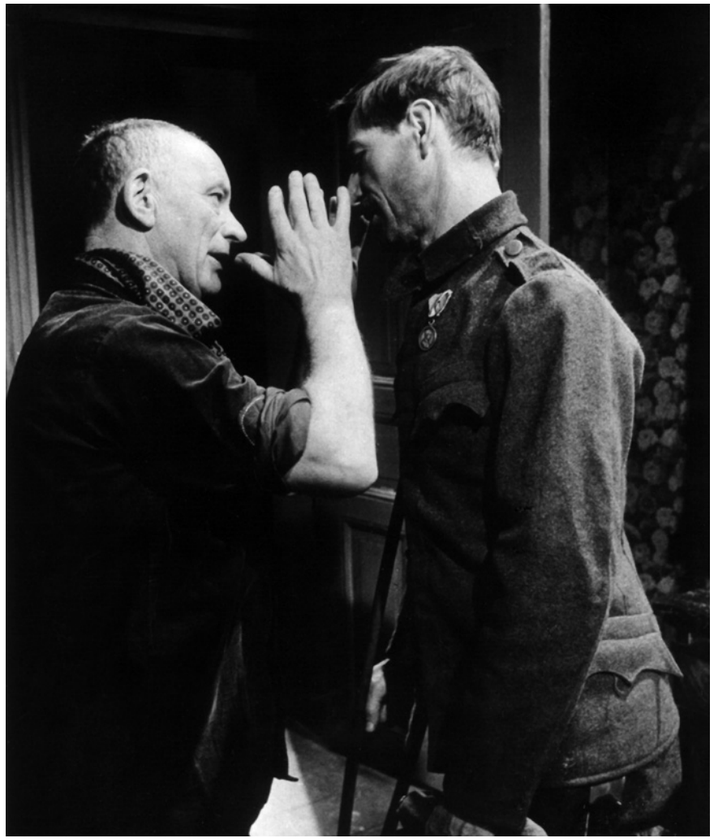
Di certo non era amico stretto dei tedeschi ritratti in *Kirmes*, gli abitanti di un paesino dell'Eifel durante l'inverno 1944-45. Un giovane disertore torna a casa alla ricerca di un rifugio, e mentre i suoi genitori provano ad aiutarlo, altri percepiscono che qualcosa non è proprio come sembra... Staudte mostra come il regime nazista facesse affidamento sulla viltà: quando tutti scendono a compromessi solo quel tanto che basta ad allentare per un attimo la pressione, l'esito finale è un crollo morale senza scampo. Gran parte degli abitanti è indubbiamente brava gente onesta, ma non sempre nei momenti decisivi – come il prete che rifiuta di dare asilo al giovane e crolla sotto le torture di uno scagnozzo nazista. Fu soprattutto questo a mandare su tutte le furie i giornali di destra, perché non era il ritratto della cristianità umilmente resistente, silenziosamente solidale e financo sovversiva sotto il giogo del fascismo che essi andavano instancabilmente promuovendo. Queste poche scene polverizzano un pilastro ideologico della Repubblica Federale tedesca degli anni Cinquanta.



Kirmes

Towards the end of the 1950s, not only the junior auteurs (who would pronounce 'old film dead' in 1962), but also the movie establishment worried about the future of FRG cinema. So, three of its figureheads: Staudte, Helmut Käutner and Harald Braun – a cautious socialist, a curious bourgeois liberal and a concerned Christian conservative – founded the Freie Film Produktion GmbH & Co. to give it the new ideas they considered lacking. The Freie Film Produktion folded after only four films, two for cinema (Käutner's The Rest Is Silence, *1959, and Staudte's* Kirmes*), and two for television (Käutner's* Annoncentheater. Ein Abendprogramm des Deutschen Fernsehens im Jahre 1776, *and Staudte's* Die Rebellion, *both 1962). They were masterpieces, but that didn't translate into the necessary audience numbers.* Der Rest ist Schweigen *did ok, but* Kirmes *was a disaster, largely due to a smear campaign by the rightwing press that vilified the film and painted Staudte as an Enemy of the People.*

Well, he certainly was not a close friend of the Germans that he shows in Kirmes*: the inhabitants of an Eifel village during the winter of 1944-45. A young man comes home secretly, as he's a deserter looking for shelter, and while his parents try to help, others sense that something is not quite as it should be... Staudte shows how the Nazi rule relied on cowardice – when each person compromises merely as much as is needed to take a moment's pressure away, it ends in a total moral breakdown. Most people in this village, no doubt, are decent and upstanding folks, but not always when it's needed the most – such as the priest who refuses the young man sanctuary and collapses under a Nazi henchmen's torture. This more than anything else made sectors of the rightwing press go ballistic, for this was not the image of a humbly resisting, quietly helpful, even subversive Christianity under the yoke of fascism that they were tirelessly promoting. In these few scenes, an ideological pillar of the FRG 50s is pulverized.*



Die Rebellion

DIE REBELLION

Germania Ovest, 1962
Regia: Wolfgang Staudte

▪ Sog.: dal romanzo omonimo (1924) di Joseph Roth. Scen.: Wolfgang Staudte. F.: Albert Benitz. M.: Alice Ludwig. Scgf.: Mathias Matthies, Ellen Schmidt. Mus.: Siegfried Franz. Int.: Josef Meinrad (Andreas Pum), Erna Schickel-Wegrostek (la vedova Blumisch), Hans Putz (Willi), Ida Krottendorf (Klara), Erwin Linder (Vinzenz Topp), Fritz Eckhardt (Hans Arnold), Rolf Kutschera (Ramharter), Julius Mitterer (il sorvegliante), Helmut Janatsch (il narratore). Prod.: Helmut Käutner, Wolfgang Staudte per Freie Film Produktion GmbH & Co., Fernseh-Allianz GmbH ▪ DCP. D.: 77'. Bn. Versione tedesca / *German version* ▪ Da: Studio Hamburg Enterprises per concessione di Kiepenheuer & Witsch e Rowohlt Medienagentur

Die Rebellion fu il primo lavoro di Staudte per la televisione, il mezzo per cui fu realizzata la maggior parte della sua produzione (senza considerare i lavori pubblicitari degli anni Trenta). Il passaggio di Staudte alla televisione è spesso interpretato come una caduta in disgrazia, l'equivalente per la cultura popolare di una condanna ai lavori forzati in una miniera di piombo. Questa lettura ignora (volutamente?) che la televisione negli anni Cinquanta e fino ai Sessanta inoltrati fu almeno in parte considerata una sorta di sfera di produzione d'avanguardia (e anche il mezzo di comunicazione che più caratterizzava la RFT); la televisione era il luogo ideale per chiunque coltivasse ambizioni artistiche e desiderasse confrontarsi con i più recenti sviluppi letterari, teatrali e artistici. Con *Die Rebellion* Staudte aderì all'esperimento.

I lavori di Staudte per la televisione erano mossi dal bisogno di far soldi, prima per aiutare la nascente Freie Film Produktion dopo l'insuccesso commerciale di *Kirmes*, e poi per saldare i debiti di *Heimlichkeiten* (di cui diremo più avanti). Ma ciò non deve distogliere l'attenzione dal fatto che Staudte, data la situazione del cinema della RFT dalla metà degli anni Sessanta in poi, si sarebbe comunque avvicinato alla televisione, perché era lì che aveva la possibilità di girare i film politicamente impegnati in cui credeva. Era anche il luogo ideale per turbare le coscienze, come fece con il suo primo episodio di *Tatort: Tote brauchen keine Wohnung* (1973), un attacco alla gentrificazione che dopo la messa in onda fu accantonato per quasi vent'anni.

A prima vista può sembrare che Staudte accettasse tutto quello che capitava: episodi per il leggendario telefilm poliziesco *Der Kommissar*, ma anche una stagione della più oscura serie sui crimini dei colletti bianchi *Kommissariat 9* (1975); miniserie di prestigio come i due adattamenti di Jack London *Der Seewolf* (1971) e *Lockruf des Goldes* (1975), entrambi in tandem con Sergiu Nicolaescu; o ancora *MS Franziska* (1977), un'elegia su un modo di vivere e di lavorare in via di dissoluzione, o l'epopea dell'emigrazione *Die Pawlaks. Eine Geschichte aus dem Ruhrgebiet* (1982); e nel mezzo anche qualche sceneggiato come *Marya Sklodowska-Curie. Ein Mädchen, das die Welt veränderte* (1972), *Lehmanns Erzählungen* (1975) o *Prozeß Medusa* (1976).

Tuttavia, uno sguardo più attento rivela che Staudte continuò semplicemente a praticare i suoi generi e toni preferiti, facendo quello che aveva sempre fatto: iniettare dosi salutari di pensieri, idee e osservazioni critiche in forme di intrattenimento confezionate con cura, e non lasciarsi sfuggire l'occasione di sfogare ed esprimere qualche ragionamento strettamente politico. È quello che fa in *Die Rebellion*, il cui protagonista Andreas Pum deve scoprire che lo stato è crudele, la burocrazia infida, la legge spietata, e l'inferno è l'unica destinazione desiderabile dopo la morte, essendo il luogo più lontano da quel paradiso costantemente evocato da tutte le istituzioni terrene che Andreas ha imparato a odiare.

Die Rebellion *was Staudte's first work for television – the medium for which most of his œuvre was made* (pace *the 30s commercials). Staudte's move towards TV is commonly seen as a fall from grace, or as if he'd been sentenced to forced labour in the popular culture equivalent of a lead mine. This view (wilfully?) ignores that television in the 1950s and until deep into the 1960s was, at least in parts, regarded as something of an avant-garde sphere of production (and also the most FRG of media); TV was the place to be for everybody with artistic ambitions and a will to engage with the latest developments in literature, theatre and the arts. With* Die Rebellion*, Staudte joined the experiment.*

Staudte's activities in television were motivated by the need to make money, first to help the fledgling Freie Film Produktion after the Kirmes *box-office failure and then to pay off his* Heimlichkeiten*-debts (more on that further down). But this shouldn't distract us from the fact that Staudte would most likely, looking at the situation of FRG cinema from the mid-60s on, have moved towards TV anyway, as that's where the possibilities lay for making the politically engaged films he believed in. It was also a good place to cause trouble, as he did with his first episode of* Tatort: Tote brauchen keine Wohnung *(1973), an anti-gentrification tract that was shelved for almost 20 years after its original airing.*

At first glance it appears that Staudte took whatever came along: episodes for the legendary cop show Der Kommissar*, as well as a season of the more obscure white-collar-crime series* Kommissariat 9 *(1975); prestige miniseries such as his two Jack London-adaptations* Der Seewolf *(1971) and* Lockruf des Goldes *(1975), both in tandem with Sergiu Nicolaescu, his elegy for a dying way of life and work,* MS Franziska *(1977), or the migration epic* Die Pawlaks. Eine Geschichte aus dem Ruhrgebiet *(1982); and in-between it all the occasional teleplay such as* Marya Sklodowska-Curie. Ein Mädchen, das die Welt veränderte *(1972),* Lehmanns Erzählungen *(1975) or* Prozeß Medusa *(1976). However, a closer look reveals that Staudte simply continued in his preferred genres and tones, doing what he was always doing: injecting healthy doses of critical observations, thoughts and ideas into finely crafted entertainments, and jumping at the chance to let rip and speak some plain political sense. That's what he does here in* Die Rebellion*, whose hero Andreas Pum has to find out that the State is cruel, bureaucracy treacherous, the law merciless – and Hell the only desirable place to go after death, as that's the place farthest away from the Heaven constantly evoked by all those Earthly institutions he has learned to hate.*

DAS LAMM

Germania Ovest, 1964
Regia: Wolfgang Staudte

▪ T. alt.: *Wenn der Morgen kommt*. Sog.: dal racconto omonimo (1929) di Willy Kramp. F.: Götz Neumann. Scen.: Frank Leberecht. M.: Klaus Dudenhöfer. Scgf.: Johannes Ott. Mus.: Peter Thomas. Int.: Ronald Dehne (Bernd), Elke Aberle (Elli), Dieter Kirchlechner (Heiner), Ulrich von Bock (Conny), Willy Leyrer (Ellis Vater), Hans Schalla (Dalmann), Helga Siemers (Dame). Prod.: Hermann Schwerin per Fono-Film GmbH ▪ 35mm. D.: 87'. Bn. Versione tedesca / *German version* ▪ Da: Filmmuseum Düsseldorf per concessione di Beta Film

Das Lamm è probabilmente il più anomalo tra i film anomali di Staudte – definizione che ben si addice all'allegoria edificante di un ragazzo speciale che impara alcune delle lezioni più dure della vita passeggiando con l'amore, la morte e un agnello bianchissimo attraverso il crepuscolo, la notte e l'alba di una valle della Ruhr che spesso sembra un mondo da fiaba.

Quasi ogni aspetto di questa produzione è peculiare. Iniziamo con l'autore del materiale di partenza del film: Willy Kramp, scrittore vicino all'establishment protestante locale, soprattutto ricordato (insomma...) per essere stato una presenza occasionale nel più vecchio programma religioso della tv della RFT, *Das Wort zum Sonntag*. Lo sceneggiatore è un altro caso estremo: Frank Leberecht, regista di due reportage sull'alpinismo carichi di implicazioni politiche, *Nanga Parbat. Ein Kampfbericht der deutschen Himalaya-Expedition 1934* (1935) e *Eingeschneit in Lager IV* (1943), nonché co-regista insieme a Gerhard Fieber del classico d'animazione nazista *Armer Hansi* (1943). Dopo il 1945 lavorò solo a film educativi e a cortometraggi sponsorizzati, tra i quali si ritrovano i classici *Impuls unserer Zeit* (1959) di Otto Martini e *Abenteuer Farbe* (1969) di Ferdinand Khittl. Per la stampa di allora il più meritevole d'attenzione, se non altro per ragioni politiche, era il direttore della fotografia, il fedelissimo della DEFA Götz Neumann, che aveva lasciato la RDT nel 1961 e aveva finalmente la possibilità di lavorare per una produzione della RFT.



Das Lamm

Ma *Das Lamm* è un'anomalia anche dal punto di vista dell'ambientazione: considerando l'importanza della valle della Ruhr, cuore industriale della giovane nazione e dunque sua principale fonte di ricchezza, è strano che lì non si girassero molti film, nemmeno quelli che vi erano ambientatii... Questo fa di *Das Lamm* un film molto speciale. Nessun altro film di quel periodo mostra così tanto di quel paesaggio: abbracciandolo, celebrandolo in tutti i suoi contrasti e le sue contraddizioni. *Das Lamm* rivela l'infuocata bellezza delle acciaierie e la quiete pastorale dei grandi prati, i poveri ma orgogliosi insediamenti operai e le ville che i capitani d'industria costruirono come monumenti alla loro gloria.

Das Lamm *is arguably the oddest among Staudte's odd ones out – a status that befits the Bunyanesque tale of a strange one who learns some of life's tougher lessons during a walk with love and death and a very white sheep through the dusk, night and dawn of a Ruhr valley, which often looks like a fairy-tale world.*

Almost everything about this production is curious. Let's start with the author of the film's source material: Willy Kramp, a writer close to the local Protestant establishment, best remembered (well...) for having been an occasional presence in the oldest religious programme on FRG TV, Das Wort zum Sonntag. *The screenwriter is yet another case: Frank Leberecht, director of two politically loaded mountaineering reportages,* Nanga Parbat. Ein Kampfbericht der deutschen Himalaya-Expedition 1934 *(1935) and* Eingeschneit in Lager IV *(1943), as well as co-director alongside Gerhard Fieber of the Nazi-friendly animation classic* Armer Hansi *(1943). After 1945 he worked only on educational films and sponsored shorts, among the latter group classics such as Otto Martini's* Impuls unserer Zeit *(1959) and Ferdinand Khittl's* Abenteuer Farbe *(1969). For the press back then, the most noteworthy credit, if only for political reasons, was the director of photography: DEFA-stalwart Götz Neumann, who had left the GDR in 1961 and was finally granted a chance to work for an FRG production.*

But Das Lamm *is also a curiosity in terms of its setting: Considering the Ruhr valley's importance for the young nation as its industrial heartland, thus main source of wealth, it's weird that comparatively few films were shot there, not even the ones set there which makes* Das Lamm *very special. No other film of that period shows so much of that landscape: embracing, celebrating it for all its contrasts, all its contradiction.* Das Lamm *reveals the fiery beauty of its steel mills as well as the pastoral peacefulness of the wide meadows, the poor but proud workers' settlements and the villas that captains of industry built as monuments to their glory.*

HEIMLICHKEITEN

Germania Ovest-Bulgaria, 1968
Regia: Wolfgang Staudte

▪ T. alt.: *Malki taini / Erinnerungen am Morgen*. Scen.: Anžel Vagenštajn, Wolfgang Staudte. F.: Wolf Wirth. M.: Rosemarie Kubera. Scgf.: Iskra Litschewa. Mus.: Miltscho Lewiew. Int.: Reinhild Solf (Gisela Stein), Apostol Karamitev (ispettore Damyanov), Karl Michael Vogler (Walter Riemeck), Ewa Strömberg (Britta), Anni Bakalowa (Zora), Konstantin Kotzew (Balas), Heinz Meier (Lothar Kunze), Maja Dragomanska (Binka), Jürgen Rehmann (Hans Brusse), Katrin Schaake (Margot Riemeck). Prod.: Wolfgang Staudte per Cineforum GmbH, Kinocenter Bojana ▪ 35mm. D.: 84'. Col. Versione tedesca / *German version*
▪ Da: Filmmuseum Düsseldorf



Heimlichkeiten

Heimlichkeiten era un progetto nel quale Wolfgang Staudte credeva fermamente, tanto che vi investì molti dei suoi risparmi – e perse tutto quando il film fece fiasco al botteghino. Da allora e fino alla morte lavorò soprattutto per le banche, letteralmente: morì solo poche settimane dopo aver saldato l'ultima rata. Di solito è l'unica cosa che si sente dire del film, anche perché dopo la prima uscita in sala è stato proiettato molto raramente.

In realtà *Heimlichkeiten* è uno spettacolo affascinante, poiché con esso Staudte tentò di realizzare un film in puro stile Nuovo cinema tedesco, tanto da affidare la direzione della fotografia all'*artisan fétiche* dei giovani autori, Wolf Wirth. E si vede: nessun altro film di Staudte ha un aspetto così patinato, caldo e garbato. Il film trasmette l'infinita flemma balcanica del divo bulgaro Apostol Karamitev, che nel ruolo dell'ispettore Damjanov porta all'estremo l'arte dell'indagine rilassata. In realtà il film procede a un ritmo ancora più rallentato e canicolare di quanto originariamente previsto, poiché Staudte non poté terminare le riprese principali a Varna. Le forze del Patto di Varsavia invasero la Cecoslovacchia e i membri bulgari della troupe sparirono da un giorno all'altro, alcuni perché chiamati alle armi, la maggior parte perché la situazione si era fatta troppo rischiosa. I tedeschi, di conseguenza, lasciarono subito il paese. Così Staudte fu costretto a lavorare con quello che aveva, il che rese il film finito ancora più frammentario e irregolare di quanto avessero previsto lui e il suo coautore Anžel Vagenštajn, che qui, come aveva già fatto con il capolavoro della DEFA *Chronik eines Mordes* (1965), *crime movie* girato da Joachim Hasler, guarda ai conti in sospeso della RFT con il passato nazista ma anche con il presente della dottrina Hallstein. In questo mosaico di crimini e piccole bugie, più analizzati che indagati o risolti, troviamo le seguenti tessere: un uomo e una donna provenienti rispettivamente dalla Germania Ovest e dalla Germania Est che vivono una relazione extraconiugale, un ex soldato della Wehrmacht che torna sulla scena dei suoi crimini, un musicista dell'Ovest le cui scappatelle con una bellezza locale non sono viste di buon occhio...

Heimlichkeiten *was a project Wolfgang Staudte strongly believed in, so much so that he put hundreds of thousands of his own money into it – to lose it all when the film failed at the box office. From then on until his death, he was mainly working for the banks – quite literally: he passed away only weeks after the final instalment was paid. That's usually the only thing that one hears about the film, partly as it has only rarely been screened since its original release.*



Zwischengleis

In fact, Heimlichkeiten is a fascinating sight to behold, as Staudte attempted to make his version of a New German Cinema-film – he even hired the junior auteurs' artisan fétiche *Wolf Wirth as the project's director of photography. And it shows: no other film by Staudte looks so glossy, mellow and suave. The film channels the endless Balkan cool of Bulgarian star Apostol Karamitev whose Inspector Damjanov pushes the art of laidback investigation to new extremes. In fact, the film moves ahead with an even more decelerated, heatwave pace than originally planned as Staudte couldn't finish the production's main shoot in Varna. The forces of the Warsaw Pact invaded the ČSSR, which saw most of his Bulgarian staff vanish overnight, some because they were called to arms, most others because the general situation had become too dicey. The Germans, accordingly, left the country pronto. And so, Staudte was forced to work with what he had, which made the finished film even more fragmentary and jagged than was already intended by him and his co-author, Anžel Vagenštajn – who here, as already once before with Joachim Hasler's DEFA crime masterpiece* Chronik eines Mordes *(*The Story of a Murder, *1965), looks at the FRG's unfinished business with the Nazi-past as well as the Hallstein Doctrine-present. In this mosaic of crimes and small lies that are more analysed than investigated and solved, we find the following tiles: an East-West-German couple enjoying an extramarital affair, a former Wehrmacht soldier back at the scene of his crimes, and a musician from the West whose dalliances with a local beauty are not looked upon kindly...*

ZWISCHENGLEIS

Germania Ovest, 1978
Regia: Wolfgang Staudte

▪ T. int.: *Yesterday's Tomorrow*. Scen.: Dorothee Dhan. F.: Igor Luther. M.: Lilo Krüger. Scgf.: Peter Herrmann. Mus.: Eugen Illín. Int.: Mel Ferrer (colonnello Charles Stone), Pola Kinski (Anna Eichmayr), Martin Lüttge (Alfons Eichmayr), Hannelore Schroth (signora Almany), Volkert Kraeft (Hubert Almany), Karl Maria Schley (il padrone di casa), Lambert Hamel (Lohbichler), Karl Obermayr (Schranz). Prod.: Peter Hoheisel, Harald Müller per Bayerischer Rundfunk / Artus-Film Produktionsgesellschaft mbH ▪ 35mm. D.: 110'. Col. Versione tedesca / *German version* ▪ Da: Filmmuseum Düsseldorf per concessione di Transit Film

Complementare a *Die Mörder sind unter uns*, questo film soffoca di disperazione, così come l'altro era intriso di una cauta speranza: sembra un addio al cinema, alla storia e (per la protagonista) alla vita stessa. Il titolo inglese di *Zwischengleis*, *Yesterday's Tomorrow*, è un malinconico colpo di genio. Lo stesso Staudte riconobbe una correlazione tra i due film: se *Die Mörder sind unter uns* parlava delle macerie della guerra, *Zwischengleis* parla di macerie interiori, quelle che non si possono sgomberare per far spazio a nuovi lavori di costruzione. Se allora Susanne riusciva lentamente a superare i ricordi del campo di concentramento per impedire ad Hans di farsi giustizia da solo, qui Anna non riesce a dimenticare di non aver potuto salvare un ragazzino in quegli ultimi folli giorni della Seconda guerra mondiale, quando stava fuggendo dall'esercito sovietico con la madre e il fratello minore. La sua mente è intrappolata in un loop temporale, e non a caso il suo nome è palindromo. Le guerre le portano via tutto: poiché il suo unico vero amore, Charles Stone, un colonnello delle forze di occupazione, finisce a combattere in Corea per non tornare mai più. E cos'ha da offrirle la pace? Un agente assicurativo come secondo marito, la cui mentalità da miracolo economico la fa sentire più sola che mai. Nel 1961 Anna si suicida gettandosi da un ponte. Questo non è uno spoiler. Nella versione del manifesto per la RFT quel momento appare come una visione nella testa di Anna, mettendo in chiaro che si tratta di un film su una donna che medita di togliersi la vita – e forse, così facendo, di riprendere in mano il proprio destino?

Nel 1978 furono in pochi a vedere *Zwischengleis*. Il film fu proiettato al Marché du Film di Cannes senza sottotitoli, se ci si può fidare dei resoconti dell'epoca. Nelle sale passò come una meteora. La stampa brontolò. Alla gente importò del film ancor meno di quanto alla gente nel film importasse di Anna. Lei almeno aveva avuto Charles Stone per un breve periodo. Ma che dire di Staudte?

This companion work to Die Mörder sind unter uns*, chokes on its despair, just as the earlier film is cautiously filled with hope – it feels like a farewell to cinema, to history, and for the main character, to life itself.* Zwischengleis*'s English title* Yesterday's Tomorrow *is a stroke of melancholic genius. Staudte himself talked about that connection and how the two films relate to each other: if* Die Mörder sind unter uns *was about the ruins around then,* Zwischengleis *is about the ruins within, the ones that couldn't be erased by new construction work. If Susanne back then could slowly overcome her concentration camp memories to prevent Hans from taking justice into his own hands, here Anna cannot forget that she couldn't protect a strange boy in the mad final days of WWII when she was fleeing the approaching Soviet Army with her mother and younger brother. She's a prisoner, caught in a timeloop in her head, it's not an accident that her name is a palindrome. Wars take everything away from her: for her one true love Charles Stone, a colonel with the occupation forces, is sent to the battlefields of Korea, never to return. And what has peace to offer? An insurance agent for a second husband whose economic-miracle mindset leaves her feeling more alone than she ever was. In 1961, Anna commits suicide by jumping from a bridge. That is a not a spoiler. The film's FRG poster showed that moment as a vision in Anna's head, making it very clear that this is a film about a woman thinking about taking her life – and maybe by doing so taking charge again of her destiny?*

Zwischengleis *was barely seen back in 1978. The film screened in Canne's Marché du Film, without subtitles, if reports from the period are to be trusted. In cinemas, it came and went. The press grumbled. People cared even less about the film than people in the film cared about Anna. She, at least, had Charles Stone for a short while. But what about Staudte?*



Sul set di *Rose Bernd*



CINEMALIBERO: FEMMINILE, PLURALE

Cinemalibero: Feminine, Plural

Programma a cura di / *Programme curated by* **Cecilia Cenciarelli** e **Elena Correra**

Note di / *Notes by* **Margot Benacerraf**, **Cecilia Cenciarelli**, **Elena Correra**, **Annouchka de Andrade**, **Iga Harasimowicz**, **Dina Iordanova**, **Susan Lord**, **Léa Morin**, **Elka Nikolova**, **Judith Silva Cruzatt**

Questo programma è una ramificazione spontanea del lungo processo che ha accompagnato il restauro di *Sambizanga*. Imbrigliato in una rete di dispute legali che lo hanno reso inaccessibile per oltre un decennio, questo film ritrova oggi finalmente la luce. Addentrandoci nella storia della sua autrice Sarah Maldoror, poetessa militante di origine antillana, abbiamo scoperto la sua opera – una preziosa costellazione di oltre trenta cortometraggi documentari –, di cui oggi viene finalmente riconosciuto il valore. Da qui sono affiorate altre voci, altre artiste che per conquistarsi un posto dietro la macchina da presa hanno dovuto superare pregiudizi e ostacoli di ogni natura.

Ci siamo concentrate sull'esordio – sull'urgenza di quel primo gesto creativo che ha trasformato l'aspirazione in riscatto – scoprendo opere libere, resistenti e caparbie, a volte imperfette ma comunque sempre potenti, realizzate da cineaste che sono riuscite a 'creare un precedente', passando alla storia come le prime del loro paese.

La selezione proposta, necessariamente parziale, si muove in un arco di tempo che va dal secondo dopoguerra alla fine degli anni Settanta, quando la lotta femminista ha popolato le arti di nuove voci. Lo spazio geografico è quello che tradizionalmente ha segnato i confini di *Cinemalibero*: esterno o marginale al 'sistema Occidente', o che su questo getta uno sguardo implacabile o talvolta alieno – come accade in *La Passante*, introvabile saggio d'esordio della maestra del cinema subsahariano Safi Faye.

Abbiamo così scoperto l'esistenza di meteore come Bárbara Virgínia, la cui carriera cinematografica è stata soffocata dal patriarcato dell'Estado Novo in Portogallo, o ritrovato opere fondative di carriere luminose, come nel caso di *Eltávozott nap* di Márta Mészáros, di cui il restauro viene qui presentato in prima assoluta. Appena restaurati anche lo sperimentale *Ali au pays des merveilles* di Djouhra Abouda e Alain Bonnamy, introvabile nella storiografia ufficiale, e il classico 'hollywoodiano-stalinista' *Ostatni etap* di Wanda Jakubowska, uno dei primissimi sguardi sui campi di concentramento. La grande storia percorre anche l'autobiografico *A byahme mladi* della bulgara Binka Zhelyazkova e *De cierta manera*, veduta sull'utopia rivoluzionaria cubana della giovanissima Sara Gómez. Spesso lo sguardo femminile trova forma nel documentario, appropriandosi di un mezzo considerato marginale e trasformandolo in magistrale prova autoriale, come in *Araya* di Margot Benacerraf o in *Ignoti alla città*, esordio della 'socialista eretica' Cecilia Mangini, da *Ragazzi di vita* di Pasolini. "Mi scuserete se ho ucciso l'Angelo del Focolare – scrisse Virginia Woolf – è stata legittima difesa".

Cecilia Cenciarelli ed Elena Correra

This programme is a spontaneous branch of the long process that accompanied the restoration of Sambizanga. *Trapped in a web of legal disputes that rendered it inaccessible for over a decade, this film can finally see the light of day. Exploring the story of its author, Sarah Maldoror, a militant poet from the Antilles, we discovered her work – a precious collection of over 30 short documentaries, whose value is finally now being recognised. This led us to other artists who had to overcome all sorts of prejudice and obstacles in order to win a place behind the camera.*

We decided to focus on debuts – on the urgency of that first creative act in which aspiration is transformed into realisation – discovering films that are free, resistant and obstinate, sometimes imperfect but nonetheless potent, realised by filmmakers who managed to 'establish a precedent', entering history as the first women filmmakers in their respective countries.

The selection proposed, which is necessarily partial, spans a period of time from the Second World War to the end of the 1970s, when the feminist movement populated the arts with new voices. The geographic space is that traditionally defines the area of interest of Cinemalibero: outside or on the margins of the 'Western system', or casting an implacable and sometimes alien gaze on this system, as in the case of La Passante, *a very rare 'student' short by the master of sub-Saharan cinema Safi Faye.*

In this way we discovered the existence of one-hit wonders such as Bárbara Virgínia, whose film career was suffocated by the patriarchal bias of the Estado Novo in Portugal, as well as films that launched successful careers, such as Márta Mészáros' Eltávozott nap, *which is premiered here in a new restoration. Also newly restored are Djouhra Abouda's experimental* Ali au pays des merveilles, *which is missing from official histories, and Wanda Jakubowska's 'Hollywood-Stalinist' classic* Ostatni etap, *one of the first depictions of concentration camps. History with a capital H also runs through* A byahme mladi *by the Bulgarian Binka Zhelyazkova and* De cierta manera, *Sara Gomez's portrait of the utopian Cuban revolution. Often the female gaze assumes the form of a documentary, appropriating a mode considered marginal and transforming it into a masterful display of authorship, as in Margot Benacerraf's* Araya *or in* Ignoti alla città, *the debut of the 'heretical Socialist' Cecilia Mangini, which is adapted from Pasolini's* Ragazzi di vita. *As Virginia Woolf put it, killing the Angel in the House was an "act of self-defence".*

Cecilia Cenciarelli and Elena Correra

ALDEIA DOS RAPAZES – ORFANATO STA. ISABEL DE ALBARRAQUE

Portogallo, 1946
Regia: Bárbara Virgínia

▪ F.: António Matos/Tony. Prod.: Invicta Filmes Independente ▪ DCP. D.: 15'. Bn. Versione portoghese (colonna sonora perduta) / *Portuguese version (lost soundtrack)* ▪ Da: Cinemateca Portuguesa

Quasi completamente assente dalla storiografia classica, e in parte riemersa in questi ultimi tempi di riscoperta del ruolo e del lavoro delle donne nel cinema, Bárbara Virgínia nel 1946, all'età di ventidue anni, è la prima cineasta a dirigere un film in Portogallo e molto probabilmente l'unica donna a girare un film di finzione durante i quarant'anni dell'Estado Novo di Salazar. Oltre a *Três dias sem Deus*, lungometraggio d'esordio in concorso alla prima edizione del festival di Cannes, Virgínia gira solamente questo documentario, nello stesso anno e con la stessa casa di produzione, l'Invicta Filmes Independente, per poi trasferirsi in Brasile. Tra battaglie di cuscini, corse e giochi di travestimento, il film racconta l'infanzia perduta dei bambini ospiti di un orfanotrofio di provincia, con spirito meno anarchico della poesia di *Zero in condotta* – che non sappiamo se Virgínia avesse visto, dato che fu lungamente irreperibile a causa della censura – ma nettamente e liberamente schierato dalla parte dei bambini.

Elena Correra

Bárbara Virgínia is virtually absent from classic film histories, but has partially re-emerged in recent times, when women's role in cinema has been reassessed. In 1946, at the age of 22, she became the first woman to direct a film in Portugal and is in all likelihood the only woman to direct a fiction film during the 40 years of Salazar's Estado Novo. Aside from Três dias sem Deus, *her debut film which was in competition at the first edition of Cannes, Virgínia made only this documentary in the same year and for the same production company, Invicta Filmes Independente, before moving to Brazil. With its pillow fights, races and dressing-up games, the film narrates the lost youth of children in a provincial orphanage with a less anarchic spirit than the poetry of* Zero for Conduct *(which we don't know whether Virgínia had seen, given that it was long unavailable due to censorship) but nonetheless clearly and freely on the side of the children.*

Elena Correra



Aldeia dos Rapazes – Orfanato Sta. Isabel de Albarraque

OSTATNI ETAP

Polonia, 1948
Regia: Wanda Jakubowska

▪ T. it.: *L'ultima tappa*. T. int.: *The Last Stage*. Scen.: Wanda Jakubowska, Gerda Schneider. F.: Boris Monastyrski. M.: Róża Pstrokańska. Scgf.: Roman Mann, Czesław Piaskowski. Mus.: Roman Palester. Int.: Wanda Bartówna (Helena), Huguette Faget (Michele), Tatjana Górecka (Eugenia), Antonina Górecka (Anna), Maria Winogradowa (Nadia), Barbara Drapińska (Marta Weiss), Aleksandra Śląska (sovrintendente blocco femminile), Barbara Fijewska (Anielka), Anna Redlichówna (Urszula), Alina Janowska (Dessa), Edward Dziewoński (ufficiale medico del campo). Prod.: Przedsiębiorstwo Państwowe Film Polski, Poland. ▪ DCP. D.: 110'. Bn. Versione polacca, tedesca e russa con sottotitoli inglesi / *Polish, German and Russian version with English subtitles* ▪ Da: Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny (FINA), Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych (WFDiF) ▪ Restaurato in 4K da FINA in collaborazione con Tor Film Production / *Restored in 4K by FINA in cooperation with Tor Film Production*

Essendo uno dei primi film a riprendere i campi di concentramento, *Ostatni etap* occupa un posto unico e leggendario nel cinema polacco e mondiale e nella filmografia di Wanda Jakubowska (1907-1998), la prima regista del cinema polacco. Fu in realtà un secondo debutto per Jakubowska, poiché il suo primo film *Nad Niemnem*, completato appena prima che scoppiasse la Seconda guerra mondiale, non uscì nel 1939 come previsto ed è considerato perduto: il negativo fu nascosto in una cantina e si ritiene che non sia sopravvissuto alla Rivolta di Varsavia. Un fatto autobiografico altrettanto importante è che la Jakubowska fu prigioniera proprio ad Auschwitz-Birkenau, e anni dopo disse: "Probabilmente devo al fatto stesso di essere sopravvissuta la volontà di fare quel film". Le sue vicende personali, amplificate dall'esperienza dei campi della cosceneggiatrice Gerda Schneider e dai racconti dei sopravvissuti, hanno fatto di *Ostatni etap* una testimonianza cinematografica unica.

Il film fu girato nel campo di Auschwitz-Birkenau, nelle baracche parzialmente conservatesi. Le attrici indossano uniformi autentiche, e come comparse furono utilizzati veri prigionieri di guerra tedeschi. Jakubowska decise di ambientare l'azione nell'ospedale situato nella sezione femminile del campo. Per precisa volontà della regista la narrazione non si concentra sugli aspetti più spaventosi della vita nel campo, ma sull'eroismo e la capacità di reagire delle donne. Per Jakubowska girare il film fu una forma di terapia, che le permise di elaborare il trauma attraverso il processo creativo. L'essersi guadagnata il diritto di realizzare il film rappresentò un ulteriore riscatto per lei, poiché era stato stabilito che fosse un regista uomo e d'esperienza a dover trattare un tema così importante. Decisa a non arrendersi, Jakubowska (comunista per tutta la sua vita) andò a Mosca per ricevere una benedizione politica. Presentato nel 1948, il film iniziò a farsi conoscere in tutto il mondo. Grazie a questo restauro, *Ostatni etap* inizia una nuova tappa della sua storia.

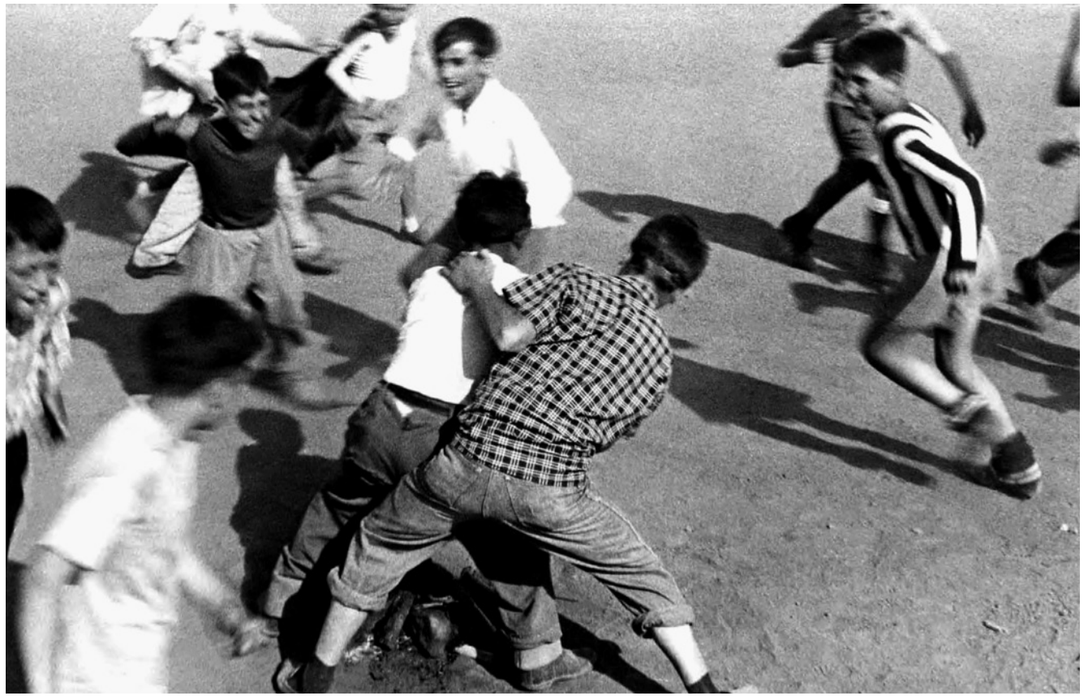
Iga Harasimowicz



Ostatni etap

Poiché i negativi originali di *Ostatni etap* non sono sopravvissuti, è stato necessario confrontare sei elementi diversi per risalire alla migliore fonte da utilizzare per il restauro. La scelta è toccata al duplicato negativo, malgrado questo presentasse danni meccanici, problemi di stabilità dell'immagine e importanti fluttuazioni dell'esposizione dovute al lavoro di laboratorio dell'epoca. Vari fotogrammi mancanti sono stati sostituiti utilizzando un 35mm d'epoca. Girato nel 1947 il film impiegava la più recente tecnologia sonora – Aga Baltic – che permetteva la postproduzione audio e il doppiaggio oltre alla combinazione di diversi livelli di dialogo e di musica. Tuttavia queste tecnologie, unite a problemi di lavorazione della pellicola, hanno causato vari problemi tecnici. Grazie al restauro siamo stati finalmente in grado di ascoltare dialoghi cruciali che fino a quel momento non erano udibili, e di identificare undici attori che erano stati fuori fuoco per mezzo secolo. Il *grading* è stato eseguito sotto la supervisione di Grzegorz Kędzierski, importante direttore della fotografia polacco.

Being one of the earliest feature films to portray concentration camps, Ostatni etap *occupies a legendary and unique place in Polish and world cinema, as well as in the filmography of Wanda Jakubowska (1907-1998), Poland's first professional female film director.* Ostatni etap *was actually Jakubowska's re-debut, as her first film* Nad Niemnem, *completed just before the outbreak of World War II, was unable to have its premiere in 1939 and eventually became a lost work – the negative was hidden away in a Warsaw cellar and is presumed not to have survived the Warsaw Uprising. An equally important autobiographical fact from Jakubowska's life is that she herself was a prisoner in the Auschwitz-Birkenau camp and years later said: "I probably owe the fact that I'm alive at all to the will to make that film." Her own experiences, augmented by the camp experience of co-screenwriter Gerda Sch-*



Ignoti alla città

neider and the accounts they collected from other prisoners, made Ostatni etap *a unique film testimony.*

It was shot on location in the Auschwitz-Birkenau camp, in the partially preserved barracks. The actresses wore authentic striped uniforms, and actual German prisoners of war were employed as extras. Jakubowska decided to set the action in the hospital located in the women's part of the camp. Quite deliberately the narration is not focused on the most horrific aspects of the camp's regime, but instead on the women's heroism and resilience. For the director herself, making the film was a form of therapy, allowing her to work through her trauma using the creative process, which was additionally strengthened by her struggle to win the right to make the picture, as it had previously been decided that such an important topic should be addressed by an experienced male director. Unbowed, Jakubowska (an ideological communist throughout her life) went to Moscow to receive a political blessing. After its premiere in 1948 the film began to make its name around the world. Thanks to its restoration, Ostatni etap *begins its next stage.*

Iga Harasimowicz

As the original negatives of Ostatni etap *have not survived, six different elements were compared to assess the best source for the restoration. A dupe negative was selected despite presenting mechanical damage, frame stability and severe exposure fluctuations due to laboratory work at the time. Several missing frames were replaced using vintage 35mm. Shot-in 1947, the film used the newest sound technology – Aga Baltic – which allowed audio postproduction and dubbing as well as the combination of different layers of dialogue and music. However, these new sound technologies, in combination with issues in film processing, caused several technical problems. This restoration finally allowed us to hear key lines of dialogue that had previously been inaudible and identify 11 actors who had been out-of-focus for half a century. Colour grading work was supervised by Grzegorz Kędzierski, a prominent Polish cinematographer.*

IGNOTI ALLA CITTÀ

Italia, 1958 Regia: Cecilia Mangini

▪ Scen.: Cecilia Mangini, Pier Paolo Pasolini. F.: Mario Volpi. M.: Renato May. Mus.: Massimo Pradella. Prod.: Fulvio Lucisano ▪ DCP. D.: 11'. Col. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles*
▪ Da: Cineteca di Bologna per concessione di IIF – Lucisano Media Group

Opera prima della prima documentarista italiana, *Ignoti alla città* fa già presagire quello che diventerà uno degli sguardi più liberi, coraggiosi e indipendenti della nostra cinematografia nazionale. Adattamento da *Ragazzi di vita* (1955), esordio narrativo di Pier Paolo Pasolini – dalla collaborazione con lo scrittore nascono i primi tre lavori di Cecilia Mangini –, il film si addentra nelle borgate romane e, con la voce fuori campo del doppiatore Pino Locchi su testo di Pasolini, segue alcuni ragazzi nel corso delle loro giornate spese tra lavori saltuari e piccoli furti, giocando a calcio o condividendo sigarette. Come il libro, che costò a Pasolini e all'editore Garzanti un processo per oltraggio al pudore, *Ignoti alla città* fu censurato "in quanto offensivo alla reputazione e al decoro nazionale e perché presenta scene di reati commessi da minori senza alcuna riprovazione dei fatti stessi (furto nella edicola dei giornali)". La Commissione di revisione cinematografica espresse poi parere favorevole alla proiezione di fronte al pubblico italiano ma rimase contraria all'esportazione. Come a dire, sono immagini che al massimo è consentito mostrare in Italia, ma non sono certo una 'cartolina' da spedire all'estero.

Elena Correra

The first film by Italy's first female documentary filmmaker, Ignoti alla città *prefigures what would become one of the most open, courageous and independent voices of Italian cinema. The documentary is an adaptation of* Ragazzi di vita *(1955), Pier Paolo Pasolini's first novel – Cecilia Mangini collaborated with the writer for her first three films. With the off-screen voice of dubbing actor Pino Locchi reading Pasolini's work, the film explores Rome's slums and follows a few kids throughout their day, punctuated by occasional work, petty theft, playing football and sharing cigarettes. Like the book, which cost Pasolini and the publisher Garzanti an obscenity trial,* Ignoti alla città *was censored "because it is offensive to the image of national decorum and because it contains scenes of crimes committed by minors without any criticism of the deeds (theft at the newsstand)." Later on, Italian National Board of Film Classification approved its screening for Italian audiences but continued to oppose its exportation. As if to say, at most these images can be seen in Italy, but they certainly are not a 'postcard' to send abroad.*

Elena Correra

ARAYA

Venezuela-Francia, 1959
Regia: Margot Benacerraf

▪ Scen.: Margot Benacerraf. F.: Giuseppe Nisoli. M.: Margot Benacerraf, Pierre Jallaud, Francine Grübert. Mus.: Guy Bernard. Int.: famiglia Pereda (lavoratori alla raccolta notturna del sale), famiglia Ortiz (pescatori), famiglia Salazar (lavoratori alla raccolta diurna del sale), José Ignacio Cabrujas (voce narrante). Prod.: Caroni Films C.A., Films de l'Archer
▪ DCP. D.: 82'. Bn. Versione spagnola con sottotitoli inglesi / *Spanish version with English subtitles* ▪ Da: Milestone Film & Video ▪ Restaurato in 2K da Milestone Film & Video in collaborazione con Margot Benacerraf presso i laboratori Pro-tek e Fotokem / *Restored in 2K by Milestone Film & Video in collaboration with Margot Benacerraf at Pro-tek and Fotokem laboratories*

Araya è stato restaurato in 2K a partire da un interpositivo francese del 1960, da un duplicato negativo stampato negli anni Novanta, dal negativo suono ottico spagnolo e dal master magnetico a tre piste conservati presso i laboratori LRC in Francia. Il restauro ha permesso di reintegrare una scena del rullo 1B – eliminata per errore al montaggio decenni prima all'insaputa della regista – e di creare un nuovo internegativo consentendo la visione del film completo per la prima volta dalla sua uscita.

A quei tempi andare ad Araya era come andare sulla luna. Dopo un faticoso viaggio intravidi per la prima volta Araya un pomeriggio, verso le cinque. Vidi un gigantesco castello coloniale in tutta la sua immensa solitudine, abbandonato a quei terribili deserti e illuminato da una luce intensa, splendente. Poi apparvero le enormi montagne di sale con le loro dimensioni fantastiche. Era come se i cinque secoli trascorsi dall'arrivo degli europei non avessero affatto alterato la vita di Araya. I suoi abitanti facevano ancora la ceramica senza usare il tornio. Impiegavano ancora gli stessi metodi arcaici per pescare e raccogliere il sale. Eppure tutto ciò stava per subire una trasformazione violenta e irrimediabile. Di lì a tre mesi l'estrazione del sale sarebbe stata affidata alle macchine. Decisi che volevo raccontare questa storia.

Quando il film fu proiettato la gente stentava a credere che la nostra troupe fosse composta solo da due persone. "E le riprese dalla gru?" chiedevano. Avevamo semplicemente approfittato di una gru edile che era stata lasciata in un cantiere. Ci salivamo insieme, lottando contro il vento. Un'impresa eroica quanto fortuita. La passione, credo, rende possibili tante cose. Spesso giravamo tutto il giorno e poi la sera uscivamo a registrare i suoni. Ciascuna famiglia ha il suo tema musicale. La sera registravamo la musica locale, nelle capanne. O il suono del mare, perché volevo che il mare echeggiasse lungo tutto il film e che lo spettatore potesse percepirne l'intensità, in continuo mutamento.

Ed eccoci, Truffaut, Resnais e io in concorso a Cannes con *I 400 colpi*, *Hiroshima mon amour* e *Araya*. C'erano anche i giganti: Buñuel con *Nazarín* e Rossellini con *India*. Glauber Rocha scrisse una bellissima



Araya

intervista e anni dopo mi confidò che sebbene *Araya* non avesse avuto alcun reale impatto sul cinema venezuelano, in Brasile influenzò il Cinema Novo e lui in particolare. Il 15 maggio del 1959 il festival di Cannes assegnò a me, e al cinema venezuelano, l'ambito Premio internazionale della critica, che ebbi l'onore di condividere con *Hiroshima mon amour*. Ancora oggi il ricordo di quei giorni di ansia e felicità mi commuove profondamente.

Margot Benacerraf

The 2K restoration of Araya *used the original French-language interpositive from 1960 and a dupe negative made in the 1990s as well as the Spanish optical track and 3-track mag sound preserved at LTC laboratories in France. Restoration enabled the reconstruction of a scene in reel 1B that had been cut out of the negative by mistake decades ago without Benacerraf's knowledge. A new internegative of the section had to be created from the interpositive so that the film could be complete for the first time since its original release.*

In those days, going to Araya was like going to the moon. After an arduous journey, I caught my first glimpse of Araya one afternoon about five o'clock. I saw a gigantic colonial castle in all its immense solitude, abandoned to those terrible deserts, and illuminated by an intense, glowing light. Then came those enormous salt peaks with their fantastic dimensions. It was as if the five centuries since the arrival of the Europeans had not perceptibly altered Araya's way of life. The residents of Araya still made ceramics without using a wheel. They still used the same millenarian methods to fish and to harvest salt. Yet, everything was also about to be violently, irremediably transformed. Within six months, the salt operation was to be taken over by machines. I decided that I wanted to tell this story.

When the film was screened no one believed that we had only been a two-person crew. "What about the crane shots?" they asked. We had simply taken advantage of a construction crane that had been left on a building site. We would go up in it together, fighting against the wind. It was as heroic as it was fortuitous. Passion, I think, makes many things possible. We often filmed all day and then went out at night to collect sounds. Each of the families has a theme song. We would record this local music at night, in people's huts. Or the sound of the sea, because I wanted the sea to have its echo throughout the film so the viewer feels its intensity, which is ever-changing.

There we were, Truffaut, Resnais and I in competition in Cannes with The 400 Blows, Hiroshima mon amour *and* Araya. *The giants were also there: Buñuel with* Nazarín *and Rossellini with* India. *Glauber Rocha wrote a beautiful interview and years later told me that while* Araya *had no real consequence in Venezuelan cinema, in Brazil, it really did influence the Cinema Novo and him in particular. On 15 May of 1959, Cannes festival awarded me, and Venezuelan cinema, the coveted International Critics Award, which I had the honour of sharing with* Hiroshima mon amour. *Even today, the recollection of those days of anxiety and happiness moves me deeply.*

Margot Benacerraf



A byahme mladi

A BYAHME MLADI

Bulgaria, 1961
Regia: Binka Zhelyazkova

▪ T. int.: *We Were Young*. Scen.: Hristo Ganev. F.: Vasil Holiolchev. M.: Tsvetana Tomova. Scgf.: Angela Danadzhieva, Simeon Halachev. Mus.: Simeon Pironkov. Int.: Dimitar Buynozov (Dimo), Rumyana Karabelova (Veska), Lyudmila Cheshmedzhieva (Tzveta), Georgi Georgiev-Gets (Mladen), Emilia Radeva (Nadya). Prod.: Boyana Films ▪ 35mm. D.: 105'. Bn. Versione bulgara con sottotitoli inglesi / *Bulgarian version with English subtitles*
▪ Da: Bulgarian National Film Archive

Binka Zhelyazkova (1923- 2011) è stata una pioniera del cinema bulgaro. Fece parte della prima generazione di cineasti professionisti della sua nazione e la sua carriera abbracciò l'intera parabola dell'industria cinematografica di stato. Fu anche la prima donna a dirigere lungometraggi nel suo paese, e una delle poche registe *tout court* attive negli anni Cinquanta. Sceneggiato dal marito Hristo Ganev e basato su episodi della loro vita (entrambi fecero parte del movimento antifascista), *A byahme mladi* indaga la speranza, l'idealismo e le ansie della generazione bellica e la consacrò come regista a

pieno titolo. Il film segue una coppia di giovani antifascisti, Veska e Dimo, che s'innamorano mentre lavorano per la resistenza e passano dall'idealismo alla delusione. Binka e Hristo vissero un rapporto altrettanto complesso con il sistema per cui combattevano, tanto che molti dei loro film furono censurati e le loro carriere ostacolate. Malgrado le difficoltà in patria, i film di Binka ottennero riconoscimento all'estero.

Tour de force visivo in bianco e nero, *A byahme mladi* attesta l'uso magistrale del linguaggio cinematografico da parte di Binka Zhelyazkova. Influenzato dal cinema sovietico e dal neorealismo italiano, il film dimostra una sapiente padronanza dell'inquadratura, delle luci e delle ombre, nonché una straordinaria maturità cinematografica. Grazie all'eredità di Binka il cinema bulgaro può oggi contare su varie registe affermate. La sua carriera, tuttavia, si concluse con la caduta del sistema sovietico, nel 1989, e la sua figura non è mai stata pienamente riabilitata poiché sempre associata con il passato comunista. Nel 2006 ho realizzato un documentario su di lei intitolato *Binka: To Tell a Story About Silence*, che ha stimolato un maggiore interesse per la sua opera. Tuttavia i suoi film restano in gran parte inaccessibili e attendono ancora di essere pienamente riscoperti e apprezzati.

Elka Nikolova

Binka Zhelyazkova (1923- 2011) is a pioneer of Bulgarian cinema. She was part of the first generation of professionally trained filmmakers in Bulgaria and her career encompassed the beginning and the end of the government-owned studio system. She was also the first woman feature film director in Bulgaria, and one of the few female directors in the 1950s working worldwide. A byahme mladi *was written by Binka's husband Hristo Ganev and is the first feature she directed on her own. Based on autobiographical moments from their life (they were both participants in the antifascist movement) the film explores the hope, idealism and anxieties of the war generation and established Binka as a director in her own right.* A byahme mladi *follows a couple of young antifascists, Veska and Dimo, as they fall in love while working for the underground, and how their idealism ends in disappointment. Binka and Hristo would experience a similarly complex relationship with the system they fought for, a relationship that caused many of their films to be censored and their career silenced. Despite all the difficulties at home, Binka's films managed to receive recognition outside of Bulgaria.*

A visual tour de force in black-and-white, A byahme mladi *is a testament to Binka Zhelyazkova's masterful use of the film language. Influenced by Soviet cinema and Italian Neorealism, the film showcases her masterful use of framing, shadows and light and her extraordinary cinematic maturity. Thanks to Binka's legacy, Bulgarian cinema today includes a number of well-established women directors. Her own career, however, ended after 1989 with the fall of the Soviet system, and her standing in Bulgarian cinema was never fully restored as she remains associated with the communist past. In 2006 I made a documentary about her called* Binka: To Tell a Story About Silence, *which has generated more interest in her work. However, her films remain largely inaccessible and are still to be fully discovered and appreciated.*

Elka Nikolova

ELTÁVOZOTT NAP

Ungheria, 1968 Regia: Márta Mészáros

▪ T. int.: *The Girl.* Scen.: Márta Mészáros. F.: Tamás Somló. M.: Zoltán Farkas. Mus.: Levente Szörényi, János Bródy. Int.: Kati Kovács (Erszi), Teri Horváth (signora Zsámboki), Ádám Szirtes (Zsámboki), Gábor Harsanyi (Lajos), Zsuzsa Pálos (Mari), Gábor Agárdy (Popolczai), Jácint Juhász (il ragazzo bruno), András Kozák (il ragazzo biondo). Prod.: Mafilm 4. Játékfilmstúdió. ▪ DCP. D.: 80'. Bn. Versione ungherese con sottotitoli inglesi */ Hungarian version with English subtitles* ▪ Da: Magyar Nemzeti Filmarchívum (National Film Institute-Film Archive, Hungary) ▪ Restaurato in 2K presso il laboratorio Filmlab del Magyar Nemzeti Filmarchívum a partire dal negativo camera 35mm e dalla colonna sonora magnetica originale. Il grading è stato supervisionato dal direttore della fotografia Sándor Kardos. Restaurato in collaborazione con Associazione dei direttori della fotografia ungherese e con il sostegno di Accademia Ungherese delle Arti */ Restored in 2K by the Filmlab at the National Film Institute-Film Archive, Hungary from the original 35mm image negative and original magnetic tape sound. Grading supervised by DoP Sándor Kardos. Restored in collaboration with the Hungarian Society of Cinematographers with funding provided by the Hungarian Academy of Arts*

L'esordio alla regia di Márta Mészáros fu anche il tanto atteso primo film ungherese diretto da una donna. È la storia di Erszi, una ragazza di città che viaggia tra Budapest e la provincia con i suoi jeans bianchi, i capelli corti e gli occhiali scuri, in netto contrasto con le contadine vestite di nero. Disinibita e disinvolta, è in grado di mantenersi e libera di dormire con chi vuole; può anche permettersi di rifiutare un uomo. È cresciuta in un orfanotrofio e ora è decisa a rimettersi in contatto con la madre biologica, la signora Zsámboki, una casalinga conformista piena di pudori e imbarazzi. Il loro incontro è segnato dalla gelosia e dalla diffidenza; non possono in alcun modo legare. Erszi è poi circondata da una serie di uomini possessivi – uno sciocco molestatore, un amante narcisista, un appassionato imbroglione, un tremendo tiranno. È un film più sul rifiuto della tradizione da parte delle nuove generazioni che sulla ricerca dei legami familiari. Il forte contrasto tra luce e oscurità riflette il confronto tra emancipazione e patriarcato. Il villaggio non è proprio una sede naturale per una cineasta urbana come Mészáros. La rock star Kati Kovács nel ruolo della protagonista fu forse una scelta alla moda, ma successivamente Mészáros trovò in Lili Monori l'attrice più adatta al proprio stile.



Eltávozott nap

Registe come Vera Chytilová e Binka Zhelyazkova sperimentarono in modo più audace durante gli anni Sessanta, ma le loro opere furono censurate. Diversamente da loro, Mészáros non volle correre rischi. *Eltávozott nap* racconta di una donna autonoma, un'operaia tessile, occupazione socialista per eccellenza, ed è scritto e diretto rispettando le regole della correttezza politica. Passeranno alcuni anni prima che Mészáros realizzi i suoi film femministi liberandosi dalle costrizioni. Eppure non mancano momenti brillanti: la scena del dispotico capofamiglia del villaggio che guarda le donne seminude alla tv manca forse di sottigliezza ma è comunque geniale. Negli angoli di questo film si annida già la grandezza di Mészáros.

Dina Iordanova

Márta Mészáros' debut feature was also Hungary's first, long-overdue, female-directed film. It follows Erszi, a young city woman who rides between Budapest and the villages in white jeans, bobbed hair and dark glasses, in marked contrast to the black-clad peasant women. She is uninhibited and self-assured, able to pay her way and to sleep with whomever she wants; she can also turn men down. She grew up in an orphanage, and now she is set on reconnecting with her biological mother, Mrs Zsámboki, a conformist housewife full of prudish reputability and shame. Their encounter is fraught with jealousy and distrust; no way can they bond. Besides, a string of possessive men – a foolish stalker, a narcissistic lover, a lyrical conman, a chilling autocrat – show up around Erszi. The film is more about generational rejection of tradition than the search for familial bonds: the stark contrast of

light and dark reflects the juxtaposition of emancipation and patriarchy. The village is not really a natural home for an urban filmmaker such as Mészáros. Rock star Kati Kovács may have been a trendy casting choice, but later Mészáros would find, in Lili Monori, the actress who best suited her trademark style.

Female directors such as Vera Chytilová and Binka Zhelyazkova experimented more daringly in the 1960s, but their work was censored. Unlike them, Mészáros played it safe. Eltávozott nap *is written and executed within the canon of collectivist political correctness, about a self-reliant working woman: a textile spinner, the epitome of socialist occupations. It would be some years before Mészáros made her unconstrained feminist films. Yet, there are snippets of brilliance here: the scene of the controlling village paterfamilias watching semi-clad women on TV may lack in subtlety, but it is a gem nonetheless. Greatness lurks in the corners of this film's canvas: look for it.*

Dina Iordanova

LA PASSANTE

Francia, 1972 Regia: Safi Faye

▪ Scen., M., Int.: Safi Faye ▪ DCP. D.: 10'. Bn. Versione francese / *French version*
▪ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée

"La protagonista è una straniera. La sua presenza suscita curiosità nel paese in cui vive e nel quale non si sente né integrata né assimilata. Si trova in Europa ma i suoi pensieri sono in Africa. Io sono come lei, mi sento una 'passante'". Riflessione ironica e leggera sull'esilio e l'identità culturale, *La Passante* è il saggio d'esordio della madre del cinema subsahariano. Non ha ancora la profondità della "cineasta contadina" – come Safi Faye si è più volte definita – che si esprimerà pienamente solo al suo ritorno in Africa dopo gli studi parigini, per dare voce, attraverso un atto collettivo, a un mondo arcaico, rurale e matriarcale.

La Passante si articola attorno a una dialettica di sguardi e parla soprattutto dello sguardo dell'Altro, tema centrale di tutto il dibattito critico sul cinema africano: lo sguardo sull'Africa del cinema delle origini, l'ideologia dello sguardo coloniale, le ambiguità del cinema etnografico… È proprio l'incontro con Jean Rouch al primo Festival delle Arti Negre di Dakar nel 1966 che accenderà in Safi Faye, allora poco più che ventenne, un profondo interesse per l'etnografia e il cinema: "Volevo fare un film per scrivere qualcosa che mia madre, analfabeta, potesse leggere".

Cecilia Cenciarelli

"The female protagonist is a foreigner who arouses a certain curiosity among the people of the country in which she is presently residing. She lives in a country where she is neither integrated nor assimilated. She is in Europe but her thoughts are in Africa. I am just like her, I define myself as a 'passerby'." An ironic and playful exploration of exile and cultural identity, La Passante *was the first film made by the mother of Sub-Saharan cinema. It is not of the depth of later works by the "peasant filmmaker" – as Safi Faye has often called herself – who would come into her own once back in Africa after studying in Paris, giving voice to an archaic, rural and matriarchal world with a collective work.*

La Passante *is structured around a dialogue of viewpoints, in particular the perspective of the Other, a central theme of critical thought on African cinema: early cinema's view of Africa, the ideology of a colonial perspective, the ambiguity of ethnographic film… When she was in her early twenties, Safi Faye met Jean Rouch at the first World Festival of the Black Arts held in Dakar in 1966, and the encounter sparked her deep interest in ethnography and cinema: "I wanted to make a film in order to write something that my illiterate mother could read."*

Cecilia Cenciarelli

SAMBIZANGA

Angola-Francia, 1972
Regia: Sarah Maldoror

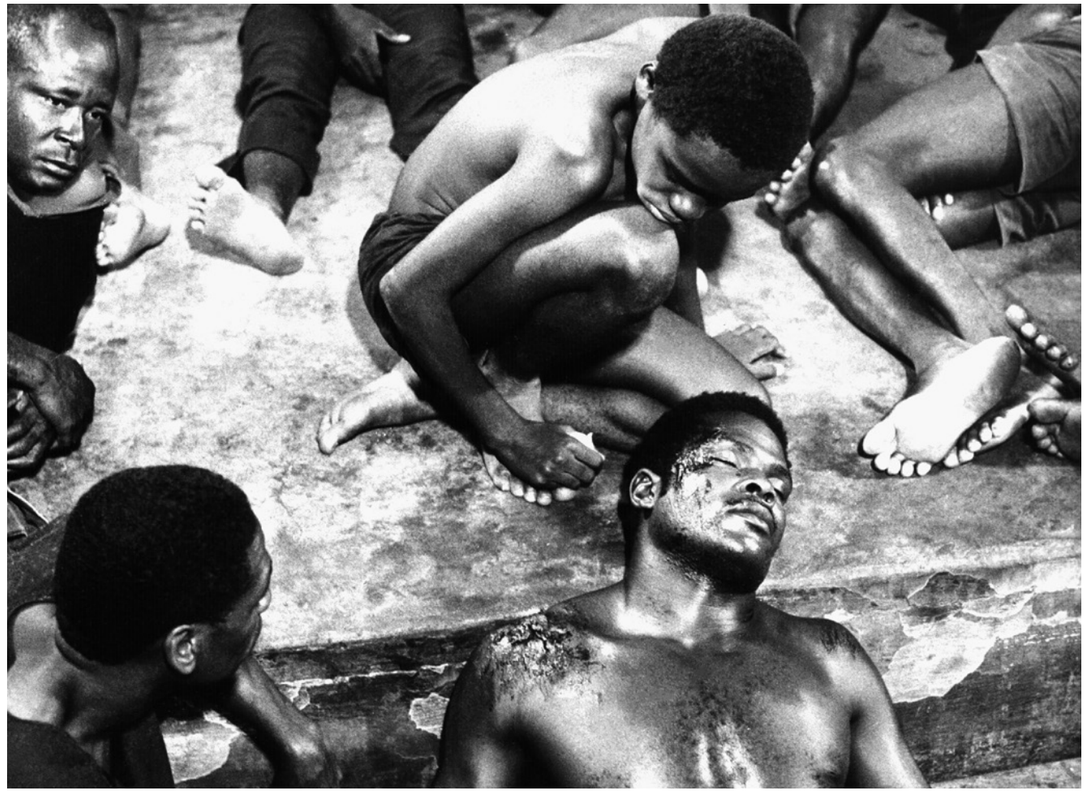
▪ Sog.: Maurice Pons, Mario de Andrade dal romanzo *A vida verdadeira de Domingos Xavier* (1971) di José Luandino Vieira. Scen.: Mario de Andrade, Sarah Maldoror. F.: Claude Agostini. M.: Georges Klotz. Mus.: Ensemble 'Les Ombres'. Int.: Elisa Andrade (Maria), Domingos De Oliveira (Domingos), Jean M'Vondo (Petelo), Adelino Nelumba (Zito), Benoît Moutsila (Chico), Tala Ngongo (Miguel), Lopes Rodrigues (Mussunda), Henriette Meya (Bebiana), Manuel Videira (capo della Brigata). Prod.: Jacques Poitrenaud per Isabelle Films ▪ DCP. D.: 96'. Col. Versione portoghese, lingala, kimbundu con sottotitoli inglesi / *Portuguese, Lingala and Kimbundu version with English subtitles* ▪ Da: The Film Foundation ▪ Restaurato in 4K nel 2021 da The Film Foundation's World Cinema Project e Cineteca di Bologna a partire dai negativi originali 35mm presso il laboratorio L'Image Retrouvée (Parigi) in collaborazione con Éditions René Chateau e la famiglia di Sarah Maldoror, con il sostegno di Hobson/Lucas Family Foundation / *Restored in 4K in 2021 by Cineteca di Bologna and The Film Foundation's World Cinema Project at L'Image Retrouvée (Paris) from the 35mm original negatives, in association with Éditions René Chateau and the family of Sarah Maldoror. Funding provided by Hobson/Lucas Family Foundation*

SAMBIZANGA OUTTAKES

▪ D.: 10'

Questo restauro fa parte dell'African Film Heritage Project, creato da The Film Foundation, FEPACI e UNESCO – in collaborazione con Cineteca di Bologna – a sostegno del restauro e della diffusione del cinema africano.

Sambizanga ha un'estetica sensuale, fatta di scene di vita quotidiana: la coppia formata da Maria e Domingos, i lunghi viaggi a piedi di Maria nella polvere, la foschia che sale dalla terra, il rapporto con il bambino portato sulla schiena e che a ogni sosta a casa di amici viene accudito da altre donne.



Sambizanga

A Sarah Maldoror verranno rimproverate la bellezza delle immagini e quella di Elisa Andrade che interpreta il ruolo di Maria. Sarah si è sempre opposta a questo tipo di critiche e ai luoghi comuni sugli africani (poveri, ignoranti e affamati) che esse portano con sé. "Non mi interessa mostrare la povertà, preferisco cercare la poesia", aggiungeva. La maggior parte dei personaggi del film è interpretata da militanti del Movimento Popolare per la liberazione dell'Angola (MPLA) e ciascuno di loro si esprime nella propria lingua, portoghese, lingala o kimbundu. È una scelta piuttosto audace, ma che contribuisce al realismo del film: il corso di cucito che è anche una lezione di politica, la trasmissione dei messaggi fino al carcere, la mobilitazione dei militanti e dei giovani per identificare Domingos, o le riunioni perfino quando si balla. Questo film è anche la storia di Maria e del suo risveglio politico. Il suo continuo spostarsi è anche quello di Sarah e definisce le donne della diaspora africana. Nel caso di Sarah, la complessità della sua situazione personale era accentuata dalla relazione con il compagno Mário de Andrade, che la clandestinità (era ricercato dall'Interpol) e la guida del movimento politico MPLA e della CONCP (Conferenza delle organizzazioni nazionaliste delle colonie portoghesi) costringevano ad assenze ricorrenti e a volte prolungate dal domicilio familiare.

In un certo senso si può dire che il personaggio di Maria e la vita privata di Sarah si intreccino. La coscienza politica; la lotta da sola con i suoi figli (Maria va in giro con il bambino sulla schiena proprio come Henda e io abbiamo sempre accompagnato nostra madre Sarah ovunque, mentre i figli di altri dirigenti come Cabral e Boal erano tutti sistemati in un collegio, a Mosca o a Bucarest); la morte

del compagno per ragioni politiche; ma soprattutto la perseveranza, il continuo avanzare malgrado gli ostacoli. Rimarrà con noi l'ultima scena del film e il suo messaggio di speranza: "Coraggio, era nostro amico, nostro compagno, è scomparso nella notte, non lo dimenticheremo mai…".

Annouchka de Andrade

This restoration is part of the African Film Heritage Project, an initiative created by The Film Foundation's World Cinema Project, the FEPACI and UNESCO – in collaboration with Cineteca di Bologna – to help locate, restore and disseminate African cinema.

Sambizanga *has a sensual aesthetic, conveyed through scenes of everyday life: the couple Maria and Domingos, Maria's long journeys on foot along dusty tracks, with the mist rising up from the ground, and Maria's relationship with the child she carries on her back, who is cared for by other women when she stays with friends. The beauty of the images, and of Elisa Andrade in the role of Maria, drew adverse comments from critics. Sarah Maldoror always stood her ground against such criticism, and its implied clichés about African people (that they are poor, ignorant and starving). "I'm not interested in showing poverty," she stated, adding, "I prefer to try and find the poetry." Most of the film's characters are played by militants of the MPLA (the People's Movement for the Liberation of Angola) and they all speak in their native Portuguese, Lingala or Kimbundu. A rather bold choice, which contributes to the film's realism: the sewing course that is a lesson in politics, the relaying of messages even in prison, the mobilisation of militants and youngsters to identify Domingos, and the meetings held in the middle of dances. This film is also the story of Maria and her political awakening. Her continual displacement is also Sarah's, and it defines women in the African diaspora. The complexity of Sarah's own situation and her relationship with her partner, Mário de Andrade, led to his recurrent and at times prolonged absences from the family home. He was in hiding for a long time from Interpol, and he took on the presidency of the MPLA political movement and the CONCP (Conferences of Nationalist Organisations of the Portuguese Colonies).*

In a way, it could be said that the character of Maria becomes intertwined with Sarah's personal life. Their political awareness; their solitary struggle with their children (Maria journeys with her child on her back, just as my sister Henda and I went everywhere with our mother, Sarah, while the children of the other leaders, Cabral and Boal, were in boarding schools in Moscow or Bucharest); the death of their partner for political reasons; and above all else, their perseverance, despite the obstacles, always forging ahead… The surge of hope in the film's final scene will remain with us: "Be strong, comrade, he was our friend, our brother, he disappeared in the night, and we will never forget him."

Annouchka de Andrade

DE CIERTA MANERA

Cuba, 1974-1977 Regia: Sara Gómez

▪ T. int.: *One Way or Another.* Scen.: Sara Gómez, Tomás Gutiérrez Alea, Tomás González Pérez, Julio García Espinosa. F.: Luis García. M.: Iván Arocha. Scgf.: Roberto Larrabure. Mus.: Sergio Vitier. Int.: Yolanda Cuéllar, Mario Balmaseda, Isaura Mendoza, Mario Limonta, Lazarito Gonzáles. Prod.: Camilo Vives Palles, Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficos (ICAIC) ▪ DCP. D.: 73'. Bn. Versione spagnola con sottotitoli inglesi / *Spanish version with English subtitles* ▪ Da: ICAIC, Arsenal – Institut für Film und Videokunst ▪ Restaurato nel 2021 da Arsenal – Institut für Film und Videokunst nell'ambito del progetto 'Archive außer sich' in collaborazione con Haus der Kulturen der Welt e il progetto 'The New Alphabet', sostenuto dalla Commissione del Governo Federale per la Cultura e i Media. Restauro eseguito presso il laboratorio ARRI Media (Monaco e Berlino) / *Restored in 2021 by Arsenal – Institut für Film und Videokunst within the framework of 'Archive außer sich' project, in cooperation with Haus der Kulturen der Welt as part of 'The New Alphabet' project supported by the Federal Government Commissioner for Culture and the Media. The restoration was carried out at the ARRI Media (Monaco e Berlino) laboratory*

De cierta manera è stato girato in 16mm. Durante la fase di stampa, il negativo è stato seriamente danneggiato e per essere riparato è stato inviato in un laboratorio svedese, dove è stato gonfiato in 35mm. Per il restauro (4K-2K) è stato utilizzato un duplicato negativo 35mm stampato dall'ICAIC nel 2008.

È il primo lungometraggio diretto da una donna nella storia del cinema cubano, ed è l'ultimo film della regista Sara Gómez (1942-1974). Girato nei primi anni Settanta in un quartiere periferico dell'Avana, non è propriamente un'opera di finzione, quanto piuttosto un docudrama attraversato da elementi di cinema educativo, etnografico e d'inchiesta. Il film ruota attorno alla storia d'amore tra Yolanda e Mario: i due provengono da contesti sociali ed economici diversi e il loro incontro avviene nel pieno delle trasformazioni innescate dalla Rivoluzione. Le condizioni minime di vita – lavoro, abitazione, alimentazione, educazione – sono solo parte delle complessità e delle incombenze cui il nuovo regime deve far fronte. In *De cierta manera*, come nel resto della sua opera, Sara Gómez esplora anche altre questioni, tra cui il superamento dell'eredità lasciata da una società coloniale razzista, maschilista e "sottosviluppata" (per dirla con le parole di Tomás Gutiérrez Alea) come condizione necessaria affinché l'*uomo nuovo* possa passare dalla teoria ai fatti.



De cierta manera

Gli anni Settanta non furono un periodo semplice per la cultura cubana. La sovietizzazione del regime e l'avvento del cosiddetto *quinquenio gris* portarono censure e purghe che colpirono in particolar modo istituzioni emblematiche come la Casa de las Américas e l'Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficos (ICAIC). Sara Gómez non visse abbastanza a lungo per vedere la fine di questa decade né per terminare il suo film: morì improvvisamente nel 1974 mentre *De cierta manera* era in fase di montaggio, e il film fu completato sotto la supervisione tecnica di Gutiérrez Alea e Julio García Espinosa, coautori della sceneggiatura.

Judith Silva Cruzatt

De cierta manera *was originally shot on 16mm. During the printing process, the edited negative was heavily damaged and was therefore shipped for repair to a Swedish laboratory where the negative was blown up from 16mm to 35mm. The (2K-4K) restoration used a 35mm image and sound dupe negative struck from ICAIC in 2008.*

The first Cuban feature film directed by a woman and the last directed by Sara Gómez (1942-1974). Shot in the early 1970s in an outlying neighbourhood of Havana, the movie is more of a docudrama than a fiction film, combining elements of educational, ethnographic and investigative cinema. The movie revolves around the love story between Yolanda and Mario, who come from different socio-economic backgrounds and meet during the height of the transformations triggered by the Cuban Revolution. Standards of living – work, housing, nutrition and education – were just a few of the complex issues the new regime had to deal with. In De cierta manera, *as in all of her work, Gómez explores other problems, including dismantling the legacy of a racist, sexist and "underdeveloped" colonial society (to use the words of Gutiérrez Alea) as a necessary condition for making the* new man *a reality.*

The 1970s were not an easy period for Cuban culture. The regime's Sovietization and the advent of the quinquenio gris engendered censorship and purges that especially affected institutions such as the Casa de las Américas and the Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficos (ICAIC). Gómez did not live long enough to see the end of the decade nor to finish her film; she died suddenly in 1974, while De cierta manera *was being edited. The film was completed with the technical supervision of Tomás Gutiérrez Alea and Julio García Espinosa, who also co-wrote the screenplay.*

Judith Silva Cruzatt

UNA ISLA PARA MIGUEL

Cuba, 1968 Regia: Sara Gómez

▪ Scen.: Tomás González, Sara Gómez. F.: Luis García. M.: Caíta Villalón. Mus.: Chucho Valdés. Int.: Sara Gómez (voce narrante), Isaura Mendoza (voce narrante). Prod.: Jesús Pascau, ICAIC ▪ DCP. D.: 20'. Bn. Versione spagnola / *Spanish version.* ▪ Da: ICAIC ▪ Scansionato in 4K dal Dipartimento di Film & Media della Queen's University di Kingston (Canada) a partire dall'unica copia 16mm sopravvissuta. Restaurato nel 2021 da Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Scanned in 4K using the only surviving 16mm print by the Department of Film & Media of the Queen's University in Kingston (Canada). Restored in 2021 by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory*

Un energico esempio di *cinéma vérité*, la storia di una delle migliaia di persone sotto i trentacinque anni giunte sulla Isla de Pinos nei primi sette anni della Rivoluzione cubana. Miguel, cresciuto con undici fratelli in un quartiere povero dell'Avana e membro della banda dei Vikingos, fu mandato a La isla per essere trasformato in un *uomo nuovo*. Il ritratto di Gómez preserva la dignità della famiglia e rispetta la giovinezza di Miguel, offrendo allo spettatore un'immersione nei problemi degli emarginati a Cuba a dieci anni dalla Rivoluzione. Nel 1968 Gómez portò la sua mac-



Una isla para Miguel

china da presa sulla Isla de Pinos (poi ribattezzata Isla de la Juventud), dove i vari reietti della società (giovani, neri, poveri, omosessuali, religiosi, hippy) venivano mandati non solo per lavorare ma anche per trarre beneficio dalla loro nuova condizione, contribuendo alla Rivoluzione attraverso il "duro lavoro" e la rieducazione. Questi "Pionieri del futuro" sarebbero diventati il volto senza tempo della Rivoluzione. Gómez realizzò qui tre documentari: *En la otra Isla*, *Una isla para Miguel* e *Isla del Tesoro*, che insieme ritraggono La isla come un esperimento di convivenza comunista, un mondo governato dai giovani, un condensato di tanti sogni e fallimenti della Rivoluzione.

Susan Lord

An energetic example of direct cinema, the story of one of the thousands of people under the age of 35 who arrived in waves to the Isla de Pinos during the first seven years of the Cuban Revolution. Miguel, one of 12 children from a poor neighbourhood in Havana, and a member of the Vikingos gang, was sent to La isla to become a new man. *Gómez's portrait provides the family its dignity, respects Miguel's youthfulness, and offers the viewer a deep dive into the issues facing marginal people in Cuba 10 years after the Revolution. In 1968, Gómez turned her camera on the Isla de Pinos (later named* Isla de la Juventud*), where marginalized people (young, black, poor, gay, religious, hippies) were sent not only to work for but also to benefit from and indeed make the Revolution through "hard work" and re-education. These "Pioneers of the future" would become the ageless face of the Revolution. Gómez made three documentaries there:* En la otra Isla, Una isla para Miguel, *and* Isla del Tesoro. *Together they portray La isla as an experiment in communist living, a world ruled by young people, a condensation of many of the dreams and failures of the Revolution's experiments.*

Susan Lord

ALI AU PAYS DES MERVEILLES

Francia, 1976 Regia: Djouhra Abouda, Alain Bonnamy

▪ Scen., F., M., Prod.: Djouhra Abouda, Alain Bonnamy. Mus.: Djamel Allam ▪ DCP. D.: 56'. Col. Versione francese / *French version* ▪ Da: Djouhra Abouda, Alain Bonnamy ▪ Restaurato in 4K nel 2021 da L'Image Retrouvée in collaborazione con Talitha, Djouhra Abouda e Alain Bonnamy a partire dai negativi originali 16mm provenienti da Éclair Preservation e da una copia d'epoca 16mm di Alain Bonnamy. Un ringraziamento speciale al CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée / *Restored in 4K in 2021 by L'Image Retrouvée in association with Talitha, Djouhra Abouda and Alain Bonnamy from the original 16mm negatives provided by Éclair Preservation and Alain Bonnamy's personal 16mm vintage print. With special thanks to the CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée*

"Tutte le immagini sono state girate come pugni" (Djouhra Abouda, intervista con Guy Hennebelle, "Cinemaction", n. 8, estate 1979) per questo film sperimentale, politico e radicale sulla condizione delle lavoratrici e dei lavoratori immigrati in Francia alla metà degli anni Settanta del Novecento.

Ali au pays des merveilles di Abouda e Bonnamy è un grido contro lo sfruttamento e il razzismo, e chiama in causa senza fare concessioni il ruolo dello stato francese, dei media, del capitalismo e della colonizzazione in un sistema di dominio che schiaccia coloro che lo subiscono.

Girato in 16mm, il film coniuga l'inventiva estetica e formale con una potente dichiarazione di militanza, dando direttamente la parola agli emarginati. "Ho messo una lente di ingrandimento sui gesti quotidiani dei lavoratori emigrati" racconta Djouhra Abouda (Tahar Ben Jelloun, *Djouhra et 'Ali au pays des merveilles'*, "Le Monde", 3 gennaio 1977). Il film ha richiesto un anno di sopralluoghi e di ricerche (si apre con una lunga lista di crimini razzisti per l'anno 1975), nonché un minuzioso lavoro plastico (inquadrature a scatti, distorsioni, sovrimpressioni, sfasamenti, scene rallentate e accelerate). Immagini composte e montate con la musica di Djamel Allam ci portano dal documentario al balletto (quello della raccolta dei rifiuti), alla commedia musicale (quella del tempo, della fatica e dell'usura) e perfino al fantastico (la sovrimpressione di volti sulle tombe dei soldati morti per la Francia nel 1914-18). Il film dà anche voce alle dimenticate, le donne, fino ad allora largamente assenti dai film e dai documenti sulle lotte dei lavoratori immigrati.

Il film cadrà rapidamente nell'oblio e resterà invisibile, vittima della sua non conformità alle due correnti che allora si contrapponevano, il cinema militante e il cinema sperimentale, di cui aveva appena infranto i limiti.

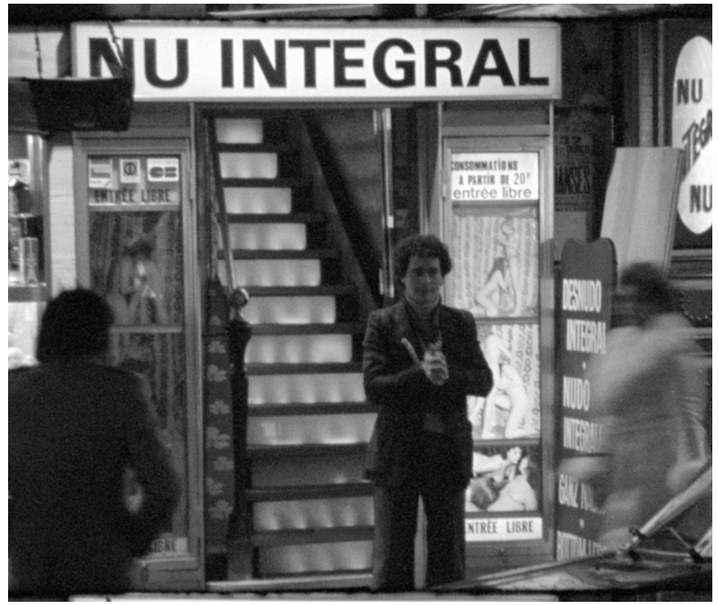
Dopo questo film i due autori lasceranno il cinema per altri mezzi d'espressione. Alain Bonnamy (nato nel 1947) è architetto e fotografo. Djouhra Abouda (nata in Algeria nel 1949 e giunta in Francia con la sua famiglia nel 1956) è oggi nota con il nome di Djura, da Djurdjura, il gruppo di musica kabil che ha fondato alla fine degli anni Settanta a sostegno delle rivendicazioni femministe.

Léa Morin

"Every image was filmed to hit you like a fist," (Djouhra Abouda, in conversation with Guy Hennebelle, "Cinemaction", n. 8, Summer 1979) in this experimental, political and radical film about the experience of immigrant workers in France in the mid-1970s.

Ali au pays des merveilles *(in English,* Ali in Wonderland*) by Abouda and Bonnamy calls out the exploitation and racism it unflinchingly ascribes to the French state, the media, capitalism and colonisation in a system of domination that grinds down of those subjected to it.*

Shot in 16mm, the film combines a formal and aesthetic inventiveness with a powerful militant purpose, through the direct dialogue of marginalised people. "I have explored the everyday actions of migrant workers through a magnifying glass," says Djouhra Abouda (Tahar Ben Jelloun, Djouhra et 'Ali au pays des merveilles'*, "Le Monde", 3 January 1977). It took a year of location scouting and research (she reels off a long list of racist crimes from around 1975), as well as painstakingly detailed cinematic effects (jerky shots, distortion, double exposure, time gaps, images in slow and fast motion). Images composed and set to music by Djamel Allam transport us from the realm of documentary to ballet (featuring refuse collection), musical comedy (highlighting weather, hardship and usury), and even fantasy (with superimposed faces on the gravestones of soldiers who died defending France between 1914 and 1918). The film also gives a voice to the forgotten ones: women, hitherto largely absent from films and documents about the struggles of migrant workers.*



Ali au pays des merveilles

The film was forgotten and remained invisible, a victim of its non-conformity with the two opposing currents of the day: interventionist (or militant) and experimental cinema, whose contours it had crashed.

After this film, Abouda and Bonnamy abandoned cinema for other forms of expression. Alain Bonnamy, who was born in 1947, is an architect and photographer. Djoudra Abouda, who was born in Algeria in 1949 and arrived in France with her family in 1956, is known today as Djura, after Djurdjura, the Kabyle protest band she started in the late 1970s in support of women's rights.

Léa Morin

IL VERO GIAPPONE: I DOCUMENTARI DELLA IWANAMI

The Real Japan: The Documentaries of Iwanami Productions

Programma e note a cura di / *Programme and notes curated by* **Alex Jacoby** e **Johan Nordström**
In collaborazione con / *In collaboration with* **Istituto Giapponese di Cultura**



Creata nel 1950 come ramo della nota casa editrice Iwanami Shoten, la casa di produzione indipendente Iwanami Productions divenne presto ciò che Markus Nornes definisce "l'epicentro della scossa che avrebbe cambiato il panorama del documentario giapponese". Fondata per realizzare film educativi e promozionali, la compagnia finì per trasformare le convenzioni del cinema documentario giapponese. La Iwanami aprì la strada a uno stile caratterizzato da un'osservazione pacata e senza pretese moralizzanti e dalla ferma volontà di fissare su pellicola la vita in tutta la sua disordinata spontaneità, riconoscendo al contempo la soggettività dei registi e delle persone raffigurate. L'impostazione era innovativa per gli standard non solo giapponesi ma anche internazionali: *Kyoshitsu no kodomotachi* (Bambini a scuola) e *E o kaku kodomotachi* (Bambini che dipingono) di Susumu Hani, tra i primi esempi di documentario d'osservazione, anticipano di un anno o due il Free Cinema inglese e di alcuni anni il *cinéma vérité*.

I legami della Iwanami con il (relativamente moderato) Partito comunista giapponese attrassero registi con idee di sinistra; è ironico che alcune delle opere più significative della casa di produzione fossero commissionate da gruppi d'interesse capitalistico, come le compagnie manifatturiere ed elettriche, e da uno stato giapponese liberale, orientato agli affari e filo-americano. Ciò nonostante, la Iwanami incoraggiò la creatività adottando un'impostazione decentralizzata. Come scrive Nornes, "la relativa libertà d'approccio nella gestione di tutte le fasi della produzione permise ai registi della Iwanami di sperimentare all'interno dei confini del cinema d'impresa". Particolarmente significativo fu il cosiddetto Gruppo azzurro (Ao no kai). I suoi membri s'incontravano nel jazz café Narcissus, nel distretto Kabukicho di Tokyo, dove "parlavano di cinema e teoria. Presentavano e commentavano i premontaggi, sperimentando nuove idee. Allo stesso tempo iniziarono a spingersi oltre i limiti del film d'impresa, trasformando per esempio i classici cortometraggi sulle acciaierie in imponenti spettacoli in Cinemascope".

La Iwanami ebbe un impatto duraturo sul cinema giapponese, sia documentario che di finzione. Vi mossero i primi passi varie figure di spicco del cinema d'autore successivo agli anni Sessanta, come i documentaristi militanti Shinsuke Ogawa e Noriaki Tsuchimoto, che avrebbero affrontato alcune delle questioni più controverse della politica nipponica postbellica, e i registi della nouvelle vague giapponese Susumu Hani e Kazuo Kuroki (i film di finzione di Hani recano chiare tracce del minuzioso realismo dei suoi lavori per la Iwanami). La casa di produzione incoraggiò anche registe come Toshie Tokieda e Sumiko Haneda, quest'ultima una dei più celebri documentaristi del Giappone. La rassegna offre l'opportunità di conoscere una serie di film variegati, umani, sperimentali a livello formale e sottilmente politici, mirabili in sé ma anche di vitale importanza.

Alex Jacoby e Johan Nordström

Established in 1950 as a unit of the distinguished publishing house Iwanami Shoten, the independent studio Iwanami Productions soon became what Markus Nornes describes as "the epicentre for what would be a shake-up of the Japanese documentary world". Founded to make educational and promotional films, the company ended up transforming the conventions of Japanese documentary filmmaking. Iwanami pioneered a style typified by quiet, non-judgemental observation and a determination to capture life in all its messy spontaneity, while acknowledging the subjectivity both of the filmmakers and of the people they depicted. The studio's approach was innovative not only by Japanese but by world standards: Susumu Hani's Kyoshitsu no kodomotachi *(*Children of the Classroom*) and* E o kaku kodomotachi *(*Children Who Draw*) were among the earliest observational documentaries made anywhere, pre-dating Free Cinema in Britain by a year or two and* cinéma vérité *by some years.*

Iwanami's links to the (relatively moderate) Japanese Communist Party attracted filmmakers with leftwing convictions; it was an irony that some of the studio's most significant works were commissioned by capitalist interests, including manufacturing and power firms, as well as by the liberal, business-oriented and pro-American Japanese state. Nevertheless, the company fostered creativity through its decentralised approach. As Nornes writes, "The relative freedom of Iwanami's approach to management at all stages of production allowed its employees to experiment with the bounds of the public relations film." Particularly significant was the so-called Blue Group (Ao no kai). Meeting in a jazz cafe called Narcissus in Tokyo's Kabukicho district, "they discussed filmmaking and theory. They would show rough cuts for feedback and perform experiments. At the same time, they began pushing the limits of the PR film, converting typical shorts on, say, steel factories into massive cinemascope spectaculars."

Iwanami had a lasting impact on Japanese film, both documentary and fiction. Several outstanding talents in post-1960 Japanese auteur cinema started at the company, among them radical documentarians Shinsuke Ogawa and Noriaki Tsuchimoto, who would confront some of the most controversial issues in postwar Japanese politics, and New Wave filmmakers Susumu Hani and Kazuo Kuroki – Hani's fiction bears clear traces of the patient realism of his Iwanami work. The studio also fostered female filmmakers such as Toshie Tokieda and Sumiko Haneda, the latter one of Japan's most celebrated documentary directors. This survey offers the opportunity to encounter a set of diverse, humane, formally experimental and subtly political films, which are both admirable in their own right and vitally influential.

Alex Jacoby and Johan Nordström

KYOSHITSU NO KODOMOTACHI

Giappone, 1954 Regia: Susumu Hani

[Bambini a scuola] ▪ T. int.: *Children of the Classroom*. Scen.: Susumu Hani. F.: Shizuo Omura. Su.: Zen'ichiro Sakurai. Prod.: Teizo Oguchi per Iwanami ▪ 35mm. D.: 29'. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / *Japanese version with English subtitles* ▪ Da: The Japan Foundation per concessione di Kiroku Eiga-Hozon Center



Kyoshitsu no kodomotachi

Markus Nornes afferma che i primi documentari di Hani "scossero il mondo cinematografico giapponese". Finanziato dal Ministero dell'istruzione (Monbusho), questo classico del genere documentario aveva lo scopo di promuovere l'interesse verso la professione d'insegnante. Inizialmente il film fu pensato come una sorta di docudrama, con un attore che doveva interpretare il ruolo cruciale di uno studente problematico. Ma Hani, preoccupato che il compito risultasse troppo impegnativo per un attore bambino, decise di girare in una vera scuola con bambini veri. "Portò la macchina da presa nelle aule piene di ragazzini e osservò attentamente le loro interazioni", scrive Normes. "All'inizio temevano che le attrezzature e gli operatori distraessero i bambini […] ma questi si dimenticarono presto della presenza degli adulti e continuarono a giocare, disegnare e imparare". Hani stesso riteneva di aver dato ai bambini "uno sfogo psicologico" e dichiarò che "a detta di tutti il mio primo documentario […] rappresentava un nuovo tipo di film, non solo per il cinema giapponese ma anche per quello occidentale". Hani girò una quantità insolita di materiale per fissare su pellicola il comportamento naturale dei bambini e il film, che lo rese famoso, conserva ancora oggi tutta la sua vitalità, la sua spontaneità e il suo fascino.

Markus Nornes declares that Hani's early documentaries "sent shockwaves through the Japanese film world". Funded by Japan's Ministry of Education (Monbusho), this classic documentary was aimed to promote interest in the teaching profession. Initially the film was envisaged as a kind of docudrama, with an actor playing the key role of a problem student. But Hani, worried that the role would prove too challenging for a child actor, decided to film in a real school with real children. "He brought cameras into the classrooms of young students and closely watched their interactions," writes Normes. "While they were initially concerned that the equipment and adult camera operators would distract the children … they quickly forgot about the filmmakers and went about the business of playing, drawing, and learning." Hani himself believed that he had given the children "a psychological outlet," and declared that "everyone agreed that my first documentary … was a new kind of picture, not just in Japanese cinema but also in Occidental cinema." Hani shot an unusually large amount of footage to capture the natural behaviour of the children, and the film made him famous. Today it fully retains its vitality, spontaneity and charm.

E O KAKU KODOMOTACHI

Giappone, 1955 Regia: Susumu Hani

[Bambini che dipingono] ▪ T. int.: *Children Who Draw*. Scen.: Susumu Hani. F.: Shizuo Omura. Su.: Zen'ichiro Sakurai. Prod.: Teizo Oguchi per Iwanami ▪ 16mm. D.: 38'. Bn e Col. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / *Japanese version with English subtitles* ▪ Da: The Japan Foundation per concessione di Kiroku Eiga-Hozon Sentā

Il seguito di *Kyoshitsu no kodomotachi* non solo vinse il premio per il miglior cortometraggio della rivista di cinema "Kinema Junpo", ma fu celebrato anche all'estero, aggiudicandosi il premio per il miglior cortometraggio a Cannes e quello per il miglior documentario didattico a Venezia. Hani conferma l'impostazione spontanea, basata sull'osservazione, del film precedente, tenendo in primo piano la soggettività dei partecipanti mentre si concentra sulla loro creatività. Ci viene mostrata una scolaresca impegnata a disegnare, dipingere e modellare con l'argilla o la sabbia; ripetuti stacchi su primi piani a colori dei disegni permettono al narratore di riflettere sul loro



E o kaku kodomotachi

significato. Hani stesso ha raccontato che molti anni dopo, in occasione di una proiezione del film, un'università giapponese aveva riunito i ragazzini protagonisti, allora sessantenni. "Sono rimasto davvero scioccato" ha detto, "perché pensavo che avrebbero riso del film. Ma avevo filmato le loro immagini interiori quando erano molto piccoli, sei o sette anni; avevo filmato, forse, cose molto complesse, personali. E così invece di ridere si sono messi a piangere".

This followup to Kyoshitsu no kodomotachi *not only was pronounced the year's Best Short Film from the Japanese film magazine "Kinema Junpo", but also won acclaim beyond Japan, scooping the prize for Best Short Film at Cannes and the award for Best Educational Short at Venice. Hani maintained the observational and spontaneous approach of the earlier film, while keeping the subjectivity of the participants to the fore by focusing on the creativity of its subjects. We witness a class of schoolchildren drawing pictures, painting, and modelling in clay or sand; occasional cutaways to full-colour close ups of the drawings allow the narrator to speculate on their meaning. Hani himself recalled screening the film many years later at a Japanese university that had gathered the original participants, now aged 60. "I was quite shocked," he remarked, "because I thought that they would laugh at the movie. But I had recorded their images inside when they were very young, six or seven years old; I had recorded, maybe, very complicated, personal things. So, instead, they cried."*

MACHI NO SEIJI – BENKYO SURU OKAASAN

Giappone, 1957 Regia: Toshie Tokieda

[Politiche cittadine – Madri che studiano] ▪ T. int.: *Town Politics – Mothers Who Study*. F.: Suehiro Fujise. Prod.: Iwanami ▪ 16mm. D.: 31'. Bn. Versione giapponese / *Japanese version* ▪ Da: National Film Archive of Japan per concessione di Kiroku Eiga-Hozon Sentā

Questo avvincente documentario s'incentra su un gruppo di 'studentesse-madri' che decidono di partecipare alla vita politica di una città di provincia, Kunitachi. Mitsuyo Wada-Marciano scrive che "il film ritrae la crescita e lo sviluppo postbellici [di Kunitachi] nella sua doppia veste di città universitaria e di centro culturale". Visto con gli occhi di oggi il film è la preziosa testimonianza di una località ormai da molto tempo incorporata nella metropoli di Tokyo ma, mostrandoci le donne impegnate a studiare il bilancio comunale e a riflettere sull'offerta formativa per i loro figli, allude anche alle questioni politiche che la città si trovava ad affrontare. La stessa Tokieda disse di aver voluto "suggerire che la politica non è qualcosa che sta fuori dalla nostra portata, ma qualcosa che può essere migliorato con i nostri sforzi".

Tokieda credeva di aver ottenuto l'incarico perché la Iwanami pensava che un regista inesperto potesse garantire un'impostazione originale. Con incantevole autoironia osservò in seguito: "Tutta la troupe del film aveva più o meno ventisette anni. Eravamo una banda d'incapaci bloccati insieme in una casa in affitto, non facevamo altro che girare e litigare. Probabilmente passavamo più tempo a litigare che a girare. Quando andammo in post-produzione era tutto un 'Voglio dire questo' 'Voglio dire quello'... e non eravamo in grado di mettere tutto insieme… All'epoca ci chiamavano 'Università Iwanami'; imparavamo lavorando". Tokieda avrebbe poi documentato la Rivoluzione culturale cinese in *Yoake no kuni* (Il paese dell'alba, 1967).

This engaging documentary focuses on a group of 'studying mothers' who decide to involve themselves in the civic politics of a provincial town, Kunitachi. Mitsuyo Wada-Marciano writes that "the film depicts its postwar growth and development in its dual guises as a college town and as a centre of culture and learning." Seen today, the film preserves a valuable record of a locale long since merged into the Tokyo metropolis, while hinting at the political questions then confronting it as the women study the municipal budget and reflect on educational provision for their children. Tokieda herself remarked



Machi no seiji – Benkyo Suru okaasan



Mura no fujin gakkyu

that she wanted "to suggest that politics is not something that is out of reach, but something that can be improved by our own efforts."

Tokieda believed she was chosen to direct because Iwanami thought an inexperienced filmmaker might adopt an original approach. With charming self-deprecation, she later remarked: "All of the staff on that film were about 27 years old. We were a bunch of know-nothings stuck together in a rented house, arguing as we filmed. We probably spent more time arguing than filming, actually. Once we got to post-production, it was all, 'I want to say this,' 'I want to say that' … and we weren't able to pull it all together … People called us 'Iwanami University' back then; we were learning while we worked." Tokieda would go on to document the Chinese Cultural Revolution in Yoake no kuni *(*Land of the Dawn*, 1967).*

MURA NO FUJIN GAKKYU

Giappone, 1957 Regia: Sumiko Haneda

[La scuola per le donne del villaggio] ▪ T. int.: *School for Village Women, Women's College in the Village*. Scen.: Sumiko Haneda. F.: Shizuo Omura. Su.: Zen'ichiro Sakurai. Prod.: Teizo Oguchi per Iwanami ▪ 16mm. D.: 25'. Bn. Versione giapponese / *Japanese version* ▪ Da: National Film Archive of Japan per concessione di Kiroku Eiga-Hozon Senta

L'esordio di Haneda alla regia, dopo quattro anni di lavoro come assistente, è ambientato in un villaggio agricolo nella prefettura di Shiga (est di Kyoto). Il film ne ritrae l'architettura, gli stili di vita, i costumi tradizionali e le attività agricole e domestiche, ma il suo interesse principale, come spesso accade nei primi film della Iwanami, è l'istruzione. Haneda filma le esperienze dei bambini del villaggio in una scuola moderatamente progressista e affianca la loro vita scolastica a una serie di incontri in cui le madri leggono e discutono i compiti dei figli – compresi i temi che hanno scritto sulle loro stesse madri. Haneda registra gli eventi con la pazienza e l'attenzione che la contraddistinguono, lasciando che le donne parlino per loro stesse; e tuttavia scardina delicatamente il realismo del film con una colonna sonora deliziosamente incongrua per lo più composta da classici occidentali. L'atmosfera del villaggio e la spontaneità delle persone riprese fanno del film l'incantevole testimonianza di un Giappone rurale oggi scomparso.

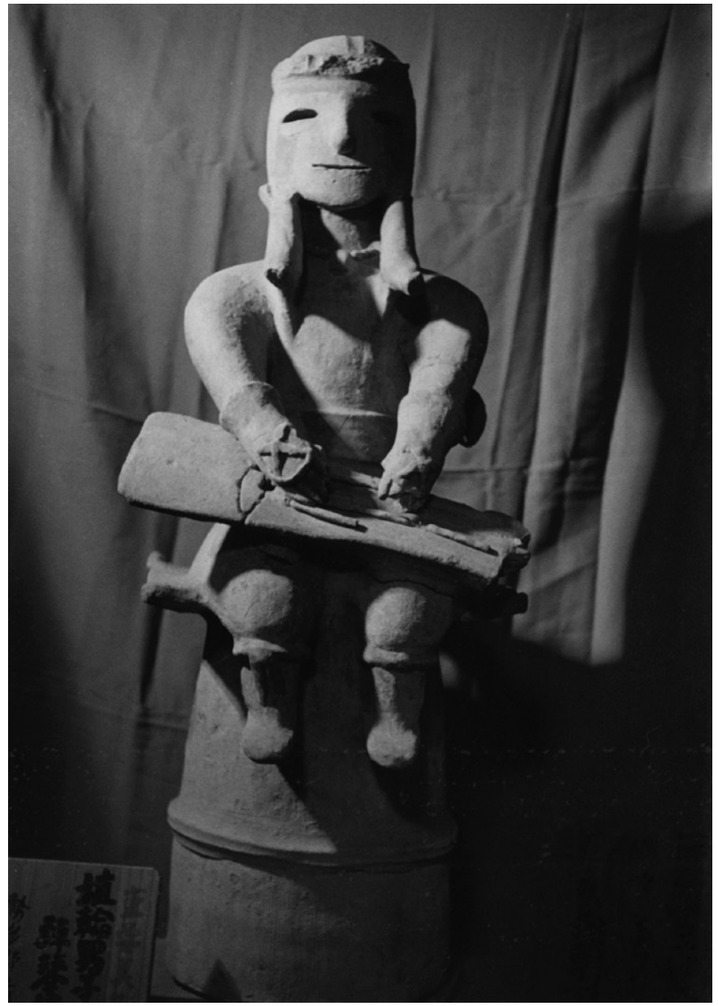
Haneda's debut as full director, made after four years spent as an assistant, is set in a farming village in Shiga Prefecture (east of Kyoto). The film depicts the traditional architecture, lifestyles and customs of the village, its agricultural and domestic labour, but its central focus, as with many of Iwanami's early films, is on education. Haneda records the experiences of the village children in a moderately progressive school, and juxtaposes their education with a series of meetings in which the mothers gather to read and discuss their children's work – including essays written about the mothers themselves. Haneda records events with characteristic patience and attention, making space for the women to speak for themselves; yet she gently disrupts the film's realism with a charmingly incongruous score mostly composed of Western classical standards. The atmosphere of the village and the spontaneity of the human subjects make this a beguiling document of a now-vanished rural Japan.

KODAI NO BI

Giappone, 1958 Regia: Sumiko Haneda

[La bellezza delle antichità] ▪ T. int.: *Beauty of the Ancients*. Prod.: Mitsuro Kudo per Iwanami ▪ 16mm. D.: 22'. Bn. Versione giapponese / *Japanese version* ▪ Da: National Film Archive of Japan per concessione di Kiroku Eiga-Hozon Senta

Commissionato dal Museo nazionale di Tokyo, questo film, considerato da alcuni il capolavoro del periodo Iwanami di Haneda, è uno dei tanti in cui la regista ha documentato i tesori artistici antichi e classici del Giappone. Qui si concentra sulla collezione d'arte del Museo nazionale che raccoglie esemplari risalenti alle prime ere della storia (o meglio preistoria) giapponese, come il vasellame e le sorprendenti figure di terracotta note come *haniwa*. Dettagli inquadrati con cura, illuminazione studiata con precisione e movimenti di macchina esplorativi mettono in risalto la bellezza e la singolarità delle opere d'arte. Il produttore Mitsuru Kudo racconta: "*Kodai no bi* era un lavoro che avevo ottenuto dal Ministero [dell'istruzione] quando lavoravo per la Iwanami. Rispetto a oggi, il cinema di allora godeva di un maggiore prestigio sociale e di conseguenza i budget erano più alti. Ecco perché abbiamo potuto fare un ottimo lavoro in fase di preproduzione, ricerca delle location e sceneggiatura. Anche se stavamo solo girando un film di venti minuti siamo andati a fare ricerche al Museo nazionale di Tokyo, al Museo di Kyoto, al Museo di Nara e perfino in collezioni private. Il lavoro che siamo riusciti a fare era accurato fino a questo punto".



Kodai no bi

Commissioned by the Tokyo National Museum, this film, regarded in some quarters as the masterpiece of Haneda's Iwanami period, is one of several in which she documented Japan's ancient and classical artistic treasures. Here she focuses on the Tokyo National Museum's collection of art from the earliest eras of Japan's (pre)history, including earthenware pottery and the striking terracotta figurines known as haniwa. *Carefully framed details, precisely judged lighting and exploratory camera movements illuminate the beauty and distinctiveness of the artworks. Producer Mitsuru Kudo writes that "*Kodai no bi *was a job I got from the Ministry [of Education] while at Iwanami. Unlike today, film in that era was more prized socially and as a result budgets were bigger. That's why we could do a really good job with preparations, location hunting, and script selection. Even though we were only making a 20-minute film, we'd go searching in the Tokyo National Museum, the Kyoto Museum, the Nara Museum, and even private collectors. We could do that thorough a job."*

HORYU-JI

Giappone, 1958 Regia: Susumu Hani

▪ T. int.: *Horyu-ji Temple*. Scen., M.: Susumu Hani. F.: Jun'ichi Segawa. Mus.: Yashiro Akio. Int.: Hiroshi Akutagawa (narratore). Prod.: Mitsuru Kudo per Iwanami ▪ 16mm. D.: 23'. Col. Versione inglese / *English version* ▪ Da: The Japan Foundation per concessione del Kiroku Eiga-Hozon Senta

Questo celebre documentario, girato a colori, ritrae uno dei più famosi templi giapponesi. Situato nella cittadina di Ikaruga, non distante da Nara, l'antica capitale del Giappone, Horyu-ji fu uno dei primi luoghi di culto buddista fondati nel paese e contiene costruzioni in legno risalenti al VII secolo, le più antiche al mondo. Così il produttore Mitsuru Kudo descrive la lavorazione: "Per *Horyu-ji* abbiamo trascorso circa una settimana al tempio compiendo osservazioni dettagliate e perfino qualche prova di ripresa. Quel luogo ha una gamma di colori particolare: il rosso di Horyuji, il colore delle pareti in terra battuta, il colore di quando c'è il sole, il colore di quando piove. Abbiamo avuto la possibilità di fermarci a Nara e studiare il luogo". In una sequenza assai inventiva a livello di composizione, Hani riprende i tratti suggestivi, variamente placidi, impassibili e angosciati, delle statue buddiste, mentre nella scena iniziale trova "una sorta di estasi" nei volti in carne e ossa dei visitatori che assistono a uno spettacolo rituale. Autore dell'ipnotica partitura è l'illustre compositore modernista Yashiro Akio.

This celebrated documentary, filmed in colour, depicts one of the most famous of all Japanese temples. Horyu-ji, in the small town of Ikaruga outside Japan's ancient capital of Nara, was one of the first Buddhist places of worship established in Japan, and contains the oldest surviving wooden buildings in the world, dating from the seventh century. Producer Mitsuru Kudo describes the filming process: "For Horyu-ji, *we spent about a week at Horyu-ji Temple making detailed observations and even doing film tests. That place has a special set of colours: the red of Horyu-ji, the colour of the earthen walls, the colour when the sky is clear, the colour when it's wet. We had the leeway to stay in Nara and investigate." In a sequence of inventive compositions, Hani records the striking features, variously placid, impassive and anguished, of the Buddhist statues themselves, while, in the opening scene, finding "a kind of ecstasy" in the living faces of the visitors watching a ritual performance at this ancient site. Distinguished modernist composer Yashiro Akio contributes a haunting score.*

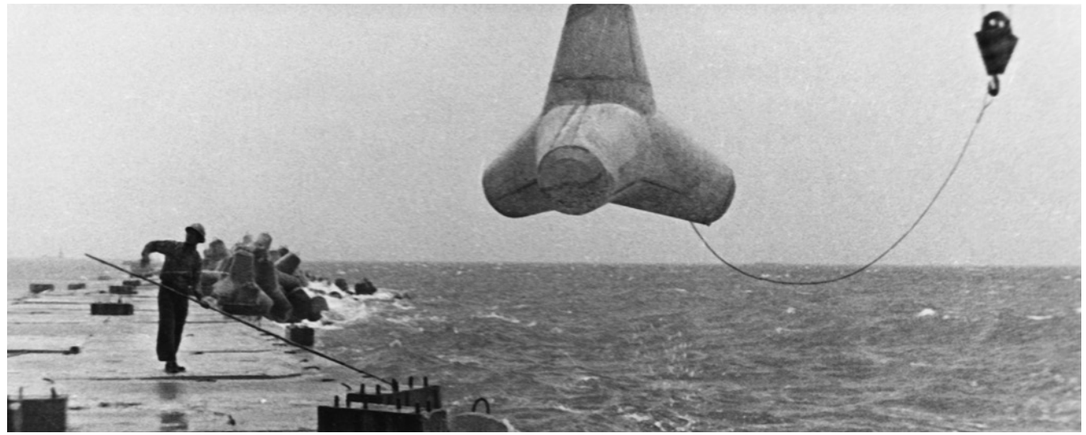
KAIHEKI

Giappone, 1959 Regia: Kazuo Kuroki

[La diga] ▪ T. int.: *The Sea Wall*. Scen.: Shigeru Kuwano. Koichi Iijima (commento). F.: Kazuzo Kato. Su.: Zen'ichiro Sakurai. Mus.: Teizo Matsumura, Sei Ikeno, Taichiro Kosugi, Minoru Miki, Hajime Harada. Prod.: Iwanami ▪ 35mm. D.: 59'. Col. Versione giapponese / *Japanese version* ▪ Da: National Film Archive of Japan per concessione di Kiroku Eiga-Hozon Senta

Fin dalla sequenza d'apertura, che combina riprese subacquee e aeree, questo capolavoro dedicato alla costruzione di una centrale elettrica a vapore a Kurihama (a sud di Tokyo) supera di gran lunga i limiti del film promozionale per rivelarsi una delle esperienze sensoriali più sorprendenti del cinema documentario giapponese. Contraddistinto da un atteggiamento marcatamente ambiguo verso il progresso, il film è una sinfonia di elementi – acqua, terra e aria – e un'indagine delle diverse consistenze di roccia, cemento, legno e vetro, ruggine, terra e fango. La diga del titolo protegge sì la costa da un tifone, ma il processo di costruzione comporta anche necessariamente un processo di distruzione. I bulldozer, di un giallo sgargiante quanto quello dei taxi in *Dietro lo specchio* di Nicholas Ray, squarciano paesaggi senza tempo; le cariche di dinamite spianano colline che potevano figurare in antiche xilografie. Perfino le mappe e le planimetrie hanno qualcosa dell'arte astratta, sensazione sottolineata dalla musica sperimentale della colonna sonora. La breve scena di una festa estiva tradizionale ha un sapore particolarmente incongruo; questo documentario di stampo fantascientifico ci ricorda che il futuro è già qui.

A quanto pare, *Kaiheki* fu il primo film in formato panoramico di cui venne avviata la produzione in Giappone, ma il protrarsi delle riprese fece sì che non fosse il primo ad essere distribuito. Fu forse anche il primo a suggerire le ambizioni sperimentali del regista Kazuo Kuroki. Ironicamente, lo stesso Kuroki raccontò di aver ricevuto l'incarico quasi per caso: "A quei tempi, per far quadrare i conti dovevamo realizzare contemporaneamente quattro o cinque progetti a lungo termine. E siccome questo richiedeva tre anni interi rappresentava una bella grana. Alla Iwanami si chiesero chi potesse essere disposto a restare bloccato per tre anni a filmare una fabbrica. Così decisero di proporlo ai giovani a contratto, e il loro sguardo cadde su di me". Tuttavia, nonostante questa genesi apparentemente casuale, il film dimostra superbamente l'inventiva e l'estro visivo che sarebbero fioriti in capolavori di finzione come *Tobenai chinmoku* (Il silenzio che non può volare, 1966).



Kaiheki

Lo studioso Takashi Kitakoji osserva che il film si allontana dalle convenzioni del cinema d'impresa dell'epoca. "Il commento non è una semplice spiegazione", osserva, "il poeta Koichi Iijima scrisse in realtà una vera e propria sceneggiatura. Nel tentativo di Kuroki di creare un nuovo tipo di documentario e di film d'impresa, una colonna sonora con quel genere di commento assume un grande peso all'interno del film".

From the opening sequence, combining underwater and aerial footage, this masterpiece about the construction of a steam-power plant in Kurihama (south of Tokyo) far surpasses the limitations of the promotional film genre, and emerges as one of the most staggering sensory experiences in Japanese documentary. A symphony of the elements – water, earth and air – and a study of the contrasting textures of rock, concrete, wood and glass, rust, soil and mud, the film is distinguished by a notably ambivalent attitude towards progress. The sea wall of the title does protect the coast from a typhoon; but the process of construction is also necessarily one of destruction. Bulldozers as luridly yellow as the taxis in Nicholas Ray's Bigger Than Life *tear into timeless landscapes; blasts of dynamite level hills that might have featured in woodblock prints. Even maps and plans take on something of the appearance of abstract art, and the avant-garde score has a similar impact. The brief depiction of a traditional summer festival feels notably incongruous; this documentary in the mould of science fiction reminds us that the future is already here.*

Kaiheki *was apparently the first film to enter production in Japan in a widescreen format, though its lengthy shoot meant that it was not the first to be released. It was also perhaps the first film to suggest director Kazuo Kuroki's avant-garde ambitions. Ironically, Kuroki himself recounted that he was assigned to the film practically by chance: "In those days," he said, "we had to do four or five long-term projects all at once in order to make ends meet. And since this one took a full three years, it was a real pain to do. Iwanami was wondering who they could get who was willing to get stuck with filming a factory for three years. So, they decided to ask the young, contract guys, and their gaze stopped on me." Yet despite this apparently casual genesis, the film superbly demonstrates the visual flair and imagination that would flower in such fiction masterpieces as* Tobenai chinmoku *(*Silence Has No Wings, *1966).*

Film scholar Takashi Kitakoji notes that the film departed from the norms of PR cinema in its day. "The narration isn't a simple explanation," he observes; "instead poet Koichi Iijima actually wrote a script. Within Kuroki's attempts to create a new kind of documentary and PR film, a soundtrack with that kind of narration commands a lot of weight in the film."

IL PARADISO DEI CINEFILI

The Cinephiles' Heaven



RITROVATI E RESTAURATI

Recovered and Restored

Programma a cura di / *Programme curated by* **Gian Luca Farinelli**
con la collaborazione di / *in collaboration with* **Janice Simpson**

Da *Ponte dei sospiri* (1904), film sulla star del cinema degli anni zero, la città di Venezia, di cui ignoriamo il regista, a *Mulholland Drive* (2001), di cui nessuno ignora l'autore, gli oltre settanta film della selezione di quest'anno coprono un arco temporale di novantasette anni. Dentro c'è la storia del cinema, ma anche l'enorme e generoso lavoro, che la pandemia non ha fermato, delle cineteche pubbliche e private di tutto il mondo. Alcuni titoli li inseguivamo da diverse edizioni. *Les Bas-fonds*, *Kuhle Wampe*, *Bélphegor*, *The Loves of Carmen* non sono mai stati film perduti, ma non li abbiamo mai visti in copie così perfettamente ricostruite. Da oltre due anni attendevamo il risultato del lavoro dei colleghi restauratori della Universal sulle matrici Technicolor di *Frenchman's Creek*, di un maestro del colore come Mitchell Leisen, o della Disney su uno dei più begli insuccessi della storia del cinema, *Nightmare Alley*, o dell'Academy sull'immenso *The Best Years of Our Lives*.

La selezione di quest'anno riserva molti capolavori di maestri riconosciuti, come Preminger, Ford, Wilder, Lynch, Kawashima, Stiller, Buñuel, Truffaut, ma altrettante opere di autori molto meno noti, come Kwan, Humblestone, Frank, Badger, Maurice Ravel, Mai Zetterlig.

Non solo capolavori: ad esempio, ho scelto *È arrivato l'accordatore* perché è un film brutto, ma la sua bruttezza ci chiarisce quanto dobbiamo essere grati a Fellini, che pochi mesi dopo il film diretto da Coletti riuscì a trasformare completamente Alberto Sordi da attore scialbo e antipatico in uno dei più geniali ed empatici interpreti del cinema italiano.

Particolarmente significativa la selezione degli anni Sessanta, che si apre con il nuovo restauro dei *400 coups* (1959), prosegue con il testamento di John Ford (*The Man Who Shot Liberty Valance*) e con due opere realizzate da Yuzo Kawashima l'anno prima di morire. Poi un blocco di film dove gli autori si misurano con la libertà della sperimentazione (*Il servo* di Losey, l'esplosivo *Nattlek* di Mai Zetterling, *De man die zijn haar kort liet knippen*/*L'Homme au crâne rasé*, prodigioso esordio di André Delvaux, il sorprendente documento della scena beat newyorchese *Me and My Brother*. E poi la geniale e ancora troppo poco nota commedia del maestro del cinema afroamericano Melvin van Peebles, *Watermelon Man*.

Concludo con due film che mi hanno profondamente commosso: *Il mulino del Po* di Alberto Lattuada e *Les Oliviers de la justice* di James Blue. Entrambi raccontano la fine di un'epoca. Il primo il tramonto della civiltà contadina nella pianura padana alla fine dell'Ottocento, l'altro la campagna algerina nel momento di sospensione tra il colonialismo francese ormai al tramonto e una lotta per l'indipendenza non ancora compiuta. L'uno ricostruisce la campagna di cinquant'anni prima, l'altro fotografa la verità del particolare momento che precede il cambiamento. Due film che sembrano introdurci a due grandi opere successive, *Novecento* di Bertolucci e *La battaglia di Algeri* di Pontecorvo. Ecco Il Cinema Ritrovato!

Gian Luca Farinelli

From Ponte dei sospiri *(1904), a film about that star of early cinema, the city of Venice, the director of which is unknown, to* Mulholland Drive *(2001), the director of which everyone knows, the 70-plus films of this year's selection cover a timespan of 97 years. It contains film history but also the immense and generous work of public and private film archives around the world, which not even the pandemic has stopped. We have been chasing after some titles for years.* Les Bas-fonds, Kuhle wampe, Bélphegor, Loves of Carmen *have never been lost films, but we have never seen them in such perfectly reconstructed prints. For more than two years we have been waiting to see the completed work of our fellow restorers at Universal on the Technicolor matrices of* Frenchman's Creek, *by the colour maestro Mitchell Leisen, and at Fox on one of the finest flops of film history,* Nightmare Alley, *and at the Academy on the epic* The Best Years of Our Lives.

This year's selection has in store many masterpieces by acclaimed directors, including Preminger, Ford, Wilder, Lynch, Kawashima, Stiller, Buñuel and Truffaut, but just as many works by lesser known filmmakers, such as Kwan, Humblestone, Frank, Badger, Maurice Ravel and Mai Zetterling.

And not just masterpieces: for example, I chose È arrivato l'accordatore *because it is an ugly film, but its ugliness reveals how much we owe to Fellini, who, just a few months after Coletti's film, totally transformed Alberto Sordi from a dull and annoying actor to one of the most brilliant and sensitive artists of Italian cinema.*

The selection of 1960s films is rather substantial. It opens with a new digital restoration of Les 400 coups *(1959) and continues with John Ford's legacy (*The Man Who Shot Liberty Valance*) and two films directed by Yuzo Kawashima one year before his death. And then a series of films in which directors play with the freedom of experimentation: Losey's* The Servant, *Swedish director Mai Zetterling's explosive* Nattlek, *André Delvaux's extraordinary first film* De man die zijn haar kort liet knippen/L'Homme au crâne rasé *and the surprising picture of the New York Beat scene in* Me and My Brother. *And then the brilliant yet still little-known comedy by a maestro of African-American cinema, Melvin van Peebles:* Watermelon Man.

I end with two films the deeply moved me: Il mulino del Po *by Alberto Lattuada and* Les Oliviers de la justice *by the American director James Blue. Both are stories about the end of an era. The first depicts the decline of peasant culture in the Po Valley at the end of the 1800s, while the other captures the Algerian countryside suspended between the end of French colonialism and the struggle for independence. One reconstructs the countryside of 50 years earlier, the other captures the reality of that strange moment just before a change takes place. Two very different films in a state of suspension that seem to pave the way, for us viewers today, to two subsequent masterpieces,* Novecento *by Bertolucci and* La battaglia di Algeri *by Pontecorvo. That's Il Cinema Ritrovato!*

Gian Luca Farinelli

RITRATTO-PROFILO RENÉE DOUX / *PORTRAIT-PROFILE RENÉE DOUX*

I titoli di testa che presentano i nomi degli attori fecero la loro prima apparizione nel 1908 e per molti anni rimasero rari e poveri di informazioni. Così, mano a mano che la nostra consuetudine con il cinema delle origini si fa più profonda, ci costruiamo un catalogo visivo di interpreti senza nome. Coltiviamo passioni e antipatie, come accade con i film contemporanei; salutiamo con gioia l'incontro con un nostro favorito, mentre la visione d'un film può essere guastata dalla presenza di un attore che già in passato ci aveva deluso. A questo punto cominciamo a nutrire una curiosità sempre più viva sulle figure anonime dello schermo. La scorsa primavera, preparando la sezione *Musidora*, ho letto l'intervista che Musidora e Henri Langlois fecero nel 1948 a Georges Hatot, e mi sono fermata di colpo nel punto in cui il vecchio pioniere maldicente allude in una sola battuta all'impotenza di Ferdinand Zecca e alla moglie di lui: "Renée Doux, una ballerina dell'Olympia che lavorava alla Pathé". Ho cercato il nome su Google. Sono apparse parecchie cartoline d'epoca che mostravano la mia attrice Pathé preferita, il cui nome avevo cercato di scoprire fin dal 2005, quando l'avevo vista e ammirata in *La Confession* e *Les Trois phases de la lune*. Indipendentemente e nello stesso momento Stéphanie Salmon l'aveva identificata lavorando sui nomi di attori e attrici indicati sul retro delle fotografie conservate alla Fondation Jérôme Seydoux-Pathé. Scoperta la sua identità, abbiamo compulsato siti genealogici ed esaminato una quantità di film, foto e cataloghi originali Pathé per ricostruire una filmografia di Renée Doux. Nel momento in cui scrivo, abbiamo identificato cinquanta film realizzati tra il 1903 e il 1910, tutte produzioni Pathé. Fondamentale è stato il contributo di Elif Rongen-Kaynakçi e il compianto Roland-François Lack, che ci hanno inviato fotografie e screener.



La Confession

Mariann Lewinsky

Volto familiare dei film Pathé, Marie Doux (Parigi, 1878-1919) lavora nel cinema tra il 1903 e il 1910. Artista lirica nota con il nome di Renée Doux, figlia di una ragazza madre, si esibisce inizialmente nei teatri dei Grands Boulevards e all'Olympia con Suzanne Marty, spesso affiancata dalla sorella Rose e da Julienne Mathieu, futura collega di cinema. Nel 1896 in Brasile dà alla luce una figlia, Renée, che reciterà spesso al suo fianco e prenderà il cognome di Louis Dauge, primo marito (1906) della madre. Durante l'Esposizione universale del 1900, i giornali citano Renée Doux a proposito della Festa dell'orticoltura. È celebre per la sua bellezza, ma probabilmente interpreta solo parti secondarie. Ciò nonostante, i suoi primi film mostrano un'attrice matura e versatile, in ruoli comici e drammatici. È possibile che Doux abbia scelto di dedicarsi solo al cinema dopo un incidente d'auto nel 1904, in cui riporta una ferita a una gamba. Rimasta vedova nel 1908, si sposa con Ferdinand Zecca a Nizza (febbraio 1910), dove risiede durante le riprese di un film. I testimoni sono Charles Pathé, Pierre-Victor Continsouza e l'amica Berthe de Faria. Il contratto di matrimonio menziona un capitale invidiabile. Doux si è fatta da sé, e una parte del suo patrimonio consiste nel guardaroba che indossa sui set. Possiede perfino dei diamanti! Quando i giornali iniziano a citare il nome degli attori cinematografici, il suo appare spesso. Personalità influente, fa entrare nel cinema anche la sua famiglia, in particolare la sorella Henriette che sposa l'operatore Jacques Bizeul. La sua filmografia però si va esaurendo. Nel 1913 lascia Zecca per l'imprenditore e futuro esercente cinematografico Maurice Charles Maître. Nel 1914 a Berlino dà alla luce una seconda figlia, Madeleine, mentre la prima, Renée Dauge, è annunciata nella serie *Odette* prodotta da Charles Decroix a Berlino. La guerra pone fine alle loro carriere. Nel gennaio del 1919 Renée muore di influenza spagnola all'ospedale Saint-Louis di Parigi.

Stéphanie Salmon

Opening credits revealing the names of performers made their first appearance in 1908 and remained rare and uninformative for many years. As our experience with early cinema deepens, we start to build up a visual catalogue of its nameless performers. We pursue friendships and enmities as with contemporary films; we enjoy a chance meeting with a special favourite or find a film marred by the presence of an actor who has disappointed before. That is when we start to wonder more and more about the figures on the screen. Last spring, preparing the Musidora *strand, I read the interview Musidora and Henri Langlois conducted in March 1948 with Georges Hatot, and stopped short where the film pioneer and back-biter mentions in one answer both Ferdinand Zecca's impotence and his wife: "Renée Doux, a dancing girl from the Olympia who worked at Pathé." I googled the name. Several picture postcards appeared, showing my favourite Pathé actress, whose name I had tried to find out ever since I had first seen and liked her in* La Confession *and in* Les Trois phases de la lune*, in 2005. Independently, at the same time Stéphanie Salmon at the Fondation Jérôme Seydoux-Pathé had identified her by working on the names of actors and actresses as indicated on the back of film stills. After discovering her identity we cruised genealogic sites and went through scores of films, film stills and the original Pathé catalogues to build up a filmography for Renée Doux. We have identified, at the moment of writing, 50 films from 1903 to 1910 featuring Doux, all of them Pathé productions. Elif Rongen-Kaynakçi and the late Roland-François Lack have provided substantial help by sending us screeners and stills – we thank them.*

Mariann Lewinsky

A familiar face in Pathé films, Marie Doux (1878-1919) acted in cinema between 1903 and 1910. The daughter of a single-mother, she became an opera singer known as Renée Doux starting her career in the theatres on the Grands Boulevards, as well as alongside Suzanne Marty at Olympia, where her sister Rose, and future fellow screen actress Julienne Mathieu would also appear. In 1896, in Brazil, she gave birth to a daughter, Renée, who would act alongside her and who would take the name of her first husband, Louis Dauge (1906). During the Paris Exposition of 1900, the papers mentioned Renée Doux as part of the horticultural festival. She was known for her beauty but probably only played secondary roles. Even so, her first films prove her to be an accomplished actress across evocative, comic and dramatic roles. It is possible that Doux opted for cinema after she injured her leg in a car accident in 1904. After being widowed in 1908, she married Ferdinand Zecca, in February 1910, in Nice where she was filming. Charles Pathé, Pierre-Victor Continsouza and her friend Berthe de Faria were witnesses. The marriage contract mentions some enviable capital. Doux made her own way in the world, and part of her fortune was the personal wardrobe she wore on film – she even had diamonds! Hers was among the names of cinema actors, who began to be mentioned in the newspapers. She also used her influence to bring her family into the cinema, notably her sister Henriette, who married the cinematographer Jacques Bizeul. However, Renée's film career was declining. In 1913 she left Zecca for the entrepreneur and future cinema operator Maurice Charles Maître. In 1914 she gave birth to a second daughter, Madeleine, while her eldest was due to appear in the series Odette*, which Charles Decroix had decided to produce in Berlin. The war, however, put a halt to these careers. In 1919, Renée died of Spanish Flu in a hospital in Saint-Louis.*

Stéphanie Salmon

LES TROIS PHASES DE LA LUNE
Francia 1905

▪ T. copia: *Die drei Phasen des Mondes*. Int.: Renée Doux ▪ Prod: Pathé Frères (n. 1321, scène comique) ▪ 35mm. L.: 41 m. D.: 2' a 18 f/s. Col. Didascalie tedesche / *German intertitles* ▪ Da: Filmarchiv Austria

SIDONIE BOIT NOTRE VIN
Francia, 1906

▪ T. ing.: *Susan Tastes Our Wine*. Int.: Renée Doux (la signora). Prod.: Pathé Frères (n. 1590, scène comique) ▪ 35mm. L.: 64 m. D.: 4' a 16 f/s. Bn ▪ Da: Cinémathèque suisse ▪ Restaurato nel 2020 da Cinémathèque suisse presso il laboratorio ANIM / *Restored in 2020 by Cinémathèque suisse at ANIM laboratory*

MARIE-ANTOINETTE
Francia, 1903

▪ T. int.: *Marie Antoinette*. Int.: Renée Doux (Marie-Antoinette). Prod.: Pathé Frères (n. 1023, scène historique) ▪ 35mm. L.: 151 m. D.: 8' a 16 f/s. Col. (da un nitrato colorato a mano / *from a hand-colored nitrate print*) ▪ Da: Cineteca di Bologna
I titoli mancanti dei 9 tableaux secondo il catalogo Pathé / *The missing titles of the 9 tableaux according to the Pathé catalogue*: 1. Fête à Trianon; 2. Menuet; 3. Goûter sur l'herbe; 4. Colin-Maillard; 5. Rendez-vous galant; 6. La Révolution. Prise de la Bastille; 7. La Prison du Temple; 8. Devant le tribunal; 9. L'Échafaud

FEMME JALOUSE
Francia, 1907

▪ T. int.: *Jealous Wife*. Int.: Renée Doux (l'amante). Prod.: Pathé Frères (n. 1675,

scène comique) ▪ 35mm. L.: 55 m. D.: 3' a 16 f/s. Bn. Didascalie tedesche / *German intertitles* ▪ Da: Cineteca di Bologna, Deutsche Kinemathek

LA CONFESSION
Francia, 1905

▪ T. it.: *La confessione*. Int.: Renée Doux (la peccatrice spagnola). Prod.: Pathé Frères (n. 1217, scène comique) ▪ 35mm. L.: 31 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn ▪ Da: Cineteca di Bologna (Fondo Correra)

LA FILLE DE L'ARMATEUR
Francia, 1908

▪ Int.: Renée Doux (la figlia dell'armatore), Renée Dauge (bambina in spiaggia). Prod.: Pathé Frères (n. 1953, scène dramatique et réaliste) ▪ 35mm. L.: 307 m. D.: 17' a 16 f/s. Bn. Didascalie tedesche / *German intertitles* ▪ Da: BFI National Archive (Collezione Joye)

MÉTEMPSYCOSE
Francia, 1907 Regia: Ferdinand Zecca, [Segundo de Chomón?]

▪ T. int.: *Transformations.* Scen., F.: Segundo de Chomón. Int.: Renée Doux. Prod.: Pathé Frères (n. 1665, scène à trucs) ▪ DCP. D.: 4'. Col. (da un nitrato colorato a pochoir / *from a stencil colored nitrate print*) ▪ Da: Fondation Jérôme Seydoux-Pathé ▪ Restaurato in 4K nel 2017 da Fondation Jérôme Seydoux-Pathé presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, con il sostegno di CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée / *Restored in 4K in 2017 by Fondation Jérôme Seydoux-Pathé at L'Immagine Ritrovata laboratory, with funding provided by CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée*

EXCURSION EN ITALIE

Nel 1904 la società francese Pathé Frères produsse la "scène de plein air en 12 tableaux" *Excursion en Italie*, la numero 1066 del catalogo. Un anno dopo, grazie al loro successo, i *tableaux* furono rimessi in circolazione, questa volta come film singoli (numeri 1162-1166bis). Furono proiettati in diverse città spagnole dall'estate del 1904 all'estate del 1905 con il titolo generico *Un viaje por Italia*.

I due film, provenienti dalla collezione di un ex esercente e conservati dalla Filmoteca de Catalunya, giunsero montati insieme in un singolo contenitore. Sono presenti due dei dodici *tableaux* della serie e, come annunciò la stampa dell'epoca, "Un quadro sorprendente realizzato dal vero. Uno splendido panorama che vi permetterà di visitare Genova, Venezia e il Canal Grande, Napoli, il Vesuvio e Roma (antica e moderna)". Le immagini preservate mostrano il contrasto tra il trambusto della città moderna e le rovine del Foro romano e del Colosseo.

In base alle ricerche condotte dalla storica Jitka de Préval (Domitor Conference 2020) su preziosi documenti contabili della Pathé Frères conservati presso la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, l'operatore Camille Legrand era anche il regista.



Pont des soupirs

La copia nitrato originale è stata digitalizzata nel 2021 al 2CR della Filmoteca de Catalunya, ottenendo così una copia digitale. Al laboratorio ANIM (Cinemateca Portuguesa) è stata inoltre prodotta anche una copia 35mm in poliestere.

Rosa Cardona

In 1904 French production company Pathé Frères produced the "scène de plein air en 12 tableaux" Excursion en Italie *as number 1066 in its catalogue. A year later, due to their success, the tableaux were reedited, this time as individual films (numbers 1162 to 1166bis). They were screened in several Spanish cities from the summer of 1904 to the summer of 1905, under the generic title* Un viaje por Italia.

The two films, from the collection of a former exhibitor and preserved in the Filmoteca de Catalunya, came spliced together in a single can. They are two of the 12 tableaux *in the series and, as the press at the time announced, a "surprising painting taken from life. A beautiful panorama that allows you to visit Genoa, Venice and the Grand Canal, Naples, Vesuvius and Rome (ancient and modern)." The preserved pictures show the contrast between the bustling people and traffic of the modern city and the rubble of the Roman Forum and Colosseum.*

According to research carried out by historian Jitka de Préval (Domitor Conference 2020), gleaned from decisive accounting documents kept by Pathé Frères and preserved by the Jérôme Seydoux-Pathé Foundation, cameraman Camille Legrand was also the director.

The original nitrate copy was digitised in 2021 at the Filmoteca de Catalunya's 2CR, thus yielding a digital broadcast copy. The film was also preserved in 35mm polyester at the ANIM laboratory (Cinemateca Portuguesa).

Rosa Cardona

ROMA MODERNA Y ANTIGUA
Francia, 1904 Regia: Camille Legrand

▪ T. fr.: *Rome antique et moderne*. F.: Camille Legrand, Maurice Hache. Prod.: Pathé Frères (n. 1066, scène de plein air) ▪ DCP. L.: 50 m. D.: 3' a 16 f/s. Bn e Col. (da un nitrato imbibito / *from a tinted nitrate print*). Didascalie spagnole / *Spanish intertitles* ▪ Da: Filmoteca de Catalunya

PONT DES SOUPIRS
Francia, 1904 Regia: Camille Legrand

▪ T. copia: *El puente de los suspiros*. F.: Camille Legrand, Maurice Hache. Prod.: Pathé Frères, (n. 1064, scène de plein air) ▪ DCP. L.: 25 m. D.: 1' a 16 f/s. Col. (da un nitrato imbibito / *from a tinted nitrate print*) ▪ Da: Filmoteca de Catalunya

ESSENTIAL CHOMÓN 150

Il nome di Segundo de Chomón (1871-1929) appare in una pubblicità per *Barbe-Bleue* di Georges Méliès del 12 febbraio 1902 in un quotidiano di Barcellona dove viene definito "il famoso colorista di film"; sembra essere una delle prime tracce del suo coinvolgimento nel cinema. A Barcellona Chomón girò una decina di film non fiction e probabilmente anche i suoi primi film a trucchi prima di trasferirsi a Parigi dove fu assunto dalla Pathé Frères per lavorare sotto Ferdinand Zecca negli studi di Vincennes e Montreuil. Chomón divenne subito il principale e prolificissimo specialista di *scènes à trucs et transformation* e di *féerie*, prendendo il posto di Gaston Velle che era passato alla Cines, l'ambiziosa nuova società italiana. Come Méliès, Velle era un mago-illusionista per professione e vocazione, e la sua carriera cinematografica, come quella di Méliès, terminò nel 1913 quando i relativi generi si erano ormai estinti. Diversamente da questi due maestri della magia cinematografica, Chomón, dopo una fulminante produzione di (forse 180) film a trucchi meravigliosamente inventivi in Francia (1906-1909) – molti dei quali con Julienne Mathieu (1874-1943) e talvolta con il loro figlioletto Robert (1897-1957) – e poi nuovamente in Spagna (1910-1912), nel 1913 iniziò una nuova carriera in Italia dirigendo film e creando gli effetti speciali per grosse produzioni torinesi come *Cabiria* (1914), *Tigre reale* (1916) e *Maciste alpino* (1916).

Progetto promosso dalla Filmoteca de Catalunya nell'ambito degli eventi del Chomón, Commemoració oficial 2021 del Governo della Catalogna. Il 17 ottobre 2021 cade il 150° anniversario della nascita del grande regista nato a Teruel ma fortemente legato alla città di Barcellona. Il presente programma, in collaborazione con EYE Filmmuseum, CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, National Library of Norway e Lobster Films, presenta dieci film realizzati tra il 1904 e il 1913 provenienti dei nostri archivi.



Les Œufs de Pâques

Mariona Bruzzo Llaberia

The name Segundo de Chomón (1871-1929) appears in an advert for Barbe-Bleue *by Georges Méliès in a Barcelona newspaper dated 12 February 1902. He is described as "the well-known*



Segundo de Chomón con Julienne Mathieu

colourist of films" and this seems to be one of the earliest traces of his involvement in cinema. Chomón shot a dozen or so non-fiction films and probably also his first trick films in Barcelona before moving to Paris, where he was hired by Pathé Frères to work under Ferdinand Zecca in its Vincennes and Montreuil studios. Chomón immediately became the leading and very prolific specialist for scènes à trucs et transformation *films and for Pathé's* féeries*, replacing Gaston Velle who had been lured away by Cines, the ambitious new Italian company. Like Méliès, Velle was an illusionist-magician by profession and vocation; and his film career, like that of Méliès, ended in 1913 when the corresponding film genres had become extinct. In contrast to these two masters of film magic, Chomón, after prolific run of (maybe 180) wonderfully inventive trick films in France (1906-1909) – many of them with Julienne Mathieu (1874-1943) and sometimes with their little son Robert (1897-1957) – and again in Spain (1910-1912), started in 1913 a new career in Italy, directing films and creating the special effects for big productions in Turin such as* Cabiria *(1914),* Tigre reale *(1916) and* Maciste alpino *(1916).*

A project promoted by Filmoteca de Catalunya as part of the Government of Catalonia's Chomón, Commemoració oficial 2021. 17 October 2021 marks the 150th anniversary of the birth of the great director who was born in Teruel but strongly connected to Barcelona. In collaboration with EYE Filmmuseum, CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, National Library of Norway and Lobster Films, this programme presents ten films made between 1904 and 1913 from our archives.

Mariona Bruzzo Llaberia

L'hereu de Can Pruna
Spagna, 1904
Regia: Segundo de Chomón
▪ Prod.: Macaya-Marro ▪ D.: 6'. Bn

Kiriki, acrobates japonais
Francia, 1907
Regia: Segundo de Chomón
▪ Prod.: Pathé Frères
(n. 1938, scène à trucs) ▪ D.: 3'. Col.

Les Œufs de Pâques
Francia, 1907
Regia: Segundo de Chomón
▪ Prod.: Pathé Frères
(n. 1763, scène à trucs) ▪ D.: 4'. Col.

Electric hôtel
Francia, 1907
Regia: Segundo de Chomón
▪ Prod.: Pathé Frères
(n. 2510, scène à trucs) ▪ D.: 8'. Bn

Les Tulipes
Francia, 1907
Regia: Segundo de Chomón
▪ Prod.: Pathé Frères
(n. 1848, scène à trucs) ▪ D.: 5'. Col.

Sculpteur moderne
Francia, 1908
Regia: Segundo de Chomón
▪ Prod.: Pathé Frères
(n. 1780, scène de genre) ▪ D.: 6'. Bn

Les Lunatiques
Francia, 1908
Regia: Segundo de Chomón
▪ Prod.: Pathé Frères
(n. 2050, scène à trucs) ▪ D.: 3'. Col.

Symphonie bizarre
Francia, 1909
Regia: Segundo de Chomón
▪ Prod.: Pathé Frères
(n. 2935, scène à trucs) ▪ D.: 7'. Col.

Barcelone, principale ville de la Catalogne
Spagna, 1912
Regia: Segundo de Chomón
▪ Prod.: Iberico Film / Pathé Frères
(n. 5368, scène de plein air) ▪ D.: 5'. Col.

Più forte che Sherlock Holmes
Italia, 1913 Regia: Giovanne Pastrone
▪ F.: Segundo de Chomón. Int.: Émile Vardannes (Totò Travetti), Domenico Gambino (Saltarelli). Prod.: Itala Film
▪ D.: 6'. Bn

▪ DCP ▪ Da: Filmoteca de Catalunya

STACIA NAPIERKOWSKA – ALBERT CAPELLANI
Quattro rarità dal Gosfil'mofond / *Four unique prints from the Gosfil'mofond*



La Complice

"Tra il 1909 e il 1911, il numero dei film che Stacia illeggiadrisce con la sua affascinante personcina è difficilmente calcolabile: sicuri una ventina, molti di più se vogliamo considerare attendibili le informazioni di Sadoul, Mitry o Charles Ford, i quali spesso citano titoli che non trovano però alcun riscontro obiettivo nei cataloghi della Pathé o nelle cronache del tempo". Così gli storici del cinema Henri Bousquet e Vittorio Martinelli in un fondamentale articolo pubblicato nel 1988 su "Immagine" interamente dedicato alla grande attrice e ballerina francese Stacia Napierkowska.

Grazie a copie uniche del Gosfil'mofond recentemente identificate, il presente programma compie un ulteriore passo verso una filmografia più accurata di Napierkowska, talvolta erroneamente accreditata al posto di altre attrici altrettanto snelle della Pathé, come Léontine Massart e soprattutto Jane Renouardt. Inoltre, esso offre al pubblico anche la possibilità di vedere alcuni titoli Pathé a lungo ritenuti perduti e performance inedite della grande ballerina francese.

"In un'epoca in cui sono di moda donne dalle complessioni opulente, che sembrano uscire dalle tele di Renoir, il corpicino nervoso e scattante [della Napierkowska], da piccola araba, sottilmente androgino, seppur fasciato in preziosi broccati orientali, sprizza un afrore irresistibile che incanta gli spettatori". Sia il leggendario film di Capellani-Napierkowska, *La Danseuse de Siva*, che il biblico *Ruth and Boaz* incarnano perfettamente questa descrizione (ancora di Bousquet e Martinelli) mentre *Le tragique amour de Mona Lisa*, basato su un soggetto di Abel Gance, è in realtà un film senza la Napierkowska (sebbene lei vi sia stata sovente accreditata).

Ad eccezione del frammento di *La Complice*, questi film appartenevano originariamente a Sergey Ivanovich Osipov e furono donati all'archivio Gosfil'mofond nel 1967. Osipov era stato proprietario di cinema e distributore, per un breve periodo partner dell'importante società di distribuzione Thieman, Reinhardt & Osipov prima della rivoluzione del 1917.

Tamara Shvediuk

"Between 1909 and 1911, the number of films that Stacia embellishes with her charming sinuous pretty persona is difficult to calculate: about 20 are confirmed, many more if we want to trust the information provided by Sadoul, Mitry or Charles Ford, who often mention titles which, however, do not find any objective corroboration in the Pathé catalogues or in the chronicles of the time." These are the words of film historians Henri Bousquet and Vittorio Martinelli in a seminal article published in 1988 in the Italian magazine "Immagine", devoted to the great French actress and dancer Stacia Napierkowska.

Thanks to recently identified unique prints from the Gosfil'mofond of Russia, this programme makes a further step towards a more accurate filmography of Napierkowska, who was sometimes mistakenly credited in the place of other similarly slender Pathé stock actresses, such as Léontine Massart and especially Jane Renouardt. Moreover, it also offers the audience the possibility to watch some long-thought-lost Pathé titles and never-before-seen performances of the great French dancer.

"In an era in which women with opulent complexions are in fashion, and who seem to emerge from Renoir's canvases, the nervous and quick body [of Napierkowska], as a young Arab girl, subtly androgynous, albeit wrapped in precious oriental brocades, exudes an irresistible smell that enchants the audiences." Both the legendary Capellani-Napierkowska film La Danseuse de Siva *and the Bible-based* Ruth and Boaz *perfectly embody above description (again by Bousquet and Martinelli) while* Le tragique amour de Mona Lisa*, based on a script by Abel Gance, is*

actually a non-Napierkowska film (even though she has often been credited as playing in it).

With the exception of the fragment of La Complice*, the films originally belonged to Sergey Ivanovich Osipov and were donated to the Gosfil'mofond archive in 1967. Osipov was a cinema owner and distributor, for a short time a partner of the important distribution company Thieman, Reinhardt & Osipov before the 1917 revolution.*

Tamara Shvediuk

RUTH ET BOAZ
Francia, 1910

▪ Int.: Stacia Napierkowska (una danzatrice). Prod.: Série d'Art Pathé Frères (SAPF) ▪ 35mm. L.: 285 m. D.: 14' a 18 f/s. Bn. Didascalie russe / *Russian intertitles* ▪ Da: Gosfil'mofond

LA DANSEUSE DE SIVA
Francia, 1911 Regia: Albert Capellani

▪ Scen.: Henri Cermoise. Int.: Stacia Napierkowska (Viamalah), Georges Tréville (il principe Achilgar), Madeleine Carlier (Ourvasi), Émile Milo, Gaston Fred. Prod.: Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres (SCAGL) / Série d'Art Pathé Frères (SAPF) ▪ 35mm. L.: 276 m. D.: 14' a 17 f/s. Bn. Didascalie russe / *Russian intertitles*
▪ Da: Gosfil'mofond

LA COMPLICE
Francia, 1910 Regia: Albert Capellani

▪ T. alt.: *L'Écharpe*. Scen: Pierre Frondaie. Int.: Paul Numa (il giocatore), Stacia Napierkowska (la ballerina complice), Fernand Tauffenberger (il banchiere), Gabrielle Chalon (la signora Besnard). Prod.: Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres (SCAGL) / Série d'Art Pathé Frères (SAPF) ▪ 35mm. L.: 92 m. D.: 4' a 18 f/s. Bn
▪ Da: Gosfil'mofond

LE TRAGIQUE AMOUR DE MONA LISA
Francia, 1912 Regia: Albert Capellani

▪ T. alt.: *Un tragique amour de Mona Lisa*, *La Joconde*. Scen.: Abel Gance. F.: Pierre Trimbach. Int.: Claude Garry (re Francesco I), Jacques Grétillat (Leonardo da Vinci), Aimée Raynal (Monna Lisa), Barat (la Belle Ferronnière). Prod.: Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres (SCAGL) / Série d'Art Pathé Frères (SAPF) ▪ 35mm. L.: 490 m. D.: 24' a 18 f/s. Bn. Didascalie russe / *Russian intertitles* ▪ Da: Gosfil'mofond

LA VERITÀ DELL'INGANNO. PEZZI DI FILM ITALIANI
THE TRUTH OF DECEPTION. ITALIAN FILM FRAGMENTS

Cinque restauri in anteprima, che giocano a nasconderci molte cose. Anche perché sono stati realizzati a partire da copie a vari gradi incomplete. A noi che li guardiamo il compito, come al solito, di colmare le lacune a piacimento. Il gigante del *Fenomenale amico di Polidor* sembra il frutto di un inganno percettivo. Piomba in casa del vecchio compare mingherlino per mettere in atto una guerra di dimensioni. Lo interpreta Battista Ugo, che assieme al fratello Paolo Antonio aveva fatto furore negli spettacoli fieristici e circensi, tanto da finire al Barnum & Bailey. *Il falso conte De Latour* lo abbiamo messo tra parentesi quadre perché è un titolo inventato: al momento, niente identificazione. Non siamo gli unici a vederci poco chiaro. C'è un anziano e malfermo nobiluomo in attesa di un'operazione per ritrovare la vista. Per casa sua si aggira un sedicente conte. Forte sospetto che si tratti di un impostore (o di un delatore, visto come si fa chiamare). Evidentemente gli conviene restare nell'ombra: rapisce il medico chirurgo e lo sostituisce con uno dei suoi sgherri, uno da tagli alla Buñuel. *La zia di Carlo* è una pochade cara al muto italiano per imperscrutabili motivi (la stessa Pasquali ne girerà un remake due anni dopo). Morale del frammento: la bellezza è relativa, all'ardor non si comanda (esatto, come alla fine di *A qualcuno piace caldo*). *Emir cavallo da circo*, film di cui si è a lungo favoleggiato, finalmente ci svela i suoi segreti. Il mitizzato 'd'Ambra touch' serve qui ad allestire una vivace commedia circense e poliziesca attraversata da intelligenza equina. Se vi siete mai chiesti cosa sognano i cavalli, qua abbiamo lavoro per i veterinari della psicoanalisi. Chiudiamo di corsa con *Robinet ha rubato cento lire*. Che si apre con un'inquadratura formidabile: Robinet, già con la refurtiva in pugno, fugge per la strada trafficata inquadrato da un tram in movimento. Ma i fantasmi del rimorso (o della fifa) non gli permettono di andare lontano.

Andrea Meneghelli

A sneak peek at five restored films that play at hiding things from us. Not the least because the restorations themselves are based on prints that are incomplete to varying degrees. Our job as viewers is to fill in the gaps as we want. The giant in Il fenomenale amico di Polidor *seems the fruit of a perceptual illusion. He shows up in a tiny old man's house to wage a war of size. He was played by Battista Ugo, who was such a hit, along with his brother, at fairs and circuses that they ended up in Barnum & Bailey.* Il falso conte De Latour *is between square brackets because it is a made-up title: it is still unidentified at the moment. We are not the only ones not seeing clearly. There is a sickly old nobleman awaiting an operation to restore his sight. A phony count wanders about his house. There is suspicion that he is an impostor (or an informant, considering what he calls himself). Apparently lurking in the shadows is to his advantage: he kidnaps the surgeon and replaces him with one of his henchmen, who cuts just like Buñuel. The farce* La zia di Carlo *was a favourite Italian silent film for mysterious reasons (Pasquali shot a remake just two years later). The moral of the fragment: beauty is relative, you cannot control love (just as in the ending of* Some Like It Hot*). Finally,* Emir cavallo da circo*, a film about which many stories have been told, reveals all its secrets. The mythical 'd'Ambra touch' sets in motion a lively comedy combining circus shows, a detective story and equine intelligence. If you have ever wondered what horses dream, here is some work for psychoanalytic veterinarians. We rush to the ending with* Robinet ha rubato cento lire*, which opens with an impressive image: Robinet, already holding on to the stolen goods, runs down the busy street shot from a moving tram. Haunted by remorse (or fear), he does not get far.*

Andrea Meneghelli


Robinet ha rubato cento lire

IL FENOMENALE AMICO DI POLIDOR
Italia, 1914 Regia: Ferdinand Guillaume

▪ Int.: Ferdinand Guillaume, Battista Ugo. Prod.: Polidor Film ▪ DCP. D.: 9'. Col. Didascalie italiane con sottotitoli inglesi / *Italian intertitles with English subtitles*
▪ Restaurato a partire da una copia positiva nitrato 35mm imbibita e incompleta / *Restored from a tinted incomplete nitrate 35mm print*

[IL FALSO CONTE DE LATOUR]
Italia, 1914-15 ca

▪ Prod. Pasquali e Co. ▪ DCP. D.: 13'. Col. Didascalie italiane con sottotitoli inglesi / *Italian intertitles with English subtitles*
▪ Restaurato a partire da una copia positiva nitrato 35mm imbibita e incompleta / *Restored from a tinted incomplete nitrate 35mm print*

LA ZIA DI CARLO
Italia, 1911

▪ Prod. Pasquali e Co. ▪ DCP. D.: 6'. Col. Didascalie inglesi con sottotitoli italiani / *English intertitles with Italian subtitles*
▪ Restaurato a partire da una copia positiva nitrato 35mm, imbibita e incompleta / *Restored from a tinted incomplete nitrate 35mm print*

EMIR CAVALLO DA CIRCO
Italia 1917 Regia: Ivo Illuminati, Lucio d'Ambra

▪ Sog., Scen.: Lucio d'Ambra. F.: Alfredo Donelli. Int.: Enrico Roma (Armando Erwan), Margot Pellegrinetti (Vertige), Achille Vitti (lo zio di Armando), Romano Zampieri, Pier Camillo Tovagliari, Anita Dionisy, Luigi Rossi, Italia Marchetti. Prod.: Medusa Film ▪ DCP. D.: 34'. Col. Didascalie olandesi con sottotitoli inglesi / *Dutch intertitles with English subtitles*
▪ Restaurato a partire da una copia positiva nitrato 35mm incompleta imbibita e virata conservata da EYE Filmmuseum / *Restored from a tinted and toned incomplete nitrate 35mm print preserved at EYE Filmmuseum*

ROBINET HA RUBATO CENTO LIRE
Italia, 1911

▪ Int.: Marcel Fabre. Prod.: S.A. Ambrosio
▪ DCP. D.: 3'. Bn. Didascalie italiane con sottotitoli inglesi / *Italian intertitles with English subtitles* ▪ Restaurato a partire da una copia positiva nitrato 35mm incompleta / *Restored from a incomplete nitrate 35mm print*

▪ Da: Cineteca di Bologna ▪ Restaurati nel 2020 da Cineteca di Bologna con il contributo di Ministero della Cultura presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored in 2020 by Cineteca di Bologna with funds provided by Ministero della Cultura at L'Immagine Ritrovata laboratory*

VIAGGI REALI E IMMAGINARI
REAL AND IMAGINARY JOURNEYS

Siamo nel regno del documentario (o come altro si chiamava all'epoca), pertanto un riconoscimento di realismo lo dobbiamo a questi cinque film (tutti restauri presentati in anteprima). Ma siamo pur sempre nel regno del cinema. E qui i viaggi si fanno con tante cose, ma mai con le gambe, almeno se siamo tra il pubblico. Pertanto non possiamo fare a meno dell'immaginazione. Come prima tappa abbiamo scelto *Il mare di Palermo*, film ancora in cerca di identificazione plausibile. Non pensate a un soleggiato e placido ristoro. Dominano le onde tempestose, che non si fermano mai e sono sempre belle. *Quadri d'Abruzzo* si apre con *I pastori* di D'Annunzio. Poi prende a vagare tra villaggi, paesaggi, matrimoni, canzoni, lavoro e folklore. Sappiamo poco sui 'dal vero' di quegli anni. Ci fa desiderare di cercarne altri. A *Varietà di vita nel mare* non possiamo rimproverare di aver rinchiuso il proprio mondo in un acquario: è un crogiolo di creature fantastiche che esistono per davvero. A memoria d'uomo, è l'unica apparizione sullo schermo di una comatula (echidormedata della classe dei Crinoidi, per capirci). Il misterioso *Zeden en gewoonten in Tripolis*, che ci assicura un fedele ritratto degli usi e costumi tripolitani, ha talvolta l'aria di una ricostruzione in un grandissimo set a cielo aperto. Un dubbio sottile che getta una luce magica sulle strade brulicanti, gli artigiani che intrecciano tappeti, il matrimonio beduino festeggiato a fucilate, l'incantatore di serpenti, le corse in groppa al dromedario. Finiamo con l'impresa epica: *Norge* segue la prima trasvolata in dirigibile sul Polo Nord guidata da Umberto Nobile (la seconda, due anni dopo, sarà un disastro): le Svalbard desolate, gli iceberg mastodontici e le distese di ghiaccio sono un incanto continuo. Degna cornice per un'avventura che non si fa scrupolo di usare qualche trucchetto alla Méliès per ammantarsi di ulteriore ardimento. Poi gli eroi tornano osannati in patria, compare Mussolini e ci passa la voglia di sognare.



Quadri d'Abruzzo

Andrea Meneghelli

We are in the realm of the documentary (or whatever it was called at the time), so we must acknowledge the realism of these five restorations presented here for the first time. But this is also the realm of cinema. And here travel happens with many means, but not on foot, at least not if we are in the audience. So we cannot do without our imagination. Our first destination is Il mare di Palermo*, a film that still lacks a plausible identification. Don't think of sunny and serene relief. Stormy waves dominate: unstoppable and always beautiful.* Quadri d'Abruzzo *opens with D'Annunzio's* I pastori *and then wanders through villages, landscapes, weddings, songs, work and folklore. We know very little about the actuality films of those years. It makes us want to look for more of them. We cannot criticize* Varietà di vita nel mare *for having shut its world in an aquarium: it is a melting pot of extraordinary creatures that are somehow real. It is the only appearance of a comatulid (phylum Echinodermata, class Crinoidea) on the screen as far as we know. The mysterious* Zeden en gewoonten in Tripolis *promises us a faithful picture of the customs and traditions of Tripoli, but it sometimes has the feeling of a reconstruction in a big open-air set. This trace of doubt casts a magic light on teeming streets, craftsmen weaving carpets, a Bedouin wedding celebrated with gunfire, a snake charmer, races on the back of a dromedary. We end with an epic undertaking.* Norge *follows the first airship flight over the North Pole piloted by Umberto Nobile (the second two years later would be a disaster): desolate Svalbard, mammoth icebergs and expanses of ice are a wonder to behold. The perfect setting for an adventure that is not shy of using Méliès-style tricks to appear even more daring. Then the acclaimed heroes return to their homeland, Mussolini appears and we do not feel like dreaming any more.*

Andrea Meneghelli

[IL MARE DI PALERMO]
Italia, 191?

▪ Prod.: S.A. Ambrosio ▪ DCP. D.: 3'. Col. Didascalie italiane con sottotitoli inglesi / *Italian intertitles with English subtitles*
▪ Restaurato a partire da una copia nitrato virata e incompleta / *Restored from an incomplete toned nitrate print*

ZEDEN EN GEWOONTEN IN TRIPOLIS
191?

▪ DCP. D.: 9'. Col. Didascalie olandesi con sottotitoli inglesi / *Dutch intertitles with English subtitles* ▪ Restaurato a partire da una copia nitrato imbibita conservata presso EYE Filmmuseum / *Restored from a tinted nitrate print preserved by EYE Filmmuseum*

QUADRI D'ABRUZZO
Italia, 1926 ca

▪ Prod.: Istituto Luce ▪ DCP. D.: 7'. Col. Didascalie italiane con sottotitoli inglesi / *Italian intertitles with English subtitles*
▪ Restaurato a partire da una copia positiva nitrato imbibita e virata / *Restored from a tinted and toned nitrate print*

VARIETÀ DI VITA NEL MARE
Italia, 1926 ca.

▪ Prod.: Istituto Luce ▪ DCP. D.: 2'. Col. Didascalie italiane con sottotitoli inglesi / *Italian intertitles with English subtitles*
▪ Restaurato a partire da una copia nitrato imbibita e incompleta / *Restored from a tinted incomplete nitrate print*

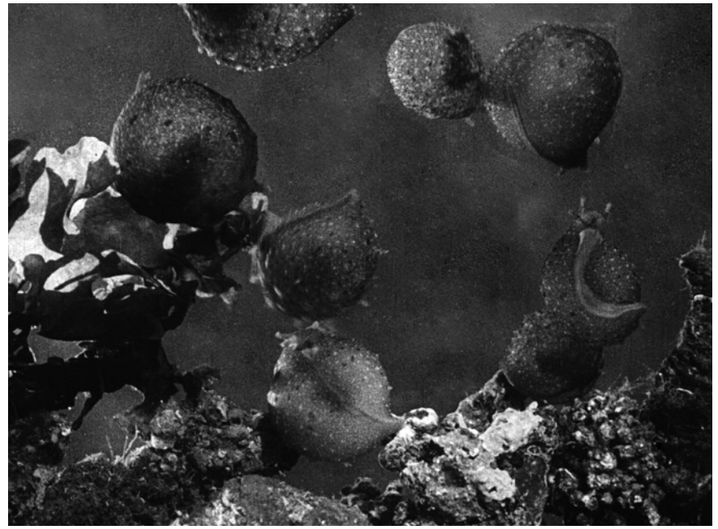
NORGE
Italia, 1926 ca. Regia: Otello Martelli

▪ Prod.: Istituto Luce ▪ DCP. 28'. Col. Didascalie italiane con sottotitoli inglesi / *Italian intertitles with English subtitles*
▪ Restaurato a partire da una copia nitrato imbibita e incompleta / *Restored in from a tinted incomplete nitrate print*

▪ Da: Cineteca di Bologna ▪ Restaurati nel 2020 da Cineteca di Bologna con il contributo di Ministero della Cultura presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored in 2020 by Cineteca di Bologna with funds provided by Ministero della Cultura at L'Immagine Ritrovata laboratory*



Zeden en gewoonten in Tripolis



Varietà di vita nel mare

I RAGGI "Z"

Italia, 1917 Regia: Eleuterio Ridolfi (?)

▪ Sog.: da una pièce di Bonis Charance. Int.: Ercole Vaser (Monsieur Bruniquel), Gigetta Morano (Gigetta), Ersilia Scalpellini (Madame Bruniquel), Domenico Serra. Prod.: Ambrosio ▪ 35mm. L.: 784 m (incompleto, l. orig.: 1106 m). D.: 38' a 18 f/s. Copia in bianco e nero con vere imbibizioni di Jan Ledecký / *B&W print with real tinting by Jan Ledecký*. Didascalie tedesche / *German intertitles* ▪ Da: Národný filmový archiv, Cineteca di Bologna, Museo Nazionale del Cinema di Torino ▪ Restaurato nel 2021 da Národní filmový archiv, Museo Nazionale del Cinema di Torino e Cineteca di Bologna presso i laboratori L'Immagine Ritrovata e Jan Ledecký / *Restored in 2021 by Národný filmový archiv, Cineteca di Bologna, Museo Nazionale del Cinema di Torino at L'Immagine Ritrovata and Jan Ledecký laboratories*



I raggi "Z"

Bruniquel, il re dell'alta gastronomia parigina, va a una festa in maschera con alcuni amici mentre sua moglie è in viaggio. Avendo alzato un po' troppo il gomito, inizia a corteggiare Gigetta. Il giorno dopo teme che sia accaduto il peggio, e la paura si trasforma in incubo quando sua moglie assume Gigetta come cameriera. Lieto fine (oggi perduto): Gigetta sposa un dipendente del negozio di gastronomia.

I raggi "Z" ha rivelato un fascino irresistibile in tutte le fasi della sua graduale riscoperta. Un frammento di quindici minuti con incantevoli scene di una Torino innevata era apparso all'inizio degli anni Novanta al CNC di Parigi ed era stato identificato come *Oca alla Colbert* (Eleuterio Rodolfi, 1913), per via delle sarte mascherate da oche. Al Cinema Ritrovato 2009 abbiamo potuto proiettare la versione francese, estesa a trenta minuti grazie a ulteriori ritrovamenti, nella sezione dedicata a Gigetta e Rodolfi. La trama ha consentito la corretta identificazione di *I raggi "Z"*, una produzione Ambrosio del 1917 di regista ignoto. Ma quale regista italiano se non Rodolfi sarebbe stato capace di realizzare una commedia di così elegante, affettuoso umorismo e di così seducente brio, creando la perfetta cornice per la meravigliosa interpretazione di Gigetta?

Nell'autunno del 2018 Vladimír Opěla, illustre ex direttore del Národní filmový archiv di Praga, ci ha chiesto se fossimo interessati a restaurare un film italiano recentemente identificato proveniente dalle collezioni NFA, *I raggi "Z"*. Lo eravamo. Tuttavia, sebbene la copia di distribuzione ceca in nitrato sia dieci minuti più lunga – contiene la scena iniziale del film e altri duecento metri – l'opera resta fastidiosamente incompleta. Rispunteranno mai i trecento metri mancanti? E appariranno infine i misteriosi eponimi Raggi Z?

Mariann Lewinsky

Bruniquel, the king of Parisian delicatessen owners, goes to a costume party with some friends while his wife is away on a trip. Having had a little bit too much to drink, Bruniquel begins to court Gigetta. The day after he believes himself to have done the worst, and his fear turns into a nightmare when his wife hires Gigetta as a maid. A happy ending (now lost): Gigetta marries an employee of the delicatessen.

I raggi "Z" *has been irresistibly charming in every stage of its gradual rediscovery. A 15-minute fragment with lovely scenes of a snowy cityscape of Turin surfaced in the early 1990 at the CNC in Paris, and was then identified as* Oca alla Colbert *(Eleuterio Rodolfi, 1913), because of the seamstresses masquerading as geese. After additional discoveries we could screen 30 minutes of the same French version at the Cinema Ritrovato 2009, in the section dedicated to Gigetta and Rodolfi. The storyline gave away the correct identification of* I raggi "Z", *a 1917 Ambrosio production, whose director remains unknown. But would any other Italian director than Rodolfi be able to create a comedy of such elegant, warm-hearted humour and enticing brio, and set the stage so well for Gigetta's wonderful acting?*

In autumn 2018 Vladimír Opěla, the distinguished former director of the Národní filmový archiv in Prague, asked us if we were interested in restoring a recently identified Italian film from the collections of the NFA, I raggi "Z". *We were. However, while the rediscovered German language Czech distribution nitrate print is ten minutes longer – it contains the opening scene of the film and an additional 200m – the work remains vexingly incomplete. Will the missing 300m ever turn up? And will they feature the mysterious, eponymous Raggi Z?*

Mariann Lewinsky

MY COUSIN

USA, 1918 Regia: Edward José

▪ T. it.: *Mio cugino*. Sog., Scen.: Margaret Turnbull. F.: Hal Young. Scgf.: Vincenzo Trotta. Int.: Enrico Caruso (Tommasso Caroli/Cesare Caroli), Carolina White (Rosa Ventura), William Ricciardi (Pietro Ventura), Henry Leone (Roberto Lombardi), William Bray (Ludovico), Salvatore Fucito (il pianista), Bruno Zirato (il segretario). Prod.: Jesse Lasky per Famous Players-Lasky Productions ▪ DCP. D.: 49'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: Cineteca di Bologna ▪ Restaurato in 4K nel 2021 da Cineteca di Bologna in collaborazione con MoMA – The Museum of Modern Art, BFI National Archive e Gosfil'mofond, presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored in 4K in 2021 by Cineteca di Bologna in collaboration with MoMA – The Museum of Modern Art, BFI National Archive and Gosfil'mofond, at L'Immagine Ritrovata laboratory*

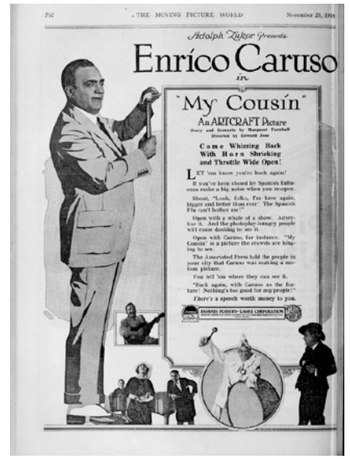
Nel 1918 Enrico Caruso, curioso sperimentatore dei media, firma un contratto per l'incredibile somma di duecentomila dollari per due film prodotti da Jesse Lasky della Famous Players, *My Cousin* e *The Splendid Romance*, oggi perduto. In *My Cousin* interpreta il duplice ruolo del tenore Caroli e del cugino scultore-figurinaio di Little Italy, con una recitazione per nulla enfatica rispetto agli stilemi del muto. La première, annunciata a ottobre, viene posticipata a novembre, ufficialmente a causa dell'epidemia di Spagnola. Una serie di incongruenze accompagna la delicata fase di lancio di una star tanto costosa da parte della casa che aveva 'inventato' lo star system, e spiega perché questo film non compaia nelle storie del cinema.

In una novellizzazione del 15 novembre su "Moving Picture Stories" i nomi dei personaggi non corrispondono a quelli nel film. Due foto di scena sono state ritoccate per restituire i baffi al cugino figurinaio con numeri di catalogazione successivi a quelli del film perduto *Splendid Romance*. C'è stato dunque un rifacimento nel film. In effetti le prime novellizzazioni presentano il cugino 'povero' come un emigrato stereotipato, tutto spaghetti, gelosia e coltelli. Irritato da questa rappresentazione, Caruso è intervenuto trasformando le scenate di gelosia in burle e dilatando il ruolo del figurinaio per farne un tipo bonario dalla vena artistica, usando il proprio carisma contro il pregiudizio antitaliano.

Una trama stereotipata che minava l'adesione empatica del pubblico e una promozione pasticciata che creava persino l'aspettativa di un'esibizione canora del tenore spiegano perché *My Cousin* si sia rivelato, per stessa ammissione di Lasky, un flop, e sia stato ritirato dalla distribuzione nonostante tutte le recensioni riconoscano al cantante grandi doti di attore. Profonde questioni culturali sono alla base di questo inatteso 'fallimento' del debutto di Caruso al cinema, ma la responsabilità di Lasky è evidente: non potendo sfruttare la sua magnifica voice, avrebbe dovuto puntare sul suo eccezionale talento attoriale con un buon soggetto. *My Cousin* racconta le aspirazioni degli emigrati italiani, ma era il tenore del Metropolitan che la classe media americana voleva vedere, e questo era il pubblico che la Famous Players aveva sperato di attirare ingaggiando Enrico Caruso.

Seppur in ritardo, deve averlo capito anche Lasky: l'ultimo film da lui prodotto sarà *Il grande Caruso* (1951).

Giuliana Muscio



Per il restauro di *My Cousin* sono stati ispezionati, digitalizzati e comparati cinque elementi provenienti da MoMA – The Museum of Modern Art, BFI National Archive, Gosfil'mofond e EYE Filmmuseum. Il restauro ha utilizzato un duplicato negativo proveniente da MoMA, realizzato a partire da una copia nitrato dello Svenska Filminstitutet con didascalie non originali in svedese. Le didascalie sono state ricostruite a partire da un controtipo negativo di quarta generazione del 1959 proveniente da MoMA.

In 1918, Enrico Caruso, a curious media experimenter, signed a contract for the incredible amount of $200,000 for two films to be produced by Jesse Lasky of Famous Players, My Cousin *and* The Splendid Romance*, which is now lost. In* My Cousin *Caruso plays the double role of the tenor Caroli and his cousin, a sculptor/statuette-maker in Little Italy, and his acting is not as histrionic as contemporary silent film performance styles. The premiere was to be held in October but was delayed to November, officially due to the Spanish Flu. A series of mishaps occurred during the delicate launch of such an expensive star for the production company that*



My Cousin

had 'invented' the star system, which explains why this picture does not appear in any film history book.

In a "Moving Picture Stories" novelisation dated 15 November, the names of the characters are not the same as in the film. Two film stills were retouched to restore the sculptor cousin's moustache and their catalogue numbers date to a point after the lost film Splendid Romance. *So there was a reworking in the film. Moreover, the first novelisations depict the 'poor' cousin as a stereotypical immigrant, all spaghetti, jealousy and knives. Irritated by this negative representation, Caruso intervened, transforming the jealousy scenes into pranks and expanded the sculptor's role into a good-natured, artistic character, using his own charisma against anti-Italian prejudice.*

A stereotypical plot that undermined the audience's empathy and a botched publicity drive that created an expectation that the tenor would sing in the movie explain why My Cousin *proved to be, as Lasky himself admitted, a flop. It was pulled from distribution despite reviews acknowledging the singer's acting talent. Deep cultural issues were at the heart of the unexpected 'failure' of Caruso's film debut, but Lasky also had to take responsibility: unable to exploit the tenor's magnificent voice, he should have put his money on his exceptional acting ability with a good story.* My Cousin *is about the aspirations of Italian immigrants, but it was the Met tenor that the American middle class wanted to see, and that was the audience Famous Players hoped to win over.*

Although late, Lasky understood his mistake: the last film he produced was The Great Caruso *(1951).*

Giuliana Muscio

For the restoration of My Cousin *five elements – preserved by MoMA – The Museum of Modern Art, BFI National Archive, Gosfil'mofond and EYE Filmmuseum – were inspected, digitised and compared. The restoration used a duplicate negative preserved by MoMA, produced from a nitrate print with Swedish intertitles from Svenska Filminstitutet. Intertitles have been reconstructed using a 1959 fourth generation dupe negative preserved by MoMA*



Erotikon

EROTIKON

Svezia, 1920 Regia: Mauritz Stiller

▪ Sog.: dalla pièce *A kék róka* (*La volpe azzurra*, 1917) di Ferenc Herczeg. Scen.: Mauritz Stiller, Arthur Nordén. F.: Henrik Jaenzon. Scgf.: Axel Esbensen. Int.: Tora Teje (Irene), Anders de Wahl (Leo Charpentier), Karin Molander (Marthe), Elin Lagergren (madre di Irene), Lars Hanson (Preben Wells), Vilhelm Bryde (barone Felix), Torsten Hammaren (professor Sidonius). Prod.: Svensk Filmindustri ▪ 35mm. L.: 1764 m. D.: 86' a 18 f/s. Copia in bianco e nero con vere imbibizioni di Jan Ledecký / *B&W print with real tinting by Jan Ledecký*. Didascalie svedesi / *Swedish intertitles* ▪ Da: Svenska Filminstitutet ▪ Restaurato nel 2020 da Svenska Filmistitutet e Národní filmový archiv / *Restored in 2020 by Svenska Filmistitutet and Národní filmový archiv*

Ci sono momenti in *Erotikon*, questa commedia che inaugura così bene gli anni Venti, con umoristica eleganza e soave sprezzatura morale, in cui ci si chiede: ma questa Tora Teje che soppesa gli uomini da sotto le palpebre un poco abbassate, che getta il collo all'indietro nella risata, che sorride o si dispera nell'ombra di un cappello ornato di graminacee, che tende il braccio da cui scivola un sontuoso manicotto di pelliccia, che non sai se è più incantevole in velluto o in plissé, questa ironica diva scandinava sta forse facendo Lyda Borelli (una Borelli chissà come catapultata nel regno della commedia), o sta indicando la strada alle Marie Prevost, alle Irene Rich, alle Kay Francis del Lubitsch che verrà? A quest'epoca, il borelleggiare può essere solo una citazione, forse consapevole forse no; mentre il nutrimento che Stiller sta fornendo al Lubitsch americano è indiscutibile e architettonico, passa attraverso le porte, gli specchi,

gli spartiti musicali (il primo piano sul "Jeg elsker dig" del pentagramma tornerà identico nel "Ich liebe dich" di *The Marriage Circle*), le piccole statue allusive, le balaustre di legno di questa bella casa di Stoccolma, tutti lì a definire un perimetro borghese del desiderio amoroso.

Certo, alle spalle ci sono le commedie coniugali anni Dieci di DeMille, che sfumano via in uno 'Stiller touch' di nordica modernità: se là, dopo qualche giravolta, i mariti e le mogli conveniva tenerseli ben stretti, qui il desiderio, provvisorio, tenero, scaltro, può prendere i sentieri più sfacciati, e mentre Tora si congeda da un noioso matrimonio, dentro casa ci si prepara a consumare una specie di ridicolo incesto. *Erotikon* seminerà ancora più a lungo: anche se qualcuno nega tale filiazione, le lezioni d'amore bergmaniane riverberano la luce della maestria di Stiller, di quell'affettuosa distanza che espone la natura meccanica (o biologica) delle erotiche *rondes*. Basti citare, tra i riscontri possibili, lo spirito che animerà le promesse del libertino Jarl Kulle di *Sorrisi di una notte d'estate*: "Ti sarò fedele per sette eternità di piacere, ti sarò fedele finché la noia non ci separi", solo patto che anche la nostra raffinata signora in velluto e plissé vorrebbe mai sottoscrivere. C'è poi chi, acuto e saggio come sempre, ha collocato le cose in un più serio contesto: "L'analisi dell'amore, eseguita in laboratorio, produce una commedia oggettiva sulla società civile svedese" (Peter von Bagh).

Paola Cristalli

There are moments in Erotikon*, this comedy that so brilliantly ushers in the 1920s with its humorous elegance and suave moral restlessness, there are moments in which one wonders: is this Tora Teje, who weighs up men from under slightly lowered eyelids, who throws back her neck when laughing, who smiles or despairs in the shade of her airy herbaceous hat, who reaches out her arm from which a sumptuous fur muff slides off, who is just as enchanting in velvet as she is in plissé, is this ironic Scandinavian diva perhaps quoting Lyda Borelli (a Borelli oddly thrown in the world of comedy), or is she just paving the way for such ladies as Marie Prevost, Irene Rich, Kay Francis of the Lubitsch to come? At that time,* borelleggiare *could actually be just a quote, maybe deliberate maybe not, while the inspiration that Stiller provided Lubitsch's American work is unquestionable as well as architectural: it makes its way through the doors, the mirrors, the sheet music (the close up on the notes of "Jeg elsker dig" will appear again as "Ich liebe dich" in* The Marriage Circle*), the small suggestive statues, the sinuous wooden balustrades of this beautiful house in Stockholm, all there to design a high-class perimeter of desire.*

Of course, prior to it are DeMille's marital comedies of the 1910s, swept away by Stiller's touch of Nordic modernity. If overseas, after a few turnabouts, it was firmly suggested to hold tight onto one's own husbands and wives, here each fleeting, tender, shrewd desire can take more brazen paths: while Tora says a gentle farewell to a boring marriage, at home some ridiculous incest is about to take place. Erotikon *would continue to have a long-term influence: although some critics disdain the connection, Bergman's lessons in love seem to reflect the glow of Stiller's craftsmanship, of that affectionate distance that lays bare the mechanical (or biological) nature of erotic plots. Take as one of the many possible examples the spirit behind Jarl Kulle's promises in* Smiles of a Summer Night*: "I shall be faithful for at least seven eternities of pleasure, I shall remain faithful until the big yawn do us part" – an agreement that our sophisticated lady in velvet and plissé would easily accept. Wise and perspicacious as ever, someone put things in a more serious context: "The analysis of love, performed in a laboratory, produces an objective comedy about Swedish civil society" (Peter von Bagh).*

Paola Cristalli

HARD LUCK
USA, 1921
Regia: Buster Keaton, Eddie Cline

Vedi p. / *See p.* 50

THE RENT COLLECTOR
USA, 1921
Regia: Larry Semon, Norman Taurog

Vedi p. / *See p.* 52

I FIGLI DI NESSUNO
Italia, 1921 Regia: Ubaldo Maria Del Colle

Vedi p. / *See p.* 56

THE ELECTRIC HOUSE
USA, 1922
Regia: Buster Keaton, Eddie Cline

▪ Scen.: Buster Keaton, Eddie Cline. F.: Elgin Lessley. Int.: Buster Keaton (giovane laureato in botanica scelto come ingegnere), Virginia Fox (giovane donna), Joe Roberts (preside di facoltà e padre della giovane). Prod.: Joseph M. Schenck per Buster Keaton Productions ▪ DCP. D.: 23'. Bn. Didascalie inglesi con sottotitoli italiani / *English intertitles with Italian subtitles* ▪ Da: Cohen Film Collection ▪ Restaurato nel 2021 da Cineteca di Bologna in collaborazione con Cohen Film Collection presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored in 2021 by Cineteca di Bologna in collaboration with Cohen Film Collection at L'Immagine Ritrovata laboratory*

Buster Keaton è stato un grande architetto visionario. In ogni angolo delle abitazioni da lui concepite si annida un'immaginazione senza limiti e allo stesso tempo una visione lucida e implacabile dei paradossi della società americana. Se *One Week* era la parodia della produzione di massa di case prefabbricate – in gran voga dagli anni Dieci – ordinate da catalogo e spedite via posta, *The Electric House* è l'estensione della macchina-casa (come la definì Deleuze) messa in scena in *The Scarecrow*, una stanza tutta ingranaggi in cui ogni ambiente si risolve in un unico spazio e ogni pezzo si combina e si complica con un altro. Questa volta nel mirino del genio keatoniano c'è il progresso tecnologico, la casa tutta americana dotata di ogni comfort: un sistema idraulico all'avanguardia, elettricità in tutte le stanze, una cucina moderna superaccessoriata. Ma anche scale mobili, vivande trasportate da carrelli elettrici, uno svuota-piscina e altre amenità. Presto il sistema s'inceppa, lo spazio domestico apparentemente docile e funzionale si ribella, trasformando il sogno piccolo-borghese in un groviglio di meccanismi impazziti che sfuggono al controllo umano.

Cecilia Cenciarelli



The Electric House

Per il restauro di *The Electric House* sono stati ispezionati, digitalizzati e comparati otto elementi messi a disposizione da Cohen Film Collection. Per la ricostruzione sono stati considerati un controtipo negativo di quarta generazione (CO_COLU_DN_RR593) e un controtipo positivo di terza generazione (CO_COLU_DP_BND40).

Buster Keaton was a great visionary architect. In every corner of the homes he conceived, lurks a limitless imagination as well as a lucid and implacable vision of America and its paradoxes. Whereas One Week *ridiculed the mass production of prefabricated houses – extremely popular since the 1910s – available from Sears Modern Homes catalogue and shipped by mail,* The Electric House *looks like an extension of the machine-house (as Deleuze defined it) of* The Scarecrow*, a one-room full of gears in which each piece is combined with (and complicated by) another. This time the target of Keaton's genius is technological progress, the quintessential American home extensively equipped with facilities and amenities: a state-of-the-art plumbing system, electricity in all rooms and an ultra-modern kitchen. But also escalators, electric food conveyors, a pool-emptying device and other appliances. However, the system does not last long, and the apparently benign and super-functional domestic space begins to revolt, transforming the home-owner's bourgeois dream into a tangle of crazy mechanisms that cannot be controlled by humans.*

Cecilia Cenciarelli

For the restoration of The Electric House *eight elements –preserved by the Cohen Film Collection – were inspected, digitised and compared. The reconstruction used a fourth generation dupe negative (CO_COLU_DN_RR593) and a third generation dupe positive (CO_COLU_DP_BND40).*

L'ARLÉSIENNE
Francia, 1922 Regia: André Antoine

▪ Sog.: dalla novella e dalla pièce omonime (1869, 1872) di Alphonse Daudet. Scen.: André Antoine. Ass. regia: Julien Duvivier. F.: Léonce-Henri Burel, Pierre Trimbach. Int.: Marthe Fabris (l'Arlésienne), Lucienne Bréval (Rose Mamaï), Berthe Jalabert (la Renaude), Maguy Deliac (Vivette), Gabriel de Gravone (Frédéri), Louis Ravet (Balthazar), Charles de Rochefort (Mitifio), Léon Malavier (Francet Mamaï). Prod.: Société d'éditions cinématographiques ▪ DCP. D.: 103'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: Fondation Jérôme Seydoux-Pathé ▪ Restaurato in 4K nel 2020 da Fondation Jérôme Seydoux-Pathé e La Cinémathèque française con il sostegno di CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, presso i laboratori L'Immagine Ritrovata (Parigi-Bologna), a partire da due copie diacetato uniche



L'Arlésienne

conservate da La Cinémathèque française / *Restored in 4K in 2020 by Fondation Jérôme Seydoux-Pathé and La Cinémathèque française with funding provided by CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, from two unique diacetate prints preserved at La Cinémathèque française* ▪ Accompagnamento musicale dalle partiture arrangiate da Gabriel Diot nell'elenco di brani pubblicato da Pathé nel 1922. Esecuzione dell'Octuor de France diretto da Günter Buchwald. Registrazione e missaggio di Léon Rousseau (L.E. Diapason) / *Musical accompaniment based on orchestral arrangements by Gabriel Diot from the score edited by Pathé in 1922. Performed by L'Octuor de France and directed by Günter Buchwald. Recorded and mixed by Léon Rousseau (L.E. Diapason)*

L'Arlésienne, tratto dalla novella di Alphonse Daudet, è l'ultimo film di André Antoine e l'unico della sua filmografia a essere prodotto dalla Société d'éditions cinématographiques. Il regista conosceva bene questo testo messo in scena più volte all'Odéon sotto la sua direzione. Nel 1918, Antoine fa il suo primo viaggio in Camargue per perfezionare la sua sceneggiatura nei luoghi in cui si svolge l'azione. Vi si reca nuovamente per i sopralluoghi nell'estate del 1921 insieme ai suoi due operatori Pierre Trimbach e Léonce-Henri Burel e all'assistente Georges Denola. Girato interamente in esterni naturali, il film trae beneficio dalle buone condizioni meteorologiche della Provenza. La luce artificiale deve essere tuttavia utilizzata nelle scene in interni.

Com'è sua consuetudine, Antoine valorizza la ricchezza del patrimonio locale filmando l'arena, la cattedrale di Saint-Trophime, gli Alyscamps e le campagne circostanti. L'intreccio si alterna tra il centro cittadino di Arles in cui vive l'Arlesiana e la fattoria del Castelet vicino a Saintes-Maries-de-la-Mer dove vive Frédéri. Gli attori, che provengono dal teatro (Gabriel de Gravone, Berthe Jalabert, Lucienne Bréval), dal varietà (Marthe Fabris) o sono non professionisti (Maguy Deliac), recitano in maniera molto naturale. Con vestiti e acconciature tipiche, si confondono con l'ambiente e con la gente del posto. Il film, accompagnato da una lista di brani musicali composti da Gabriel Diot per l'occasione, riscosse un grande successo. Il pubblico si entusiasmò per l'interpretazione di Marthe Fabris e per la resa fedele dell'opera di Daudet.

Visionando il girato, il produttore Decourcelle fu però deluso dal risultato e chiese che fossero girate alcune scene supplementari senza che fosse presente il regista, che infastidito dai cambiamenti si dissociò dal progetto. Antoine decise così di porre fine alla sua carriera cinematografica dichiarando solennemente: "Se avessi vent'anni di meno invece di chiacchierare farei il cinema libero, libero dalle abitudini, dagli intrallazzi, dai consorzi e dai pigri che l'hanno portato dov'è ora".

Manon Billaut

L'Arlésienne*, based on the short story by Alphonse Daudet, was André Antoine's last film and the only one in his filmography to be produced by Société d'éditions cinématographiques. He was well-acquainted with the text, which had been performed several times at the Odéon Theatre under his direction. In 1918, Antoine travelled for the first time to the Camargue to put the finishing touches to his screenplay in the same place where the action was set. He returned there to scout for locations in the summer of 1921 with his cameramen, Pierre Trimbach and Léonce-Henri Burel, and his assistant, Georges Denola. Filmed entirely in natural settings, the film benefited from the favourable Provençal weather. Nevertheless, artificial light had to be used for the interior scenes.*

As usual, Antoine showcases cultural and natural heritage, filming the anphitheatre, Saint-Trophyme cathedral, the Alyscamps and the surrounding countryside. The story alternates between the city of Arles town centre, where l'Arlésienne resides, and Castelet farm, close to Saintes-Maries-de-la-Mer, where Frédéri lives. The cast included actors from the theatre, (Gabriel de Gravone, Berthe Jalabert, Lucienne Bréval), music hall (Marthe Fabris) and an amateur (Maguy Deliac), and their acting style was very naturalistic. With hairstyles and costumes typical of the region, they merged into the sets and became part of the locations. The film, accompanied by a soundtrack specially composed by Gabriel Diot, was a resounding success. There was widespread enthusiasm for Marthe Fabris's interpretation and the faithful adaptation of Daudet's work.

Nevertheless, on viewing the rushes, Decourcelle was disappointed with the results and demanded that some supplementary scenes to be filmed. The film director withdrew from the project, riled by this reworking. Antoine decided at that point to put an end to his short cinematic career, solemnly declaring: "If I were 20 years younger, instead of talking, I would do Cinéma-Libre, free from routines, free from schemes, corporations and idle layabouts who have brought things to this pass."

Manon Billaut

DALL'ITALIA ALL'EQUADOR

Italia, 1924 Regia: Massimo Terzano

Vedi pag. / *See p.* 102

BELPHÉGOR

Francia, 1926
Regia: Henri Desfontaines

▪ Scen.: Arthur Bernède. F.: Julien Ringel, André Reybas, Maurice Arnou, Robert Lefebvre. Scgf.: Louis Nalpas, Jean Perrier. Int.: René Navarre (Chantecoq), Elmire Vautier (Simone Desroches), Jeanne Brindeau (Elsa Bergen), Lucien Dalsace (Bellegarde), Genica Missirio (Maurice de Thouars), Georges Paulais (Ménardier), Alice Tissot (la baronessa Papillon), Michèle Verly (Colette Barjac), Anna Lefeuvrier (Marie-Jeanne Cautrais). Prod.: Société des Cinéromans ▪ DCP. D.: Ep. 1: 55'; Ep. 2: 66'. Ep. 3: 69'. Ep. 4: 72'. Bn. Didascalie francesi con sottotitoli inglesi / *French intertitles with English subtitles* ▪ Da: Fondation Jérôme Seydoux-Pathé ▪ Restaurato in 4K nel 2021 da Fondation Jérôme Seydoux-Pathé presso i laboratori L'Immagine Ritrovata (Parigi-Bologna), a partire da un internegativo e un negativo nitrato originali. La Fondation Jérôme Seydoux-Pathé ringrazia La Cinémathèque française per la comparazione dei suoi materiali / *Restored in 4K in 2021 by Fondation Jérôme Seydoux-Pathé at L'Immagine Ritrovata laboratories (Paris-Bologna), from an internegative print and an original nitrate negative print. Fondation Jérôme Seydoux-Pathé thanks La Cinémathèque française for the materials comparison*

Nel 1927 il romanziere Arthur Bernède scrive per Henri Desfontaines un rocambolesco intrigo poliziesco che, per la prima volta al cinema, si svolge nel museo del Louvre. Una notte, nella sala degli Dèi barbari, Belphégor è sorpreso dal custode del museo; la notte seguente viene ucciso il capo delle guardie; infine un giornalista cade vittima di un agguato. Chi è il fantasma assassino? Il giornalista Bellegarde, l'ispettore Ménardier e il celebre detective Chantecoq indagano.

Nella tradizione dei romanzi ottocenteschi, la storia appare a puntate sul quotidiano "Le Petit Parisien". Simultaneamente Pathé fa uscire il film nelle sale, in base a una collaudata strategia di marketing. La strategia è di facile applicazione: il direttore del "Petit Parisien", Jean Sapène, è anche a capo della Société des Cinéromans, che ormai lavora solo con Pathé. Inoltre René Navarre (Chantecoq), che impersona Fantômas, Mandrin e Vidocq sullo schermo, è stato insieme a Bernède uno dei fondatori dei Cinéromans nel 1919.

Molto atteso, il film riscuote un grande successo di pubblico e di critica. L'indagine è in parte condotta dal giovane giornalista Bellegarde, una versione di Rouletabille – mancano due anni alla nascita di Tintin. Parigi è filmata in esterni naturali, al Louvre per alcune scene. La città rappresenta un misterioso 'patrimonio comune' che lega gli inquirenti e gli dei ancestrali dei Moabiti. Desfontaines aveva già mescolato passato e presente in *Le Roman de la momie* (1911). *Belphégor* segue soprattutto il filone del *Fantasma dell'opera* girato nel 1925 da Rupert Julian. Come il personaggio interpretato da Lon Chaney, la sagoma del fantasma che si aggira nei sotterranei del Louvre impressionò gli spettatori.

Stéphanie Salmon e Manon Billaut

In 1927, the novelist Arthur Bernède wrote an extraordinary detective mystery for Henri Desfontaines, which for the first time in cinema, was set in the Louvre Museum. One night, in the room of the Barbarian Gods, the museum guard happens upon Belphégor; the following night, the chief guard is killed; then a journalist is attacked. Who is the phantom killer? The journalist Bellegarde, Inspector Ménardier and the famous detective Chantecoq conduct the inquiry.

Following the tradition of the 19th-century novel, the story appeared in the daily newspaper, "Le Petit Parisien". Pathé released the film at the same time, in line with a well-established marketing process. The strategy was easy to apply: the director of "Le Petit Parisien", Jean Sapène, was also the head of Cinéromans, which worked exclusively for Pathé. Additionally, René Navarre (Chantecoq), who played Fantômas, Mandrin and Vidocq on the screen, was one of the founders, along with Bernède, of Cinéromans in 1919.

Highly anticipated, the film received enthusiastic public and critical acclaim. The inquiry is conducted in part by the young journalist Bellegarde, a reincarnation of Rouletabille – this was two years before the birth of Tintin. Paris was filmed on location, with some scenes set in the Louvre Museum, and a mysterious 'family connection' is created between the investigators and the ancestral Moabite Gods. Desfontaines had already combined the past with the present in Le Roman de



Belphégor

la momie *(1911).* Belphégor *follows in the vein of* Phantom of the Opera *produced by Rupert Julian in 1925: as with the character played by Lon Chaney, the silhouette of the phantom roaming the basement of the Louvre Museum made an impression on the spectators.*
Stéphanie Salmon and Manon Billaut

THE LOVES OF CARMEN
USA, 1927 Regia: Raoul Walsh

▪ T. it.: *Gli amori di Carmen*. Sog.: dal racconto *Carmen* (1845) di Prosper Mérimée. Scen.: Gertrude Orr. F.: Lucien Andriot, John Marta. M.: Katherine Hilliker, H.H. Caldwell. Int.: Dolores del Río (Carmen), Victor McLaglen (Escamillo), Don Alvarado (Don José), Nancy Nash (Michaela), Rafael Valverda (Miguel), Mathilde Comont (Emilia), Jack Baston (Morales), Carmen Costello (Teresa). Prod.: Fox Film Corp. ▪ DCP. D.: 98'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles*
▪ Da: MoMA – The Museum of Modern Art per concessione di Park Circus
▪ Restaurato da MoMA e The Film Foundation con il contributo di Hobson/Lucas Family Foundation e Franco-American Cultural Fund, in collaborazione con Directors Guild of America, the Motion Picture Association of America, Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique e the Writers Guild of America, West / *Restored by MoMA and The Film Foundation, with funding provided by the Hobson/Lucas Family Foundation and the Franco-American Cultural Fund, in collaboration with the Directors Guild of America, the Motion Picture Association of America, Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique and the Writers Guild of America, West*



The Loves of Carmen

Nata nel 1904 in una famiglia dell'aristocrazia messicana come María de los Dolores Asúnsolo y López-Negrete, Dolores del Río giunge a Hollywood nel 1925 su richiesta del regista Edmund Carewe, che le assegna un ruolo secondario nella commedia perduta *Joanna*. Ma a renderla una star è la sua solida performance nel film della Fox diretto da Raoul Walsh *What Price Glory* (1926) – dove interpreta la figlia di un albergatore francese che ammalia con il suo fascino erotico i marine americani Victor McLaglen ed Edmund Lowe. La Fox le affida così il ruolo della bellezza latina più fatale, la Carmen di Prosper Mérimée, in questo sfarzoso film del 1927, ancora una volta con la regia di Walsh e a fianco di McLaglen.

Nei panni del toreador Escamillo, McLaglen può sembrare più toro che torero, ma Walsh sfrutta appieno la sua mole, presentandolo come un'imponente creatura di puro appetito che divora tutto il cibo posto sul suo cammino (sono le sequenze forse più lussuriose del film). La minuta e ipercinetica del Río gli ronza intorno, in costante guizzante movimento, saltellante incarnazione della forza vitale e della libido. Per molti versi Carmen ed Escamillo suggeriscono la coppia ideale di Walsh – compagni di piacere che prefigurano Joan Bennett e Spencer Tracy in *Io e la mia ragazza*, o Alexis Smith ed Errol Flynn in *Il*

sentiero della gloria. Ma una forma più tradizionale di romanticismo morboso è offerta dalla figura di Don José (Don Alvarado), l'inflessibile ufficiale dell'esercito che, perdutamente innamorato dell'incostante Carmen, è da lei respinto e torna per vendicarsi.

Debitamente denunciato come "disadorna volgarità rabelesiana" dallo schizzinoso redattore di "The Film Spectator", *The Loves of Carmen* sembra essere stato un notevole successo per la Fox, figurando tra *Settimo cielo* e *Aurora* nel circuito delle prime visioni. Purtroppo il negativo e tutte le copie della versione di distribuzione americana andarono perduti nel 1937 nel tragico incendio dei magazzini Fox. Il restauro del MoMA si basa su una copia nitrato della versione di distribuzione europea, ottenuta dal Národní filmový archiv negli anni Settanta, che era stata tagliata per eliminare un intreccio secondario riguardante Nancy Nash nei panni della fidanzata di Don José, Michaela (Nash è ora visibile in una sola inquadratura). Le didascalie inglesi sono state ricreate a partire da una trascrizione originale.

Dave Kehr

Born into an aristocratic Mexican family in 1904 as María de los Dolores Asúnsolo y López-Negrete, Dolores del Río came to Hollywood in 1925 at the behest of director Edmund Carewe, who cast her in a supporting role in the lost comedy Joanna. *But it was her robust performance in Raoul Walsh's Fox Film production* What Price Glory *(1926) – as the French innkeeper's daughter who keeps American Marines Victor McLaglen and Edmund Lowe under her erotic spell – that made her a star. Fox quickly cast her as the most fatal of dark-eyed Latin beauties, Prosper Mérimée's* Carmen, *in this lavish 1927 production, again under Walsh's direction and opposite McLaglen.*

As the toreador Escamillo, McLaglen may seem more bull than bullfighter, but Walsh takes full advantage of his bulk, presenting him as a massive creature of pure appetite, devouring all food placed in his path (in perhaps the film's lustiest sequences). The tiny, hyperkinetic del Rio buzzes around him, in constant, wriggling motion, a bouncing embodiment of life force and libido. In many ways, Carmen and Escamillo suggest the ideal Walsh couple – partners in pleasure who anticipate Joan Bennett and Spencer Tracy in Me and My Gal, *or Alexis Smith and Errol Flynn in* Gentleman Jim. *But a more traditional form of morbid romanticism presents itself in the figure of Don José (Don Alvarado), the rigid army officer who, hopelessly in love with the inconstant Carmen, is rejected by her and returns to exact his revenge.*

Duly denounced as "unadorned Rabelaisian vulgarity" by the fastidious editor of "The Film Spectator," The Loves of Carmen *appears to have been a substantial success for Fox, playing the studio's premiere circuit between* 7th Heaven *and* Sunrise. *Unfortunately, the negative and all prints of the domestic release version were lost in the tragic Fox vault fire of 1937. MoMA's restoration is based on a nitrate print of the European release version, repatriated from the Národní filmový archiv in the 1970s, which had been cut to eliminate a subplot involving Nancy Nash as Don José's fiancée Michaela (Nash is now visible only in a single shot). The English language intertitles have been recreated from an original transcription.*

Dave Kehr

IT

USA, 1927 Regia: Clarence G. Badger

▪ T. it.: *Cosetta*. Sog.: dal romanzo omonimo (1927) di Elinor Glyn. Scen.: Hope Loring, Louis D. Lighton, Elinor Glyn. F.: H. Kinley Martin. M.: E. Lloyd Sheldon. Int.: Clara Bow (Betty Lou), Antonio Moreno (Cyrus Waltham), William Austin (Mr. Montgomery, detto Monty), Jacqueline Gadsdon (Adela Van Norman), Gary Cooper (reporter), Julia Swayne Gordon (Mrs. Van Norman), Priscilla Bonner (Molly), Elinor Glyn (se stessa). Prod.: Adolph Zukor, Jesse L. Lasky per Paramount Famous Lasky Corp. ▪ 35mm. D.: 76'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: Photoplay Productions

Come *Il grande Gatsby*, *It* è un'opera squisitamente anni Venti, seppure qualche gradino più in basso sulla scala sociale. Senza Clara Bow sarebbe una commedia romantica piacevole anche se dalla trama un po' esile, ma *con* lei diventa un film capace di riassumere un decennio. I capelli a caschetto, i cappelli a cloche, le labbra a cuore, le auto veloci, gli yacht e il luna park di Coney Island erano manifestazioni esteriori, ma negli anni Venti c'era un'atmosfera indefinibile che aveva a che fare con la città, la rottura generazionale, la libertà, la giovinezza, il successo, la mobilità e il materialismo. Al centro del successo personale negli anni Venti c'era 'It', quel certo non so che. Elinor Glyn, autrice del romanzo da cui è tratto il film, lo definì come "la qualità, posseduta da alcune persone, che attira tutti con la sua forza magnetica". [...]

Clara Bow, che interpreta Betty Lou, una commessa in un grande magazzino che si è ripromessa di sposare il suo capo, quel certo non so che ce l'ha eccome. Lo sappiamo perché l'amico sciocco di lui, Monty (William Austin), si porta nel negozio una copia di "Cosmopolitan" in cui è pubblicato a puntate il romanzo di Elinor Glyn e cerca tra le ragazze gli indizi della magica qualità. Quando vede Betty Lou la riconosce subito, e quando Betty Lou vede il suo capo, Cyrus Waltham, anche lei riconosce qualcosa in lui. […]

Una buona dose di comicità deriva dal fatto che lui non la vede nemmeno. Ma non importa, perché quando Clara Bow è sullo schermo non è possibile guardare altrove. È seducente, vivace, civettuola senza essere pericolosamente sexy, un'adorabile gattina.

La scena in cui porta Waltham ad assaporare i piaceri proletari di Coney Island sembra tutta pensata per mostrare di lei più di quanto si vedrebbe



It



It

normalmente. [...] Betty Lou è piacevolmente risoluta quanto si tratta di soccorrere un'amica in difficoltà assediata da benefattori che vogliono toglierle il bambino. Betty dice che il bambino è suo, causando l'equivoco che porta Waltham a offrirle protezione senza sposarla. Lei giustamente si indigna, perché come Millie dell'omonimo film di George Roy Hill (1967), un pastiche sui ruggenti anni Venti parzialmente ispirato a *It*, Betty Lou è davvero una brava ragazza all'antica. Spetta all'amico sciocco mettere le cose in chiaro, ma non prima che lei abbia avuto la possibilità di sferrare un grintoso gancio sinistro alla signorile fidanzata di Waltham, definita "una bionda come altre diciotto milioni". Alla bionda tocca Monty, che è privo di 'It', mentre la ragazza con la marcia in più ottiene il suo uomo.
Bryony Dixon, *100 Silent Films*, BFI, Londra 2011

It *is as quintessentially 1920s as* The Great Gatsby *if only a few notches further down the social scale. Without Clara Bow, it would be a pleasant if somewhat thinly plotted romantic comedy, but with her, it becomes a film you can hang a decade on. The bobbed hairstyle, the cloche hats, cupid's bow lips, the fast cars, yachts and Coney Island funfairs were the outer trappings, but there was an indefinable mood about the 1920s which all had to do with the city, breaking away from the previous generation, freedom, youth, success, mobility and materialism. Central to one's success in the 1920s was 'It'. Elinor Glyn, author of the original story, defined 'It' as "'hat quality possessed by some which draws all others with its magnetic force" …*

Clara Bow, who plays Betty Lou, a department-store shop girl who has sworn to marry the boss, clearly has 'It'. We know this because the silly-ass friend Monty (William Austin) carries a copy of Glyn's story in an issue of "Cosmopolitan" round the store eyeing up the girls for signs of the magical quality. When he spots Betty Lou, he recognises it straightaway, and when Betty Lou sees the boss, Cyrus Waltham, she detects something in him too…

There is a good deal of comedy in the fact that initially he doesn't see her at all. But none of this matters, because when Clara Bow is on the screen, you can't look at anything else. She is mesmerising, vivacious, flirty without being worryingly sexy, kittenish and adorable.

The sequence where she takes Waltham to taste the proletarian pleasures of Coney Island seems entirely designed to reveal more of her than would normally be on show … Betty Lou is refreshingly feisty on behalf of a downtrodden friend who is being harassed by do-gooders trying to deprive her of her baby. Betty claims the baby is her own, which is the root of the misunderstanding that leads to Waltham offering her protection short of marriage. She is rightly outraged, for like Millie in Thoroughly Modern Millie *(1967), a pastiche of the Roaring Twenties partly based on* It*, Betty Lou is really a nice old-fashioned girl. It is left to the silly-ass friend to put things straight, but not before she has had a chance to deliver a spirited left hook to Waltham's ladylike fiancée – described as 'one of' eighteen million blondes. The blonde is left with 'It'-less Monty and the 'It' girl gets her man.*
Bryony Dixon, 100 Silent Films*, BFI, London 2011*

FIGARO

Francia, 1928 Regia: Gaston Ravel

▪ Sog.: dalle pièce *Le Barbier de Séville ou La Précaution inutile* (1775) e *La Folle Journée, ou le Mariage de Figaro* (1778) di Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais. Scen.: Tony Lekain. F.: Emile Pierre, Albert Duverger. Scgf.: Tony Lekain. Int.: Edmond van Duren (Figaro), Arlette Marchal (Rosine), Odette Talazac (Marceline), Genica Missirio (Bogaerts), Marie Bell (Suzanne), Jean Weber (Chérubin), Tony D'Algy (il conte Almaviva), José Davert (Basile), Léon Bélières (dottor Bartholo), Roland Caillaux (Grippe-Soleil). Prod.: Franco-Film ▪ DCP. D.: 120'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: Gaumont ▪ Restaurato in 2K nel 2020 da Gaumont in collaborazione con CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, presso il laboratorio Éclair / *Restored in 2K in 2020 by Gaumont in collaboration with CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, at Éclair laboratory*



Figaro

Gaston Ravel è uno dei grandi registi misconosciuti del cinema francese. Non è stato sempre così: c'è stato un tempo in cui era considerato garanzia tra le più assolute di un cinema di qualità che non temeva i riferimenti alla grande letteratura. È in questo contesto che va considerata la sua opera.

Dopo l'esordio alla Gaumont negli anni Dieci e una breve carriera italiana, dal 1919 al 1921 Gaston Ravel fa ritorno in Francia per realizzarvi l'ambizioso progetto di adattare sullo schermo la trilogia di Beaumarchais *Il barbiere di Siviglia*, *Il matrimonio di Figaro* e quella perla rara che è *La madre colpevole*, il tutto con il titolo di *Figaro*. È un esempio entusiasmante di ciò che il cinema francese può produrre all'alba del sonoro, lontano dall'avanguardia ormai agonizzante, nel solco di una tradizione d'intelligenza e di chiarezza. Non manca qualche audacia da parte di un uomo sensibile a tutte le arti, compresa quella del music-hall, dato che affida il ruolo del protagonista a un celebre ballerino 'plastico', Edmond van Duren. Lo si riscontra anche nella ricchezza e nella bellezza delle scenografie e soprattutto dei costumi, merito dell'illustre J.K. Benda (del quale è noto il magnifico lavoro per *La kermesse eroica* di Jacques Feyder e per *Scacco alla regina* di Jean Dréville).

Gaston Ravel è anche il regista degli uomini belli (oltre a van Duren, Tony d'Algy e Jean Weber), delle belle donne (Marie Bell, Arlette Marchal), e delle belle architetture (il castello di Rochefort-en-Yvelines dov'è girata l'ultima parte del film).

Queste carte vincenti lo pongono sul piano di un Raymond Bernard, con cui condivide il gusto per lo splendore, e di un Marcel L'Herbier, al quale lo accomuna l'interesse per la trasmissione della cultura unita a una certa preziosità. La sua apoteosi – *Figaro* sarà presentato in una prima di gala all'Opéra di Parigi – è di breve durata, il sonoro conquista il cinema francese. Si spegne a Cannes nel 1958. Gli è vicino l'amico e co-regista Tony Lekain. Al momento della scomparsa è quasi dimenticato, dopo essere stato privato per venticinque anni di un'arte della quale è stato illustre servitore.

Pierre Philippe

Gaston Ravel is one of the great undervalued figures of French cinema. This wasn't always the case: at one time, his work was held to be the most reliable in top-tier cinema that didn't shy away from references to the literary canon. It is in this light that we must view the work of Gaston Ravel.

After starting out with Gaumont in the 1910s and a short stint in Italy, from 1919 to 1921, Gaston Ravel returned to France to undertake the ambitious screen adaptation of the Beaumarchais trilogy: Le Barbier de Séville, Le Mariage de Figaro *and the rare gem,* La Mère coupable*, all under the title of* Figaro*. It's a thrilling example of what French cinema was capable of producing at the dawn of talking pictures, in a tradition of intelligence and clarity, far removed from the avant-garde, by then in its death throes. It was a bold venture from a man sensitive to all the arts, including music hall, since he entrusted the title role to a famous artistic dancer, Edmond van Duren. This boldness extended to the management of the lavish and beautiful design, particularly the costumes, designed by the illustrious J.K. Benda (known for his magnificent work on* La Kermesse héroïque *by Jacques Feyder and* Le Joueur d'échecs *by Jean Dréville).*

Gaston Ravel was also a pre-eminent filmmaker when it came working with handsome men (van Duren aside, there was Tony d'Algy and Jean Weber), beautiful women (Marie Bell, Arlette Marchal), and stunning architecture (le château de Rochefort-en-Yvelines where the last part of the movie was filmed).

These virtues place him on a level with Raymond Bernard for his love of osten-

tation and with Marcel L'Herbier for his concern with the transmission of culture combined with a somewhat precious approach to his work. His apotheosis – the premiere gala opening of Figaro *at the Paris Opera – was short-lived, as talking pictures gained ground in French cinema. He died in Cannes in 1958 with his friend and co-producer, Tony Lekain, nearby. He was practically forgotten after 25 years deprived of the art form that he had so eminently served.*

Pierre Philippe

UN CHIEN ANDALOU

Francia, 1929 Regia: Luis Buñuel

▪ Scen.: Luis Buñuel, Salvador Dalí. F.: Albert Duverger. M.: Luis Buñuel. Scgf.: Pierre Schildknechtò. Int.: Luis Buñuel (l'uomo col rasoio), Pierre Batcheff (il ciclista / l'uomo), Simone Mareuil (la ragazza), Jaime Miravilles, Marval (due preti), Fano Messan (l'androgino), Robert Hommet (l'uomo della spiaggia). Prod.: Luis Buñuel ▪ DCP. D.: 25'. Bn. Versione francese / *French version* ▪ Da: La Cinémathèque française per concessione di Les Grands Films Classiques ▪ Restaurato in 4K nel 2021 da La Cinémathèque française e Filmoteca Española in collaborazione con Les Grands Films Classiques presso il laboratorio Hiventy, a partire da un negativo originale e da un controtipo di sicurezza preservati presso La Cinémathèque française e un controtipo analogico del 2003 proveniente dalla Filmoteca Española. Con il contributo di Creative Europe nel contesto del progetto 'A season of Classic Films' promosso dall'Association des Cinémathèques Européennes / *Restored in 4K in 2021 by La Cinémathèque française and Filmoteca Española with the collaboration of Les Grands Films Classiques at Hiventy laboratory, from an original nitrate negative and a safety dupe from La Cinémathèque française collection and a 2003 analogue duplicate print from Filmoteca Española. With the support of Creative Europe, as part of the project 'A season of Classic Films' promoted by the Association des Cinémathèques Européennes*

Un chien andalou nacque dall'incontro fra due sogni. Appena giunto a Figueras, da Dalí, invitato a passarci qualche giorno, gli raccontai che avevo sognato da poco una nuvola lunga e sottile che tagliava la luna e una lama di rasoio che spaccava un occhio. Lui mi raccontò che la notte prima aveva visto in sogno una mano piena di formiche. Aggiungendo: "E se dai due sogni ne cavassimo un film?" La sceneggiatura fu scritta in meno di una settimana secondo una semplicissima regola adottata di comune accordo: non accettare alcuna idea, alcuna immagine in grado di portare a una spiegazione razionale, psicologica o culturale. Aprire le porte all'irrazionale. Accogliere soltanto le immagini che ci colpivano, senza cercar di capire perché.
Luis Buñuel, *Dei miei sospiri estremi*, Rizzoli, Milano 1983

Un chien andalou è un'opera fondamentale sotto tutti i punti di vista: sicurezza nella messa in scena, abilità nell'illuminazione, perfetta conoscenza delle associazioni visive e ideologiche, solida logica del sogno, mirabile confronto tra subcosciente e razionale. Considerato dal punto di vista del tema sociale, *Un chien andalou* è un film preciso e coraggioso. […] Un cane andaluso ulula, ma chi è morto? La nostra apatia, che ci fa accettare tutte le mostruosità commesse dagli uomini sulla terra, è messa a dura prova quando non riusciamo a sopportare sullo schermo la visione di un occhio femminile tagliato in due da un rasoio. Ma è uno spettacolo più spaventoso di quello offerto da una nube che vela la luna piena? Questo è il prologo; e dobbiamo ammettere che non può lasciarci indifferenti. Ci assicura che, in questo film, si tratterà di vedere con occhi diversi dal solito, se così si può dire. […] Monsieur Buñuel è una buona lama e non sa barare. Una botta alle cerimonie macabre, a quest'ultima toilette di un essere che ormai non è più e del quale soltanto la polvere grava sul letto. Una botta a chi ha macchiato l'amore con la violenza. Una botta al sadismo, la cui forma più segreta consiste nella curiosità. E tiriamo un po' la corda della Morale che ci mettiamo al collo. Vediamo un po' cosa c'è all'altro capo. Un tappo, ecco almeno un argomento di un certo peso. Una bombetta, povera borghesia. Due fratelli della Scuola Cristiana, povero Cristo. Due piani a coda, pieni di carogne e di escrementi, povera ipersensibilità. E per finire, l'asino in primo piano, come previsto. Monsieur Buñuel è terribile. Si vergogni chi in gioventù ha ucciso quel che avrebbe potuto essere e che ora cerca lungo la spiaggia, dove il mare rigetta i nostri ricordi e i nostri rimpianti, fino all'inaridirsi di ciò che si è una volta arrivata la primavera. Cave canem… Attenti al cane, morde.
Jean Vigo, *Vers un cinéma social*, 1930

Un chien andalou *came from an encounter between two dreams. When I arrived to spend a few days at Dalí's house in Figueras, I told him about a dream I'd had in which a long, tapering cloud sliced the moon in half, like a razor blade slicing through an eye. Dalí immediately told me that he'd seen a hand crawling with ants in a dream he'd had the previous night. "And what if we started right there and made a film?" he wondered aloud. Despite my hesitation, we soon found ourselves hard at work, and in less than a week we had a script. Our only rule was very simple: No idea or image that might lend itself to a rational explanation of any kind would be accepted. We had to open all doors to the irrational and keep only those images that surprised us, without trying to explain why.*
Luis Buñuel, *My Last Breath*, Jonathan Cape, London 1984



Un chien andalou

Un chien andalou *is an essential work from many standpoints: sureness in the mise-en-scène, skillful lighting, perfect understanding of the visual and ideological associations, solid dream logic, admirable comparison between subconscious and rational. When considered in terms of its social theme,* Un chien andalou *is a precise and courageous film … An Andalusian dog is howling, but who died? Our sense of apathy, that leads us to accept all the monstrosities committed by man in the world, is put to the test when we cannot stand the onscreen sight of a female eye cut in two by a razor. But is that a more frightening sight than a cloud concealing a full moon? That is the prologue; and we must admit that it does not leave us cold. It assures us that this film is about seeing with different eyes than usual, if you can say that … Monsieur Buñuel is a good swordsman, and he doesn't know how to fake it. A stab at the macabre ceremonies, at the last ablutions of a being that is no longer, of which only dust remains. A stab at whoever stained love with violence. A stab at sadism, whose most secret form consists in curiosity. And let's pull on the rope of Morality we put around our neck. Let's see what's on the other side. A cork, at least that's a topic with a certain weightiness. A bowler hat, poor bourgeois. Two brothers from the Christian School, poor Christ. Two grand pianos, full of carcasses and excrement, poor hypersensitivity. And to finish, a jackass in the foreground, as planned. Monsieur Buñuel is terrible. They must be ashamed, they who in their youth killed what they could have been, which they now seek along the beach where the sea flings back our memories and regrets, until it becomes parched of what we are when the spring comes. Cave canem… Beware of the dog, it bites.*
Jean Vigo, Vers un cinéma social, *1930*

KUHLE WAMPE ODER: WEM GEHÖRT DIE WELT?

Germania, 1933 Regia: Slatan Dudow

▪ T. it.: *Kuhle Wampe, ovvero: a chi appartiene il mondo?*. Scen.: Bertolt Brecht, Ernst Ottwalt. F.: Günther Krampf. M.: Peter Meyrowitz. Scgf.: Carl P. Haacker, Robert Scharfenberg. Mus.: Hanns Eisler. Int.: Hertha Thiele (Annie Bönike), Ernst Busch (Fritz), Martha Wolter (Gerda), Adolf Fischer (Kurt), Lilli Schoenborn (mamma Bönike), Max Sablotzki (papà Bönike). Prod.: Willi Münzenberg, Lazar Wechsler per Prometheus Film-Verleih und Vertrieb GmbH ▪ DCP. D.: 74'. Bn. Versione tedesca con sottotitoli inglesi / *German version with English subtitles* ▪ Da: Stiftung Deutsche Kinemathek per concessione di Praesens-Film AG Zürich ▪ Restaurato in 2K nel 2020 da Deutsche Kinemathek a partire da una copia d'epoca 35mm nitrato proveniente da BFI National Archive. Sono state effettuate delle integrazioni utilizzando materiale proveniente dal Praesens-Film AG archive depositato presso la Cinémathèque suisse, un frammento della copia 35mm nitrato della versione francese e un controtipo negativo della versione tedesca. Non è stato possibile ricostruire la parte censurata / *Restored in 2K in 2020 by Deutsche Kinemathek from a vintage 35mm nitrate copy from BFI National Archive. Amendments were made using material from the Praesens-Film AG archive at Cinémathèque suisse, a fragment of a 35mm nitrate copy of the French version, and a duplicate negative of the German version. The censored portion could not be reconstructed*

Kuhle Wampe è il momento culminante (e il canto del cigno) del cinema proletario tedesco e anche il solo film che vide una partecipazione concreta di Bertolt Brecht, quasi a livello artigianale. (È un caso interessante nel senso che il film non assomiglia ai 'soliti sospetti' del 'cinema brechtiano' così come li vedono gli studi sul cinema). Brecht era assistito da una squadra d'eccellenza: il regista Slatan Dudow, il compositore Hanns Eisler, il cosceneggiatore (con Brecht) Ernst Ottwalt, gli attori Hertha Thiele (protagonista del coevo *Ragazze in uniforme*) ed Ernst Busch, il più grande interprete di tutti i tempi di canzoni proletarie e futuro Galileo per la cele-



Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?

bre produzione del Berliner Ensemble di Brecht. *Kuhle Wampe* si fonda su un gran numero di elementi: pubblico (scene di massa con quattromila persone) e privato (la storia della famiglia operaia, la relazione tra i due giovani proletari, la città – con le biciclette che prefigurano il tema dell'anonimia di un capolavoro a venire, *Ladri di biciclette*) e la natura (tutta quella che Berlino può offrire, con la sua bellezza sottolineata in una canzone interpretata da Helene Weigel), immagini liriche unite ad accenni ironici alle tentazioni piccolo-borghesi.

Il vero eroe del film è la classe operaia. Anche se il tema della nascita della coscienza proletaria è reso familiare da molti film sovietici e naturalmente dalla letteratura operaia, la magnifica mescolanza di fatti documentati, finzione e collage è profondamente originale, un monumento unico all''altra Germania', con grandi emozioni (che Brecht era bravissimo a manipolare, non a liquidare) e l'intelligenza degli affilatissimi dialoghi. Per esempio la scena nella metropolitana (che ruota intorno alle notizie internazionali sull'incendio delle piantagioni di caffè in Brasile) presenta una splendida tipologia (le classi sociali espresse dai volti) di opinioni divergenti, illusioni, verità relative, malintesi e visioni del mondo, oneste, disoneste, assurde. Senza la minima traccia di teatro filmato.

La struttura episodica funziona brillantemente. All'inizio del film un giovane disoccupato si suicida buttandosi dalla finestra di casa sua, ma non senza prima appoggiare al davanzale l'orologio da polso: il suo tempo è finito, si spera che i tempi stiano cambiando. (Ma è il 1932, e noi sappiamo che il futuro non asseconderà le speranze espresse nel film.) Subito dopo: il silenzio, la distanza emotiva e l'indifferenza dei vicini… "Ein Arbeitslose weniger", un disoccupato di meno. Il miglior commento al film venne dalla censura: "Quella scena mostra che il suicidio è il destino di un'intera classe". Al che Brecht e Dudow replicarono: "Questo sì che è un corso intensivo di realismo, dal punto di vista di un poliziotto". Pur ricordando la personalità carismatica di Brecht, andrebbe aggiunto che il regista del film, Slatan Dudow (1903-1963), di origini bulgare, era a suo modo un grande talento. Girò *Kuhle Wampe* dopo un piccolo e tagliente film intitolato *Zeitprobleme: wie der Arbeiter wohnt* (Problemi del giorno: come vive l'operaio) e prima di una deliziosa satira, *Seifenblasen* (Bolle di sapone); i suoi film più tardi (dopo l'esilio in Francia e in Svizzera) rappresentano forse la più bella carriera di un regista nei primi decenni del cinema della Repubblica Democratica Tedesca.

Peter von Bagh

Kuhle Wampe *is the culmination, and swan song, of German proletarian cinema, as well as the only film in which Bertolt Brecht's participation was concrete, almost on an artisanal level. (It's an interesting case in the sense that the film does not resemble the 'usual suspects' of 'Brechtian cinema' as imagined in the literature on film.) A dream team was backing him: the director Slatan Dudow, the composer Hanns Eisler, the co-writer, with Brecht, Ernst Ottwalt, actors Hertha Thiele (lead actress of the contemporary* Mädchen in Uniform*) and Ernst Busch, the all-time greatest singer of proletarian songs and the future Galileo in Brecht's famous Berliner Ensemble production.* Kuhle Wampe *builds on a multitude of elements: public (crowd scenes of 4,000 people) and private lives (the story of a worker's family, and the relationship of two young workers); the city, with the bicycles already prefiguring the theme of anonymity of a forthcoming masterpiece,* Bicycle Thieves*, and nature (whatever Berlin offers of it, its beauty heightened in a song interpreted by Helene Weigel). Lyrical images are coupled with ironic insights about petit-bourgeois temptations.*

The real hero of the film is the working class. Although the subject of the birth of proletarian consciousness is familiar from many Soviet films and, of course, from working-class literature, the splendid amalgamation of documentary, fiction and collage is deeply original. It is a unique monument to the 'other Germany', with great emotions (which Brecht was a specialist in manipulating, not liquidating) and the intelligence of razor-sharp dialogue. For instance, the subway scene, which centres on international news about coffee crops being burned, presents a splendid typology (class society through faces) of diverging opinions, illusions, relative truths, mutual misunderstandings and ways to see the world: honest, dishonest, absurd. There is not the slightest trace of filmed theatre.

The episodic structure works brilliantly. Right at the beginning a young unemployed man commits suicide by jumping out the window of his home, but not without first leaving his watch on the window ledge: his time is up, hopefully the times are changing. (Considering that this is 1932, we know that the future hardly encouraged the hopes expressed in the film.) Next: silence, the emotional distance and nonchalance of the neighbours: "Ein Arbeitslose weniger", one less unemployed person. The best comment on the film came from the censors: "That scene shows that suicide is the destiny of an entire class." Brecht and Dudow remarked: "That man gave us a crash course in realism, from the point of view of a policeman."

If these lines have concentrated on the charismatic character of Brecht, it should be added that the director of the film, Bulgarian-born Slatan Dudow (1903-1963), was a great talent in his own right. He made Kuhle Wampe *after a small, sharp film called* Zeitprobleme: wie der Arbeiter wohnt *(*How the Berlin worker lives*) and before a delicious satire called* Seifenblasen *(*Soap Bubbles*). His later film work (after exile in France and Switzerland) represents perhaps the best career of any director in the early decades of DDR cinema.*

Peter von Bagh

MURDER IN HARLEM

USA, 1935 Regia: Oscar Micheaux

▪ T. alt.: *Lem Hawkins' Confession*. Sog., Scen.: Oscar Micheaux. F.: Charles Levine. Scgf.: Tony Contineri. Mus.: Clarence Williams. Int.: Clarence Brooks (Henry Glory), Dorothy Van Engle (Claudia Vance), Andrew S. Bishop (Brisbane), Alec Lovejoy (Lem Hawkins), Laura Bowman (Mrs. Epps), Bee Freeman (The Catbird), Alice B. Russell (Mrs. Vance), Lionel Monagas, Sandy Burns, Lea Morris. Prod.: Oscar Micheaux, Alice B. Russell per Micheaux Pictures Corp. ▪ DCP. D.: 96'. Bn. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Cineteca di Bologna ▪ Restaurato nel 2021 da George Eastman Museum e Cineteca di Bologna in collaborazione con The Film Foundation, Quoiat Films e Sky, presso George Eastman Museum e il laboratorio L'Immagine Ritrovata. Materiali originali messi a disposizione da Southern Methodist University, Tyler, Texas Collection / *Restored in 2021 by the George Eastman Museum and Cineteca di Bologna in association with The Film Foundation, Quoiat Films and Sky, at George Eastman Museum and L'Immagine Ritrovata laboratories. Original materials provided by the Southern Methodist University, Tyler, Texas Collection*

America, 1920. In tempi in cui nel paese era ancora fortissima l'eco di *Nascita di una nazione*, capolavoro 'razzista' di D.W. Griffith, tanto innovatore del nuovissimo linguaggio cinematografico quanto controverso nei temi, un uomo del sud dell'Illinois distribuisce nelle sale un film dal titolo altrettanto simbolico: *Within Our Gates.* Il suo nome è Oscar Micheaux e il suo intento è quello di rispondere con tutta la forza e i mezzi a sua disposizione all'opera di Griffith. C'è però un dettaglio da non sottovalutare. Oscar è un regista afroamericano, il primo deciso a offrire alla propria gente una visione differente della società americana e della condizione in cui meriterebbero di vivere milioni di donne e uomini vittime della più cupa e feroce discriminazione razziale. Come già aveva saputo raccontare nei suoi romanzi autobiografici, Micheaux utilizza il cinema e le sale degli Stati Uniti per veicolare il proprio messaggio e per strutturare, primo fra tutti, quella che sarebbe diventata l'industria cinematografica afro-americana. Un miracolo artistico e imprenditoriale concepito da un uomo dall'incredibile intuito e dalla sorprendente capacità di superare gli ostacoli che la società del tempo poneva lungo la sua strada.

Nel corso delle ricerche per il documentario *Oscar Micheaux – The Superhero of Black Filmmaking* abbiamo ritrovato un suo noir degli anni Trenta, *Murder in Harlem*. Ispirato a un controverso quanto celebre caso di cronaca nera avvenuto in Georgia nel 1913, il film è incentrato sull'omicidio di una giovane ragazza bianca per mano del guardiano notturno afroamericano di una fabbrica chimica. O perlomeno così sembra all'inizio delle indagini. Sarà un intraprendente avvocato, Henry Glory, a dimostrare che gli eventi sono andati in maniera diversa e che la verità dei fatti non è quella raccontata nelle ore successive al delitto. Con *Murder in Harlem*, remake di un film muto del 1921 dello stesso Micheaux, *The Gunsaulus Mistery*, il regista reinterpreta, ambientandolo all'interno della comunità afroamericana, un caso che ha incendiato per molti anni l'opinione pubblica americana. Micheaux stesso appare nel film in un cameo interpretando un detective. È la prima e unica volta che sentiamo la sua voce. Una scoperta bellissima se si pensa che sono sopravvissute solo quattro sue fotografie e un raro backstage degli anni Venti.

Francesco Zippel

America, 1920. The echoes of The Birth of a Nation*, that racist masterpiece by D.W. Griffith, which was as innovative in terms of film language as it was controversial, are still in evidence.*



Murder in Harlem

At the same time, a man from Southern Illinois distributes a film with an equally symbolic title: Within Our Gates. *His name is Oscar Micheaux and his intention is to respond to Griffith's work with all the force and means at his disposal. There is, however, one detail that should not be overlooked: Micheaux is an African-American director, the first to offer his people a different vision of American society and the conditions in which millions of men and women suffering the gravest and most ferocious racism deserved to live. Just as he had recounted in his autobiographical novels, Micheaux used film to transmit his message and to structure what would go on to become the African-American film industry. An artistic and entrepreneurial miracle conceived by a man blessed with an astonishing ability to overcome the obstacles that the society of the time placed in his path.*

In the course of the research for the documentary Oscar Micheaux – The Superhero of Black Filmmaking *we rediscovered one of his noirs from the 1930s,* Murder in Harlem. *Inspired by a notorious crime that took place in the state of Georgia in 1913, the film focuses on the murder of a young white woman by an Black night watchman at a chemical factory. Or so it seems at the outset of the investigations. It will take an enterprising lawyer, Henry Glory, to uncover the truth of what happened, which is very different from what was recounted in the hours following the crime. With* Murder in Harlem, *a remake of Micheaux's own silent film from 1921,* The Gunsaulus Mistery, *the director reinterprets a case that inflamed American public opinion for many years, setting it within the Africann-American community. Micheaux himself appears in a cameo as a detective. It is the first and only time that we have heard his voice. A beautiful discovery when you remember that only four photographs and some rare behind-the-scenes footage from the 1920s survive of him.*

Francesco Zippel

LES BAS-FONDS

Francia, 1936 Regia: Jean Renoir

▪ T. it.: *Verso la vita*. Sog.: dalla piéce omonima (1902) di Maksim Gor'kij. Scen.: Jacques Companeez, Evgenij Zamjatin, Charles Spaak, Jean Renoir. F.: Fédote Bourgasoff, Jean Bachelet. M.: Marguerite Renoir. Scgf.: Hugues Laurent, Eugène Lourié. Mus.: Jean Wiener. Int.: Jean Gabin (Vas'ka Pepel), Junie Astor (Natasha), Suzy Prim (Vassilissa Kostyleva), Louis Jouvet (il barone), Vladimir Sokoloff (Kostylëv), Jany Holt (Nastia), André Gabriello (amministratore), Robert Le Vigan (l'attore alcolizzato), Henri Saint-Isle (Klestch). Prod.: Alexandre Kamenka per Films Albatros ▪ DCP. D.: 93'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ▪ Da: Gaumont ▪ Restaurato in 4K nel 2020 da Gaumont presso i laboratori L'Image Retrouvée (Paris), Éclair Classics e Le diapason, a partire da un positivo intermedio conservato presso gli Archives françaises du film. Con il sostegno di CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée / *Restored in 4K in 2020 by Gaumont at L'Image Retrouvée (Paris), Éclair Classics and Le diapason laboratories from an intermediate positive print preserved at the Archives françaises du film. With the support of CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée*

Dopo l'opera collettiva *La Vie est à nous* e l'allora incompiuto *Partie de campagne*, questo adattamento dell'opera teatrale del 1902 di Gor'kij *Bassifondi* (*Na dne*) fu il terzo film diretto da Renoir nell'*annus mirabilis* 1936 e venne realizzato su incarico del produttore Kamenka, un *émigré* russo. Renoir non usò la sceneggiatura (che sembra essere perduta) scritta dal romanziere recentemente emigrato Evgenij Zamjatin e scelse di non riprodurre fedelmente l'ambientazione russa. "Come possiamo accettare Jouvet nei panni di un alto funzionario zarista" scrisse in seguito André Bazin, "o credere che l'impertinenza parigina di Gabin mostri l''irrequietezza dell'anima russa'? O scambiare le rive della Marna per quelle del Volga? Ma la faccia tosta di Renoir consiste proprio in questo".



Les Bas-fonds

Come opera corale, *Les Bas-fonds* di Renoir si rivela un precoce esempio del suo *Petit Théâtre*, in cui gli attori sono spinti al limite del loro talento e recitano come se gli strumenti della loro orchestra non fossero stati accordati: il grande Le Vigan, genio e pazzo, che interpreta un 'attore' alcolizzato che gioisce al suono di parole come "organisme" o "sicambre"; il cosmopolita, stanislavskiano Vladimir Sokoloff; il comico tipicamente francese Gabriello; alcuni membri della troupe teatrale di sinistra Groupe Octobre e della compagnia stabile dello stesso Renoir, come l'acrobatico Maurice Baquet… Senza lasciarsi scoraggiare da un litigio con Sylvia Bataille in *Partie de campagne*, Renoir si gode perfino la mediocrità della sostituta Junie Astor, per non parlare di Suzy Prim. Ma naturalmente il miracolo di *Les Bas-fonds* nasce dal primo dei suoi quattro incontri con Jean Gabin e dei due con Louis Jouvet, che avvolge in una coreografia di movimenti di macchina, e dall'amichevole contrasto tra i due personaggi che gli stanno più a cuore: il criminale e l'aristocratico.

Nonostante il successo riscosso all'epoca (ricevette il primo Prix Louis-Delluc), *Les Bas-fonds* è tutt'altro che un capolavoro 'classico' ed è stato ostinatamente sottovalutato. Forse il rifiuto di Renoir di tutte le regole e le convenzioni drammatiche era – per una volta – non in anticipo sui tempi, ma in sintonia con essi: anno uno (e unico, o quasi) del Fronte Popolare.

Bernard Eisenschitz

After the collaborative La Vie est à nous *and the then unfinished* Partie de campagne, *this adaptation of Gorky's 1902 play* The Lower Depths *(Na*

dne) was the third film Renoir directed during the annus mirabilis *1936, an assignment from the Russian* émigré *producer Kamenka. He did not use the script (which appears to be lost) written by the recently emigrated novelist Yevgeny Zamiatin, and chose not to be specific about the Russian setting. "How can we accept Jouvet as a high tsarist official," André Bazin later wrote, "or believe that Gabin's Parisian banter displays the 'restlessness of the Russian soul'? Or take the banks of the Marne for those of the Volga? But it is just that which Renoir has the impudence to ask."*

As an ensemble play, Renoir's Les Bas-fonds *turned out to be an early instance of his* Petit Théâtre*, in which players are pushed to the limit of their talent, acting as if the instruments of their orchestra had not been tuned: the great Le Vigan, genius and madman, playing an alcoholic and suicidal "actor" who revels in the sound of words like "organisme" or "sicambre"; the cosmopolitan, Stanislavsky-trained Vladimir Sokoloff; the typically French comedian Gabriello; some members of the leftwing Groupe Octobre and of Renoir's own stock company, like the acrobatic Maurice Baquet… Undeterred by a falling-out with Sylvia Bataille on* Partie de campagne*, Renoir even enjoys the mediocrity of her replacement Junie Astor, to say nothing of Suzy Prim. But of course, the miracle of* Les Bas-fonds *arises from the first of his four meetings with Jean Gabin and two with Louis Jouvet, whom he enfolds in a choreography of camera movements, and the friendly clash of these two characters dearest to his heart: the outlaw and the aristocrat.*

In spite of its contemporary success (it was awarded the first Prix Louis-Delluc), Les Bas-fonds *is anything but a 'classical' masterpiece and has persistently been undervalued. Perhaps Renoir's nonchalant contempt for all dramatic rules and conventions was – for once – not in advance of, but in tune with its time: year one (and only – or almost) of the Front populaire.*

Bernard Eisenschitz



I Wake Up Screaming

I WAKE UP SCREAMING

USA, 1941
Regia: H. Bruce Humberstone

▪ T. alt.: *Hot Spot*. T. it.: *Situazione pericolosa*. Sog.: dal romanzo omonimo (1941) di Steve Fisher. Scen.: Dwight Taylor. F.: Edward Cronjager. M.: Robert Simpson. Scgf.: Richard Day, Nathan Juran. Int.: Betty Grable (Jill Lynn), Victor Mature (Frankie Christopher), Carole Landis (Vicky Lynn), Laird Cregar (Ed Cornell), William Gargan (Jerry MacDonald), Alan Mowbray (Robin Ray), Allyn Joslyn (Larry Evans), Elisha Cook Jr. (Harry Williams). Prod.: Milton Sperling per Twentieth Century-Fox Film Corp. ▪ DCP. D.: 82'. Bn. Versione inglese / *English version* ▪ Da: The Walt Disney Studios per concessione di Park Circus ▪ Restaurato in 4K nel 2020 da The Walt Disney Studios a partire da un controtipo positivo nitrato 35mm, una copia safety 35mm e un controtipo negativo 35mm provenienti da The Walt Disney Studios Film Archive e Academy Film Archive / *Restored in 2020 in 4K by The Walt Disney Studios from a 35mm nitrate fine grain, a 35mm safety print, a 35mm safety dupe negative preserved at The Walt Disney Studios Film Archive and the Academy Film Archive*

Originariamente intitolato *Hot Spot* e addirittura distribuito con quel titolo in alcuni paesi, *I Wake Up Screaming* è un'opera indispensabile nell'evoluzione del noir. Incentrandosi sulla natura psicologica e le ossessioni sessuali dei personaggi, il film sviluppa tematiche tipiche del noir e impiega l'illuminazione chiaroscurale in maniera pionieristica, anche se la storia dell'"uomo ingiustamente accusato' non sempre rispetta le regole che ha definito e si avventura in altri territori, più leggeri.

L'omicidio dell'astro nascente Vicky Lynn (Carole Landis) è annunciato all'inizio del film, e attraverso una serie di flashback narrati dalla sorella Jill (Betty Grable) e dai sospettati apprendiamo come il volubile Frankie Christopher (Victor Mature) avesse trasformato Vicky, una semplice cameriera, in una celebrità. Durante le indagini conosciamo anche un detective psicopatico, Ed Cornell (Laird Cregar), che è già convinto della colpevolezza di Frankie e deciso a mandarlo sulla sedia elettrica. Frankie, ingiustamente accusato, e Jill, ora innamorati, decidono di indagare da soli mentre Cornell è alle loro calcagna.

Tratto dal primo romanzo di successo dello scrittore *hard-boiled* Steve Fisher, destinato ad avere una lunga e fortunata carriera a Hollywood, il film puntava a trasformare l'immagine delle due popolarissime pin-up, Gable e Landis, calandole in ruoli drammatici. Diretto da un regista di piccolo calibro, Bruce Humberstone – che firmò oltre quaranta film, tra cui popolari commedie musicali e svariati Charlie Chan di buona fattura – il film deve la propria impronta stilistica allo studio cinematografico e al direttore della fotografia Edward Cronjager. Anche se la formula Fox della 'femme fatale morta che continua a influenzare le vite delle persone che le erano vicine' sarebbe stata declinata con il massimo successo in *Vertigine* (1944) di Otto Preminger, questo primo tentativo presenta comunque molte figure stilistiche interessanti, compreso un inseguimento nella grande città.

Dodici anni dopo uscì un mediocre remake, *Hanno ucciso Vicki* (1953), con Jeanne Crain e Jean Peters. Bertrand Tavernier, recentemente scomparso, nel 1992 pubblicò un diario intitolato *I Wake Up Dreaming*, gioco di parole sul titolo di questo film.

Ehsan Khoshbakht

Originally titled Hot Spot *and even released in some territories as such, this is an indispensable work in the development of film noir. Focusing on the psychological complexions and sexual obsessions of its characters, the film's expansion of noir themes as well as its use of chiaroscuro lighting are pioneering, even if the 'wrong man' story doesn't always abide by the rules it has defined and ventures into other, lighter territory.*

The murder of rising star Vicky Lynn (Carole Landis) is announced at the beginning of the film and through a series of flashbacks, narrated by her sister Jill (Betty Grable) and the suspects, we learn about how the capricious Frankie Christopher (Victor Mature) has turned Vicky from a waitress into a celebrity. During the investigation we are also introduced to a psychotic detective, Ed Cornell (Laird Cregar), who is already convinced of Frankie's guilt and determined to send him to the 'hot chair'. The framed Frankie and Jill, now in love, embark on their own investigation while Cornell is on their tail.

Based on the first successful novel by hardboiled fiction writer Steve Fisher, who went on to have a long and successful career in Hollywood, the film aimed to change the perception of its two pinup queens (Gable and Landis) by casting them in dramatic roles. Directed by a lightweight, Bruce Humberstone – who is credited for more than 40 features, including popular comedy musicals and half a dozen well-crafted Charlie Chan films – any sense of style is owed to the studio and the cinematographer Edward Cronjager. Although Fox's 'dead and absent femme fatale still influencing the lives of people once close to her' saw its most successful variation in Otto Preminger's Laura *(1944), this early effort still introduces many interesting stylistic tropes including a chase in the big city.*

The film was remade 12 years later as the mediocre Vicki *(1953), with Jeanne Crain and Jean Peters. In 1992 the late Bertrand Tavernier published a diary whose title,* I Wake Up Dreaming*, was a pun on this film's title.*

Ehsan Khoshbakht

LA CENA DELLE BEFFE

Italia, 1942 Regia: Alessandro Blasetti

▪ Sog.: dalla pièce omonima (1909) di Sem Benelli. Scen.: Alessandro Blasetti, Renato Castellani. F.: Mario Craveri. M.: Mario Serandrei. Scgf.: Virgilio Marchi. Mus.: Giuseppe Becce. Int.: Amedeo Nazzari (Neri Chiaramantesi), Osvaldo Valenti (Giannetto Malespini), Clara Calamai (Ginevra), Valentina Cortese (Lisabetta), Memo Benassi (Tornaquinci), Piero Carnabuci (Fazio), Lauro Gazzolo (Trinca), Alberto Capozzi (Ser Luca), Alfredo Varelli (Gabriello Chiaramantesi), Luisa Ferida (Fiammetta), Elisa Cegani (Laldòmine). Prod.: Giuseppe Amato per Cines ▪ DCP. D.: 82'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles*. ▪ Da: Ripley's Film ▪ Digitalizzato in 2K nel 2021 da Ripley's Film / *Digitized in 2K in 2021 by Ripley's Film*

Dalla pièce omonima di Sem Benelli (andata in scena la prima volta nel 1909, musicata per il teatro da Umberto Giordano nel 1924 e qui sceneggiata dal regista e da Renato Castellani), Blasetti trae un melodramma torbido e serrato, incredibilmente ambiguo e sanguinoso per l'epoca, pur dichiarando di averlo realizzato senza uno specifico interesse. A lungo ricordato per il primo seno nudo della storia del cinema italiano sonoro (quando Nazzari strappa la camicetta alla Calamai), ma in realtà preceduto da quello di un'anonima comparsa in *Stella del cinema* (1931) e di Vittoria Carpi in *La corona di ferro* (1941), il film colpisce ancor oggi per la forte componente omoerotica nella relazione tra i due antagonisti, intenti – più che a conquistare la donna contesa – ad assecondare le pulsioni autodistruttive all'interno del loro legame maledetto. E stupisce che Amedeo Nazzari, unanimemente considerato ai tempi l'incarnazione del maschio italiano per eccellenza, abbia accettato un ruolo così ambiguo, dove di fatto finiva per mettere in scena – direbbe uno psicoanalista – la rimozione della 'femminilità repressa', sua e di Osvaldo Valenti (qui al suo primo ruolo importante). Nasce proprio dal loro rapporto irrisolto, dal desiderio di prendere l'uno il ruolo dell'altro, la tragedia finale che assomiglia molto poco alla catarsi che lo spettatore potrebbe aspettarsi. E che si è trascinata dietro, con un po' di eccessiva voglia introspettiva, anche una lettura politi-



La cena delle beffe

ca, quella della 'castrazione simbolica' del maschio nazionale, di Nazzari ma soprattutto del Duce.

Resta comunque l'ennesima dimostrazione, insieme alla bravura, pure della versatilità di Blasetti, capace di passare dalla ricostruzione fantasy di *La corona di ferro* al melodramma sanguigno di questa *Cena*, dove la messa in scena esalta il contributo delle scenografie di Virgilio Marchi e dei costumi di Gino Sensani. Solo per gli italiani: impossibile non sorridere alla battuta "Chi non beve con me, peste lo colga" che Nazzari rese popolare un paio di decenni dopo, sfruttandola per pubblicizzare in televisione un amaro nazionale (e che forse aiutò qualcuno a scoprire anche l'esistenza di Sem Benelli).

Paolo Mereghetti

Sem Benelli's play of the same name was first staged in 1909, before being set to music for the stage by Umberto Giordano in 1924. From this, Alessandro Blasetti and Renato Castellani derived their screenplay and the director went on to produce a concise and turbid melodrama, which is surprisingly ambiguous and bloody for the period, despite his claim to have had no particular interest in the material. It has long been remembered for having featured the first naked breast in Italian film history (when Nazzari rips off Calamai's nightdress), but it is actually preceded by an anonymous extra in Stella del cinema *(1931) and Vittoria Carpi in* La corona di ferro *(*The Iron Crown*, 1941). Today, the film remains striking for the strong homoerotic tension between the two protagonists, who seem less concerned with conquering the woman than with indulging the destructive impulses underpinning their troubled relationship. At the time, Amedeo Nazzari was considered the perfect incarnation of the masculine ideal and so it is surprising that he should have accepted such an ambiguous film in which both he and Osvaldo Valenti (in his first significant role) experience what a psychologist might describe as the uncovering of their 'repressed femininity'. Their unresolved relationship gives rise to a desire to take on the other's role and the tragic ending is far from the catharsis that the spectator might expect. A slightly too introspective reading has also burdened the film with a political interpretation: that of the 'symbolic castration' of the national male, embodied by both Nazzari and, above all, Mussolini.*

This aside, we are left with yet another demonstration of the skill and versatility of Blasetti, who was able to move effortlessly from the historical fantasy of La corona di ferro *to the bloody melodrama of* Cena*, in which the* mise-en-scène *highlights the contributions of art director Virgilio Marchi and costume designer Gino Sensani. For Italians, it is impossible not to smile at the line "May the plague strike anyone who will not drink with me", which Nazzari made famous a couple of decades later in a TV advert for a national liquor, which may also have also helped a few people discover the existence of Sem Benelli.*

Paolo Mereghetti

HARLEM

Italia, 1943 Regia: Carmine Gallone

▪ T. alt.: *Knock-out!* Sog.: dall'omonima novella di Giuseppe Achille. Scen.: Sergio Amidei, Emilio Cecchi, Angelo Guidi, Pietro Petroselli, Giacomo Debenedetti, Paolo Monelli, Pietro Carbonelli. F.: Anchise Brizzi. M.: Maria Rosada, Nicolò Lazzari, Renzo Lucidi. Scgf.: Guido Fiorini, Ferdinando Ruffo. Mus.: Willy Ferrero. Int.: Elisa Cegani (donna del gangster), Vivi Gioi (Muriel), Massimo Girotti (Tommaso Rossi), Amedeo Nazzari (Amedeo Rossi), Mino Doro (Bill Black), Osvaldo Valenti (Chris Sherman), Gianni Musy [Gianni Glori] (piccolo Tony Rossi), Luigi Almirante (Barney Palmer), Primo Carnera (se stesso). Prod.: Cines ▪ DCP. D.: 113'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ▪ Da: CSC – Cineteca Nazionale per concessione di Rai Cinema ▪ Digitalizzato in 2K nel 2021 da un duplicato positivo conservato da CSC – Cineteca Nazionale (Fondo Rai Cinema) / *Digitized in 2K in 2021 from a 35mm dupe positive preserved at CSC – Cineteca Nazionale (Fondo Rai Cinema)*

Quanti furono i film di finzione prodotti dal Ministero della Propaganda nazista di Goebbles apertamente razzisti e antisemiti? In base agli studi di diversi storici della Shoah e del cinema, esclusi i documentari e i cortometraggi di animazione, il numero di queste pellicole arriva a una decina circa, di cui il più infame e tristemente famoso rimane *Suss l'ebreo*. Come si comportò invece il regime fascista? Ufficialmente nessuna enciclopedia o storia del cinema italiana riporta l'esistenza di film, documentari e cinegiornali dell'Istituto Luce esplicitamente contro gli ebrei e i neri. A costituire un'eccezione che rappresenta il massimo sforzo del regime, anche in chiave anti-americana, è il film *Harlem* uscito nell'aprile del 1943, due mesi prima della caduta del fascismo e tre mesi mesi prima del sbarco degli alleati in Sicilia. Si tratta di una sorta di *Rocky* trent'anni prima che vede come protagonista un pugile italo-americano che sconfigge un pugile abissino in una New York di metà anni Trenta, interamente ricostruita a Cinecittà. Il film è ispirato in parte alla storia del primo campione italiano di pesi massimi Primo Carnera che, dopo aver vinto il titolo grazie all'aiuto di Al Capone nel 1933, fu battuto l'anno dopo dall'ebreo Max Bear e nel giugno 1935 dal 'bombardiere nero' di Detroit Joe Louis alla vigilia dell'invasione italiana dell'Etiopia. Questo match scatenò per le strade di Harlem numerosi scontri razziali tra le comunità nera e gli italoamericani filofascisti. Il film rovescia i fatti reali e ovviamente è il pugile bianco a vincere per dimostrare la superiorità degli "ariani italiani" nei confronti dei "biechi impresari ebrei" e dei "selvaggi tifosi afro-americani dello Yankee Stadium", interpretati nel film da prigionieri di guerra sudafricani detenuti in un campo di lavoro vicino a Cinecittà allestito dai ministeri della propaganda tedesca e italiana per "uso cinematografico". Per questi e altri motivi, *Harlem* è anche il film italiano più censurato di sempre con trentuno minuti di tagli (quaranta minuti, se comprendiamo anche le modifiche ai dialoghi). La pellicola, infatti, riprese a circolare dopo la guerra in questa versione censurata di 85 minuti, priva di tutti i riferimenti anti-americani e antisemiti ma conservando il razzismo nei confronti dei neri con il ricorso al doppiaggio stereotipato.

Luca Martera



Harlem

How many fiction films produced by Goebbels' Ministry for Nazi Propaganda were openly racist or anti-Semitic? On the basis of studies carried out by various cinema and Holocaust historians, if you exclude documentaries and animated shorts, there are about ten titles, of which the most infamous and sadly best-known remains Jud Süß*. What about the Fascist regime, on the other hand? Officially, no encyclopaedia or history of Italian cinema records the existence of films, documentaries, or Istituto Luce newsreels that are explicitly anti-Jew or anti-Black. The sole exception, which also constitutes the regime's most marked anti-American effort, is* Harlem*, which came out in April 1943, two months before the fall of Fascism and three months before the Allies landed in Sicily. It roughly anticipates* Rocky *by three decades in its story of an Italian-American boxer who defeats an Abyssinian rival in a mid-1930s New York entirely reconstructed in the Cinecittà studios. The film was partly inspired by the story of the first Italian heavyweight champion Primo Carnera who, after winning the title with Al Capone's help in 1933, was beaten the following year by the Jewish Max Bear and then again by the 'Brown Bomber' Detroit Joe Lewis in June 1935, on the eve of the Italian invasion of Ethiopia. This match provoked numerous racial skirmishes on the streets of Harlem between the Black community and pro-Fascist Italian-Americans. The film overturns historical facts and here, obviously, it is the white boxer who wins in order to demonstrate the superiority of the "Aryan Italians" over the "sinister Jewish entrepreneurs" and the "savage Afro-American fans in Yankee Stadium". In the film, these were played by South African prisoners-of-war interred in a work camp, which the German and Italian propaganda ministries had set up near Cinecittà "for cinematic purposes".*



Frenchman's Creek

For these and other reasons, Harlem *is most censored Italian film of all time, with 32 minutes of cuts (or 40 minutes if we include dialogue revisions). The film began circulating again after the war in this 85-minute censored version, which lacks all the anti-American and anti-Semitic references but maintains the anti-Black racism of the stereotypical dubbing.*

Luca Martera

FRENCHMAN'S CREEK

USA, 1944 Regia: Mitchell Leisen

▪ T. it.: *L'avventura viene dal mare*. Sog.: dal romanzo omonimo (1942) di Daphne du Maurier. Scen.: Talbot Jennings. F.: George Barnes. M.: Alma Macrorie. Scgf.: Hans Dreier, Ernst Fegté. Mus.: Victor Young. Int.: Joan Fontaine (Dona St. Columb), Arturo de Córdova (Jean Benoit Aubery), Basil Rathbone (Lord Rockingham), Nigel Bruce (Lord Godolphin), Cecil Kellaway (William), Ralph Forbes (Harry St. Columb), Harald Ramond (Edmond), Billy Daniels (Pierre Blanc). Prod.: Paramount Pictures, Inc. ▪ DCP. D.: 112'. Col. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Universal Pictures per concessione di Park Circus ▪ Restaurato in 4K nel 2021 da Universal Pictures in collaborazione con The Film Foundation presso il laboratorio NBCUniversal StudioPost a partire dal negativo nitrato montato 35mm a tre matrici conservato da UCLA Film and Television Archive / Restored *in 4K in 2021 by Universal Pictures in collaboration with The Film Foundation at NBCUniversal StudioPost laboratory from a 35mm 3-strip nitrate original cut picture negative preserved at UCLA Film and Television Archive*

Tutto è originale in questo film dalla raffinatezza estrema che, in seguito a molteplici sforamenti e centoquattro giorni di riprese, divenne a quanto pare la produzione più costosa fino a quel momento. Invece dell'atteso film d'azione, la trama elabora un'incantata fantasticheria a cui Leisen si abbandona lasciandosi ispirare da due personaggi che gli somigliano. Il pirata e la nobildonna sono infatti due esteti che tentano di sfuggire alla routine e alla mediocrità quotidiana a favore di un mondo fatto di splendore, gioco, divertimento e libertà. I dialoghi, abbondanti e letterari, esprimono bene la lucidità dei personaggi – e dell'autore – nella loro ricerca di un ideale probabilmente inaccessibile. Leisen, che aveva appena finito *Le schiave della città*, ebbe poco tempo per preparare il film. Si occupò principalmente delle scenografie, dei costumi e degli accessori, che sono tra i più sontuosi del cinema americano. Dovette lasciare alla sceneggiatura originale i suoi meandri e le sue lentezze e accettare una coppia di star abbastanza insolita al posto degli interpreti che avrebbe desiderato (Ray Milland e Claudette Colbert). Questi vincoli finirono tutti per giovare al film, il cui maggior vanto fu quello di essere girato in Technicolor con un gusto e una sensibilità plastica raramente eguagliati (si vedano in particolare le sublimi inquadrature della nave pirata che avanza nella foschia mentre i marinai cantano le diverse fasi della manovra). Rendiamo infine omaggio al pubblico dell'epoca sottolineando che questo film d'estета, così estraneo alle regole, così originale nel suo assunto, fu uno dei maggiori successi commerciali dell'anno in cui uscì.
Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma. Les films*, Éditions Robert Laffont, Parigi 1992

Everything is original in this extremely refined film, which is said to have become, after multiple overspends and 104 days of shooting, the most expensive film of its day. Confounding action movie expectations, the story follows an enchanted reverie, which Leisen embraces enthusiastically through two characters not unlike himself. The pirate and the lady are in fact a pair of aesthetes seeking to escape the routine and mediocrity of everyday life in a world full of splendour, play, fun and freedom. The abundant and literary dialogue expresses the lucidity of the characters – and the author – in their search for an ideal that is doubtless unattainable. Leisen, who had just finished filming Lady in the Dark*, had little time in which to make the film. He personally created most of the sets, costumes and props, which were among the most sumptuous in American cinema. He had to leave the original screenplay to its plodding and meandering, and accept a less than obvious pair of leads than those he would have chosen (Ray Milland and Claudette Colbert). In the end, all these constraints served the movie well, its crowning glory being that it was filmed in Technicolor with a level of taste and artistry that has rarely been equalled. Worthy of note are the sublime shots of the pirate ship advancing in the mist to the accompaniment of the sailors' voices, while the sailors' shanties describe the ship's manoeuvres. Ultimately, it is a tribute to the public of the day that this aesthetic, rule-defying film, with its uncommon purpose, was one of the biggest commercial hits of the year.*
Jacques Lourcelles, Dictionnaire du cinéma. Les films, *Éditions Robert Laffont, Paris 1992*



The Great Flamarion

THE GREAT FLAMARION

USA, 1945 Regia: Anthony Mann

▪ T. it.: *La fine della signora Wallace*. Sog.: dal racconto *Big Shot* (1936) di Vicki Baum. Scen.: Anne Wigton, Heinz Herald, Richard Weil. F.: James S. Brown Jr. M.: John F. Link. Scgf.: Frank Paul Sylos. Mus.: Alexander Laszlo. Int.: Erich von Stroheim (The Great Flamarion), Mary Beth Hughes (Connie Wallace), Dan Duryea (Al Wallace), Stephen Barclay (Eddie Wheeler), Lester Allen (Tony), Esther Howard (Cleo), Michael Mark (guardiano notturno), Joseph Granby (detective), John R. Hamilton (coroner). Prod.: William Lee Wilder per Filmdom Productions, Inc. ▪ DCP. D.: 79'. Bn. Versione inglese / *English version* ▪ Da: StudioCanal ▪ Restaurato in 4K nel 2021 da StudioCanal presso il laboratorio VDM, a partire da un negativo originale nitrato conservato presso BFI National Archive / *Restored in 4K in 2021 by StudioCanal at VDM laboratory, from an original nitrate negative preserved at BFI National Archive*

La vita di Erich von Stroheim sembrava fatta apposta per il cinema noir. Magnificamente frenetico e insieme cupo, *The Great Flamarion* di Anthony Mann, di cui Stroheim è protagonista, ne rivela sia la superba facciata sia i danni irreparabili che essa ha prodotto […]. È un film di Mann, ma l'interpretazione, il personaggio e la storia di Stroheim sono così esemplari che la sua sola presenza nel film fa sì che se ne appropri: rispecchiandone la vita ma anche l'arte, da entrambi i lati della macchina da presa.
Richard Brody, "The New Yorker", 23 maggio 2012

La reputazione di Mann si basa oggi principalmente sui western degli anni Cinquanta. […] Il rapporto moralmente complesso tra eroe e *villain*, a cui si deve in parte la straordinaria intensità dei suoi film, affonda le radici nei film noir degli anni Quaranta. Il lato più oscuro della natura umana, l'interiorità di questi primi personaggi psicologicamente tormentati è la forza determinante dei noir di Mann. […]

Con *The Great Flamarion* Mann iniziò a imparare il procedimento che gli permetteva di trasformare una materia prima improbabile in qualcosa di personale, o almeno di vagamente sovversivo. La formula dell''irredimibile *bad girl*', immagine speculare dell'altrettanto popolare 'moglie innocente spinta alla pazzia dal marito diabolico', fa da base a un melodramma a tratti efficace e nel complesso avvincente. Le risorse di Republic consentono un certo numero di lunghe carrellate all'interno di un teatro e intorno alla buca dell'orchestra. Durante queste carrellate i personaggi sono inquadrati in modo preciso ed efficace, stabilendo relazioni più complesse di quanto indichi la sceneggiatura. Le trame con cui Mary Beth Hughes raggira Erich

von Stroheim e altri personaggi assumono connotazioni convenzionali ma anche inaspettatamente sovversive e umoristiche, ancora una volta e quasi interamente grazie alle scelte di Mann riguardo al posizionamento della macchina da presa e alle angolazioni. Hughes che soppesa la sua prossima vittima in un'incredibile inquadratura dal basso o che complotta in un'inquadratura a due è inaspettatamente divertente, come lo è l'immagine devastante di un Erich von Stroheim pretenzioso e delirante che balla in camera d'albergo sulle ali dell'amore. Le tante inquadrature che sottolineano l'eccentricità di Stroheim, come il primo piano della rasatura della testa, offrono ulteriore divertimento a scapito delle più alte aspirazioni della sceneggiatura.
Robert Smith, *Mann in the Dark*, "Bright Lights", n. 5, 1976

The life of Erich von Stroheim seems to have been ready-made for film noir. Anthony Mann's superbly hectic yet downbeat noir The Great Flamarion*, in which Stroheim stars, reveals both his high veneer and the irreparable damage it bore … It's Mann's film, but Stroheim's performance, character, and story are so powerful and so exemplary that his very presence in a movie makes it his own – a reflection of his life as well as of his art, on both sides of the camera.*
Richard Brody, "The New Yorker", 23 May 2012

Mann's reputation today is based primarily on the Westerns of the 1950s … The morally complex interrelationship of hero/villain, which is partially accountable for the remarkable intensity of his films, has at its roots the film noirs of the 1940s. The darker side of human nature, the interiority of these earlier, psychologically troubled characters, is the determining force in Mann's noirs …

By The Great Flamarion*, Mann had begun learning the process by which unlikely material could be molded into something personal, or, failing that, at least somewhat subversive. The all-bad-girl format, the mirror image of the equally popular innocent-wife-driven-insane-by-diabolical-husband plot, becomes the basis for a sporadically effective and generally entertaining melodrama. The resources of Republic provide for a number of extensive tracking shots into a theater and around the perimeter of an orchestra pit. Characters are framed with precision and incisiveness in the course of these tracks, establishing more complex relationships than the screenplay indicates. The plotting of Mary Beth Hughes vis-a-vis Erich von Stroheim and other of her victims takes on conventional, as well as unexpectedly subversive and humorous, connotations, again provided almost wholly by Mann's choice of camera placement and angle. Hughes sizing up her next victim in a portentous low-angle shot or scheming in two-shot is undercuttingly amusing as is the devastating image of pretentious, delusional Erich von Stroheim dancing around a hotel room on the wings of love. The many shots accentuating the kinkiness of Stroheim, such as the close-up shaving of his head, offer additional amusement at the expense of the screenplay's more lofty aspirations.*
Robert Smith, Mann in the Dark*, "Bright Lights", n.5, 1976*

THE BEST YEARS OF OUR LIVES

USA, 1946 Regia: William Wyler

▪ T. it.: *I migliori anni della nostra vita*. Sog.: dal romanzo *Glory for Me* (1945) di MacKinlay Kantor. Scen.: Robert E. Sherwood. F.: Gregg Toland. M.: Daniel Mandell. Scgf.: Perry Ferguson, George Jenkins. Mus.: Hugo Friedhofer. Int.: Myrna Loy (Milly Stephenson), Fredric March (Al Stephenson), Dana Andrews (Fred Derry), Teresa Wright (Peggy Stephenson), Virginia Mayo (Marie Derry), Harold Russell (Homer Parrish), Cathy O'Donnell (Wilma Cameron), Hoagy Carmichael (Butch Engle). Prod.: Samuel Goldwyn Productions, Inc. ▪ DCP. D.: 170'. Bn. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Academy Film Archive ▪ Restaurato in 4K nel 2021 da Academy Film Archive e The Film Foundation / *Restored in 4K in 2021 by Academy Film Archive and The Film Foundation*

La natura del soggetto, la sua attualità sociale imponevano per prima cosa uno scrupolo meticoloso di esattezza quasi documentaria. Samuel Goldwyn e Wyler hanno voluto fare con questo film opera tanto civica quanto artistica. Attraverso una storia, romanzata senza dubbio ma minuziosamente verosimile ed esemplare, si trattava di esporre con tutta l'ampiezza e la sottigliezza necessarie uno dei problemi sociali più dolorosi del dopoguerra americano. In un certo senso, *I migliori anni della nostra vita* è ancora vicino a quelle produzioni didattiche, a quella pedagogia dei servizi cinematografici dell'esercito americano da cui Wyler era appena uscito.

La guerra, e la coscienza che fece prendere di una certa nozione della realtà, hanno profondamente influenzato, come si sa, il cinema europeo; le sue conseguenze sono state meno sensibili a Hollywood. Tuttavia, diversi registi vi sono stati coinvolti, e qualcosa dell'inondazione, del ciclone di realtà che ha fatto infrangere sul mondo ha potuto tradursi anche laggiù in un'etica del realismo. "Abbiamo tutti e tre (Capra, Stevens e Wyler) partecipato alla guerra. Essa ha esercitato su ciascuno di noi un'influenza profonda. Senza questa esperienza non avrei potuto fare il mio film come l'ho fatto. Abbiamo imparato a capire meglio il mondo... So che George Stevens non è più lo stesso da quando ha visto i cadaveri di Dachau. Siamo costretti a constatare che Hollywood non riflette affatto il mondo e il tempo in cui viviamo". Queste poche righe di Wyler chiariscono a sufficienza il suo proposito nel realizzare *I migliori anni della nostra vita*. […]

Lo scrupolo etico della realtà ha trovato la sua trascrizione estetica nella



The Best Years of Our Lives

messa in scena. Niente è in effetti più falso e assurdo che opporre, come lo si è fatto di frequente a proposito del cinema russo e italiano, il 'realismo' e l''estetismo'. Non c'è, nel vero senso della parola, film più 'estetico' di *Paisà*. La realtà non è l'arte, ma un'arte 'realista' è quella che sa creare un'estetica integrante della realtà. Grazie a Dio!
André Bazin, *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1999

The nature of the subject, its relevance, its seriousness, its social usefulness, demanded first and foremost an extreme meticulousness, a quasi-documentary accuracy. In this film, Samuel Goldwyn and William Wyler wanted to do a civic good deed as much as to create a work of art. The task was to expose through a story – romanticised, to be sure, but credible and even exemplary in its details – one of the most crucial and distressing social problems of postwar America, and to do so with the necessary breadth and subtlety. In a certain sense, The Best Years of Our Lives *is still related to American wartime propaganda films, to the didactic mission of the film unit of the American army, the unit from which Wyler had just been discharged.*

The war and the particular view of reality that it engendered have deeply influenced the European cinema, as we all know; the war's consequences were less strongly felt in Hollywood. Yet, several American filmmakers took part in the war, and some of the horror, some of the shocking truths, with which it overwhelmed the world, could be translated by them as well into an ethic of realism. "All three of us (Capra, Stevens, and Wyler) took part in the war. It had a very strong influence on each of us. Without that experience, I couldn't have made my film the way I did. We have learned to understand the world better … I know that George Stevens has not been the same since he saw the corpses at Dachau. We were forced to realise that Hollywood has rarely reflected the world and the time in which people live." These few lines of Wyler's sufficiently illuminate his purpose in making The Best Years of Our Lives …



Nightmare Alley

Wyler's ethical reverence for reality found its aesthetic transcription in the mise en scene. Indeed, nothing is more fallacious and absurd than to contrast 'realism' and 'aestheticism', as was frequently done in reference to the Russian or the Italian cinema. In the true sense of the word, there is no film more 'aesthetic' than Paisan. *Reality is not art, but a truly 'realistic' art can create an aesthetic that is incorporated in reality. Thank God!*
André Bazin, William Wyler, or the Jansenist of Directing, *"New Orleans Review", vol. 12, n. 4, 1985*

NIGHTMARE ALLEY
USA, 1947 Regia: Edmund Goulding

▪ T. it.: *La fiera delle illusioni*. Sog.: dal romanzo omonimo (1946) di William Lindsay Gresham. Scen.: Jules Furthman. F.: Lee Garmes. M.: Barbara McLean. Scgf.: Lyle Wheeler, J. Russell Spencer. Mus.: Cyril J. Mockridge. Int.: Tyrone Power (Stan Carlisle), Joan Blondell (Zeena), Coleen Gray (Molly), Helen Walker (Lilith Ritter), Taylor Holmes (Ezra Grindle), Mike Mazurki (Bruno), Ian Keith (Pete), Julia Dean (Mrs. Peabody). Prod.: George Jessel per 20th Century-Fox Film Corp. ▪ DCP. D.: 111'. Bn. Versione inglese / *English version* ▪ Da: The Walt Disney Studios per concessione di Park Circus ▪ Restaurato in 4K nel 2020 da The Walt Disney Studios presso i laboratori Cineric, Audio Mechanics e Endpoint Audio Labs a partire da un controtipo positivo nitrato 35mm, una copia safety 35mm e un controtipo negativo 35mm conservati presso The Walt Disney Studios Film Archive e UCLA Film and Television Archive / *Restored in 4K in 2020 by The Walt Disney Studios at Cineric, Audio Mechanics and Endpoint Audio Labs laboratories from a 35mm nitrate fine grain, 35mm safety print, 35mm safety dupe negative preserved at The Walt Disney Studios Film Archive and the UCLA Film and Television Archive*

È George Jessel, il celebre attore di music-hall diventato produttore, a far acquistare alla Fox i diritti dello strano romanzo di William Lindsay Gresham nel quale ciascun capitolo prende il titolo da uno dei ventidue arcani maggiori dei tarocchi. Ed è Tyrone Power che, desideroso di rinnovare la propria immagine, insiste per interpretare il ruolo principale suscitando la costernazione dello stesso Jessel e del grande capo Zanuck […].

Power esige come regista Goulding, che l'anno prima l'ha diretto in un ruolo originale in *Il filo del rasoio*, tratto da Somerset Maugham. Grande regista di attrici (Garbo, Bette Davis), Goulding era egli stesso uno stravagante e un marginale. […] Aveva una segreta predilezione per i personaggi bizzarri, che l'evoluzione discontinua e spesso accademica della sua carriera gli impedì di sviluppare a fondo. Ma poté dare il meglio di sé in questo *Nightmare Alley*, che presenta un insolito 'cattivo': si tratta innanzitutto di un individuo affascinato dalla caduta, dal degrado, soprattutto il suo, che considera inevitabile. Power eccelle in questo ruolo, come d'altronde nei tanti altri in cui aveva già dimostrato la straordinaria varietà dei suoi talenti, e soprattutto la tendenza all'ambiguità (si veda *L'incendio di Chicago*).

L'adattamento del romanzo da parte di Jules Furthman è denso, conciso, ritmato in maniera eccellente, pieno di ellissi che stimolano l'attenzione dello spettatore, anche se alcuni episodi non sono privi di artifici (il matrimonio forzato di Stan con Molly). Servita dalla magnifica fotografia di Lee Garmes, la regia mobile, inquietante e glaciale di Goulding esplora i bassifondi dell'industria dello spettacolo americana. Fa del personaggio di Power un volto nella folla (molte le inquadrature in cui lo si vede aggirarsi tra la gente come una volpe in agguato) e poi lo trasforma in un uomo al di sopra della folla, perché in questo individuo complesso c'è anche un pericoloso senso di superiorità e di strapotere che aveva d'altronde chiaramente riconosciuto in sé stesso […]. Se il finale assume la parvenza di un lieto fine un po' rassicurante, l'epilogo nel suo insieme – Carlisle che diventa il *geek*, il fenomeno da baraccone, da cui era rimasto affascinato all'inizio – non ha nulla di moraleggiante e obbedisce alla logica fatale che ha dominato la trama e il personaggio per tutto il film.
Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma. Les films*, Éditions Robert Laffont, Parigi 1992

A un certo punto nella letteratura americana si è iniziato ad affrontare il ventre molle dell'America moderna; molto di questo si è condensato nella scrittura noir, poliziesca e pulp. Ma ci sono altri esempi di narrativa, come *Il giorno della locusta*, *Non si uccidono così anche i cavalli?* e *Nightmare Alley*, che trattano in maniera molto interessante l'intersezione tra moderno e viscerale. Quando fu scritto, il romanzo si situava proprio all'incrocio tra una moderna concezione della psicoanalisi, contaminata in qualche modo con i poteri occulti dei tarocchi, e l'idea dei luna park itineranti e dello spiritismo usato per truffare i creduloni.

È un miscuglio molto interessante: io non amo le cose semplici, mi piace mescolare cose che in teoria non dovrebbero stare insieme. Come la resistenza spagnola dopo la guerra civile e la fiaba; o un melodramma alla Douglas Sirk e una storia d'amore e di risveglio sessuale con una divinità anfibia.
Guillermo del Toro, "The Observer", 13 settembre 2020

It was George Jessel, the renowned music-hall actor turned film producer, who got Fox to buy the rights to William Lindsay Gresham's strange novel, whose chapters take their titles from the 22 Tarot cards. And it was Tyrone Power, in an effort to change his screen image, who wanted to play the lead role, to the consternation of both Jessel himself and studio boss Darryl F. Zanuck …

Power demanded the appointment of Goulding, who had directed him the previous year in an adaptation of Somerset Maugham's novel, The Razor's Edge. *A director who had worked with major stars like Garbo and Bette Davis, Goulding was himself an eccentric outsider … He had a penchant for unusual characters, which his patchy and somewhat conventional career to date had not allowed him to fully develop. But he came into his own with* Nightmare Alley, *which introduces a 'villain' like no other: essentially, a man fascinated by the idea of a fall from grace, particularly his own, which he sees as inevitable. Power is remarkable in this role, as in many others, where he had already displayed the extraordinary range of his talent, notably a tendency towards ambiguity (as in* In Old Chicago*).*

The adaptation of Jules Furthman's novel is dense, concise, very well-paced, and full of attention-grabbing ellipses, although some episodes are not devoid of artifice (eg Stan and Molly's forced marriage). With the able support of Lee Garmes' magnificent photography, Goulding's icy, disquieting and dynamic staging explores the underbelly of American showbusiness. It portrays Power's character as a man of the masses, with frequent shots of him walking through the crowd, like a fox stalking its prey. Then he transforms him into a man elevated from the crowd, because this complex character also has a perilous sense of superiority and superpower, which he has clearly detected in himself … While the final scenes … lean towards a clichéd happy ending, the final denouement – with Carlisle becoming the 'Geek' who had so fascinated him at the start – refuses to moralise and follows the fatal logic that dominates the plot and character throughout the film.
Jacques Lourcelles, Dictionnaire du cinéma. Les films, *Éditions Robert Laffont, Paris 1992*

There was a moment in American letters in which this underbelly of modern America started to be addressed – a lot of that congealed around noir writing, the pulp detectives and novels. But there are other pieces of writing, like The Day of the Locust, They Shoot Horses, Don't They? *and* Nightmare Alley, *that address this intersection of the modern and the visceral in a very interesting way. The original novel, when it was written, was right at the crossroads of the modern notion of psychoanalysis, kind of jamming that with the occult powers of the tarot, and the idea of travelling carnivals and spiritualism used to defraud the gullible.*

It's a really interesting mixture of things – I don't like things straight, I like to combine things that in theory should not go together. Like a post-civil war struggle in Spain and fairytale; or a mix of a Douglas Sirk melodrama with an amphibian god and a sexual-awakening love story.
Guillermo del Toro, "The Observer", 13 September 2020

ALIAS NICK BEAL
USA, 1949 Regia: John Farrow

▪ T. it.: *La sconfitta di Satana*. Sog.: Mindret Lord. Scen.: Jonathan Latimer. F.: Lionel Lindon. M.: Eda Warren. Scgf.: Franz Bachelin, Hans Dreier. Mus.: Franz Waxman. Int.: Ray Milland (Nick Beal), Audrey Totter (Donna Allen), Thomas Mitchell (Joseph Foster), George Macready (reverendo Thomas Garfield), Fred Clark (Frankie Faulkner), Geraldine Wall (Martha Foster), Henry O'Neill (giudice Hobson), Darryl Hickman (Larry Price), Nestor Paiva (Karl). Prod.: Endre Bohem per Paramount Pictures ▪ 35mm. D.: 93'. Bn. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Universal Pictures per concessione di Park Circus

Nel 1948 il regista John Farrow avviò una stretta collaborazione con lo scrittore Jonathan Latimer che in dieci anni fruttò dieci film, tra cui un gioiello (*Il tempo si è fermato*), alcuni successi (come *La notte ha mille occhi*) e qualche opera dimenticata. *Alias Nick Beal*, la loro quarta collaborazione, molto avvincente, è una variazione



Alias Nick Beal

cupa e claustrofobica sulla storia di Faust (il soggetto originale di Mindret Lord era intitolato *Dr Joe Faust*) in linea con i film sulla 'corruzione politica' sempre più in voga nei tardi anni Quaranta (nel 1949 l'Oscar per il miglior film andò a *Tutti gli uomini del re*). Thomas Mitchell interpreta Joseph Foster, un ambizioso pubblico ministero che accetta l'aiuto di un tipo losco, che gli promette una folgorante carriera politica. Ma c'è un prezzo da pagare, soprattutto quando si ha a che fare con il Diavolo, alias Nick Beal.

Per Farrow, cattolico devoto forse affetto da un profondo senso di colpa, il male non era una semplice metafora: aveva un corpo, una presenza e l'eloquenza di un insegnante di filosofia, incarnato da Ray Milland, che non vediamo mai entrare in scena ma semplicemente 'apparire', come la signora Danvers in *Rebecca – La prima moglie* di Alfred Hitchcock. Questo noir metafisico si concentra su un tema che permette al talento di Farrow di esprimersi con grande forza: l'uomo preso in trappola. Il film possiede inoltre alcuni elementi inquietanti e anche poetici già visti in *I forzati del mare*, il film che mi ha convertito a Farrow. *Alias Nick Beal* è stato per molto tempo irreperibile, se non in pessime copie pirata, ma ci è stata promessa una splendida copia 35mm che, insieme all'anteprima mondiale di un documentario australiano su Farrow (*Hollywood's Man in the Shadows*), dovrebbe permetterci di rivisitare una carriera segnata da una grandezza sottovalutata e da un'affascinante irregolarità – una carriera che scivola a sua volta nell'ombra, e che forse ha stretto un patto con Dio o con Nick Beal.

Ehsan Khoshbakht

*In 1948 director John Farrow began a close, decade-long collaboration with writer Jonathan Latimer that resulted in ten films, including one marvel (*The Big Clock*), quite a few greats (including* Night Has a Thousand Eyes*), and some obscurities. The intensely engaging* Alias Nick Beal*, their fourth collaboration, is a dark, claustrophobic variation on the story of Faust (Mindret Lord's original story was titled* Dr Joe Faust*) in keeping with the increasingly relevant 'political corruption' cycle of the late 1940s (the Oscar for Best Film in 1949 went to* All the King's Men*). Thomas Mitchell plays Joseph Foster, an ambitious district attorney who meets a shady character who offers to help him climb up the political ladder. But there's a price to be paid, especially when one is dealing with the Devil, alias Nick Beal.*

As a devoted Catholic who was perhaps affected by a strong sense of guilt, Farrow saw evil as more than a metaphor. It had a body and a presence, the eloquence of a philosophy teacher, as embodied by Ray Milland, who never walks into a scene but like Mrs Danvers in Alfred Hitchcock's Rebecca *simply 'appears'. This metaphysical noir concentrates on a theme that allows Farrow's talent to register most strongly: the entrapment of man. The film also has some haunting and even poetic touches as seen in* Two Years Before the Mast*, which first converted me to Farrow.* Alias Nick Beal *has long been unavailable, except in ghastly bootleg copies, but we are promised a pristine 35mm print, which together with Il Cinema Ritrovato's world premiere of an Australian documentary on Farrow (*Hollywood's Man in the Shadows*), should allow us to revisit a career marked with underappreciated greatness and fascinating unevenness – a career itself invariably drifting into the shadows, not quite sure whether it has struck a deal with God or with Nick Beal.*

Ehsan Khoshbakht

IL MULINO DEL PO

Italia, 1949 Regia: Alberto Lattuada

▪ Sog.: dal terzo volume (*Mondo vecchio sempre nuovo*) del romanzo omonimo (1938-1940) di Riccardo Bacchelli. Scen.: Federico Fellini, Tullio Pinelli, dalla riduzione di Riccardo Bacchelli, Mario Bonfantini, Luigi Comencini, Alberto Lattuada, Carlo Musso, Sergio Romano. F.: Aldo Tonti. M.: Mario Bonotti. Mus.: Ildebrando Pizzetti. Scgf.: Aldo Buzzi, Luigi Gervasi. Int.: Carla Del Poggio (Berta Scacerni), Jacques Sernas (Orbino Verginesi), Giulio Calì (Smarazzacucco), Anna Carena (Argìa), Giacomo Giuradei (Princivalle Scacerni), Mario Besesti (Clapassòn), Leda Gloria (Sniza), Nino Pavese (Raibolini), Isabella Riva (Cecilia Scacerni), Dina Sassoli (Susanna Verginesi). Prod.: Lux Film ▪ DCP. D.: 102'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ▪ Da: Cineteca di Bologna per concessione di Cristaldi Film ▪ Restaurato in 4K nel 2021 da Cineteca di Bologna in collaborazione con Cristaldi Film, con il sostegno di Ministero della Cultura, presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire dal negativo scena originale nitrato, da un controtipo positivo di prima generazione e dal negativo suono originale / *Restored in 4K in 2021 by Cineteca di Bologna in collaboration with Cristaldi Film, with funding provided by Ministero della Cultura, at L'Immagine Ritrovata laboratory, from the original nitrate negative, a first generation lavander and the original sound negative*

Scegliendo di focalizzarsi sull'episodio che racconta il contrastato amore tra Berta Scacerni e Orbino Verginesi (che occupa buona parte di *Mondo vecchio sempre nuovo*, la terza e ultima parte del fluviale romanzo di Bacchelli *Il mulino del Po*), Lattuada vuole in questo modo sottolineare la propria ambizione: fondere l'affresco storico e sociale con il melodramma passionale. Per farlo elimina lo sfondo fatalistico-provvidenziale che Bacchelli aveva mutuato da Manzoni e accentua invece la lettura della prima industrializzazione delle campagne (con lo scontro tra la modernità delle trebbiatrici e la vecchia tradizione contadina) e il nascente conflitto di classe con la nascita delle leghe socialiste. Ma lo alterna con la partecipe descrizione del mondo dei suoi protagonisti, i mugnai Scacerni e i contadini Verginesi, sottolineando di ognuno pregi e difetti, dedizione al lavoro e avidità, senso della famiglia e orgoglio.

In questo modo il film sa attribuire ad alcune figure una forma epica – la testarda determinazione di Cecilia, la madre di Berta, e l'irresponsabile irruenza di suo figlio Princivalle – e ad altre una dimensione romanzesca – i tormenti amorosi di Berta e Orbino, ma anche le folcloristiche figure di Smarazzacucco e Scantafrasca – capaci di inframezzare (e irrobustire) il flusso del racconto e le sue ambizioni storiche. Senza che mai l'uno o l'altro di questi elementi prenda il sopravvento. È quello che ai tempi veniva letto come un limite (la sapiente *mise en cadre* delle inquadrature, accusate di 'calligrafismo') oggi deve essere letta come la volontà di equilibrare l'affresco storico e il melodramma, capaci di mettere in risalto la fisicità dei corpi ma anche dei paesaggi (le straordinarie scene dei campi di grano, contesi tra le donne in sciopero e i soldati mandati a falciarli). Così da conferire al racconto "una valenza epica e morale che fa del *Mulino del Po* una delle punte più alte del cinema di Lattuada" (Adriano Aprà).

Paolo Mereghetti

Lattuada chooses to focus on the episode relating the obstructed love between Berta Scacerni and Orbino Verginesi, which takes up a good part of Mondo vecchio sempre nuovo*, the third and final part of Bacchelli's epic novel* Il mulino del Po*. In this way, he underscores his aim: to combine historical and social fresco with passionate melodrama. To do so, he eliminates the fatalistic undercurrent which Bacchelli had adapted from Manzoni and instead emphasises an interpretation in terms of the beginnings of the industrialisation of the countryside (with the conflict between the modernity of the threshing machines and peasant traditions) and the awakening of class conflict (with the creation of the socialist*













Il mulino del Po

associations). But he alternates this with a description of the world of his protagonists, the Scacerni millers and the peasant Verginesi, underlining the qualities and defects of each: their dedication to work and their greed; and their sense of family and their pride.

In this way the film is able to bestow an epic form on certain characters: the stubborn determination of Berta's mother, Cecilia, and the irresponsible impetuosity of her son, Princivalle. To others, he gives a novelistic dimension: Berta and Orbino, tormented by love, and the folkoristic Smarazzacucco and Scantafrasca, who strengthen and spice up the progression of the story and its historical ambitions. Neither of these elements overpowers the other. The skilful mise-en-cadre *and framing, which at the time was accused of* calligrafismo *(formalism) and seen as a defect, can now be read as an attempt to balance the historical fresco with the melodrama and to highlight the physicality of both bodies and landscapes (in the extraordinary sequences in the wheat fields where the women on strike clash with the soldiers sent to mow them). Thus the story acquires "a moral and epic significance which makes* Il mulino del Po *one of the high points of Lattuada's cinema".*

Paolo Mereghetti

FRANCESCO GIULLARE DI DIO

Italia, 1950 Regia: Roberto Rossellini

▪ T. int.: *The Flowers of St. Francis, Saint Francis, God's Jester*. Sog.: Roberto Rossellini, dal florilegio *I fioretti di san Francesco* di Ugolino da Brunforte e dall'agiografia *La vita di frate Ginepro* (XIV sec.). Scen.: Federico Fellini, Roberto Rossellini, Brunello Rondi, padre Antonio Lisandrini, padre Félix Morlion. F.: Otello Martelli. M.: Jolanda Benvenuti. Scgf.: Virgilio Marchi. Mus.: Renzo Rossellini. Int.: Nazario Gerardi (San Francesco), Aldo Fabrizi (il tiranno Nicolaio), Peparuolo (Giovanni il sempliciotto), Aribella Lemaître (Santa Chiara), Severino Pisacane (frate Ginepro), Giovanni Bellini e Renzo Rossellini (voci narranti). Prod.: Rizzoli e C., Produzione Film Giuseppe Amato ▪ DCP. D.: 87'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ▪ Da: Cineteca di Bologna per concessione di RTI-Mediaset ▪ Restaurato nel 2021 da Cineteca di Bologna e The Film Foundation in collaborazione con RTI-Mediaset e Infinity+ presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata. Con il sostegno di Hobson/Lucas Family Foundation / *Restored in 2021 by Cineteca di Bologna and The Film Foundation in association with RTI-Mediaset and Infinity+ at L'Immagine Ritrovata laboratory. Funding provided by the Hobson/Lucas Family Foundation*

Francesco giullare di Dio racconta di una confraternita religiosa, quella di San Francesco e dei suoi umili discepoli. Nel film è completamente assente l'approccio serioso che caratterizza la maggior parte dei film religiosi e che per lo spettatore laico è spesso indizio di ipocrisia e finzione.

Il titolo è un indizio essenziale. I folli hanno tradizionalmente il diritto di esprimere verità scomode restando impuniti. Qui abbiamo una confraternita che ha portato all'eccesso questo atteggiamento per mettere in luce la commedia della vita. Il tono del film è calibrato tra devozione e comicità, abbracciando sia le condizioni materiali dei fratelli sia i voli più bizzarri del loro spirito. Quando Rossellini spiegò all'unico attore professionista del film, Aldo Fabrizi (il prete coraggioso di *Roma, città aperta*), la sensazione di gioia e di bontà che aleggiava sul soggetto, l'attore mormorò tra sé: "Questo è completamente pazzo". La bontà era un tema di particolare interesse per Rossellini. Per lui era un'assurdità, incompatibile con le circostanze sociali e la condizione umana, ma proprio per questo anche un mistero illuminato da una profonda tragedia.

Nel contesto del 'neorealismo storico' *Francesco* è uno dei primi film in cui il passato lontano emerge con un'immediatezza che lo rende paragonabile al presente. Noi spettatori abbiamo la sensazione che Roberto Rossellini stia documentando con la sua cinepresa una selezione di 'fioretti' dai vagabondaggi di Francesco d'Assisi e dei suoi fratelli. *Il Vangelo secondo Matteo* di Pier Paolo Pasolini deve tutto all'essenziale intuizione di Rossellini. E per quanto riguarda la struttura di questo film, o la sua commistione di pazzia e devozione, opere come *La strada* di Federico Fellini, che di Rossellini era stato assistente, hanno probabilmente un debito con il regista. Per lo stesso Rossellini questo fu un importante primo passo verso il ciclo di biografie di grandi uomini intrapreso negli anni Sessanta e nell'ultimo decennio della sua vita, gli anni Settanta. Possiamo solo immaginare con rimpianto quanto più ricca sarebbe stata la storia del cinema se le biografie dei grandi uomini, spesso rigide e inerti, fossero state animate anche solo da una goccia in più della saggezza di Rossellini. Ci troviamo di fronte a un'esperienza rara, a un film immediato, affascinante, saggio, semplice e stratificato, una di quelle opere miracolose che non solo rigenerano la nostra percezione del cinema, ma scuotono la nostra visione del mondo.

Antoisaa elokuvailtaa! Vi auguro una visione appagante!
Peter von Bagh, presentazione televisiva *Ennen elokuvaa* (Before the Film), TV3 Finland, 24 aprile 1988 (traduzione di Antti Alanen)

Francesco giullare di Dio *tells of a religious fraternity, St. Francis of Assisi and his poor brethren. The treatment completely lacks the deadly earnest approach of most religious films, which for the lay viewer often signals hypocrisy and pretence.*

An essential clue is the title. Fools traditionally have the right to say awkward truths and go unpunished. Here we join a band of brothers who have taken this attitude to the extreme to illuminate the



Francesco giullare di Dio

comedy of living. The mood of the film is tuned between the devout and the comic, understanding both the material conditions of the brotherhood as well as the strangest flights of their spirit. When Rossellini explained the feeling of bliss and goodness hovering over the subject to the film's only professional actor, Aldo Fabrizi (the brave priest of Rome, Open City*), the actor muttered to himself: "He was completely crazy." Such goodness was a subject of particular interest to Rossellini. It was for him both an absurdity, incompatible with social circumstances and the human condition, and for the same reason a mystery illuminated by deep tragedy.*

In the context of 'historical neorealism', Francesco *is among the first films in which the distant past emerges with an immediacy comparable to the present. We viewers have a feeling that Roberto Rossellini has brought his news camera to record selected 'flowers' from the wandering life of Francis of Assisi and his brothers. Pier Paolo Pasolini's* The Gospel According to St. Matthew *owes everything to Rossellini's basic insight. And as for the sprawling, cascading structure of this film, or its combination of madness and devotion, films by Rossellini's longtime colleague and assistant Federico Fellini such as* La strada, *are probably indebted to Rossellini. For Rossellini himself, this was an important opening into the cycle of biographies of great men he delved into during the 1960s and the last decade of his life, the 1970s. One can only bemoan how much richer the history of cinema would be, if the often rigid and lifeless biopics of great men would be animated by even a drop more of Rossellini's wisdom. We face a rare experience, an immediate, captivating, wise, simple and multilayered film, one of those blessed works that not only renew our perception of the cinema, but also shake our worldview.*

Antoisaa elokuvailtaa! *I wish you a rewarding screening!*
Peter von Bagh, television introduction
Ennen elokuvaa *(Before the Film),*
TV3 Finland, 24 April 1988
(translated by Antti Alanen)

È ARRIVATO L'ACCORDATORE

Italia, 1952 Regia: Duilio Coletti

▪ Sog.: dalla pièce *Gonzague* (1905) di Pierre Veber. Scen.: Mario Amendola, Mario Brancacci, Ruggero Maccari, Augusto Borselli. F.: Renato Del Frate. Op.: Carlo Di Palma. M.: Jolanda Benvenuti. Scgf.: Ottavio Scotti. Mus.: Armando Fragna. Int.: Nino Taranto (Achille Scozzella, ambasciatore di Nica Rica), Alberto Sordi (avvocato Adolfo), Tamara Lees (Adelina Porretti), Antonella Lualdi (Giulietta Narducci), Virgilio Riento (Bartolomeo Porretti), Ave Ninchi (signora Narducci), Alberto Sorrentino (Girolamo Narducci), Fanfulla (addetto militare di Limonia), Sophia Loren [Sophia Lazzaro] (Annuccia). Prod.: Carlo Ponti per Itala Film, Titanus ▪ DCP. D.: 92'. Bn. Versione italiana / *Italian version*
▪ Da: Cineteca di Bologna per concessione di Film&Video Srl
▪ Restaurato nel 2021 da Cineteca di Bologna, in collaborazione con Film&Video Srl e Fondazione Museo Sordi, presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored in 2021 by Cineteca di Bologna in collaboration with Film&Video Srl and Fondazione Museo Sordi, at L'Immagine Ritrovata laboratory*



È arrivato l'accordatore

Duilio Coletti non doveva essere un regista molto ispirato. Secondo Alberto Sordi dirigeva "spalle alla macchina da presa". Probabilmente per questo non si è accorto del cast straordinario che aveva per le mani, con valori sicuri come Nino Taranto e Ave Ninchi, emergenti come Tamara Lees (reduce da ruoli importanti in due successi come *Totò sceicco* e *Napoli milionaria*), lo stesso Alberto Sordi, affermata voce di personaggi radiofonici, Antonella Lualdi e Sophia Lazzaro (poi Loren), reduce dai fotoromanzi e alla ricerca del successo.

Il film non è riuscito, ma abbiamo pensato di presentarlo come documento sul genio di Fellini. Cosa c'entra Fellini? C'entra: *È arrivato l'accordatore* è la dimostrazione della sua capacità alchemica. Durante tutto il film attenderete un guizzo di Sordi che vi faccia ridere. Non arriverà, perché Sordi, nel 1951, era ancora prigioniero dei personaggi che gli avevano dato il successo radiofonico. Pochi mesi dopo avverrà la sua miracolosa liberazione in due mosse: prima la costrizione in un personaggio 'impossibile' come lo *Sceicco bianco*, che gli consentirà di mettere in parodia il meccanismo che lo aveva reso famoso, e poi il ruolo che gli restituirà piena libertà attoriale, quello di Alberto, che non casualmente interpreterà nei *Vitelloni*. Guardato in questa prospettiva, *È arrivato l'accordatore* diventa qualcosa di più di un modesto documento sul cinema di genere dell'immediato dopoguerra e ci ricorda come Fellini non sia solo l'autore di molti capolavori, ma anche *il liberatore* di Alberto Sordi.

Gian Luca Farinelli

Duilio Coletti could be a particularly uninspired director. According to Alberto Sordi, he used to direct with his back to the camera. Perhaps as a result of this, he is not in-sync with the extraordinary cast he had available, including undoubted blessings such as Nino Taranto and Ave Ninchi, emerging talents such as Tamara Lees (fresh from two important and successful films, Totò sceicco *and* Napoli milionaria*), Alberto Sordi, already well-known for his character voices on the radio, and Antonella Lualdi and Sophia Lazzaro (subsequently Loren), who had already worked on photoromances and were eager for fame.*

The film is not a success, but we thought we would include it anyway as testimony to Fellini's genius. How does Fellini fit in? He does, for È arrivato l'accordatore *is a clear demonstration of his magical abilities. You will wait the length of the film for a single moment in which Sordi makes you laugh. It doesn't come, because in 1951 Sordi was still a prisoner of the characters that had brought him success on the radio. A few months later he would be miraculously liberated in two swift strokes: firstly, through the limitations of an 'impossible' character such as the* White Sheik*, which allowed him to parody the mechanism that made him famous; and secondly, through the role that first gave him complete freedom as an actor, that of Alberto, which not*

coincidentally he plays in I vitelloni. *Seen from this perspective,* È arrivato l'accordatore *becomes something more than a modest document of postwar genre cinema and instead reminds us that Fellini is not only the auteur behind many masterpieces, but also the* liberator *of Alberto Sordi.*

Gian Luca Farinelli

ESA PAREJA FELIZ

Spagna, 1953 Regia: Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga

▪ T. int.: *That Happy Couple*. Scen.: Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga. F.: Willy Golberger. M.: Pepita Orduna. Scgf.: Bernardo Ballester, Francisco Pina y López. Mus.: Jesús García Leoz. Int.: Fernando Fernán Gómez (Juan Granados Muñoz), Elvira Quintillá (Carmen González Fuentes), Félix Fernández (Rafa), José Luis Ozores (Luis), Fernando Aguirre (Organizzatore), Manuel Arbó (Esteban), Matilde Muñoz Sampedro (Amparo), Antonio García Quijada (Manolo). Prod.: Altamira Ind. Cinematográfica ▪ DCP. D.: 82'. Bn. Versione spagnola con sottotitoli inglesi / *Spanish version with English subtitles*
▪ Da: Filmoteca Española per concessione di Share total ▪ Restaurato in 2K nel 2021 da Filmoteca Española, a partire da una copia originale 35mm conservata presso Centro de Conservación y Restauración di Filmoteca Española / *Restored in 2K in 2021 by Filmoteca Española, from an original 35mm print preserved at Centro de Conservación y Restauración of Filmoteca Española*



Fin dall'inizio della sua carriera Berlanga sviluppò uno stile tagliente, satirico. *Esa pareja feliz* era di fatto un film estremamente personale, che trattava di povertà e crisi economica nella Spagna degli anni Cinquanta ed era in significativo contrasto con i film spagnoli tradizionali dell'epoca, che trattavano solo di tematiche patriottiche, religiose o 'folkloristiche'. Il vero genio di Berlanga si manifestò nella presa in giro di alcuni aspetti del mondo politico e sociale spagnolo, e la satira isterica con cui rappresentò certe manie nazionali non attirarono a lui e ai suoi film le simpatie del regime franchista. Il critico cinematografico spagnolo Vicente Molina-Foix ritiene che sia Bardem che Berlanga debbano molto al neorealismo italiano di Rossellini e Zavattini, dato che iniziarono a girare le loro sceneggiature in base alle loro personali idee del realismo spagnolo nella Spagna culturalmente impoverita dei primi anni Cinquanta. Berlanga riconosce queste influenze, così come quella del regista francese Jacques Becker.
Ronald Schwartz, *Spanish Film Directors (1950-1985): 21 Profiles*, The Scarecrow Press, Inc., Metuchen-London 1986

Io e Juan Antonio Bardem abbiamo fatto questo film a partire da due grandi illuminazioni: una di derivazione teatrale, il *sainete* alla Arniches, e l'altra un film di Becker che ci aveva molto impressionati, *Amore e fortuna* (*Antoine et Antoinette*). Ma in realtà la maggior parte del cinema che vedevamo allora era quello americano. Ho ammirato molto Capra. Se c'è qualcosa di capriano nel film, è più merito mio che di Bardem, che invece non è stato mai un fan della commedia americana. Credo che non gli piacesse molto quell'anarchismo di destra che in definitiva sovrintende il mondo di Capra. […] Il novanta per cento dei critici pensa che l'amarezza entri nel mio cinema grazie a Rafael Azcona. Mi fa piacere che qualcuno intraveda questo senso di amarezza anche in *Esa pareja feliz*, amarezza che del resto è un'eredità atavica che accompagna tutti noi spagnoli. […] Prima di iniziare le riprese del film assistemmo a un ciclo settimanale di proiezioni di film italiani alla quale partecipò Cesare Zavattini, la cui personalità cii affascinò molto. Indubbiamente il neorealismo ha avuto un'influenza su di noi.
Luis García Berlanga in Juan Hernández Les e Manuel Hidalgo (a cura di), *El último austro-húngaro: conversaciones con Berlanga*, Editorial Analgama, Barcellona 1981

From the beginning of his career, Berlanga developed a sharp, satirical style. In fact, Esa pareja feliz *was an extremely personal film, dealing with the themes of poverty and the Spanish economic crises of the 1950s, and contrasted significantly with the traditional Spanish films of that era that treated only patriotic, religious or 'folkloric' subjects. Berlanga's true genius manifested itself in his lampooning of certain aspects of Spain's political and social worlds, and his hysterical satirizing of certain Spanish foibles did not endear him or his films to the Franco regime. Spanish film critic Vicente Molina-Foix believes both Bardem and Berlanga owe a great debt to the Italian cinema of neorealism, of Rossellini and Zavattini, since they began to film their own screenplays according to their own ideas of Spanish realism in the culturally impoverished Spain of the early 1950s. Berlanga admits to these influences as well as to that of French director Jacques Becker.*
Ronald Schwartz, Spanish Film Directors (1950-1985): 21 Profiles, *The Scarecrow Press, Inc., Metuchen-London 1986*

Juan Antonio Bardem and I made this film under the influence of two great sources of inspiration: one from the theatre, the Arniches-style sainete, *and the other a Becker film that really impressed us,* Antoine and Antoinette. *But to be honest, the majority of the films we were watching were American. I really admired Capra. I think that if there is a Capraesque quality to the film then that is largely down to me rather than Bardem, who was never really a fan of American comedy. I don't think he liked that rightwing anarchism that ultimately governs Capra's world … Ninety percent of critics think that the bitterness in my cinema is due to Rafael Azcona. I like the fact that some people also recognise this sense of bitterness in* Esa pareja feliz. *This bitterness is an ancient heritage that accompanies all Spaniards. […] Before beginning the shoot, we watched a weekly series of Italian film screenings. Cesare Zavattini, whose personality greatly fascinated me, participated. Neorealism undoubtedly influenced us.*
Luis García Berlanga in Juan Hernández Les and Manuel Hidalgo (eds), El último austro-húngaro: conversaciones con Berlanga, *Editorial Analgama, Barcelona 1981*

LE SANG À LA TÊTE

Francia, 1956 Regia: Gilles Grangier

▪ T. it.: *Sangue alla testa*. T. int.: *Blood to the Head*. Sog.: dal romanzo *Le Fils Cardinaud* (1942) di Georges Simenon. Scen.: Michel Audiard, Gilles Grangier. F.: André Thomas. M.: Paul Cayatte. Scgf.: Robert Bouladoux. Mus.: Henri Verdun. Int.: Jean Gabin (François Cardinaud), Renée Faure (Mademoiselle), Paul Frankeur (Drouin), Claude Sylvain (Raymonde Babin), José Quaglio (Mimile Babin), Georgette Anys (Titine Babin), Paul Faivre (monsieur Cardinaud padre), Léonce Corne (Charles Mandine), Florelle (Sidonie Vauquier). Prod.: Les Films Fernand Rivers ▪ DCP. D.: 86'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles*
▪ Da: Pathé Films ▪ Restaurato in 4K nel 2020 da Pathé presso il laboratorio Neyrac Films a partire da un negativo 35mm proveniente da Archives Françaises du Film / *Restored in 4K in 2020 by Pathé at Neyrac Films laboratory from a 35mm negative preserved at Archives Françaises du Film*

Un anno dopo *I giganti* Gilles Grangier ritrova Michel Audiard e Jean Gabin per l'adattamento di un romanzo di Georges Simenon, *Il signor Cardinaud* (1942). Uscito nel luglio del 1956, *Le Sang à la tête* totalizzerà quasi due milioni di biglietti venduti. Secondo l'attore, è la migliore collaborazione tra il regista e il romanziere. George Simenon ambientò una ventina dei suoi romanzi e racconti a La Rochelle, dove visse tredici anni. Con *Le Sang à la tête* Gilles Grangier riesce, grazie alle riprese in esterni, a ritrarre la vita quotidiana della città di provincia e i rapporti che la animano. Il regista presta un'attenzione particolare al colore locale, dove i grossisti di pesce, le addette alla cernita e gli imbonitori d'asta si mescolano a osti, borghesi e prostitute. Queste descrizioni conferiscono alla storia una dimensione documentaria. Les Halles de La Rochelle ricordano quelle di Parigi



Le Sang à la tête

dove lo stesso anno Julien Duvivier ha filmato Gabin in *Ecco il tempo degli assassini* (*Voici le temps des assassins*). Rafforzano inoltre il ritratto di François Cardinaud (Jean Gabin), tipico personaggio simenoniano. Ex scaricatore di porto diventato dopo trent'anni di duro lavoro un potente armatore nella città in cui "solo l'acqua non gli appartiene", Cardinaud è un uomo invidiato. All'improvviso sua moglie Marta lascia il tetto coniugale per fuggire con un amore di gioventù. Vulnerabile e coperto d'ignominia, Cardinaud si lancia alla ricerca di Marthe e tenta di comprendere le ragioni della sua fuga. Alla metà degli anni Cinquanta, questo ritratto di un patriarca scosso dall'improvvisa libertà della moglie è ancora cosa rara. Per Gabin, il 'Vecchio', come amava chiamarlo Grangier, è un ruolo inedito.

Contrariamente al romanzo, l'adattamento di Grangier è privo di furti e di crimini. È più una ricerca che un'indagine. La sobrietà dell'azione è anche il segreto della sua riuscita. Gilles Grangier, che come Simenon instaura un legame personale e affettivo con i suoi personaggi, ci offre il percorso di un uomo alla ricerca di sé stesso, in preda alla solitudine morale.

Stéphanie Salmon e Nicolas Le Gall

A year after Gas-oil*, Gilles Grangier renewed his association with Michel Audiard and Jean Gabin in an adaptation of the Georges Simenon novel,* Le Fils Cardinaud *(1942). Released in July 1956,* Le Sang à la tête *sold almost two million tickets at the box office. It was, according to the actor, the best collaboration between the producer and the novelist. Georges Simenon set some 20 of his novels and short stories in La Rochelle, where he lived for 13 years. In* Le Sang à la tête*, thanks to filming on location, Gilles Grangier managed to paint a picture of everyday life in this provincial town and the social relationships that brought it to life. He was sensitive in his approach to local colour, with those in the fish trade – sellers, sorters and hawkers – rubbing shoulders with owners of bistros, the bourgeois and prostitutes. These depictions give the story a documentary feel. The Les Halles de la Rochelle market is reminiscent of the one in Paris, where Julien Duvivier filmed Gabin the same year in* Deadlier Than the Male (Voici le temps des assassins)*. This setting also supports the portrayal of François Cardinaud (Jean Gabin), a typical Simenon character. A former fish merchant who, after 30 years of working in the trade, becomes the owner of a trawler company in a town where "only the sea doesn't belong to him", Cardinaud attracts envy. His wife, Marthe, leaves the marital home to be with a lover from her youth. Vulnerable and dishonoured, Cardinaud goes in search of Marthe, and tries to understand the reasons for her departure. In the mid-1950s, this portrait of a patriarchal figure, shaken by his wife's sudden bid for freedom, was still uncommon. For Gabin, the role of 'the old man', as Grangier liked to call him, was unprecedented.*

Grangier's adaptation, unlike the novel, featured no theft or crime. It was more of a quest than an inquest. It owes its success to this sobriety of action. Grangier who, like Simenon, maintains close personal connections with his characters, reveals to us the quest of a man full of introspection, in the grip of moral solitude.

Stéphanie Salmon and Nicolas Le Gall

ANATOMY OF A MURDER

USA, 1958 Regia: Otto Preminger

▪ T. it.: *Anatomia di un omicidio.* Sog.: dal romanzo omonimo (1957) di Robert Traver. Scen.: Wendell Mayes. F.: Sam Leavitt. M.: Louis R. Loeffler. Scgf.: Boris Leven. Mus.: Duke Ellington; Int.: James Stewart (Paul Biegler), Lee Remick (Laura Manion), Ben Gazzara (Frederick Manion), Arthur O'Connell (Parnell Emmett Mccarthy), Eve Arden (Maida Rutledge), Kathryn Grant (Mary Pilant), George C. Scott (Claude Dancer), Orson Bean (dottor Matthew Smith), Russ Brown (George Lemon), Brooks West (Mitch Lodwick). Prod.: Otto Preminger per Carlyle Production, Columbia Pictures

Sul set di *Anatomy of a Murder*



Anatomy of a Murder

Corporation ▪ DCP. D.: 160'. Bn. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Sony Pictures Entertainment per concessione di Park Circus ▪ Restaurato in 4K in 2021 da Sony Pictures Entertainment a partire da un negativo originale e un controtipo negativo presso i laboratori Roundabout Entertainment, Prasad Corporation, MTI Films, Cineric Inc. e Deluxe Audio / *Restored in 4K in 2021 by Sony Pictures Entertainment from an original negative and a duplicate negative at Roundabout Entertainment, Prasad Corporation, MTI Films, Cineric Inc. and Deluxe Audio laboratories*

Otto Preminger concluse gli anni Cinquanta – un decennio già segnato da alcune delle sue opere più audaci – con questo film giudiziario su un avvocato di provincia chiamato a difendere un tenente dell'esercito accusato di aver ucciso il proprietario di un bar che avrebbe violentato sua moglie. È generalmente considerato uno dei capolavori del cinema americano.

Basato su una storia vera, *Anatomy of a Murder* fu adattato dal romanzo scritto nel 1957 dall'ex pubblico ministero John D. Voelker; quando il film andò in produzione il libro figurava ancora nella classifica dei bestseller del "New York Times". Oltre a un magnifico cast principale che include James Stewart, Lee Remick, Ben Gazzara e George C. Scott, il ruolo del giudice andò al vero giudice Joseph N. Welch (lo si vede anche nel documentario *Point of Order*, dove riprende pacatamente il senatore Joseph McCarthy). Il film venne interamente girato nei luoghi in cui si erano svolti i fatti e il processo. Le scene in tribunale, che costituiscono la maggior parte del film, furono girate in sequenza, dando agli attori una preziosa sensazione di realismo. Il risultato è perfetto.

Qui Preminger è un maestro nel progettare lo spazio, il movimento e l'illuminazione di ogni scena, pur lasciando agli attori e alle loro interpretazioni il compito di 'progettare gli interni'. Ne consegue che quest'opera meticolosamente concepita acquisisce maggior respiro, mentre la leggendaria colonna sonora jazz di Duke Ellington fa da catalizzatore per le due forze creative.

Il film fu anche un altro trionfo di Preminger nella sua battaglia contro la censura, poiché l'uso di certe parole come 'stupro' era considerato estremamente controverso. Si trattò in realtà di una duplice vittoria, perché il film di fatto si incentra sul linguaggio, attirando l'attenzione su ciascuna parola pronunciata. Grazie all'impeccabile regia delle scene in tribunale Preminger rende emozionante in sé l'atto del parlare e del parlare in pubblico. Mettendo apertamente in discussione la nostra comprensione della legge e della giustizia, il film accoglie il 'dubbio' come parte integrante della civiltà. Il sistema giudiziario è rappresentato come un teatro in cui sono gli attori migliori a vincere, ma anche come un palcoscenico capace di manifestare la verità, attraverso la performance e le sue rivelazioni.

Ehsan Khoshbakht

Otto Preminger concluded the 50s – a decade already marked by some of his most audacious work – with this courtroom drama about a country lawyer called on to defend an army lieutenant accused of murdering a bar owner who has allegedly raped the lieutenant's wife. It is widely celebrated as one of the greatest American films.

Based on a real case, Anatomy of a Murder *was adapted from a 1957 book by former prosecutor John D. Voelker, which was still a "New York Times" bestseller when the film went into production. Aside from the superb central cast, which includes James Stewart, Lee Remick, Ben Gazzara and George C. Scott, the role of the judge went to real-life judge Joseph N. Welch (who is also seen calmly upbraiding Senator Joseph McCarthy in the documentary* Point of Order*). The film is shot entirely on location, where the actual crime and trial had taken place. The court scenes that make up the majority of the film were shot in sequence, providing the actors with an enriching sense of realism. The result is perfection.*

Here Preminger is a master architect who designs the overall space, the movement and lighting of each scene – but it is left to the actors and their interpretations of the characters to 'design the interiors'. As a result, this meticulously planned work of cinema has room to breathe. In this regard, the legendary jazz score by Duke Ellington functions like a catalyst for these two creative forces.

This was also another triumph for Preminger in his battle against censorship, as the use of certain words in the film, including 'rape', was deemed highly controversial. It's a double-win in fact, as the film itself is about language, drawing attention to the utterance of each and every word. Through his flawless direction of the courtroom scenes, Preminger makes the act of speaking and speech-making thrilling in its own right. Openly questioning our understanding of law and justice, the film welcomes 'doubt' as an integral part of civilisation. The judicial system is depicted as a theatre in which the best actors win, but also a stage capable of revealing the truth, through performance and its revelations.

Ehsan Khoshbakht



Sul set di *Les 400 coups*

LES 400 COUPS

Francia, 1959 Regia: François Truffaut

T. it.: *I 400 colpi*. T. int.: *The 400 Blows*. Sog.: François Truffaut. Scen.: François Truffaut, Marcel Moussy. F.: Henri Decaë. M.: Marie-Josèphe Yoyotte. Scgf.: Bernard Evein. Mus.: Jean Constantin. Int.: Jean-Pierre Léaud (Antoine Doinel), Claire Maurier (la signora Doinel), Albert Remy (il signor Doinel), Guy Decomble (il professore), Patrick Auffay (René Bigey), Georges Flamant (il signor Bigey), Yvonne Claudie (la signora Bigey), Robert Beauvais (il preside). Prod.: Georges Charlot per Les Films du Carrosse/SEDIF ▪ DCP. D.: 99'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ▪ Da: MK2 ▪ Restaurato in 4K nel 2021 da MK2 in collaborazione con OCS e CNC presso Éclair Classics, a partire dal negativo originale 35mm bianco e nero / *Restored in 4K in 2021 by MK2 in collaboration with OCS and the CNC at Éclair Classics, from the original 35mm B&W negative*

In partenza, era la storia di un ragazzino che non ha il coraggio di tornare a casa dopo aver marinato la scuola e passa la notte in giro per Parigi, poi,

a poco a poco, si è trasformata in una specie di cronaca dei tredici anni (l'età più interessante secondo me) […]. Era da molto tempo che l'idea mi ronzava in testa. L'adolescenza è un modo di essere riconosciuto da educatori e sociologi, ma negato da famiglia e genitori. […] Anch'io ho avuto una carriera scolastica molto movimentata, ma nei *400 coups* non tutto è autobiografico, anche se è tutto vero. Che quelle avventure siano state vissute da me o da un altro non ha importanza, l'essenziale è che sian state vissute.
François Truffaut, intervista di Yvonne Baby, "Le Monde", 21 aprile 1959, tr. it. *Tutte le interviste di François Truffaut sul cinema*, a cura di Anne Gillain, Gremese, Roma 1990

Con *Les 400 coups* François Truffaut entra nel cinema francese moderno come nel collegio della nostra infanzia. Ragazzi umiliati di Bernanos. Ragazzi al potere di Vitrac. Ragazzi terribili di Melville-Cocteau. E ragazzi di Vigo, ragazzi di Rossellini, insomma ragazzi di Truffaut, espressione che passerà dopo l'uscita del film nel linguaggio comune. Si dirà presto i ragazzi di Truffaut come si dice i lancieri del Bengala, i guastafeste, i re della mafia, gli assi del volante, o anche per dirla in due parole i drogati del cinema. Nei *400 coups* la macchina da presa del regista dei *Mistons* sarà di nuovo non ad altezza d'uomo, come nel padre Hawks, ma ad altezza di ragazzo. E se si sottintende arroganza, quando si dice altezza, allora *Les 400 coups* sarà il film più arrogante, più orgoglioso, più testardo, più ostinato, in due parole per finire, il film più libero del mondo. Moralmente parlando. E anche esteticamente. Gli obiettivi della macchina da presa regolati da Decaë ce ne riempiranno gli occhi come quelli del *Trapezio della vita*. Il découpage sarà vivo e arioso come quello di *La stagione del sole*. I dialoghi e i gesti mordenti, come in *Faccia d'angelo*. Il montaggio delicato come quello della *Divina*. La preziosità farà capolino come in *Furia selvaggia*. Questi titoli non si susseguono a caso sotto i tasti della mia Japy elettrica. Fanno parte della lista dei dieci migliori film dell'anno 1958 secondo François Truffaut. Affascinante e bella famiglia alla quale *Les 400 coups* si integrerà alla perfezione. Per riassumerci, che dire? Questo: *Les 400 coups* sarà un film firmato Franchezza, Rapidità, Arte, Novità, Cinematografo, Originalità, Impertinenza, Serietà, Tragicità, Refrigerio, Ubu-Roi, Fantastique, Ferocia, Amicizia, Universalità, Tenerezza.
Jean-Luc Godard, "Cahiers du Cinéma", n. 92, febbraio 1959

In the beginning, it was the story of a boy who lacks the courage to return home after playing truant and thus spends the night wandering around Paris; then, a bit at a time, it transformed into a sort of portrait of the life of a 13-year-old (which is the most interesting age, I think) … The idea had been buzzing around my head for a long time. Adolescence is a way of being recognised by teachers and sociologists but rejected by family and parents … I also had a lively school-life, but not all of Les 400 coups *is autobiographical, even if it is all true. Whether those adventures happened to me or to someone else is irrelevant; the essential thing is that somebody lived them.*
François Truffaut, interviewed by Yvonne Baby, "Le Monde", 21 April 1959

With Les 400 coups*, Truffaut enters both modern cinema and the classrooms of our childhood. Bernanos's humiliated children. Vitrac's children in power. Melville-Cocteau's* enfants terribles*. Vigo's children, Rossellini's children, in a word, Truffaut's children – a phrase which will become common usage as soon as the film comes out. Soon people will say Truffaut's children as they say Bengal Lancers, spoilsports, Mafia chiefs, roadhogs, or again in a word, cinema-addicts. In* Les 400 Coups*, the director of* Les Mistons *will again have his camera, not up there with the men like Old Man Hawks, but down among the children. If a certain arrogance is implied in talking about 'up there' for the over-thirties, 'down there' should also be taken as implying pride in the under-sixteens:* Les 400 Coups *will be the proudest, stubbornest, most obstinate, in other words most free, film in the world. Morally speaking. Aesthetically, too. Henri Decaë's Dyaliscope images will dazzle us like those of* Tarnished Angels*. The scenario will be fresh and airy like that of* Crazed Fruit*. The dialogue and gestures as caustic as those in* Baby Face Nelson*. The editing as delicate as that of* The Goddess*. Precocity will reveal its cloven hoof as in* The Lefthanded Gun*. These titles do not spring at random from the keys of my electric typewriter. They come from François Truffaut's list of the ten best films of 1958. A charming and handsome family into which* Les 400 Coups *fits beautifully. To sum up, what shall I say? This:* Les 400 Coups *will be a film. Signed Frankness. Rapidity. Art. Novelty. Cinematograph. Originality. Impertinence. Seriousness. Tragedy. Renovation. Ubu-Roi. Fantasy. Ferocity. Affection. Universality. Tenderness.*
Jean-Luc Godard, "Cahiers du Cinéma", n. 92, February 1959, translated by Tom Milne in Cahiers du Cinéma. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, edited by Jim Hillier, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1985*

LES OLIVIERS DE LA JUSTICE
Francia, 1961 Regia: James Blue

▪ Sog.: dal romanzo omonimo (1959) Jean Pelegri. Scen.: Jean Pélégri, Sylvain Dhomme, James Blue. F.: Julius Rascheff. M.: Suzanne Gaveau, Marie-Claude Bariset. Mus.: Maurice Jarre. Int.: Pierre Prothon (Jean), Jean Pélégri (il padre di Jean), Mathilde Gau (la madre di Jean), Huguette Poggi (la cugina Louise), Said Achaibou (Saïd), Boralfa (Boralfa, amico di Jean). Prod.:



Les Oliviers de la justice

Georges Derocles per SAPSA – Société Algérienne de Production des Studios Africa ▪ DCP. D.: 81. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ▪ Da: L'Atelier d'Images per concessione di Thierry Derocles ▪ Restaurato in 4K nel 2020 da L'Atelier d'Images e Thierry Derocles in collaborazione con The James and Richard Blue Foundation con il sostegno di The Film Foundation, James Ivory e CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, presso il laboratorio L'Image Retrouvée (Parigi) a partire da un fine grain proveniente da Les Archives Françaises du Film. Un ringraziamento particolare a Marina Girard-Muttelet (Crossing) e John Ptak / *Restored in 4K in 2020 by L'Atelier d'Images and Thierry Derocles in collaboration with The James and Richard Blue Foundation with the support of The Film Foundation, James Ivory and CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, at L'Image Retrouvée (Paris) from a fine grain print preserved at Les Archives Françaises du Film. Special thanks to Marina Girard-Muttelet (Crossing) e John Ptak*

Les Oliviers de la justice è l'unico film francese girato durante la Guerra d'Algeria. Nel 1962 ricevette il premio della prima edizione della Settimana della critica al Festival di Cannes. Agli antipodi degli altri film su questo drammatico periodo, sorprende sotto vari aspetti: la produzione in pieno conflitto, l'autore del libro da cui è tratto il film, il giovane regista americano e l'assunto.

Era prodotto dalla Société Algérienne de Production des Studios Africa (SAPSA), società con sede ad Algeri e diretta da Georges Derocles. Personaggio atipico, Derocles produsse anche cortometraggi di Éric Rohmer e Albert Lamorisse. Il film fu girato nel 1961 con l'aiuto del CNC in un contesto molto difficile e quasi clandestino, con attori non professionisti e una troupe interamente algerina.

L'autore dell'omonimo libro, Jean Pélégri, *pied-noir* di modestissime origini spagnole, fu professore di lettere in Francia, autore famoso di romanzi pubblicati da Gallimard e attore occasionale in *Pickpocket* di Robert Bresson. Per questo film, che narra la storia della sua famiglia, fu sceneggiatore, primo assistente alla regia e

interpretò il ruolo del padre. Autore rispettato e vicino a molti intellettuali algerini, aveva una visione ecumenica dell'Algeria.

Per affrontare un tema così delicato Derocles scelse, su consiglio di Jacques Dormeyer, un regista americano, James Blue, diplomatosi all'IDHEC nel 1958 nello stesso corso di Costa-Gavras. James Blue diede al film un tono e uno stile vicini al documentario, di cui divenne in seguito una delle grandi figure (fu candidato all'Oscar nel 1969 per *A Few Notes on Our Food Problem*). Socialmente molto impegnato, segnò con le sue opere e i suoi corsi universitari una generazione di documentaristi americani malgrado la prematura scomparsa a cinquant'anni.

Il film, che affascina per il suo stile, si incentra sul personaggio del padre, uno dei primi coloni a coltivare la vite nella pianura di Mitidja. Mostrato come un benefattore, dice orgoglioso: "Sono gli arabi che mi hanno insegnato a essere giusto" e si pone al di sopra delle lotte che lacerano l'Algeria. Benché controversa, la posizione sostenuta anche dal figlio – "Ci deve essere un paese per tutti, altrimenti non c'è nessun paese" – è espressa con molta sincerità. Per la sua autenticità e anche per le sue ambiguità il film è una preziosa testimonianza sulla complessità della situazione algerina all'epoca.

Marina Girard-Muttelet

Les Oliviers de la justice *is the only French film to have been shot during the Algerian War. It won the first ever Prix de la Semaine de la Critique at the Cannes Festival in 1962. Unlike the other films of this period, it surprises on several counts: for having been made in the midst of the conflict, for the writer whose book inspired the film, and for its young American director and his intention in making the film.*

It was made by an Algeria-based company, Société Algérienne de Production des Studios Africa (SAPSA), run by Georges Derocles. An atypical person, Derocles also produced short films for Eric Rohmer and Albert Lamorisse. The film was shot in 1961 with support from CNC in very challenging and almost clandestine circumstances. The cast were non-professional actors and the entire crew was Algerian.

The man who wrote the book of the same title was Jean Pélégri, a pied-noir *of humble Spanish origin. He went on to become a professor of the arts in France, a well-known author of novels published by Gallimard, and an occasional actor in Robert Bresson's* Pickpocket. *For this film, which tells the story of his own family, he co-wrote the script, was lead production assistant and played the part of the father. His vision for Algeria was universal, and he was highly regarded by and close to many Algerian intellectuals.*

To approach such a sensitive subject, Derocles chose, on the advice of Jacques Dormeyer, an American director, James Blue, who graduated from the prestigious IDHEC in 1958, at the same time as Costa-Gavras. James Blue gave the film the tone and style of a documentary, the genre in which he would go on to become a prominent figure (his 1969 film A Few Notes on Our Food Problem *was nominated for the Best Documentary Oscar). A highly socially engaged man, he left his mark on a generation of American documentary makers through his work and various university programmes, despite his premature death at 50 years of age.*

The film, seductive in its style, focuses on the character of the father, who was one of the first settlers to grow vines on the Mitidja Plain. Portrayed as a benefactor, he proudly states, "It was the Arabs who taught me what fairness is," and he places himself above the fighting that is tearing Algeria apart. The position defended by his son, "The country must be for everyone, or else there's no country," while arguable, is sincerely expressed. For its authenticity, and even its ambiguities, the film is a valuable testimony to the complexity of the Algerian situation in that period.

Marina Girard-Muttelet

IL FEDERALE

Italia-Francia, 1961
Regia: Luciano Salce

▪ Sog.: Castellano e Pipolo. Scen.: Castellano e Pipolo, Luciano Salce. F.: Erico Menczer. M.: Roberto Cinquini. Scgf.: Alberto Boccianti. Mus.: Ennio Morricone. Int.: Ugo Tognazzi (Primo Arcovazzi), Georges Wilson (professor Erminio Bonafé), Gianrico Tedeschi (Arcangelo Baldacci), Elsa Vazzoler (Matilde Baldacci), Mireille Granelli (Rita), Stefania Sandrelli (Lisa), Franco Giacobini (deficiente), Renzo Palmer (partigiano romagnolo), Gianni Agus (federale), Luciano Salce (tenente Rudolf). Prod.: Isidoro Broggi, Renato Libassi per D.D.L. ▪ DCP. D.: 102'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles*. ▪ Da: Cineteca di Bologna per concessione di Compass Film ▪ Restaurato in 4K nel 2020 da Cineteca di Bologna in collaborazione con Compass Film, con il contributo di Ministero della Cultura, presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire dai negativi camera e suono originali provenienti da Studio Cine. Grading sotto la supervisione del DoP Gian Filippo Corticelli / *Restored in 4K in 2020 by Cineteca di Bologna in collaboration with Compass Film, with funding provided by Ministero della Cultura, at L'Immagine Ritrovata laboratory from the original camera and sound negatives provided by Studio Cine. Grading under the supervision of DoP Gian Filippo Corticelli*

Il fascista del *Federale* è il frutto di una scuola di ottusità e imbecillità, giocato dai suoi stessi capi furbacchioni. Uno che non capisce, perché gli hanno insegnato a non capire. D'altra parte il professore dal solido e chiaro antifascismo ha delle grettezze umane che non ha il suo antagonista. Il film è tutto in questo scontro di caratteri. […]

Col *Federale* ho usato per primo Tognazzi fuori dagli schemini dei film comici che faceva allora con Vianello. Stavo girando un film come attore,



Il federale

Tipi da spiaggia, con protagonista Tognazzi e autori Castellano e Pipolo. Si parlava di una storia da scrivere insieme e venne quest'idea del *Federale*, che scrivemmo tornando a Roma […]. Tutto pensavo meno che pormi come candidato alla regia. Lo facemmo leggere a varie produzioni, ma nessuno voleva farlo. […]

Nel frattempo ci fu la mia regia delle *Pillole di Ercole*, grazie a Manfredi. Andò bene, e allora mi chiamò Libassi e mi propose di riprendere *Il federale*, con Tognazzi. […] Qualcuno rimproverò al film di essere qualunquista, perché si vedeva con occhio umano il personaggio del fascista ottuso e imbecille. L'accusa, d'altronde, mi è stata fatta spesso. Il professore poi non è che lo considerassi come un buono, era un antifascista storico, vecchio tipo, alla Bonomi, alla Sforza, visto anche lui criticamente. Soprattutto era un film di buone trovate di sceneggiatura, e credo anche ben diretto.

Luciano Salce in *L'avventurosa storia del cinema italiano. Da* La dolce vita *a* C'era una volta il West, volume terzo, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2021

Con il *Federale* mi sembrò in quel momento di poter scoprire la strada giusta per iniziare quasi un nuovo mestiere. Vidi Salce e gli dissi: "Mi sembra che questa sia l'occasione per fare qualcosa di diverso, per avere un personaggio anziché un pretesto meccanico di commedia o parodia". Salce fu d'accordo, lavorò con Castellano e Pipolo, e si fece il film. Mentre giravo la parte finale, i produttori, attraverso vie non alla luce del sole, mi offrirono un'automobile a patto che aggiungessi delle battute comiche a quel finale, perché erano intimoriti dalla svolta che c'era nel film quando mi picchiano e quando viene fuori la morale della favola e l'essenza del personaggio. Non ricordo se l'automobile la ebbi, ma ricordo che però la battuta ce la misi, e quando Wilson mi dice: "Non hanno picchiato te, hanno picchiato la tua divisa", risposi, benché ammaccato di botte e in un contesto abbastanza serio: "Sì, ma la divisa ce l'ho io".

Ugo Tognazzi in *L'avventurosa storia del cinema italiano. Da* La dolce vita *a* C'era una volta il West, volume terzo, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2021

The fascist in Il federale *is the product of a school of obtuseness and idiocy who is manipulated by his own crafty bosses. Someone who does not understand, because he has been taught not to understand. On the other hand, the professor, with his clear and grounded anti-Fascism, displays a stinginess that his antagonist lacks. The film revolves around this personality clash…*

With Il federale, *for the first time I made use of Ugo Tognazzi outside the restrictive framework of the comic films that he had been making with Vianello. I was acting in a film,* Tipi da spiaggia, *which starred Tognazzi and was written by Castellano and Pipolo. We talked about writing a film together and the idea for* Il federale *emerged, which*

we wrote when we got back to Rome… I certainly wasn't thinking about putting myself forward as director. We proposed it to several producers, but nobody wanted to do it…

In the meantime, I directed Pillole di Ercole*, thanks to Manfredi. It went well and so Libassi suggested that I pick up* Il federale*, with Tognazzi… Some people criticise the film for being apolitical, because the stupid and obtuse fascist is viewed from a human perspective. I've often received this accusation. And it's not like I considered the professor as a good man; he was a historical antifascist, one of the originals, like Bonomi or Sforza, and was also viewed with a critical eye. Above all it was a film that contained good ideas in the screenplay, and I think it was also well directed. Luciano Salce in* L'avventurosa storia del cinema italiano. Da *La dolce vita* a *C'era una volta il West*, *Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2021*

I felt at the time that with Il federale *I had discovered the right path to embark on what was virtually a new profession. I saw Salce and said: "I think this is an opportunity to do something different, to create a real character rather than a mechanical pretext for parody or comedy." Salce agreed; he worked with Castellano and Pipolo and we made the film. When I was shooting the final part, the producers, in a rather underhand fashion, offered me a car if I added some comic lines because they were worried about the change of direction when I am beaten up and the moral of the fable and the essence of my character finally emerge. I can't remember if I actually got the car, but I remember that I added the line; when Wilson says to me "They weren't hitting you, they were hitting your uniform," I replied – albeit bruised and in a rather serious fashion – "Yes, but I'm the one wearing the uniform." Ugo Tognazzi in* L'avventurosa storia del cinema italiano. Da *La dolce vita* a *C'era una volta il West*, *Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2021*

GAN NO TERA

Giappone, 1962
Regia: Yuzo Kawashima

▪ T. int.: *Temple of the Wild Geese*. Sog.: dal romanzo omonimo (1961) di Tsutomu Mizukami. Scen.: Kazuo Funahashi, Yuzo Kawashima. F.: Hiroshi Murai. M.: Mitsuzo Miyata. Scgf.: Yoshinobu Nishioka. Mus.: Sei Ikeno. Int.: Ayako Wakao (Satoko Kirihara), Masao Mishima (Jikai Kitami), Kuniichi Takami (Horinouchi Jinen/ Sutekichi), Isao Kimura (Atsumichi Uda), Ganjiro Nakamura (Nangaku Kishimoto), Kyu Sazanka (Sesshu Fujimoto), Mineko Yorozuyo (Tatsu Kirihara), Yoshiko Kamo (Masumi Fujimoto), Shoichi Ozawa (Kuniitsu Takami), Ko Nishimura (Mokudo Kida). Prod.: Daiei Studios ▪ DCP. D.: 98'. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / *Japanese version with English subtitles* ▪ Da: Kadokawa Corporation ▪ Restaurato in 4K nel 2017 da Kadokawa Corporation presso i laboratori Cineric e Audio Mechanics. Un ringraziamento speciale a Masahiro Miyajima per la consulenza / *Restored in 4K in 2017 by Kadokawa Corporation at Cineric and Audio Mechanics laboratories. Special thanks to Masahiro Miyajima for his advice*

A complemento dell'omaggio dello scorso anno al regista Yuzo Kawashima (1918-1963), nel 2021 proponiamo due recenti restauri in 4K di film da lui realizzati alla Daiei verso la fine della sua carriera.

Gan no Tera è un'opera insolitamente seria e severa sul complesso triangolo che s'instaura tra un prete buddista, la sua amante e il suo seguace adolescente. Nel ruolo dell'amante si segnala l'interpretazione di Ayako Wakao, che lavorò con Kawashima anche in *Onna wa nido umareru* (Una donna nata due volte, 1961) e *Shitoyakana kemono* (1962). I primi anni Sessanta coincisero con l'apice del suo talento, che si espresse in una significativa serie di personaggi femminili risoluti, soprattutto in alcuni film diretti da Yasuzo Masumura. Dal canto suo Kawashima rese omaggio al direttore della fotografia Hiroshi Murai, il quale, disse, lo aveva incoraggiato a riflettere su aspetti pittorici del cinema che fino ad allora gli erano sfuggiti. Il film è certamente uno dei più consapevolmente raffinati di Kawashima, con il rigore delle sue composizioni, i passaggi dal bianco e nero al colore e l'uso quasi espressionista di luci e ombre.

Il film è tratto da un romanzo di Tsutomu Mizukami, autore che si muoveva tra generi popolari e letteratura alta facendosi apprezzare sia per i polizieschi che per la narrativa naturalistica. Anche la sua carriera aveva raggiunto il suo punto massimo nei primi anni Sessanta, quando *Gan no Tera* fu pubblicato e adattato per il cinema; più o meno nello stesso periodo i suoi romanzi ispirarono vari altri film, come *Echizen take ningyo* (Bambola di bambù di Echizen, 1963, di Kozaburo Yoshimura) e *Kiga kaikyo* (*Lo stretto della fame*, 1965, di Tomu Uchida). In gioventù Mizukami si era formato al sacerdozio buddista nel tempio di Kyoto, che aveva poi abbandonato per protesta contro quella che considerava la corruzione del monaco capo. Come scrive Dennis Washburn, la storia narrata in *Gan no Tera* "attinge a piene mani dalle esperienze giovanili di Mizukami per offrire al lettore una chiara idea della vita in un piccolo tempio zen".

Kawashima si lamentò delle recensioni negative che accolsero il film, anche se in realtà il critico di "Kinema Junpo" ne lodò la capacità di trasporre l'erotismo del romanzo e le esperienze del tormentato novizio.

Alexander Jacoby e
Johan Nordström

As a complement to last year's tribute to director Yuzo Kawashima (1918-1963), in 2021 we screen two recent 4K restorations of films he made at Daiei towards the end of his career.

Gan no Tera *is an uncharacteristically severe and serious work about the complex triangular relationship between a Buddhist priest, his mistress and his teenage acolyte. The film showcases a remarkable performance in the role of the mistress from Ayako Wakao, who also acted for Kawashima in* Onna wa nido umareru *(*A Woman is Born Twice*, 1961) and* Shitoyakana kemono *(1962). She was at her peak during the early 1960s, when she created an outstanding series of assertive female characterisations, most notably in several films directed by Yasuzo Masumura. Kawashima himself paid tribute to cinematographer Hiroshi Murai, who, he said, encouraged him to reflect on pictorial aspects of cinema that he had hitherto tended to overlook. Certainly, the film is one of Kawashima's most self-consciously stylish, with its rigorously precise compositions and switches between black-and-white and colour and near-expressionist use of light and shade.*

The film is based on a novel by Tsutomu Mizukami, who had won esteem as a novelist in both popular and artistic idioms, being noted for detective stories as well as for naturalistic fiction. His career, too, was at its apex in the early 1960s, when Gan no Tera *was published and adapted for cinema; around the same time, his novels furnished plots for several other significant films, including* Echizen take ningyo *(*Bamboo Doll of Echizen*, 1963, by Kozaburo Yoshimura) and* Kiga kaikyo *(*Straits of Hunger*, 1965, by Tomu Uchida). In his youth, Mizukami had trained for the Buddhist priesthood at a Kyoto temple, eventually quitting in protest at what he saw as the corruption of the head priest. As Dennis Washburn writes, the story told in* Gan no Tera *"draws heavily on Mizukami's boyhood experiences to give the reader a vivid sense of life at a small Zen temple".*

Kawashima complained that the film suffered negative reviews, although in fact the "Kinema Junpo" critic praised it for capturing the eroticism of the source novel and dramatising the experiences of the troubled acolyte.

Alexander Jacoby and
Johan Nordström



Gan no tera

THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE

USA, 1962 Regia: John Ford

▪ T. it.: *L'uomo che uccise Liberty Valance*. Sog.: dal racconto omonimo (1953) di Dorothy M. Johnson. Scen.: James Warner Bellah, Willis Goldbeck. F.: William H. Clothier. M.: Otho Lovering. Scgf.: Eddie Imazu, Hal Pereira. Mus.: Cyril J. Mockridge. Int.: James Stewart (Ranse Stoddard), John Wayne (Tom Doniphon), Vera Miles (Hallie), Lee Marvin (Liberty Valance), Edmond O'Brien (Dutton Peabody), Andy Devine (Link Appleyard), Ken Murray (Doc Willoughby), Woody Strode (Pompey). Prod.: Willis Goldbeck per Paramount Pictures Corp., John Ford Productions ▪ DCP. D.: 123'. Bn. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Paramount per concessione di Park Circus ▪ Restaurato in 4K nel 2021 da Paramount, a partire da un negativo 35mm conservato presso Deluxe DTDC. Restauro audio presso i laboratori Deluxe / *Digitized in 4K in 2021 by Paramount from a 35mm negative held at Deluxe DTDC. Audio restoration at Deluxe laboratories*

Con *The Man Who Shot Liberty Valance* John Ford riassume la sua visione del mondo del western. Si oppongono la natura selvaggia e il giardino – da un lato l'indomito West, dall'altro la civiltà come fu costruita negli ultimi decenni del Diciannovesimo secolo. All'inizio del film il 'selvaggio West' è già soltanto un ricordo, ma il conflitto era ancora una realtà brutale quando in città spadroneggiava un bandito abituato a calpestare ogni regola e legge, un uomo chiamato Liberty Valance.

Il punto di partenza è il ritorno in città del senatore Stoddard (James Stewart) per il funerale di un certo Tom Doniphon. È John Wayne, in un flashback, a interpretare quell'uomo morto dopo una vita difficile e a tal punto sconosciuto che nemmeno il giornalista locale sa nulla di lui.

Questo film intenso e malinconico segna la fine di un lungo percorso



Sul set di *The Man Who Shot Liberty Valance*

d'esplorazione. Nella sua laconica e innata grandezza sentiamo il respiro maestoso del cinema. Per capirlo basta guardare alle interpretazioni dei due protagonisti, al modo in cui Ford rispecchia immagini e personaggi familiari per rivelare qualcosa di nuovo.

Il film è anche l'incontro raro e prezioso tra due star. Era la seconda volta che Stewart lavorava con Ford, ma l'attore si era costruito altrove – in particolare sotto la direzione di Anthony Mann – un forte personaggio western. Wayne naturalmente era il divo che Ford aveva diretto più spesso dal 1939 in poi. Le loro immagini si incontrano, e il contatto crea un film in cui tutto è smisuratamente semplice e smisuratamente complesso. La storia passata e il presente del film si saldano senza soluzione di continuità. Qui John Ford, interprete o reliquia del sogno di un'epoca andata, offre una confessione intima e sincera.

Dato che il cinema di Ford era associato alla forte presenza del paesaggio, in particolare il memorabile 'paesaggio dell'anima' rappresentato dalla Monument Valley, l'arido grigiore e l'approccio quasi giornalistico di *Liberty Valance* possono cogliere di sorpresa. Ma proprio per questo il film ha tutta la nostra attenzione. C'è una nuova atmosfera di rivelazione e schiettezza: e ora viene raccontata.
Peter von Bagh, appunti per il commento televisivo *Ennen elokuvaa* (Before the Film), TV 3 Finland, 24 gennaio 1988 (traduzione di Antti Alanen)

The Man Who Shot Liberty Valance *is John Ford's recapitulation of the worldview of the Western. Set against each other are the wilderness and the garden – on the one hand the untamed West, on the other hand civilisation as it was built in the last decades of the 19th*



The Man Who Shot Liberty Valance

century. Those times, that 'Wild West,' are already a mere memory when the film begins, but the conflict was still a brutal reality when the small town was ruled by a bandit who totally disregarded rules and laws, a man named Liberty Valance.

The starting point is the return of Senator Stoddard (James Stewart) to his old town to the funeral of one Tom Doniphon. John Wayne portrays that man who, after a rugged life, has died so unknown that the small town's own journalist knows nothing about him.

This deep and wistful film is the end of a long journey of exploration. In this laconic, effortlessly great film we sense a majestic breath of the cinema. One need only look at the performances of the two protagonists, how Ford mirrors familiar images and characters to reveal something new.

On a rare level this is an encounter of two stars. Stewart was directed by Ford for the second time here but had elsewhere created – most emphatically under the direction of Anthony Mann – a strong Western persona. Wayne was, of course, the star that Ford had directed most often since 1939. Their images meet, and the contact creates a film where everything is immeasurably simple and immeasurably complex. Past history and the film's present meet seamlessly. In it John Ford, the interpreter, or the relic, of a dream of a bygone age, offers a frank and intimate confession.

Because Ford's image was emphatically associated with the strong presence of landscape, most memorably the 'soulscape' of Monument Valley, Liberty Valance*'s barren greyness and almost flat reportage approach may come as a surprise. However, precisely because of this we are completely focused. An atmosphere of revelation and straightforwardness is born: now it is told.*
Peter von Bagh, notes for the television introduction Ennen elokuvaa *(Before the Film), TV 3 Finland, 24 January 1988 (translated by Antti Alanen)*

SHITOYAKANA KEMONO

Giappone, 1962
Regia: Yuzo Kawashima

▪ T. int.: *Elegant Beast*. Scen.: Kaneto Shindo. F.: Nobuo Munekawa. M.: Tatsuji Nakashizu. Scgf.: Atsuji Shibata. Mus.: Sei Ikeno. Int.: Ayako Wakao (Yukie Mitani), Yunosuke Ito (Tokizo Maeda), Hisano Yamaoka (Yoshino Maeda), Yuko Hamada (Tomoko Maeda), Manamitsu Kawabata (Minoru Maeda), Eiji Funakoshi (Eisaku Kamiya), Shoichi Ozawa (Pinosaku), Hideo Takamatsu (Ichiro Katori), Kyu Sazanka (Shuntaro Yoshizawa), Chocho Miyako (Madame Yuki). Prod.: Daiei Studios ▪ DCP. D.: 96'. Col. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / *Japanese version with English subtitles* ▪ Da: Kadokawa Corporation ▪ Restaurato in 4K nel 2017 da Kadokawa Corporation presso i laboratori Cineric e Audio Mechanics. Un ringraziamento speciale a Masahiro Miyajima per la consulenza / *Restored in 4K in 2017 by Kadokawa*



Shitoyakana Kemono

Corporation at Cineric and Audio Mechanics laboratories. Special thanks to Masahiro Miyajima for his advice

La vena di humour nero di Kawashima toccò l'apice in questa "commedia soffocante" (parole di Tadao Sato) uscita appena sei mesi prima della sua morte a quarantacinque anni. Il progetto fu rifiutato dalla Toho, dalla Shintoho e dalla Shochiku prima di essere accettato dalla Daiei. Kawashima lavorò con il grande regista e sceneggiatore Kaneto Shindo (1912-2012), e la sceneggiatura è tra le più brillanti e ciniche dell'autore. Nella storia di una famiglia di truffatori che vive in un bilocale di Tokyo Shindo vedeva una più estesa critica alla società postbellica, dichiarando che "tutte le nuove famiglie giapponesi sono così"; i suoi personaggi, pensava, esemplificavano gli effetti corrosivi della modernità e del materialismo.

Shindo aveva inizialmente concepito la storia per un'opera teatrale, genesi ancora evidente nell'unità di luogo che caratterizza il film. Tuttavia *Shitoyakana kemono* è tipico dell'ultimo Kawashima per come mostra un'ambizione visiva nuova, consapevole e in tutto e per tutto cinematografica; anzi, Shindo sospettava che ad attirare il regista fosse stata proprio la sfida rappresentata da un materiale così "anti-cinematografico". Luke Stephen Cromer osserva che "Kawashima utilizza abilmente lo spazio cinematografico, le quattro pareti, il pavimento e il soffitto – in tutto sei superfici – con uno stile unico e sperimentale". La posizione della macchina da presa che varia costantemente spalanca nuove prospettive sullo spazio chiuso, e il formato panoramico offre la forma ideale alle immagini frenetiche caratteristiche di Kawashima, dove i personaggi minacciano di irrompere dall'inquadratura. Mikiro Kato ha tracciato un parallelismo con Fassbinder, che per *Le lacrime amare di Petra von Kant* scelse uno spazio analogamente ristretto eppure straordinariamente cinematografico.

Shitoyakana kemono deluse al botteghino: fu il film con i peggiori incassi nel periodo di fine anno della stagione 1962-1963. Malgrado l'insuccesso, Kawashima, che tendeva a svalutarsi liquidando gran parte della propria produzione, si mostrò fiero del film e dichiarò: "*Shitoyakana kemono* è la pietra miliare da cui voglio iniziare il mio viaggio futuro". Purtroppo la sua prematura scomparsa pose fine a quel viaggio, e *Shitoyakana kemono* rimase la sua ultima grande opera.

Alexander Jacoby e
Johan Nordström

Kawashima's darkly humorous imagination was at its height in this "choking comedy" (Tadao Sato's words), released only six months before his death at the age of 45. The project was rejected by Toho, Shintoho and Shochiku before being accepted by Daiei. Kawashima worked with the great director-screenwriter Kaneto Shindo (1912-2012), and this script is one of his most brilliant and cynical. Shindo saw the story of a family of fraudsters inhabiting a two-room Tokyo apartment as a broader critique of postwar society, declaring that "all new Japanese families are like this"; the characters he created exemplified, he thought, the corrosive effects of modernity and materialism.

Shindo originally envisaged the story as a stage play, a genesis still apparent in its single set. Yet the film is typical of Kawashima's last period in displaying a new, self-conscious and wholly cinematic visual ambition; indeed, Shindo suspected that the challenge of dealing with this "anti-filmic" material may have been what captured the director's attention. Luke Stephen Cromer notes that "Kawashima skilfully utilises the cinematic space, the four walls, floor and ceiling – six surfaces in total – in a unique and experimental style." Constantly varying camera positions open up new perspectives on the confined space, and 'Scope offers the ideal shape for Kawashima's characteristically frenetic imagery, in which characters threaten to burst from the frame. Mikiro Kato has compared the film to the work of Fassbinder, whose Bitter Tears of Petra von Kant opted for a similarly confined, yet strikingly cinematic approach.

Shitoyakana kemono *performed rather poorly at the box office, being the least successful release of the New Year season of 1962-3. Despite this failure, the notoriously self-deprecating Kawashima, who tended to dismiss much of his own work, took pride in the film, declaring that: "*Shitoyakana kemono *is the milestone from which I want to start my future journey." Sadly, his premature death brought that journey to an end, leaving* Shitoyakana kemono *as his last major achievement.*

Alexander Jacoby and
Johan Nordström

THE SERVANT

Gran Bretagna, 1963
Regia: Joseph Losey

▪ T. it.: *Il servo*. Sog.: dal racconto omonimo (1947) di Robin Maugham. Scen.: Harold Pinter. F.: Douglas Slocombe. M.: Reginald Mills. Scgf.: Richard Macdonald, Ted Clements. Mus.: John Dankworth. Int.: Dirk Bogarde (Hugo Barrett), Sarah Miles (Vera), Wendy Craig (Susan), James Fox (Tony Mounset), Catherine Lacey (Lady Mounset), Richard Vernon (Lord Mounset), Patrick Magee (il vescovo), Harold Pinter (uomo d'affari). Prod.: Joseph Losey, Norman Priggen per Springbok Productions ▪ DCP. D.: 115'. Col. Versione inglese / *English version*
▪ Da: StudioCanal ▪ Restaurato in 4K nel 2021 da StudioCanal presso il laboratorio Silver Salt a partire da un negativo originale / *Restored in 4K in 2021 by StudioCanal at Silver Salt laboratory from an original negative*

Il posto occupato da Dirk Bogarde nel cinema britannico e internazionale è doppiamente centrale e problematico. Da giovane fu un attore estremamente popolare, perfino un idolo delle masse, specializzato in commedie, avventure di guerra e polizieschi. Questa fase, iniziata alla fine degli anni Quaranta e durata poco più di dieci anni, fu seguita da una carriera sempre più importante nel 'cinema d'autore', che gli diede una fama internazionale difficilmente conciliabile con l'immagine precedente.

L'ascesa di Bogarde in *The Servant* rappresenta un caso davvero prodigioso, seguito da molti ruoli significativi come attore di fiducia dei migliori registi. *The Servant* uscì nel periodo in cui emerse lo scandalo Profumo, con le sue squillo e la sua doppia morale, e fu visto come una metafora di rapporti di classe che avevano fatto il loro tempo e meritavano di essere non solo denunciati ma distrutti. L'universo della casa-prigione immaginato da Pinter e Losey, dove il servo 'divora' il suo padrone, è stato paragonato all''inferno' di Sartre. Le persone tendono a schiavizzarsi a vicenda trasformando il prossimo in un oggetto di loro proprietà. L'amore e la sessualità diventano strumenti di potere. Indubbiamente il parassita dei rapporti di classe tratteggiato da Bogarde, una carta assorbente che s'impregna della perversione del sistema da molteplici angolazioni, rappresenta uno degli apici della sua carriera.

Nella sua analisi dell'opera, Losey si ricollega concretamente all'interpretazione di Bogarde: "Il film parla di un giovane aristocratico che vive ancora nel Diciottesimo secolo e si rifiuta di entrare nel Novecento. Vuole comandare la casa 'come una madre' o come una 'nonna', e vuole un servo che s'intoni con i 'vecchi cari oggetti'. Il risultato è che ne assume uno falso e disonesto quanto lui, ma un po' più realista, quindi più pericoloso. *The Servant* è un film sullo schiavismo come stile di vita".

Il regista Losey, l'autore Pinter e Bogarde continuarono a esplorare i misteri dello stile di vita inglese e la natura maligna dei rapporti di classe.

Prestigiosi successi si susseguirono. L'interpretazione di Bogarde in *The Servant* fu la sua grande svolta ed è ancora oggi uno dei suoi ruoli più emozionanti e inquietanti.
Peter von Bagh, *Dirk Bogarde*, in *Tähtien kirja* (The Book of the Stars), Otava, Helsinki 2006 (traduzione di Antti Alanen)

Dirk Bogarde's standing in the arena of British and international cinema is both central and problematic in two ways. He was an extremely popular young actor, even a matinee idol, specializing in comedies, war adventures and crime stories. This phase, which started in the late 1940s and lasted a little over a decade, was followed by an expanding and increasingly significant career in 'art film', where Bogarde's position was international and difficult to relate to his former incarnation.

The rise of Bogarde in The Servant *is indeed a miraculous case, followed by many significant roles as a trusted actor with the best directors.* The Servant *appeared when the Profumo scandal, with its call girls and double standards was exposed; the film was seen as a metaphor for a class system that had outlived its time and deserved to be not only illuminated but destroyed. Pinter and Losey's vision of a servant in the world of a gated house who 'eats up' his master has been compared with Sartre's 'hell'. People tend to enslave each other by turning their neighbour into their object. Love and sexuality become instruments of power. Undoubtedly, the parasite of class society sketched by Bogarde, this blotting paper that absorbs the perversion of the system from multiple angles, is one of the highlights of his career.*

Losey analyses the work in a way that tangibly connects with Bogarde's interpretation: "The film is about a young aristocrat who is still living in the 18th century and yet does not want to enter the 1900s. He wants to rule the house "like a mother" or like a "grandmother", and wants a servant who goes well with "old beloved objects". The result is that he hires a servant who is as crooked and mendacious as the master, but a little more realistic; and therefore also more



The Servant

dangerous. The Servant *is a film about people for whom slavery is a way of life."*

The director Losey, the author Harold Pinter, and Bogarde continued their exploration of the mysteries of the English way of life and the malice of the class system.

One prestige success followed another. Bogarde's performance in The Servant *was his great turning-point, still among his most exciting and disturbing roles. Peter von Bagh,* Dirk Bogarde, *in* Tähtien kirja *(The Book of the Stars), Otava, Helsinki 2006 (translated by Antti Alanen)*

UNA BELLA GRINTA

Italia, 1965 Regia: Giuliano Montaldo

▪ T. int.: *The Reckless*. Sog.: Lucio Battistrada, Armando Crispino, Gaetano 'Giuliani' De Negri. Scen.: Lucio Battistrada, Giuliano Montaldo. F.: Erico Menczer. M.: Attilio Vincioni. Scgf.: Hanzin Axerio. Mus.: Piero Umiliani. Int.: Renato Salvatori (Ettore Zambrini), Norma Benguell (Luciana Zambrini), Antonio Segurini (Marco), Marina Malfatti (amica di Luciana), Dino Fontanesi, Raffaele Triggia, Iginio Marchesini, Gino Agostini, Enrico Rame, Giuliano Montaldo. Prod.: Gaetano 'Giuliani' De Negri per Ager Film, Clodio Cinematografica ▪ DCP. D.: 97'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles*
▪ Da: Cineteca di Bologna per concessione di Surf Film, SEAC e RTI-Mediaset ▪ Restaurato in 4K nel 2020 da Cineteca di Bologna in collaborazione con Surf Film, SEAC, RTI-Mediaset e Infinity, con il contributo di Ministero della Cultura, presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire dai negativi camera e suono originali / *Restored in 4K in 2020 by Cineteca di Bologna in collaboration with Surf Film, SEAC, RTI-Mediaset and Infinity, with funding provided by Ministero della Cultura, at L'Immagine Ritrovata laboratory from original camera and sound negatives*



Una bella grinta

Qualche anno dopo *Tiro al piccione* il produttore-partigiano Giuliani mi chiese generosamente se volevo fare *Una bella grinta*, da un'idea sua e di Lucio Battistrada. Ma i soldi erano... diciamo che non erano. Il film costò, a copia-campione, venti milioni. Soldi effettivamente spesi per la lavorazione: non più di sei-sette milioni. Anche per l'epoca, erano cifre ridicole. *Una bella grinta* è un film che oggi mi piacerebbe rifare – magari ambientandolo nel mondo della cosiddetta new economy – perché mi sembra non abbia perso di attualità: parlava del neocapitalismo rampante, e un po' pazzo. Il protagonista era un tizio ambizioso, che abbandona la campagna emiliana dove è nato e cresciuto e costruisce una fabbrichetta lungo l'Autostrada del Sole. E l'idea è proprio quella: non c'è una base produttiva, non c'è una vera sostanza industriale, c'è solo l'idea che avere la fabbrica al bordo dell'autostrada assicuri visibilità, pubblicità, ricchezza. È puro marketing. Il film ebbe ottime critiche e nessuno lo vide, nemmeno la mia mamma. Girammo a Bologna, una città di grande ospitalità e disponibilità. Il protagonista era Renato Salvatori, poi doppiato dal bolognese Raoul Grassilli. Alcuni attori furono trovati letteralmente un attimo prima di girare: quando vedevamo qualcuno con una faccia che ci piaceva, lo bloccavamo anche in mezzo alla strada e gli dicevamo: "Lei che fa, dove va? Si fermi un attimo con noi a fare il cinema". Quando finivano i soldi, Renato Salvatori veniva in soccorso: passava una notte a giocare a poker – aveva una faccia da poker stupenda – e il giorno dopo potevamo pagare i conti.

Renato era un divo, reduce da *Poveri ma belli*, dai *Soliti ignoti*, da *Rocco e i suoi fratelli*, ma non era nato ricco, sapeva cosa vuol dire lavorare ed era pronto a qualunque cosa. Si impegnava molto, era generoso, aveva davvero una 'bella grinta' […]. La cosa curiosa, a ripensarci, è che il film venne invitato al festival di Berlino, con grande sorpresa per tutte le cosiddette 'major' italiane, e andò pure molto bene, vincendo il premio speciale della giuria e il premio del Senato.

Giuliano Montaldo in Alberto Crespi, *Dal Polo all'equatore. I film e le avventure di Giuliano Montaldo*, Marsilio, Venezia 2005

A few years after Tiro al piccione *producer-partisan Giuliani generously asked me if I wanted to do* Una bella grinta*, an idea of his and Lucio Battistrada's. But the money was... let's just say there wasn't any. The film was supposed to cost 20 million lire, but the money actually spent on the production was not more than six or seven million. A laughable figure even at the time.* Una bella grinta *is a film I'd like to remake today – maybe set in the world of the so-called new economy – because it doesn't seem to have lost any of its relevance: it describes unbridled, wild neo-capitalism. The main character is an ambitious guy who leaves the Emilian countryside where he was born and raised to build a small factory along the Autostrada del Sole motorway. And that's his whole idea: there is no manufacturing basis, no industrial production, just the idea that having a factory along the motorway translates into visibility, publicity, wealth. It's pure marketing. The film received excellent reviews, and no one watched it, not even my mother. We shot the film in Bologna, a truly hospitable and open city. The main character was Renato Salvatori, dubbed by the Bolognese actor Raoul Grassilli. Some actors were literally found just before shooting: when we saw someone with a face we liked, we would stop him, even in the middle of the street, and ask: "What do you do, where are you going? Take a break with us to work on a film." When the money ran out, Salvatori came to the rescue: he would spend a night playing poker – he had a great poker face – and the next day we could pay the bills.*

Salvatori was a star, fresh from Poveri ma belli, Big Deal on Madonna Street *and* Rocco and His Brothers*, but he wasn't born rich. He knew what it meant to work and was ready to do anything. He worked hard, was generous, really had a* 'bella grinta' *… The funny thing is, in retrospect, the film was invited to the Berlinale, much to the surprise of the Italian 'majors', and it did well, winning the Special Jury Prize and the Prize of the Senate.*

Giuliano Montaldo in Alberto Crespi, Dal Polo all'equatore. I film e le avventure di Giuliano Montaldo*, Marsilio, Venice 2005*

DE MAN DIE ZIJN HAAR KORT LIET KNIPPEN

Belgio, 1965 Regia: André Delvaux

▪ T. fr.: *L'Homme au crâne rasé*. T. it.: *L'uomo dal cranio rasato*. T. int.: *The Man Who Had His Hair Cut Short*. Sog.: dal romanzo omonimo (1947) di Johan Daisne. Scen.: André Delvaux, Anna de Pagter. F.: Ghislain Cloquet. M.: Suzanne Baron. Mus.: Frédéric Devreese. Scgf.: Jean-Claude Maes. Int.: Senne Rouffaer (Govert Miereveld), Beata Tyszkiewicz (Eufrazia 'Fran' Veerman), Hector Camerlynck (professor Mato), Hilde Uitterlinden (Beps), Annemarie Van Dijk (Corra), Hilda Van Roose (signorina Freken), François Beukelaers (il paziente), Arlette Emmery. Prod.: Paul Louyet, Jos Op De Beeck per Belgische Radio en Televisie (BRT), Ministerie van Nationale Opvoeding en Kultuur ▪ DCP. D.: 99'. Bn. Versione fiamminga con sottotitoli inglesi / *Flemish version with English subtitles* ▪ Da: Cinémathèque Royale de Belgique per concessione di La nouvelle imagerie ▪ Restaurato in 2K nel 2021 da Cinémathèque Royale de Belgique con il contributo di ACE – Association des Cinémathèques Européennes e il supporto del programma EU Creative Europe MEDIA a partire da un negativo camera e da un negativo ottico / *Restored in 2K in 2021 by Cinémathèque Royale de Belgique with funding provided by ACE – Association des Cinémathèques Européennes, and with the support of the EU Creative Europe MEDIA, from camera and optical negatives*

Come in uno di quei polittici che sapevano dare al quadro una dimensione temporale e nei quali ogni sezione intratteneva con le altre un sapiente gioco di riferimenti incrociati e di riflessi, ci troviamo qui di fronte a un'architettura complessa in cui ogni elemento sostiene gli altri e poggia su di essi. La giovane Eufrazia Veenman, che il protagonista, l'avvocato Govert Miereveld, ama di un amore impossibile con il nome di Fran, appare per esempio solo nella prima e nella terza sequenza centrale, che incorniciano quella dell'autopsia di uno sconosciuto alla quale Govert, già malato, è suo malgrado costretto ad assistere. La rappresentazione della morte segue quella della bellezza (la visione di Fran che canta), e precede la morte della bellezza, quando Govert, sentendo che l'oggetto della sua passione è inaccessibile e allo stesso tempo degradato, decide di uccidere la giovane. […]

La grande forza di *De man die zijn haar kort liet knippen* sta nel riprodurre oggettivamente un'esperienza interiore, nel mostrarci al contempo il mondo con gli occhi di Govert e Govert stesso […] . Delvaux è a sua volta partecipe della conquista di una nuova dimensione, quella di un realismo interiorizzato (l'anti-*Marienbad*), dove potrebbero fondersi due correnti del cinema. […]

Di un'opera simile possiamo dire che sotto l'aspetto realistico è profondamente romantica, che ogni dettaglio richiama un significato che lo travalica, nel senso inteso da Saint-Pol-Roux quando disse che "il mondo fisico è un vaso colmo di metafisica". […]

Del film di Delvaux si dirà anche che è non solo metafisico ma letterario. Non mi dispiace che questi due aggettivi talvolta scelti per designare il colpo da maestro di un cineasta di quarant'anni siano spesso stati utilizzati per qualificare i quadri di un artista con cui egli intrattiene rapporti evidenti; mi riferisco a Magritte. Delvaux ha riconosciuto questa affinità. […] L'irruzione permanente del mistero nella quotidianità, la fusione dell'astratto e del concreto, del razionale e dell'irrazionale, il punto a metà strada tra esperienza sensoriale e pensiero astratto in cui si annullano le contraddizioni, sono anche le costanti dell'universo magrittiano. […] Lo stesso legame profondo e minaccioso tra l'essere e gli oggetti, lo stesso potere del sogno, sono presenti nel film, essendo il mondo esterno soltanto l'estensione di ciò che accade nella nostra testa.
Michel Ciment, "Positif", n. 82, marzo 1967

As in those panel paintings that give a scene a temporal dimension in which each section relates to and relies on the others in a clever game of cross-references and reflections, we are here in the presence of a complex architecture where each element supports and relies on the others. For example, the young girl, Eufrazia Veenman, known as Fran, for whom the male lead, lawyer Govert Miereveld, harbours an impossible love, appears only in the first and third central sequences, which frame the autopsy of a stranger, which Govert, already ill, is forced to attend against his wishes. The representation of death follows one of beauty (the vision of Fran singing) and precedes the murder of beauty, when Govert, feeling that the object of his passion is unattainable and the same time debased, decides to kill her…

The power of De man die zijn haar kort liet knippen *is to objectively reproduce an internal experience, making us see the world through Govert's eyes, and making us see Govert at the same time… Delvaux himself partakes in this conquest of a new dimension, of an anti-*Marienbad *internalised realism, where two currents of cinema might merge… It could be said of such an endeavour that in its realist aspect, it is profoundly romantic, that each detail denotes a higher meaning, in the sense that Saint-Pol Roux said that "the physical world is a vase filled with the metaphysical"…*

We can also say of Delvaux's film… that not only is it metaphysical, but literary. I don't find it displeasing that these two adjectives, sometimes chosen to signal the master stroke of a 40-year-old filmmaker, have also been chosen to discuss the paintings of the artist with whom he clearly identifies, Magritte. Delvaux acknowledged this relationship… The continual irruption of the mysterious in the quotidian, the fusion of the abstract with the concrete, of the rational with the irrational, the midpoint between sensory experience and abstract thought where contradictions are cancelled out, are also constants in Magritte's universe. The same profound and menacing link between the living being and objects, the same power of the dream are present in the film, the outside world being, perhaps, only the extension of what goes on inside our heads.
Michel Ciment, "Positif", n. 82, March 1967



De man die zijn haar kort liet knippen

NATTLEK

Svezia, 1966 Regia: Mai Zetterling

▪ T. it.: *Giochi di notte*. T. int.: *Night Games*. Sog.: dal romanzo omonimo (1966) di Mai Zetterling. Scen.: Mai Zetterling, David Hughes. F.: Rune Ericson. M.: Paul Davies. Mus.: Jan Johansson G,eorg Riedel. Scgf.: Jan Boleslaw. Int.: Ingrid Thulin (Irene), Keve Hjelm (Jan), Jörgen Lindström (Jan da ragazzo), Lena Brundin (Marian), Naima Wifstrand (Astrid), Monica Zetterlund (Lotten), Lauritz Falk (Bruno), Rune Lindström (Albin), Christian Bratt (Erland), Lissi Alandh (Melissa). Prod.: Göran Lindgren per Sandrew Film & Teater AB ▪ DCP. D.: 105'. Bn. Versione svedese con sottotitoli inglesi / *Swedish version with English subtitles* ▪ Da: Svenska Filminstitutet per concessione di SF Studios ▪ Restaurato nel 2020 da Svenska Filminstitutet a partire da un 35mm negativo camera per l'immagine e una copia positiva 35mm per il suono / *Restored in 2020 by Svenska Filminstitutet from a 35mm camera negative for the image and a 35mm print for the audio*

In questo esempio convincente di rigore cinematografico un uomo torna in compagnia della fidanzata nella casa di campagna in cui è cresciuto. Attraverso una serie di flashback sappiamo del suo rapporto problematico con la madre, che è anche l'oggetto delle sue fantasie sessuali. La madre conduce una vita dissipata tra continue feste i cui ospiti somigliano ai personaggi di un incubo o di un circo. Il tutto è completato da un gruppo jazz (nel quale figurano i noti musicisti svedesi Jan Johansson e Georg Riedel). Il presente si intreccia alle scene del passato, le quali più che rappresentare semplici



Nattlek

ricordi servono a spiegare la condotta del protagonista.

Il secondo lungometraggio di Mai Zetterling, attrice passata alla regia, è probabilmente ancora più controverso del primo, l'eccellente e compiuto seppur scandalosissimo *Gli amorosi*. Definito da alcuni "pornografico" (tra gli accusatori c'era anche l'ex bambina prodigio Shirley Temple), nel suo essere la storia di un ragazzo circondato e turbato dalle donne è in realtà una delle indagini più intelligenti e sincere sulla pubertà.

I parallelismi con *Persona* di Bergman, realizzato lo stesso anno, vanno oltre l'apparizione in entrambi i film dell'attore bambino Jörgen Lindström e il comune uso dei film proiettati sui corpi. Zetterling faceva parte di quella sorta di nouvelle vague di registi svedesi dei primi anni Sessanta, e come gran parte di questi aveva legami con Bergman: aveva esordito come attrice in *Spasimo*, sceneggiato da Bergman, ed era stata da lui diretta in *Musica nel buio*. I suoi film tendono però a superare il maestro quanto a soggettività infrante e narrazioni ellittiche, che consentono un maggior grado di analisi obiettiva. Zetterling si potrebbe collocare tra Ida Lupino e Margarethe von Trotta, non tanto perché fosse a sua volta attrice e scrittrice versatile (nel suo caso, anche romanziera) ma perché emergeva da una scena già matura e ricca d'innovazioni e nuove possibilità, che fu in grado di spingere ancora oltre trasformando irriducibilmente il punto di vista della macchina da presa in un punto di vista femminile.

Ehsan Khoshbakht

In this compelling work of cinematic rigour, a man returns to his childhood country home, accompanied by his fiancée. In flashbacks, we learn of his troubled relationship with his mother, who is also the object of his sexual fantasies. Living a sybaritic life, the mother hosts one party after another, the guests resembling characters from a nightmare or circus, completed by a jazz band (the ensemble featuring well-known Swedish musicians Jan Johansson and Georg Riedel). The present is woven into these scenes from the past, which rather than offering simple reminiscences, provide explanations for the behavioural traits of the leading character.

This second feature by actor-turned-director Mai Zetterling, after the remarkably accomplished, if highly scandalous Älskande par *(*Loving Couples*), is arguably even more controversial. Described by some as "pornographic" (accusers included the former child star Shirley Temple), it is in fact one of the most intelligent and sincere studies of the agonies of puberty; the story of a young boy surrounded and troubled by women.*

The parallels between the film and Ingmar Bergman's Persona*, made in the same year, go beyond the appearance of child actor Jörgen Lindström in both, and the use of film projection on bodies. In fact, belonging to that quiet "new wave" of Swedish directors of the early 1960s, Zetterling, like most of them, had ties to Bergman: her acting breakthrough came with the Bergman-scripted* Torment *and later she was directed by him in* Music in Darkness*. Yet, her own films tend to out-Bergman the old master in their broken subjectivities and elliptical narratives, which allow a higher degree of objective study. There Zetterling stood somewhere between Ida Lupino and Margarethe von Trotta, not because she was also a versatile actress and writer (in her case, also a novelist) but in the sense that she emerged from a scene already ripe with innovations and new possibilities but she pushed those possibilities even further by uncompromisingly changing the camera's point of view to a feminine one.*

Ehsan Khoshbakht



Me and My Brother

ME AND MY BROTHER

USA, 1969 Regia: Robert Frank

▪ Scen.: Sam Shepard, Robert Frank. F.: Robert Frank. M.: Robert Frank, Helen Silverstein, Bob Easton, Lynn Ratener. Int.: Julius Orlovsky (se stesso), Joseph Chaikin (Julius Orlovsky), John Coe (psichiatra), Allen Ginsberg (se stesso), Peter Orlovsky (se stesso), Virginia Kiser (assistente sociale), Nancy Fish (se stessa), Cynthia McAdams (attrice), Roscoe Lee Browne (fotografo), Christopher Walker (regista, doppiato da Robert Frank), Gregory Corso (se stesso). Prod.: Helen Silverstein per la Two Faces Company ▪ DCP. D.: 91'. Bn e Col. Versione inglese */ English version.* ▪ Da: The Museum of Fine Arts, Houston ▪ Restaurato in 4K nel 2020 da MoMA – The Museum of Modern Art, in collaborazione con Andrea Frank Foundation, con il contributo di Celeste Bartos Film Preservation Fund, presso il laboratorio Protection Services, a partire dai negativi originali camera e suono conservati presso MoMa, Il negativo camera originale era stato accorciato, conservandone però gli scarti. Il restauro ha usato una copia d'epoca completa come guida per il rimontaggio del film, e un negativo colonna completo per il suono */ Restored in 4K in 2020 by MoMA – The Museum of Modern Art, in collaboration with Andrea Frank Foundation, with funding provided by The Celeste Bartos Film Preservation Fund, at Image Protection Services from the original picture and sound negatives preserved by MoMA. The original camera negative had been shortened, but the discards were retained. A complete vintage print was used as a guide to reassembling the picture, and a complete track negative was used for sound.*

I rapporti tra il MoMA e Robert Frank risalgono a oltre mezzo secolo fa. Riconoscendone l'importanza e la singolarità, Robert Frank e la sua fondazione, The Andrea Frank Trust, hanno donato al MoMA tutti i suoi materiali cinematografici, compresi gli elementi di prestampa. La collezione abbraccia l'intera carriera di Frank, dallo psicodramma Beat del 1959 *Pull My Daisy* a *Fernando* (2008), toccante ritratto di un amico artista svizzero. Il MoMA ha collaborato con Robert Frank, la sua montatrice Laura Israel e The Pace Gallery in un progetto pluriennale volto a restaurare le sue opere più significative su pellicola e in digitale.

Lungi dall'essere subordinati alle sue fotografie, i film di Robert Frank hanno profondamente cambiato il suo modo di produrre immagini. Mosso da irrequietezza e passione per l'azzardo sperimentale, Frank abbandona la fotografia per la regia alla fine degli anni Cinquanta. Quando vi fa ritorno, nei

primi Settanta, il suo stile si apre alla contaminazione e alla sperimentazione. Sottopone le sue fotografie a una serie di manipolazioni: graffia e dipinge direttamente sul negativo o sulla superficie dell'emulsione, usa collage e montaggi. Le fotografie iniziano ad assomigliare a sequenze cinematografiche o storyboard, con successioni di immagini a suggerire narrazioni e l'uso di testi scritti come commento. Ritratti autobiografici e familiari come *Conversations in Vermont* (1969) e *About Me: A Musical* (1971) sono antecedenti diretti di progetti intimi e personali come il libro d'artista del 1972 *The Lines of My Hand*. E l'apparente improvvisazione dei film porta con sé un interesse per la gratificazione immediata delle Polaroid.

I film di Robert Frank includono *The Sin of Jesus* (1961), adattamento di un racconto di Isaak Babel'; *OK End Here* (1963), intimo kammerspiel con colonna sonora originale del grande compositore e musicista jazz Ornette Coleman; e *Me and My Brother* (1965-68), il suo primo lungometraggio, un falso documentario con Allen Ginsberg, Joseph Chalkin (fondatore dell'Open Theater), Peter Orlovsky e suo fratello schizofrenico Julius.

Sono preziose testimonianze della *bohéme* newyorkese degli anni Cinquanta e Sessanta; teneri ritratti di amici; dolorose ricognizioni di tragedie personali, come la morte accidentale della figlia e la malattia mentale del figlio; diari di viaggio; riflessioni sulla vita dell'artista combattuto tra lavoro e famiglia.

Josh Siegel

The MoMA's relationship with Robert Frank goes back more than a half century. Recognizing this uniquely important relationship, Robert Frank and his foundation, The Andrea Frank Trust, have donated all his unique film materials. These pre-print and print elements span the entirety of Frank's film career, from his 1959 Beat psychodrama Pull My Daisy *to his 2008* Fernando*, a touching portrait of a Swiss artist friend. MoMA has been collaborating with Robert Frank, his editor Laura Israel, and The Pace Gallery on a multi-year effort to restore the significant remainder of his film and digital work.*

No mere handmaiden to his photography, Robert Frank's films have profoundly altered his approach to making images. Out of restlessness and a passion for experimental risktaking, Frank abandoned photography for filmmaking in the late 1950s. When he returned to still photography in the early 1970s, his work had become less precious and singular. Instead, he subjected his still images to a variety of manipulations: scratching and painting directly on the negative or emulsion surface, collaging and creating montages. The photographs began to resemble film sequences or storyboards: multiple frames of images with implied narratives and use of written texts as commentary. Films such as Conversations in Vermont *(1969) and* About Me: A Musical *(1971), autobiographical portraits of family life and community, were direct antecedents to deeply personal, intimate projects such as his 1972 artist book* The Lines of My Hand. *And the films' seemingly improvisational quality led to an interest in the immediate gratifications of Polaroids.*

Robert Frank's films include The Sin of Jesus*, his 1961 adaptation of an Isaac Babel short story;* OK End Here *(1963), an intimate chamber piece featuring an original score by the great free jazz composer and musician Ornette Coleman; and* Me and My Brother *(1965-68), his first feature, a faux vérité involving Allen Ginsberg, Joseph Chalkin (founder of the off-Broadway Open Theater company), Peter Orlovsky and his catatonic schizophrenic brother Julius. They are an important documentary record of bohemian artist life in 1950s and 60s New York; tender portraits of friends; painfully raw confrontations with the personal tragedies of his daughter's accidental death and his son's mental illness; diaristic travelogues; and thoughtful interrogations of the artist's own divided loyalties between work and family.*

Josh Siegel

DRAMMA DELLA GELOSIA (TUTTI I PARTICOLARI IN CRONACA)

Italia-Spagna, 1970 Regia: Ettore Scola

▪ T. int.: *Jealousy, Italian Style*, *The Motive Was Jealousy*. Sog.: Age e Scarpelli. Scen.: Age e Scarpelli, Ettore Scola. F.: Carlo Di Palma. M.: Alberto Gallitti. Mus.: Armando Trovaioli. Scgf.: Luciano Ricceri. Int.: Marcello Mastroianni (Oreste Nardi), Monica Vitti (Adelaide), Giancarlo Giannini (Nello Serafini), Manolo Zarzo (Ugo), Marisa Merlini (Silvana), Hercules Cortes (Amleto Di Meo), Gioia Desideri (la fioraia), Juan Diego (figlio di Oreste), Serafina Serratosa (Antonia). Prod.: Pio Angeletti, Adriano De Micheli per Dean Film, Juppiter Generale Cinematografica, Midega Films ▪ DCP. D.: 106'. Col. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles*. ▪ Da: Cineteca di Bologna per concessione di Titanus ▪ Restaurato in 4K nel 2020 da Cineteca di Bologna in collaborazione con Titanus, con il contributo di Ministero della Cultura, presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire dai negativi camera e suono originali. Grading supervisionato dal direttore della fotografia Luciano Tovoli / *Restored in 4K in 2020 by Cineteca di Bologna in collaboration with Titanus with funding provided by Ministero della Cultura at L'Immagine Ritrovata laboratory from the original camera and sound negatives. Grading under the supervision of DoP Luciano Tovoli*

In questo film si definiscono meglio i caratteri della commedia italiana, che matura dedicando uno studio più attento al linguaggio dei personaggi. In *Dramma della gelosia*, la lingua parlata dai vari personaggi, più che una maniera di esprimersi, è un modo di essere. La fioraia si nutre di fotoromanzi e ad essi si ispira la sua visione del mondo; il linguaggio le determina il destino, la fa essere eroina di fumetto, la fa vivere fra due amori come in un romanzo illustrato popolare. È portatrice di un fato romantico, di un destino di amore e di morte. È epoca di boom economico, di consumismo e Adelaide si adegua all'imperativo di studiare l'inglese, lingua del futuro. Altri linguaggi del film derivano dalla pratica politica. Mastroianni interpreta la parte di un vecchio compagno che si esprime con il gergo che ha appreso frequentando le sezioni del partito: un linguaggio, di solito usato per trattare temi politici, viene trasferito ai drammi individuali di un operaio. […] *Dramma della gelosia* anticipava temi che, anni dopo, sarebbero diventati materia di analisi sociologica, come il rapporto dei grandi partiti di sinistra con i movimenti di estrema sinistra, con i giovani di Lotta Continua e di Potere Operaio: il terzo personaggio, quello interpretato da Giannini, era un pizzaiolo toscano – anarchico estremista con esperienze extra-parlamentari – che in un primo tempo ha un rapporto di solidarietà e di amicizia con il vecchio comunista, poi di rivalità amorosa, di tradimento, di rottura. La commedia italiana aggiunge all'osservazione della realtà (come dal neorealismo in poi si era sempre fatto) la ricerca di temi che affioravano nella coscienza collettiva. Un altro aspetto particolare del film – che non riguarda la commedia italiana in generale, ma piuttosto una ricerca di regista – è il metodo narrativo, il linguaggio ironico-cinematografico di un film che non è un giallo, non è un poliziesco, non è un'indagine, ma è un processo 'fuori campo', assente, che non si vede, nel quale però i protagonisti della storia dialogano con i loro futuri giudici.
Ettore Scola in *Ettore Scola. Il cinema e io. Conversazione con Antonio Bertini*, Officina Edizioni, Roma 1996



Dramma della gelosia (tutti i particolari in cronaca)

This film more clearly defines the characteristics of the commedia all'italiana*, achieving greater maturity through an attentive study of its character's use of language. In* Dramma della gelosia*, the language spoken by the various characters is more than a means of expression, it is a way of being. The flower-seller consumes photo-romances that inspire her vision of the world. Language determines her destiny, turning her into a comic book heroine, torn between two loves, as in a popular illustrated novel; it is both the bearer of romance and of a destiny marked by love and death. During the economic boom and rising consumerism Adelaide adapts to the need to study English, the language of the future. Other languages in the film derive from political practice. Mastroianni interprets the part of an elderly comrade who expresses himself using the jargon he learned at party meetings; a language usually employed to address political themes is here transposed onto the individual dramas of a workman. […]* Dramma della gelosia *anticipates themes that, many years later, would become material for sociological analysis: such as the relationship between the main leftwing parties and the radical leftist movements of Lotta Continua and Potere Operaio. The third character, played by Giannini, is a Tuscan pizza-maker, an anarchist and extremist with a background in fringe politics; he had previously shared ideals and friendship with the elderly communist before they were compromised by betrayal, fracture and romantic rivalry. In the* commedia all'italiana*, the observation of reality (typical of Neorealism and the films that followed) is complemented by an investigation into themes that were beginning to surface in the collective consciousness. Another characteristic of the film – more specific to the director than the Italian comedy in general – is its narrative method; the ironic cinematic language of a film that is neither a detective story, a police thriller, nor an investigation, but rather an unseen, 'off-screen' trial, one through which the characters converse with their future judges.*
Ettore Scola in Ettore Scola. Il cinema e io. Conversazione con Antonio Bertini*, Officina Edizioni, Rome 1996*

WATERMELON MAN

USA, 1970 Regia: Melvin Van Peebles

▪ T. it.: *L'uomo caffellatte*. Scen.: Herman Raucher. F.: Wallace Kelley. M.: Carl Kress. Scgf.: Malcolm C. Bert, Sydney Z. Litwack. Mus.: Melvin Van Peebles. Int.: Godfrey Cambridge (Jeff Gerber), Estelle Parsons (Althea Gerber), Howard Caine (signor Townsend), D'Urville Martin (conducente del bus), Mantan Moreland (Counterman), Kay Kimberly (Erica), Kay E. Kuter (dottor Wainwright), Scott Garrett (Burton



Watermelon Man

Gerber), Erin Moran (Janice Gerber). Prod.: John B. Bennett per Johanna Productions ▪ DCP. D.: 97'. Col. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Sony Pictures Entertainment per concessione di Park Circus ▪ Restaurato in 4K nel 2021 da Sony Pictures Entertainment presso i laboratori Cineric Inc. e MTI Hollywood a partire da un negativo originale e colonne magnetiche / *Restored in 4K in 2021 by Sony Pictures Entertainment at Cineric Inc. and MTI Hollywood laboratories from an original picture negative and magnetic tracks*

Può essere difficile valutare fino a che punto Melvin Van Peebles abbia plasmato il cinema black, e forse è ancor più difficile misurare la sua influenza sugli artisti afroamericani in generale. Van Peebles è diventato una leggenda e il suo successo è stato visto come una testimonianza di tenacia e fiducia in se stessi. Come minimo Van Peebles rappresenta uno sguardo indipendente e pionieristico che ha costretto gli studios di Hollywood a prendere coscienza di un nuovo approccio alla rappresentazione cinematografica degli afroamericani […].

Fin dal suo titolo *Watermelon Man* provoca una reazione che attinge alla storia razziale americana e agli stereotipi afroamericani. Sceneggiato come una commedia dallo scrittore bianco Herman Raucher, il film intendeva proporre uno sguardo satirico sul presunto progressismo della concezione borghese di eguaglianza.

Nel film è evidente la sensibilità di regista indipendente di Van Peebles. Anche se *Watermelon Man* ha le sue finezze, Van Peebles – che è sia regista, sia autore delle musiche – punta costantemente alla satira attraverso una pesante sperimentazione visiva e sonora. La trama si incentra su un assicuratore bianco della classe media di nome Jeff Gerber (Godfrey Cambridge, all'inizio truccato da bianco). Fanatico razzista e sessista dichiarato, Gerber un mattino si sveglia e scopre di essere diventato nero […].

L'elemento più memorabile del film è l'interpretazione di Cambridge. Chiamato a sfoderare un umorismo fisico e verbale, insieme al pathos di un uomo emotivamente perduto, Cambridge offre un'interpretazione sempre smagliante in un ruolo piuttosto enigmatico.

Per quanto riguarda le specifiche scelte registiche […], una di queste riguarda la metafora visiva del 'nero che corre' […]. L'immagine del 'nero che corre' ha sia un significato storico (la fuga dalla schiavitù verso la libertà), sia un significato politico (i neri che fuggono dall'egemonia razziale) e serve efficacemente a rivelare i fardelli imposti ai neri da un sistema che non smetterà mai di qualificare e punire il loro essere neri.
Melvin Donaldson, *Black Directors in Hollywood*, University of Texas Press, Austin 2003

It may be difficult to measure the extent to which Melvin Van Peebles shaped Black filmmaking, and perhaps even more difficult to assess to what degree Van Peebles has inspired African American artists in general. Van Peebles has attained legendary status among creative people who view his success as a testament of perseverance and self-belief. At the very least, Van Peebles represents a pioneering independent vision that forced Hollywood studios to be aware of a new approach to the cinematic renditions of African Americans […].

Watermelon Man*, by its very title, prompts a reaction that taps into America's racial history and African American stereotypes. Scripted as a comedy by white writer Herman Raucher, the intention of the film was to provide a satiric look at the alleged liberal suburban notions of equality.*

Van Peebles' sensibilities as an independent filmmaker are obvious in this film. Although Watermelon Man *has a polished look in places, Van Peebles – serving as both director and music composer – consistently strikes a satiric chord with a heavy-handed experimenting in visuals and sound. The story centers on a white middle-class insurance salesman named Jeff Gerber (Godfrey Cambridge in whiteface makeup at first). Gerber, an outspoken racial bigot and sexist, awakes one morning to discover that he has turned Black […].*



Ruan Lingyu – Director's Cut

The most memorable aspect of the film becomes the performance by Godfrey Cambridge. Required to pull off physical and verbal humor, as well as the pathos of an emotionally lost man, Cambridge is consistently radiantv in a rather enigmatic role.

When looking for directorial areas to note, […] one such area is centered in the visual metaphor of the 'running Black man' […]. The image of the 'running Black man' carries both a historical meaning (escaping slavery to freedom) and a political meaning (Blacks running from racial hegemony). It works effectively in revealing the burdens imposed upon Black men by a system that will always qualify and punish their blackness.
Melvin Donaldson, Black Directors in Hollywood*, University of Texas Press, Austin 2003*

RUAN LINGYU – DIRECTOR'S CUT

Hong Kong, 1992 Regia: Stanley Kwan

▪ T. int.: *Center Stage*, *Actress*. Sog.: Peggy Chiao. Scen.: Yau Dai Tai An-ping, Stanley Kwan. F.: Poon Hang-sang. M.: Cheung Yiu-chung. Scgf.: Piu Yau-muk. Mus.: Hsiao Chung. Int.: Maggie Cheung (Ruan Lingyu), Carina Lau (Li Lili), Tony Leung Ka-fai (Cai Chusheng), Lawrence Ng (Zhang Damin), Waise Lee (Li Minwei), Chin Han (Tang Jishan), Cecilia Yip (Lin Chuchu), Paul Chang Chung (Luo Mingyou). Prod.: Jackie Chan, Leonard Ho per Golden Harvest, Golden Way Films Ltd. ▪ DCP. D.: 155'. Bn e Col. Versione cantonese, mandarina e inglese con sottotitoli inglesi / *Cantonese, Mandarin and English version with English subtitles* ▪ Da: Fortune Star Media ▪ Restaurato in 4K nel 2021 da Fortune Star Media in collaborazione con Interface Video Production presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata dal negativo camera 35mm e colonna sonora ottica / *Restored in 4K in 2021 by Fortune Star Media in collaboration with Interface Video Production at L'Immagine Ritrovata laboratory from the 35mm original camera negative and the optical sound tracks*

In Cina la storia è per tradizione qualcosa che appartiene solo all'imperatore (o ai suoi equivalenti moderni, come Mao). Non sorprende quindi che la nostalgia di un passato perdu-

to sia percepibile in molti film cinesi d'autore, che vengano da Taipei (*Città dolente*), Shanghai (*Spring in a Small Town*), Hong Kong (*In the Mood for Love)*, o Pechino (*Addio mia concubina*). E anche se il cinema ci offre un mezzo imperfetto per catturare e preservare parte di quel passato, pochi soggetti sono più frammentari e insieme suggestivi della diva del muto Ruan Lingyu, la seducente, proletaria 'Garbo cinese', che si suicidò prima di compiere venticinque anni e il cui funerale attirò folle più numerose di quello di Valentino.

Il regista/cosceneggiatore Stanley Kwan, che adora le star femminili ed è affascinato dalla loro percezione di sé stesse quanto lo era George Cukor in *Il diavolo è femmina*, *Margherita Gautier*, *È nata una stella, La ragazza del secolo* e *Sangue misto*, affronta la nostra scarsa conoscenza incompleta di Ruan con un *miscasting* creativo, affidando il ruolo principale alla diva del cinema comico d'azione Maggie Cheung (rimpiazzo dell'ultimo minuto di Anita Mui), coinvolgendo nella stesura della sceneggiatura la storica del cinema Peggy Chiao e combinando finzione, biopic e indagine documentaria. (Cheung vinse il premio per la migliore interpretazione a Berlino, lanciando e riorientando la seconda metà della sua carriera con film d'autore quali *Irma Vep* e *In the Mood for Love*). Kwan include filmati sopravvissuti di Ruan e ricostruzioni di fantasia di alcuni film perduti, creando vuoti brechtiani che lo spettatore è invitato a colmare con la propria immaginazione e le proprie riflessioni. In contrasto con la predilezione di Hollywood per il passato in pillole, facilmente gestibile e digeribile, questo capolavoro interattivo, come l'altrettanto trascurato *Newton Boys* di Richard Linklater, offre un passato infinito, misterioso e voluttuoso in cui vagare e perdersi, costellato sia di domande senza risposta (Perché Ruan Lingyu si uccise? Come saranno stati certi suoi film perduti?), sia di molti squisiti indizi e suggerimenti proposti strada facendo.

Jonathan Rosenbaum

*Traditionally, history in China is something that belongs only to the emperor (or to his latter-day near-equivalents, such as Mao). So it isn't surprising that a yearning for a lost past can be felt in much of Chinese art cinema, whether it comes from Taipei (*A City of Sadness*), Shanghai (*Spring in a Small Town*), Hong Kong (*In the Mood for Love*), or Beijing (*Farewell My Concubine*). And even though cinema offers us an imperfect means of capturing and preserving part of that past, few film subjects are more fragmentary yet fragrantly suggestive than that of silent star Ruan Lingyu, the glamorous working-class 'Chinese Garbo' who committed suicide before reaching her 25th birthday, and whose funeral drew a larger crowd than Valentino's.*

Director/cowriter Stanley Kwan, who worships female stars and is mesmerized by the ways they view themselves as much as George Cukor was in Sylvia Scarlett, Camille, A Star is Born, It Should Happen To You, *and* Bhowani Junction, *confronts our incomplete grasp of Ruan by creatively miscasting comic action star Maggie Cheung (as a last-minute replacement for Anita Mui) in the title role, by enlisting film historian Peggy Chiao to collaborate on his script, and by combining biopic fiction with exploratory documentary. (Cheung won the top actress prize in Berlin, thus launching and redirecting the second half of her career in such art films as* Irma Vep *and* In the Mood for Love.*) Kwan includes surviving clips of Ruan as well as speculative recreations of certain lost films, creating Brechtian gaps that viewers are invited to fill with their imaginations and thoughts. In contrast to Hollywood's preference for a bite-sized, manageable past, this interactive masterpiece, like Richard Linklater's equally neglected* The Newton Boys*, offers us an infinite, mysterious, voluptuous past to roam around in and get lost in, laced with both unanswerable questions (Why did Ruan Lingyu commit suicide? What do some of her lost films look like?) and many exquisite clues and hints proffered along the way.*

Jonathan Rosenbaum

MULHOLLAND DRIVE

Francia-USA, 2001 Regia: David Lynch

▪ Scen.: David Lynch. F.: Peter Deming. M.: Mary Sweeney. Scgf.: Jack Fisk, Peter Jamison. Mus.: Angelo Badalamenti. Int.: Naomi Watts (Betty Elms/Diane Selwyn Jeanne Bates (Irene), Laura Elena Harring (Rita/Camilla Rhodes), Robert Forster (detective McKnight), Brent Briscoe (detective Domgaard), Maya Bond (zia Ruth), Justin Theroux (Adam Kesher), Ann Miller (Coco), Angelo Badalamenti (Luigi Castigliane). Prod.: Neal Edelstein, Mary Sweeney, Tony Krantz, Michael Polaire, Alain Sarde con John Wentworth, Joyce Eliason per Les Films Alain Sarde, Asymmetrical Productions, Babbo Inc., Canal+, The Picture Factory ▪ DCP. D.: 147'. Col. Versione inglese con sottotitoli italiani / *English version with Italian subtitles* ▪ Da: StudioCanal ▪ Restaurato in 4K nel 2021 da StudioCanal presso il laboratorio Fotokem/Criterion, a partire da un negativo originale / *Restored in 4K in 2021 by StudioCanal at Fotokem/Criterion laboratory from an original negative*

Mulholland Drive, uno degli indiscussi capolavori della fase matura dell'arte di David Lynch, nonostante e forse proprio attraverso l'ormai celebre 'enigmaticità' della sua struttura, possiede tutti gli ingredienti del 'romanzo dell'abbandono', esaltati da un'atmosfera noir particolarmente in sintonia con un progetto narrativo così centrato sui sentimenti. Perché il noir non è solo un genere di narrazione che fa perno sul delitto, sulla colpa, sul mistero: al suo interno, si agita sempre Eros, con la sua cieca forza distruttiva e i suoi labirinti di passioni.

Comunque si voglia rendere conto della trama di *Mulholland Drive*, risulta sempre più chiaro, via via che



Mulholland Drive

film procede verso la sua conclusione (o retrocede, se si preferisce, verso il suo punto di partenza), che Lynch ha immaginato uno spazio onirico, o uno spazio immaginale, muovendo da una catastrofe sentimentale, dalla perdita di un Eden amoroso. Due donne bellissime si amavano, fino al giorno in cui una delle due ha messo fine alla storia, imboccando una strada nuova, e lasciando l'altra sulla sua spiaggia solitaria, nello strazio interminabile dei suoi *giorni dell'abbandono*. […]

Questo squilibrio dei poteri è probabilmente il nervo più sensibile di ogni storia d'abbandono. Non a caso sia Teseo sia Giasone, i grandi 'abbandonatori' del patrimonio mitologico, possiedono tutti i crismi del potere: sono eroi, uccisori di mostri e fondatori di città. Mentre Arianna e Medea, dopo aver contribuito in maniera decisiva alla loro affermazione, vengono ricacciate, come nemici sconfitti, nella solitudine e nello sconforto, ostaggi dolenti del loro desiderio di morte. Lynch manipola questo schema classico, per tutta la prima parte del film, raccontando una storia che altro non è che un rigoroso *meccanismo di compensazione*. Assistiamo, insomma, a una vicenda che è l'esatto contrario di quanto avviene nella realtà: l'illusione realizza l'impossibile e il potere torna completamente nelle mani della persona abbandonata.

A me sembra abbastanza ovvio che quello che vediamo nella prima parte di *Mulholland Drive* sia un sogno [...], è il rigore geometrico del rovesciamento, l'infallibile simmetria del meccanismo di compensazione, a renderci certi che il racconto che seguiamo proviene dal regno dei sogni. [...]

Fra tutte le idee che formicolano in *Mulholland Drive*, questa mi sembra la più poetica.

Emanuele Trevi, *Raccontare l'abbandono*, in Claudio Bisoni (a cura di), *Attraverso 'Mulholland Drive'*, Il principe costante, Pozzuolo del Friuli 2004

Mulholland Drive *is one of the undisputed masterpieces of the mature period of David Lynch's art, despite – and perhaps precisely because of – the now celebrated 'enigmatic' nature of its structure. It possesses all of the ingredients of a 'novel of abandonment' and is enhanced by a noir atmosphere that is particularly suited to narrative so centred on emotions. For noir is not only a genre of stories centred on a crime, guilt and mystery; within its confines, there is always also Eros, with his blindly destructive force and his maze of passions.*

However you choose to interpret the plot of Mulholland Drive*, it becomes ever more clear as the film proceeds towards its conclusion (or, if you prefer, recedes towards its point of origin) that Lynch has imagined an oneiric space, or a space of images, whose point of departure is an emotional catastrophe resulting from the loss of an Eden of love. Two beautiful women are in love, until the day when one of them ends the relationship, embarking on a new path and leaving the other alone on a beach in the unending torment of her* days of abandonment …

This power imbalance is probably the most sensitive point in any story of abandonment. Not by chance, both Theseus and Jason, the great 'abandoners' of myth, possess all the trappings of power: they are heroes, killers of monsters and founders of cities. While Ariadne and Medea, after having made a decisive contribution to their achievements, are cast out like defeated enemies, into solitude and depression, suffering victims of their own desire for death. Lynch manipulates this classic schema throughout the first part of the film, recounting a story that is nothing less than a rigorous compensation mechanism. *In short, we witness events that are the exact opposite of what transpires in reality: illusion makes the impossible come true and power returns to the abandoned person.*

It seems fairly obvious to me that the events we witness in the first part of Mulholland Drive *are a dream … it is the perfectly geometric logic of this act of inversion which confirms that the story we are following belongs to the realm of dreams …*

Among all the ideas teeming through Mulholland Drive*, this seems to me to be the most poetic.*

Emanuele Trevi, Raccontare l'abbandono*, in Claudio Bisoni (eds),* Attraverso 'Mulholland Drive'*, Il principe costante, Pozzuolo del Friuli 2004*



HERMAN MANKIEWICZ: UN TALENTO DISPERSO

Herman Mankiewicz: A Scattered Talent

Programma a cura di / *Programme curated by* **Philippe Garnier**
Note di / *Notes by* **Philippe Garnier** e **Jonathan Rosenbaum**

Malgrado la vecchia controversia sulla paternità di *Quarto potere* e il recente *Mank* di David Fincher, Herman Mankiewicz non fu un genio disprezzato o misconosciuto. I suoi demoni personali e le molteplici attività svolte nell'industria del cinema non gli permisero di lasciare una produzione interamente documentabile. Disdegnava poi troppo il mestiere dello sceneggiatore per impegnarsi a fare qualcosa di più che riscrivere o ritoccare, con poche eccezioni. È quindi arduo determinare il suo contributo a questo o a quel film, e più facile sopravvalutarlo o sottovalutarlo. Neanche il suo primo datore di lavoro a Hollywood, la Paramount Pictures, sembrava avere le idee chiare su di lui: nella lista dei dipendenti del 1927 lo story editor figurava come "Responsabile comitato autori costa occidentale", descrizione che dovette divertirlo molto.

Era stato drammaturgo e critico teatrale a New York, e come autore di didascalie per film muti diede prova di grande talento. In *Crepuscolo di gloria* di Sternberg, Emil Jannings sorprende il suo inserviente con l'uniforme del capo addosso e ordina all'attendente "Gli tolga il cappotto e spari al contenuto!". Ma il tocco di Mank divenne più prezioso quando i film iniziarono a parlare. A New York aveva collaborato con i fratelli Marx, contribuendo probabilmente a portarli alla Paramount. In *Million Dollar Legs* lo vediamo allenare per le Olimpiadi del 1932 a Los Angeles la squadra di Klopstokia, nazione mitteleuropea che precede di un anno la Freedonia della *Guerra lampo dei Fratelli Marx*.

È noto il contributo di Mankiewicz a grandi successi come *Il mago di Oz* e *Pranzo alle otto* (anche se in quest'ultimo, stando a Cukor, l'amarezza e lo sconforto tipici degli anni della Grande Depressione sono dovuti soprattutto a George Kaufman). Per questo omaggio abbiamo voluto privilegiare film minori rispetto a quelli per cui Mankiewicz tende ad essere ricordato, principalmente perché sono più divertenti, sebbene talvolta risultino un po' sciocchi.

Mankiewicz poteva essere un individuo cinico e autodistruttivo ma prendeva sul serio il proprio impegno politico, più da 'antinazista della prima ora' che da stalinista convinto alla Donald Ogden Stewart, suo sodale della leggendaria Tavola rotonda di Algonquin, con cui collaborò in *Pranzo alle otto* e *Laughter*. Nel 1933 Mank scrisse una famigerata sceneggiatura intitolata *The Mad Dog of Europe* nella quale figurava un imbianchino chiamato Adolph Mitler. Come ha recentemente raccontato Sydney Ladensohn Stern ("Commentary", dicembre 2019), *Mad Dog* mandò su tutte le furie i funzionari tedeschi di tutto il mondo e costrinse i grandi produttori ebrei a correre ai ripari, anche se l'agente Al Rosen si dette da fare e continuò a proporre la sceneggiatura fino al 1939, invano. Già nel luglio del 1935 Goebbels avvertì Hollywood che in Germania sarebbe stato immediatamente messo al bando qualsiasi film che portasse la firma di Mankiewicz. Amaro emblema di coraggio per il nostro, encomiabile quanto il trattamento riservato a W.R. Hearst pochi anni dopo. I soldi furono pochi e le conseguenze catastrofiche, ma almeno con *Quarto potere* Mank entrò nella leggenda di Hollywood.

Philippe Garnier

The stale Citizen Kane *authorship saga and the recent* Mank *by David Fincher notwithstanding, Herman Mankiewicz was not some slighted or unrecognised genius. His personal demons and his ever-changing functions in the picture business were too numerous for him to have left a solid body of work. He also had too much disdain for screenwriting to apply himself to more than rewriting or touching up, with a few exceptions. It is therefore difficult to assess his contributions to any given film, and easier to either over or underestimate them. Even his first Hollywood employer, Paramount Pictures, did not seem to know: on the 1927 company roster its story editor was called "Head of West Coast Authors Council" – a job description that must have vastly amused Mankiewicz.*

He had been a playwright and a theatre critic in New York, and as a title writer for silent pictures he could be brilliant. In Sternberg's The Last Command, *Emil Jannings walks in on his orderly wearing his boss's uniform. "Remove the coat and shoot the contents!" roars Jannings. But Mank's contributions became more valuable when the movies started to talk. In New York he had been involved with the Marx Brothers, and he must have had a hand in bringing them to Paramount. In* Million Dollar Legs, *we'll see him at the 1932 LA Olympics coaching for Klopstokia, a Mitteleuropa nation that prefigures* Duck Soup*'s Freedonia by one year.*

Mankiewicz is known for having contributed to big hits such as The Wizard of Oz *or* Dinner at Eight *(even though the Depression gloom and bitterness of the latter, according to Cukor, owes more to George Kaufman than anyone else). We chose to feature lesser titles that he can take more credit for, mostly because, fluff though they sometimes are, they are more entertaining.*

Mankiewicz may have been a cynic with self-destructive proclivities, he was a serious man when it came to politics – more of the 'premature anti-Nazi' variety than the staunch Stalinism of a Donald Ogden Stewart, his fellow Algonquin wit who wrote with him on Dinner *and* Laughter. *In 1933, Mank penned a notorious script called* The Mad Dog of Europe *which featured a housepainter named Adolph Mitler. As recently recounted by Sydney Ladensohn Stern ("Commentary", December 2019),* Mad Dog *infuriated German officials the world over and sent the Jewish movie moguls scurrying for cover, although agent Al Rosen ran with it as late as 1939, to no avail. But as early as July 1935, Goebbels had warned Hollywood that any film bearing Mankiewicz's name would be banned outright in Germany. A bitter badge of courage for our man, as greatly commendable as taking on W.R. Hearst a few years later. The pay was as low, the consequences as dire, but at least with* Kane *Mank eased into Hollywood legend.*

Philippe Garnier

LAUGHTER

USA, 1930
Regia: Harry d'Abbadie d'Arrast

▪ Sog.: Harry d'Abbadie d'Arrast, Douglas Z. Doty. Scen.: Harry d'Abbadie d'Arrast, Douglas Z. Doty, Donald Ogden Stewart, Herman J. Mankiewicz. F.: George Folsey. M.: Helene Turner. Mus.: Vernon Duke. Int.: Nancy Carroll (Peggy Gibson), Fredric March (Paul Lockridge), Frank Morgan (C. Mortimer Gibson), Glenn Anders (Ralph Le Sainte), Diane Ellis (Marjorie Gibson), Leonard Carey (Benham), Ollie Burgoyne (Pearl). Prod.: Monta Bell, Herman J. Mankiewicz per Paramount Publix Corp. ▪ 35mm. D.: 85'. Bn. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Universal per concessione di Park Circus



Laughter

Una ballerina (Nancy Carroll) sposa un magnate molto più anziano (Frank Morgan) ma non riesce a rompere con uno scultore ombroso e amareggiato (Glenn Anders, che forse proprio grazie a questo personaggio dalle tendenze suicide incoraggiò Orson Welles ad affidargli il ruolo del più divertente ma altrettanto raccapricciante Grisby in *La signora di Shanghai*) e un allegro pianista-compositore (un Fredric March più vitale che mai). Il fatto che non si riesca neanche a stabilire con certezza se *Laughter* abbia un lieto fine è probabilmente l'aspetto migliore del film, o almeno il più interessante.

È forse il film di Hollywood che più si avvicina alla ricercatezza e al narcisismo autocritico della prosa *flapper* di Francis Scott Fitzgerald, con tanto di triste ambivalenza nei confronti del lusso e dei lustrini. Girato negli Astoria Studios della Paramount appena pochi mesi dopo il crollo di Wall Street, il film precorreva nettamente i tempi, anticipando di svariati anni la *screwball comedy*, il marxismo di Donald Ogden Stewart e i dialoghi comici basati sull'inversione dei ruoli domestici. Farsa malinconica messa insieme da privilegiati gaudenti che sanno sovrapporre i doposbornia mattutini alle vertiginose serate di eccessi che li hanno prodotti, dà l'impressione di esprimere le sensibilità personali di almeno due dei tre autori accreditati della sceneggiatura originale candidata all'Oscar: il regista Harry d'Abbadie d'Arrast, Stewart e forse anche il meno noto Douglas Doty.

Ma che dire del probabile produttore del film, Herman Mankiewicz? Alcune fonti citano invece Monta Bell, perciò forse i due coprodussero, e magari Mank collaborò alla sceneggiatura (insieme a Carole Lombard, che a quanto si dice diede alcuni utili suggerimenti), ma chi lo sa, e a chi importa? In seguito Mankiewicz disse che questo film era il suo preferito tra quelli a cui aveva lavorato, dando la colpa del suo insuccesso commerciale alle deprimenti restrizioni imposte alla vacuità dello sfarzo – restrizioni che si ripropongono in *Quarto potere*. D'Arrast era un aristocratico che alla fine abbandonò il cinema per lavorare in un casinò francese; Mankiewicz e Stewart erano talenti dell'Algonquin, e condividevano una visione caustica dell'Art Deco, ma il primo finì sulla lista nera e dovette trasferirsi in Inghilterra, il secondo continuò a bere e visse tra una costa e l'altra degli Stati Uniti, guadagnandosi così il rispetto di Kael e dei Fincher.

Jonathan Rosenbaum

A chorus girl (Nancy Carroll) marries a much older tycoon (Frank Morgan) but can't break her ties to a dour, bitter sculptor (Glenn Anders, whose suicidal character here may have encouraged Orson Welles to cast him as the funnier but equally creepy Grisby in The Lady from Shanghai*) and a chipper pianist-composer (Fredric March at his most energetic). The fact that we can't even tell whether* Laughter *has a happy ending could be the best – or at least the most interesting – thing about it.*

It may be the closest Hollywood ever came to the sophistication and autocritical narcissism of Francis Scott Fitzgerald's flapper prose, complete with all its sad ambivalence about extravagance and glitter. Shot in Paramount's Astoria studio only a few months after the Wall Street crash, it was clearly ahead of its time, anticipating screwball comedy, Donald Ogden Stewart's Marxism, and comic dialogue with domestic gender reversals by several years. A melancholy farce put together by privileged partygoers who knew how to superimpose their morning hangovers over the giddy evening shenanigans that produced them, it feels personally expressive of at least two of the three men credited for the Oscar-nominated original screenplay: director Harry d'Abbadie d'Arrast, Stewart, and perhaps even the lesser-known Douglas Doty.

But what about the film's probable producer, Herman Mankiewicz? Some sources cite Monta Bell instead, so maybe they co-produced – and maybe Mank contributed to the script (along with Carole Lombard, who reportedly made several helpful suggestions), but who knows or cares? Later, he dubbed this film his favorite of those that he worked on, blaming its commercial failure on its gloomy strictures on the shallowness of glitz – strictures that also turn up in Citizen Kane*. D'Arrast was an aristocrat who eventually left movies to work at a French casino; Stewart and Mankiewicz were Algonquin wits, and both had their own caustic reflections on Art Deco, but the former wound up blacklisted in England and the latter stayed drunk and bicoastal, thereby earning the reverence of Kael and the Finchers.*

Jonathan Rosenbaum



Man of the World

MAN OF THE WORLD

USA, 1931 Regia: Richard Wallace, Edward Goodman

▪ Scen.: Herman J. Mankiewicz. F.: Victor Milner. Mus.: Herman Hand. Int.: William Powell (Michael Trevor/Jimmie Power), Carole Lombard (Mary Kendall), Wynne Gibson (Irene Harper), Lawrence Gray (Frank Thompson), Guy Kibbee (Harold Taylor), George Chandler (Fred), Tom Ricketts (Mr. Bradkin), André Cheron (Victor), Tom Costello (Spade). Prod.: Paramount Publix Corp. ▪ 35mm. D.: 74'. Bn. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Universal per concessione di Park Circus

Nei primi tempi trascorsi alla Paramount William Powell interpretò la sua quota di viscidi e di cattivi, ma questo film segnò la transizione verso un genere di personaggio meglio caratterizzato due anni dopo in *Amanti senza domani* di Tay Garnett. Qui Powell è ancora un elegante truffatore, anche se provvisto di coscienza. Romanziere fallito, Michael Trevor lavora con una squadra di ricattatori, che prende di mira ricchi turisti nella Parigi degli anni Trenta. Quando conosce Carole Lombard vuole presto uscire dal racket, ma i suoi complici non glielo permettono. Il film fu girato durante la storia d'amore piuttosto sorprendente tra i due attori (si sposarono due mesi dopo l'uscita di *Man of the World*), e le loro interpretazioni sono entrambe insolitamente sobrie e controllate, con le voci che assumono una cadenza musicale alla fine di ogni frase, come in un duetto. Lombard è un'attrice brillante molto efficace in questa modalità pacata, assai distante dai ruoli da svampita che la resero famosa (si veda *L'impareggiabile Godfrey*). A tratti il ritmo del film è fiacco, probabilmente per l'inesperienza del regista teatrale Edward Goodman; quest'ultimo fu sostituito in corsa da Richard Wallace, presenza fissa degli studios, che fu poi l'unico regista accreditato.

Anche il finale del film è deprimente, inconsueto per il periodo, ma l'ottima scena conclusiva sul ponte della nave è agrodolce. Ed è quanto di più romantico possa esserci in una sceneggiatura di Mankiewicz. Wynne Gibson è particolarmente brava nel ruolo della complice respinta. Mank regala a Powell una battuta che fa riflettere, e che non si può fare a meno di trovare piuttosto personale: "In ogni cosa che facciamo, che lo sappiamo o no, c'è sempre un collaboratore".

Philippe Garnier

William Powell played his share of villains and smoothies in his early Paramount days, but this is a transition for him, leading to the persona best featured in Tay Garnett's One Way Passage *two years later. The character he plays here is still a polished confidence man, albeit one with a conscience. A failed novelist,*



Million Dollar Legs

Michael Trevor works with a team of blackmailers preying on wealthy tourists in 1930s Paris. When he meets Carole Lombard he soon wants out of the racket, but his accomplices won't let him. This film was shot during their rather puzzling romance (they married two months after Man of the World *hit the screens), and both their performances are unusually subdued and morose, their voices lilting at the end of each sentence, as in a duet. Lombard is a very effective comedienne in this quiet mode, very far from the airhead parts that made her famous (see* My Man Godfrey*). The pace of the picture is sluggish at times, probably attributable to theatre director Edward Goodman's inexperience; he was replaced midway by studio-fixture Richard Wallace, who got sole credit.*

The ending of the picture is also a downer, uncharacteristic of the period, but the excellent last scene on the deck of the boat is bittersweet. This is as romantic as a Mankiewicz script can get. Wynne Gibson is especially good as the spurned accomplice. Earlier on, Mank gave Powell this thought-provoking line, which one can't help finding rather personal: "In everything we do, whether we know it or not, there's always a collaborator."

Philippe Garnier

MILLION DOLLAR LEGS

USA, 1932 Regia: Eddie Cline

▪ T. it.: *Gambe da un milione di dollari*. Sog.: Joseph L. Mankiewicz. Scen.: Henry Myers, Nicholas Barrows. F.: Arthur L. Todd. Mus.: Rudolph G. Kopp, John Leipold. Int.: Jack Oakie (Migg Tweeney), W.C. Fields (il presidente), Andy Clyde (il maggiordomo), Lyda Roberti (Mata Machree), Susan Fleming (Angela), Ben Turpin (l'uomo misterioso), Hugh Herbert (Segretario del Tesoro), George Barbier (signor Baldwin), Dickie Moore (Willie). Prod.: Herman J. Mankiewicz per Paramount Publix Corp. ▪ 35mm. D.: 64'. Bn. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Universal per concessione di Park Circus

Da un Mankiewicz (Herman o Joe?) potete aspettarvi che vi mandi fuori strada sin dall'inizio, a partire dal titolo: le gambe da un milione di dollari non appartengono a una bionda delle Ziegfeld Follies o a Betty Grable (protagonista di un pessimo film omonimo del 1939), ma a un pastore di capre che corre veloce. Molto veloce. Forse quanto basta per salvare dalla bancarotta la squattrinata nazione di Klopstokia se la sua squadra dovesse vincere abbastanza medaglie alle Olimpiadi.

Si dice che lo spunto di questa trama bizzarra venisse da un vero saltatore con l'asta moldavo che nelle eliminatorie indossava pantaloncini di pelle di capra con la pelliccia all'esterno. Alla Paramount bastava avere qualcosa di atletico da portare sullo schermo per l'arrivo delle Olimpiadi estive del 1932 a Los Angeles. Ed ecco questa follia, che fu completata giusto in tempo. Sebbene Eddie Cline fosse il regista preferito di W.C. Fields, questo film non era stato fatto su misura per lui. Pur essendo popolata soprattutto da capre e da matti, Klopstokia è una nazione seria, dove le faccende di stato vengono decise con le maniere forti. La star qui è Jack Oakie, rappresentante di spazzole per conto della Baldwin Brushes (il lubitschiano George Barbier interpreta il signor Baldwin). Mata Machree, un personaggio alla Mata Hari, è sicuramente un tocco alla Mankiewicz e una facezia irlandese (il nome allude alla canzone Mother Machree), interpretata com'è da una polacca, l'esplosiva ex trapezista Lyda Roberti, che ondeggia per tutto il film, a volte cantando *When I'm Hot* ("È orribile quando divento meschina / sono solo una donna di gelatina"). Due anni dopo, per la MGM, Mank lancerà altre allusioni sarcastiche a Mata ("Mata's the matter") e forse anche a Josef von Sternberg, con *Stamboul Quest*. Con l'ex Keystone cop Edward F. Cline alla regia, il film procede tra inciampi e barcollamenti, e brulica di vecchie glorie dello slapstick come Ben Turpin e Andy Clyne (l'Uomo Capra).

Philippe Garnier

Trust a Mankiewicz (Herman or Joe?) to send you off the track right from the get-go with the very title: the million dollar legs belong not to a Ziegfeld Follies blonde or even Betty Grable (who will star in a dog of the same title in 1939), but to a goat herder who runs fast. Very fast. Enough maybe to save cash-strapped Klopstokia from the brink, should its team win enough medals at the Olympics.

Rumour has it that the zany plot idea came from a Moldavian pole vaulter who in the real life prelims wore goatskin shorts with the hair on the outside. Paramount did not care, as long as it had something muscular to put on the screen by the time the 1932 Summer Olympics came to Los Angeles. Hence this insanity, which they completed just in time. Although Eddie Cline was W.C. Fields' favorite director, this is not a Fields vehicle. Even if Klopstokia is peopled mostly by goats and nuts, it is a serious nation, where matters of state are decided via strong-arm feats. Jack Oakie is the star here, as the visiting representative for Baldwin Brushes (Lubitsch regular George Barbier plays Mr. Baldwin). A spying vamp named Mata Machree is a definite Mankiewicz touch and Irish taunt, as she's played by Polish circus bombshell Lyda Roberti who undulates throughout, sometimes singing When I'm Hot *("It's horrific when I get mean / I'm just a woman made of gelatine"). Two years later, once at MGM, Mank will take another poke at Mata ("Mata's the matter"), and maybe at Josef von Sternberg as well, with* Stamboul Quest. *With ex-Keystone cop Cline directing, the picture hiccups and sways along, swarming with old slapstickers including Ben Turpin and Andy Clyne (the Goat Man).*

Philippe Garnier



Dancers in the Dark

DANCERS IN THE DARK

USA, 1932 Regia: David Burton

▪ Sog.: dalla pièce *Jazz King* (1928) di James Ashmore Creelman. Scen.: Herman J. Mankiewicz, Brian Marlow, Howard Emmett Rogers. F.: Karl Struss. Mus.: John Leipold, Stephan Pasternacki. Int.: Miriam Hopkins (Gloria), Jack Oakie (Duke), William Collier Jr. (Floyd), Eugene Pallette (Gus), Lyda Roberti (Fanny), George Raft (Louie), Maurice Black (Max), De Witt Jennings (McGroady), Paul Fix (Benny). Prod.: Paramount Publix Corp. ▪ 35mm. D.: 74'. Bn. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Universal per concessione di Park Circus

Un locale notturno è un'ambientazione abbastanza familiare per la Hollywood dei primi anni Trenta, ma gli agili movimenti di macchina di Karl Struss, il bizzarro stile alla *Caligari* delle scenografie e la sequenza dei titoli di testa bastano a rendere interessante quest'opera modesta. L'umorismo visivo è rozzo (una gigantesca ballerina sembra sola, finché non scopriamo il nanerottolo sprofondato tra i suoi seni), i dialoghi scoppiettanti un pizzico meglio. La trama non è una primizia e lo stesso può dirsi della cantante (Miriam Hopkins) che perde la testa per un sassofonista. Il direttore dell'orchestrina Jack Oakie è solidale, ma anche geloso. George Raft interpreta l'elemento di disturbo, lo spregevole Louie che ha un debole per il *St. Louis Blues*. Hopkins finisce per cantare a squarciagola il pezzo di W.C. Handy non una ma due volte, anche se il suo vestito nero dalla vertiginosa doppia scollatura (fronte e retro) è molto più emozionante. Oakie interpreta la spalla in maniera apprezzabile, meglio della sua imitazione di Maurice Chevalier, che probabilmente è la peggiore di tutti i tempi. Raft finisce per spiaccicarsi sul marciapiede con le sue ghette bianche. Ma a rubare la scena sono Eugene Pallette e Lyda Roberti: lui è un tizio a caccia di divertimento di nome Gus, lei una bionda polacca che è in America da soli sei mesi ma

sa già fare battute (“Ho girato in lungo e in largo” dice lui, “Soprattutto in largo” replica lei alludendo alla sua stazza). Qua e là Mank si mette un po’ in mostra, attingendo alla Tavola rotonda dell’Algonquin:

- Com’è che ti chiami?

- È un nome lungo, ma puoi chiamarmi Zobolowski.

- Mica gli Zobolowski di Boston?

Lei lo chiama Goose per tutto il film, lui si oppone solo a Goosie.

Il mestierante David Burton era un rifugiato russo di Odessa che negli anni Trenta passò da uno studio all’altro. Per quanto riguarda il finale potremmo dire che la gag del *St. Louis Blues* è una sciocchezzuola non peggiore di “Rosebud”.

Philippe Garnier

A dime-a-dance hall is a familiar enough background for early 30s Hollywood, but Karl Struss's nimble camera movements and the weird Caligari-*look of the sets and the title sequence make this modest entry more interesting. The visual humour is crude (a huge woman-for-hire seems to be dancing alone, until we discover the shrimp between her breasts), the verbal firecrackers a mite better. The plot has been around the block, just like the singer (Miriam Hopkins), who falls hard for a saxophone player. Band leader Jack Oakie is sympathetic but also jealous. George Raft plays the menace here, a real crud named Louis who has a thing for* St. Louis Blues. *Hopkins gets to belt the W.C. Handy number not once but twice, although her black dress with the vertiginous decolleté (both sides) is much more affecting. Oakie plays the straight man, very creditably, better than his Maurice Chevalier imitation, which has to be the worst ever. Raft gets to go* splaaat *on the sidewalk in his white spats. But the show stealers are Eugene Pallette and Lyda Roberti, he as a guy named Gus looking for a good time, she as a Polish blonde who's been in the country for just six months but knows how to play a trick (“I'm a guy who's been around,” he says. “*You're *round,” she replies). Sometimes Mank shows off a bit, straight from the Algonquin table:*

- What's your name anyway?

- It's a long one, but you can call me Zobolowski.

- Not one of those Boston Zobolowskis?

She calls him Goose throughout the picture but he only balks at Goosie.

Journeyman director David Burton was a Russian refugee from Odessa who hopscotched from studio to studio in the 30s. As for the ending, one could argue that the St. Louis Blues *gag is no more hokum than “Rosebud”.*

Philippe Garnier

STAMBOUL QUEST

USA, 1934 Regia: Sam Wood, Jack Conway

▪ T. it.: *Gli amori di una spia*. Sog.: Leo Birinsky. Scen.: Herman J. Mankiewicz. F.: James Wong Howe. M.: Hugh Wynn. Scgf.: Cedric Gibbons. Mus.: William Axt. Int.: Myrna Loy (Annemarie/Fräulein Doktor/Helena Bohlen), George Brent (Douglas Beall), Lionel Atwill (Von Sturm), C. Henry Gordon (Ali Bey), Rudolph Anders (Karl), Mischa Auer (Ameel), Douglass R. Dumbrille (il generale), Henry Kolker (Sua Eccellenza), Leo G. Carroll (Kruger). Prod.: Bernard H. Hyman, Sam Wood per Metro-Goldwyn-Mayer Corp. ▪ DCP. D.: 86'. Bn. Versione inglese */ English version* ▪ Da: Cineteca del Friuli per concessione di Park Circus ▪ Digitalizzato nel 2021 da una copia 16mm preservata dalla Cineteca del Friuli */ Digitized in 2021 from a 16mm print preserved at Cineteca del Friuli*

Il rifugiato ucraino Leo Birinsky era una specie di macchina per la produzione di film su Mata Hari, poiché aveva già sfornato una versione tedesca nel 1927 e un’altra per la MGM cucita addosso a Greta Garbo. Possiamo immaginare che in questo caso Herman Mankiewicz si sia divertito parecchio a lanciare frecciate non solo a Garbo ma anche a Sternberg e Dietrich (*Disonorata* era stato girato tre anni prima). Qui Myrna Loy è una spia tedesca chiamata di volta in volta Annemarie, Fräulein Doktor e Helena Bohlen (ma non X27, che è appena stata catturata e fucilata). “Peccato per Mata”, dice spensieratamente Loy al suo capo.

Eterno bastian contrario, dopo aver scritto la sceneggiatura antinazista *The Mad Dog of Europe* l’anno precedente ed essere stato bandito dagli schermi tedeschi per le sue posizioni, Mank riserva gran parte del film a una spia teutonica (divinamente interpretata da Lionel Atwill) che fa sembrare intellettualmente nani i rivali europei. C. Henry Gordon è lo scaltro comandante turco nei Dardanelli, George Brent non può che essere il noioso americano libero come l’aria che complica le cose.

Il film è inaspettatamente divertente. L’armamentario della spia nei film hollywoodiani è noto a tutti, ma un simile utilizzo dell’inchiostro invisibile non s’era mai visto. A fare in modo che la spia scriva o legga messaggi segreti sulla biancheria di seta di Myrna Loy ci pensa Mank. Per non parlare dei microfilm nascosti nelle capsule dentali. Tutti i cattivi sono deliziosi, da Leo G. Carroll ad Atwill, e Mischa Auer dà a tutto questo pastrocchio un pizzico di verosimiglianza europea. La scena sconcertante con la monetina ha l’aria di essere un episodio realmente accaduto e inserito tale e quale nel film da Mank o da uno dei registi (Sam Wood o Jack Conway), rendendo la superficialità di fondo del film ancora più piacevole.

Philippe Garnier

*Ukrainian refugee Leo Birinsky seems to have been a one-man Mata Hari factory, as he had already penned a German version in 1927, then another for MGM as a Garbo vehicle. But one suspects Herman Mankiewicz had a lot of fun with this, reserving his digs not only for Garbo but also for Sternberg and Dietrich (*Dishonored *had been made three years before). Myrna Loy is the German spy here, variously named Annemarie, Fräulein Doktor, and Helena Bohlen (but not X27, who has just been nabbed and shot). “Too bad for Mata,” Loy says airily to her boss.*

Ever the contrarian, having just penned his anti-Nazi The Mad Dog of Europe *the year before and been banned from German screens for his trouble, here Mank gives the best part of the picture to a Teutonic spymaster (regally played by Lionel Atwill) who makes all his European rivals look like intellectual dwarves. C. Henry Gordon is the wily Turkish commander for the Dardanelles, George Brent is of course the boring footloose American who complicates matters.*

The picture is more fun to watch than it has any right to be. We've all seen spycraft pieces of business in Hollywood movies, but invisible ink was never quite like this. Leave it to Mank to have his spymaster read or write secret messages on Myrna Loy's silk undies. Then there are the odd microfilms tucked into hollow teeth. All the villains are delightful, from Leo G. Carroll to Atwill, and Mischa Auer gives this fluff some European authenticity. The baffling scene with the coin seems to have been something Mank or one of the directors (Sam Wood or Jack Conway) had seen in real life and put into the movie, which makes the fundamental superficiality of the piece all the more enjoyable.

Philippe Garnier



Stamboul Quest



QUALCOSA PER CUI VIVERE: IL CINEMA DI GEORGE STEVENS

Something to Live For: The Cinema of George Stevens

Programma e note a cura di / *Programme and notes curated by* **Ehsan Khoshbakht**

Theodor Adorno disse che "scrivere poesie dopo Auschwitz è un atto di barbarie". Paradossalmente, il coinvolgimento di George Stevens e le riprese da lui realizzate durante la liberazione di Dachau aggiunsero un peso poetico al suo mondo, fino ad allora occupato da argomenti più leggeri. C'è anche un altro aspetto da considerare: se uno Stevens non avesse filmato i campi di concentramento, il filosofo non avrebbe potuto vederli e giungere a una ferma conclusione sulla natura del mondo in cui viviamo. In altre parole, come ha suggerito Jean-Luc Godard, "se George Stevens non avesse utilizzato la prima pellicola 16mm a colori a Dachau, la felicità di Elizabeth Taylor non avrebbe forse mai trovato un posto al sole". Stevens, consapevole del paradosso, confermò che girare film come *A Place in the Sun* e *Il diario di Anna Frank* era proprio "come fare il vigile urbano e allo stesso tempo scrivere versi".

Stevens ha lasciato una produzione profondamente ricca come artista, ed è stato un uomo appassionato che anziché commentare le cose, "le viveva", per citare John Huston. Era impassibile, laconico, imperturbabile, tanto da essere spesso paragonato a un capo indiano. Maestro inveterato delle lunghe lavorazioni, era incline all'indagine – sia in senso tecnico, sia in senso filosofico – e la sua influenza nel cinema è stata pervasiva ed è ancora oggi percepibile. Faceva molto affidamento sul montaggio, mantenendo una visione ampia e flessibile del film mentre girava. Era pronto ad adottare l'improvvisazione o sviluppi e cambiamenti dell'ultimo minuto. Inoltre, nessun altro regista era più interessato di Stevens alla poetica della ricezione.

Stevens aveva iniziato come cameraman agli Hal Roach Studios girando delle comiche di Stanlio e Ollio per poi diventare un fuoriclasse della regia e uno specialista della commedia negli anni Trenta (*Swing Time*). Regista, sceneggiatore e produttore, sul set regnava sovrano. La guerra, combattuta e filmata, cambiò la sua visione del mondo (*Something to Live For*). Questa nuova maturità intellettuale, unita alla scioltezza e al brio che gli erano peculiari, offrì a Stevens terreno fertile per una serie di capolavori che, insieme a una panoramica delle sue opere dei tardi anni Trenta e dei primi anni Quaranta, costituiscono il fulcro di questa retrospettiva. Lasceremo il mondo di George Stevens con Alan Ladd che abbandona la vallata in *Shane*. Per quanto abbia il sapore di un addio, questo congedo è anche carico di una gloriosa umanità, un messaggio chiaro con cui il film parla al mondo attraverso personaggi sempre in cerca di qualcosa per cui vivere. Questa retrospettiva è stata preparata tra un lockdown e l'altro, in momenti in cui i film di Stevens sono diventati essi stessi, per me, qualcosa per cui vivere.

Ehsan Khoshbakht

Il Cinema Ritrovato desidera ringraziare George Stevens Jr. per il suo generoso aiuto e il suo sostegno durante la preparazione di questo omaggio.

Theodor Adorno said "To write poetry after Auschwitz is barbaric." Paradoxically, George Stevens's involvement with and filming of the liberation of Dachau added a poetic weight to his world, hitherto concerned with lighter matters. There's another angle to consider: if someone like Stevens hadn't filmed the death camps, the philosopher couldn't see it and firmly reach a conclusion about the nature of the world we live in. In other words, as Jean-Luc Godard suggested, "If George Stevens hadn't used the first 16mm colour film in Dachau, Elizabeth Taylor would never have found a place in the sun." Stevens, aware of this paradox, confirmed that making films such as A Place in the Sun *and* The Diary of Anne Frank *was indeed "Like being a traffic cop and writing a poem at the same time."*

He was an American artist who left a profoundly rich body of work behind; an intense individual who instead of commenting on the material, was, in John Huston's words, "living it." Stevens was deadpan, curt and stone-faced – often compared to a Native American chief. An inveterate master of slow filmmaking, he was a searcher, in both the technical and philosophical sense, whose ubiquitous influence on movies can be felt to this day. He was heavily reliant on editing, keeping his ideas about each film loose and flexible during shooting. He readily embraced improvisation, last-minute changes and expansion. Additionally, no other director was more interested in the poetics of reception than Stevens was.

*Stevens rose from the rank of camera-cranker at Hal Roach Studios, where he shot Laurel & Hardy comedies, to become a filmmaking ace and comedy specialist in the 30s (*Swing Time*). A director, writer and producer, he was the absolute master on the set. Fighting and filming the war changed his vision (*Something to Live For*). This newly gained intellectual maturity, combined with his usual fluency and brio, became a fertile ground for directing an array of masterpieces which, along with a survey of his late 30s and early 40s masterpieces, are the main focus of this retrospective. We'll leave Stevens's world as Alan Ladd rides out of the valley in* Shane. *As much as there's an air of closure with this departure, there's also a great deal of human glory – and a clear signal from the film to the world, of characters always in search of something to live for. This programme was prepared in and out of lockdowns, and in that time, Stevens's films themselves became something to live for.*

Ehsan Khoshbakht

Il Cinema Ritrovato wishes to thank George Stevens Jr. for his generous help and support in the preparation of this tribute.



Two Tars

TWO TARS

USA, 1928 Regia: James Parrott

▪ T. it.: *Marinai a terra*. Sog.: Leo McCarey. Scen.: H.M. Walker. F.: George Stevens. M.: Richard C. Currier. Int.: Stan Laurel (Stan), Oliver Hardy (Ollie), Thelma Hill (Thelma), Ruby Blaine (Ruby), Harry Bernard (camionista), Edgar Kennedy, Chet Brandenburg, Baldwin Cooke (automobilisti). Prod.: Hal Roach ▪ DCP. D.: 21'. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: Lobster Films per concessione di Beta Film ▪ Restaurato nel 2021 da Lobster Films a partire da un controtipo positivo 35mm triacétate / *Restored in 2021 by Lobster Films from a 35mm master positive triacétate*

In questo inno all'anarchia motorizzata, i marinai in libera uscita Stanlio e Ollio noleggiano un'auto e rimorchiano le impertinenti Ruby e Thelma. Tra le migliori comiche a due rulli della coppia, *Two Tars* prefigura *Week-end* di Jean-Luc Godard e conferisce una dimensione epica al 'rituale di distruzione collettiva': nella scena culminante, gli automobilisti esagitati, intrappolati in un ingorgo, abbandonano ogni forma di civiltà e in assenza di torte si mettono a lanciare qualsiasi cosa capiti loro a tiro, fino a strappar via parti di automobili. Dopo la devastazione inizia una sfilata di veicoli dalle forme surreali che inseguono dentro un tunnel l'automobile di Laurel e Hardy, o quel che ne resta, per un ultimo climax.

Le qualità eccezionali del film, più affine nello spirito alle stravaganze comico-meccaniche di Keaton che alle altre comiche, più addomesticate, di Stanlio e Ollio, sono merito del supervisore alla regia Leo McCarey e dello stesso George Stevens, operatore di trentacinque corti con Laurel e Hardy. Stevens, in precedenza non molto appassionato di comiche, osservò: "Laurel e Hardy erano clown meravigliosi, ma anche molto umani. Benché la storia non fosse sempre immediatamente presente nei loro film, la loro umanità li rendeva plausibili". Fu sorpreso di scoprire che nei loro numeri ci fosse tanta verità e una "considerevole dose d'arte". Stevens portò sempre con sé questa consapevolezza, tanto che fu lui a dirigerli nello sketch di *Hollywood Party* (*La grande festa*, 1934). Da Laurel e Hardy, e in generale dall'esperienza come operatore di film comici, Stevens imparò ad adattare la formula 'incontro ritardato, reazione ritardata, esplosione' – in altre parole, i tempi della commedia. Capì anche che sceneggiatura, posizione della macchina da presa e regia devono andare di pari passo e rimanere flessibili. Infine, guardando Laurel e Hardy, imparò a dirigere le scene coniugali.

In this hymn to motorised anarchy, sailors-on-leave Stan and Ollie rent a car and pick up the sassy team of Ruby and Thelma. One of the duo's best two-reelers and a precursor to Jean-Luc Godard's Week-end, *it gives an epic scale to the 'collective destruction ritual' routine when in the climactic scene the agitated drivers caught in a traffic jam abandon civility and, in the absence of cakes, throw whatever is within reach, eventually leading to yanking off car parts. After the wreckage comes a parade of surrealistically shaped cars, which chase Laurel and Hardy's vehicle, or what's left of it, into a tunnel for one last climax.*

Closer in spirit to Keaton's mechano-comic antics than the duo's more domesticated comedies, its outstanding qualities are owed to the supervising director Leo McCarey and cinematographer George Stevens, who was responsible for shooting 35 Laurel and Hardy shorts. Stevens, previously not so keen on comedy, observed: "Laurel and Hardy were marvellous clowns, but also humanists. Although the story was not always immediately present in their films, their humanism gave them validity." He was surprised to find out how much truth and "considerable art" could be found in their acts. It stayed with Stevens for ever and he even directed their segment in Hollywood Party *(1934). From the duo, and working as a cameraman in comedy in general, Stevens learned how to adapt the formula of 'delayed encounter, delayed reaction, explosion' – in other words, the timing of comedy. He also realised that script, camera setup and direction should go hand-in-hand and remain flexible. Finally, he looked at Laurel and Hardy and learned how to direct husband-and-wife scenes.*

ALICE ADAMS

USA, 1935 Regia: George Stevens

▪ T. it.: *Primo amore*. Sog.: dal romanzo omonimo (1921) di Booth Tarkington. Scen.: Dorothy Yost, Mortimer Offner, Jane Murfin. F.: Robert De Grasse. M.: Jane Loring. Scgf.: Van Nest Polglase. Int.: Katharine Hepburn (Alice Adams), Fred MacMurray (Arthur Russell), Fred Stone (Virgil Adams), Evelyn Venable (Mildred Palmer), Frank Albertson (Walter Adams), Ann Shoemaker (signora Adams), Hattie McDaniel (Malena), Charley Grapewin (J.A. Lamb), Grady Sutton (Frank Dowling), Hedda Hopper (signora Palmer). Prod.: Pandro S. Berman per RKO Radio Pictures ▪ 35mm. D.: 99'. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Library of Congress per concessione di Lobster Films

Forse niente è più straziante che fingere di essere ciò che non si è, e niente è più umiliante che farsi smascherare. Ma l'umiliazione può tradursi in un sentimento nobile quando, spogliati di ogni finzione, si giunge a un istante di dolorosa illuminazione. È questa l'essenza di *Alice Adams*, un serrato connubio di umorismo e pathos che viene generalmente visto come l'ingresso di Stevens tra i grandi. Questo primo adattamento sonoro del romanzo del 1921 di Booth Tarkington (una versione era stata diretta da Rowland V. Lee nel 1922) parla di snobismo in una città di provincia e di una ragazza di umili origini che tenta di farsi strada nella società, di essere riconosciuta e amata. Katharine Hepburn, i cui due film precedenti erano stati accolti sfavorevolmente, voleva William Wyler come regista ed ebbe invece Stevens, che inizialmente la sorprese e la sconcertò con la sua imperturbabilità e i suoi silenzi. Stevens rielaborò la sceneggiatura pensando alla Hepburn – anche lei fuori posto a Hollywood, dove fingeva di essere ciò che non era. Stevens alleggerì il 'crescendo di sofferenza' con scene comiche notevolmente efficaci. L'idea di guidare un trabiccolo viene da *Two Tars* e l'imbarazzante cena in famiglia è una rivisitazione di *Pass the Gravy* (Fred Guiol, 1928), altro film che vide Stevens nel ruolo di operatore. Anche la tematica dell'arrivista che cerca di migliorare la propria condizione sociale con esiti disastrosi non era estranea a Stevens, che continuò a rivisitarla da *Annie Oakley* (*La dominatrice*) a *A Place in the Sun*.

Il finale originale del film, nel quale Alice cercava un lavoro, fu sostituito con qualcosa di più ottimistico. Come scherzo macabro, per irritare i dirigenti degli studios Stevens girò addirittura un finale che suggeriva il suicidio. La giornalista di gossip Hedda Hopper interpreta la signora Palmer, Hattie McDaniel ruba la scena nei panni della cameriera maldestra, e la performance di Fred Stone nel ruolo del padre debole e malandato è estremamente toccante. Alla fine delle riprese Hepburn e Stevens erano amanti. Barbara Leaming, biografa della Hepburn, sostiene che grazie a questa collaborazione l'attrice acquisì una fiducia in se stessa simile a quella del personaggio di Alice Adams e imparò a prendersi sul serio come artista. Il resto è storia.



Alice Adams

Perhaps there's nothing more excruciating than pretending to be something one is not – and no humility greater than having it exposed. But humility in itself could be a noble feeling when, after the pretensions are stripped away, one arrives at a moment of painful enlightenment. This is the essence of Alice Adams*, a tight-knit blend of humour and pathos, and what is generally regarded as Stevens's entry into the league of greats. This first sound adaptation of Booth Tarkington's 1921 novel (after a 1922 version directed by Rowland V. Lee), is about snobbery in a small town and a young girl from a poor family trying to find her way in society; to be recognised and to be loved. Katharine Hepburn, whose previous two pictures had been poorly received, wanted William Wyler as director but instead got Stevens, whose poker face and wordless presence at first baffled and disconcerted her. Stevens reworked the script with Hepburn in mind – an actress who was herself out of place in Hollywood, pretending to be something she was not. Stevens lightened up his 'crescendo of suffering' with remarkably effective comic scenes. The idea for driving a jalopy comes from* Two Tars *and the awkward family dinner scene is a revamp of* Pass the Gravy *(Fred Guiol, 1928), both shot by Stevens. Also the theme of the upstart trying to improve his or her social status, leading to misery, wasn't unknown to Stevens, who regularly showed an interest in this subject, from* Annie Oakley *to* A Place in the Sun.

The film's original ending, in which Alice searches for a job, was replaced with something more upbeat. As a macabre joke, Stevens even filmed an ending that suggested suicide to irritate the studio heads. The gossip columnist Hedda Hopper plays Mrs Palmer; Hattie McDaniel steals the picture as the ill-at-ease maid, and Fred Stone's performance as the ailing and failing father is the most moving. By the end of the picture, Hepburn and Stevens were lovers. Hepburn biographer Barbara Leaming argues that through this collaboration Hepburn gained an Alice-Adams-like confidence to take herself seriously as an artist. The rest is history.

SWING TIME

USA, 1936 Regia: George Stevens

▪ T. it.: *Follie d'inverno*. Sog.: dal racconto *Portrait of John Garnett* di Erwin Gelsey. Scen.: Howard Lindsay, Allan Scott. F.: David Abel. M.: Henry Berman. Scgf.: Van Nest Polglase. Cost.: Hermes Pan. Mus.: Jerome Kern. Int.: Fred Astaire (John 'Lucky' Garnett), Ginger Rogers (Penelope 'Penny' Carrol), Victor Moore (Everett 'Pop' Cardetti), Helen Broderick (Mabel Anderson), Eric Blore (Gordon), Betty Furness (Margaret Watson), Georges Metaxa (Ricardo 'Ricky' Romero), Landers Stevens (giudice Watson), John Harrington (Raymond), Pierre Watkin (Simpson). Prod.: Pandro S. Berman per RKO Radio Pictures ▪ DCP. D.: 103'. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Criterion Collection per concessione di Lobster Films ▪ Restaurato in 2K nel 2019 da Criterion in collaborazione con Warner Bros. a partire da un controtipo positivo 35mm / *Restored in 2K in 2019 by Criterion in collaboration with Warner Bros. from a 35mm fine grain*

George Stevens dona al sesto film dell'accoppiata Astaire-Rogers un'eleganza unica, completata dall'uso di un complesso, spazioso set bianco e di trucchi fotografici, in particolare nella scena in cui Astaire – in un omaggio al ballerino Bill Robinson – balla insieme alle proprie altissime ombre. Astaire è un ballerino che lascia la città natale e la fidanzata per andare a New York dove si innamora della Rogers, un'insegnante di danza. Lui deve fingere di non saper ballare per poter partecipare alle lezioni e avvicinarsi a lei. Ci sono altri contrattempi (compreso il fidanzamento incombente di Astaire), equivoci e finzioni di cui sbarazzarsi. Ciascun numero di danza fa avvicinare e poi allontanare i due innamorati/ballerini, in una deliziosa commistione di slancio e prudenza.

Stevens lavorò alla sceneggiatura insieme a un gruppetto di autori per lo più non accreditati. Si tratta di un lavoro collettivo, in cui regista, attori, core-



Swing Time

ografo (Hermes Pan), scenografo (Van Nest Polglase) e autori delle canzoni (Jerome Kern e Dorothy Fields) contribuiscono tutti alla storia. I numeri di danza fanno avanzare la trama, finezza che i film precedenti di Astaire/Rogers potevano a stento permettersi. Dato il tradizionalismo di Kern, musicalmente non c'è poi tutto quello 'swing' (tranne che nel roteare swingante dei corpi), ma la maggior parte degli altri aspetti, compresi i balletti e le scenografie, è vertiginosamente moderna. Un impeccabile mondo Art déco sfugge alle cupe realtà della Depressione, come si vede nella rinnovata sala da ballo del Silver Sandal (progettata da John Harkrider), con la sua buca d'orchestra sotto la doppia scalinata, il pavimento su cui è dipinta in bianco una veduta aerea stilizzata di New York, i pannelli scorrevoli, le superfici scintillanti. La stupefacente giustapposizione di strutture curve e linee rette incarna la coesistenza di due mondi; il paradigma dell'opulenza è pronto ad affrontare la logica della fantasia.

Non sarebbe fuori luogo definire l'ultimo film di Stevens, *The Only Game in Town* (*L'unico gioco in città*, 1970), su un pianista-giocatore d'azzardo che si innamora di una ballerina, un rifacimento non musicale di *Swing Time*.

George Stevens brings a unique elegance to this sixth pairing of Astaire and Rogers, completed with the use of a complex, large white set and trick photography; the latter showing Astaire – in a tribute to dancer Bill Robinson – dancing along with his own towering shadows. Astaire plays a dancer who leaves his hometown and fiancé behind for New York where he falls for Rogers, a dance instructor. He has to pretend he doesn't know how to dance to join the course and get close to her. There are other setbacks (including Astaire's looming engagement), misunderstandings and pretences that need to be dispensed with. Each number brings the lovers/dancers closer and then pulls them apart – a delightful mélange of discretion and abandon.

Stevens worked on the script of the film along with a handful of mostly uncredited writers. It is a total ensemble work, in which the director, actors, dance director (Hermes Pan), set designer (Van Nest Polglase) and the song composers (Jerome Kern & Dorothy Fields) all contribute to the story. Dance numbers move the plot forward, a finesse that previous Astaire/Rogers vehicles could hardly afford. If music-wise there's actually not all that much 'swing' to be found (except the swing, swirl and sway of the bodies), as a result of Kern's conservatism, most other components, including the dance numbers and the sets, are dizzyingly modern. A dust-free art deco world escapes the grim realities of the Depression, as seen in the renovated dance hall, Silver Sandal (designed by John Harkrider), with its under-the-round-dual-staircase orchestra pit, white NY bird's-eye-view painted floor, sliding panels and gleaming surfaces. The astounding juxtaposition of curved structures and straight lines shows two worlds sitting side by side; the epitome of opulence is at the same time braced for the logic of the fantasy.

It wouldn't be too far off to call Stevens's last film, The Only Game in Town *(1970), about a pianist-gambler falling for a dancer, a non-musical remake of* Swing Time.

PENNY SERENADE

USA, 1941 Regia: George Stevens

▪ T. it.: *Ho sognato un angelo*. Sog.: dal racconto omonimo (1940) di Martha Cheavens. Scen.: Morrie Ryskind, Fred Guiol. F.: Joseph Walker. M.: Otto Meyer. Scgf.: Lionel Banks. Mus.: W. Franke Harling. Int.: Irene Dunne (Julie Gardiner Adams), Cary Grant (Roger Adams), Beulah Bondi (signorina Oliver), Edgar Buchanan (Applejack Carney), Ann Doran (Dotty 'Dot'), Eva Lee Kuney (Trina a sei anni), Leonard Willey (dottor Hartley), Wallis Clark (giudice), Walter Soderling (Billings). Prod.: George Stevens per Columbia Pictures ▪ 35mm. D.: 120. Versione inglese / *English version*
▪ Da: UCLA Film & Television Archive
▪ Restaurato nel 2004 da UCLA Film & Television Archive in collaborazione con BFI National Archive con il sostegno di The Film Foundation e Packard Humanities Institute, presso i laboratori Cinetech e Audio Mechanics / *Restored in 2004 by UCLA Film & Television Archive in collaboration with BFI National Archive with the support of The Film Foundation and Packard Humanities Institute, at Cinetech and Audio Mechanics laboratories*

Cary Grant piange: l'evento cinematografico più sensazionale dai tempi di 'La Garbo ride'. Il ruolo atipico assegnato a Grant per il suo terzo e ultimo film in coppia con Irene Dunne doveva molto al disincanto con cui Stevens guardava ormai non solo alla commedia in generale ma anche al significato del successo a Hollywood. In questo film, uno dei melodrammi più struggenti del cinema americano, la tematica del lutto e della sua accettazione – ricorrente nel cinema di Stevens e già esplorata in *Vigil in the Night* (*Angeli della notte*) – conferisce un'insolita maturità a una storia familiare. Lui e lei si incontrano, si innamorano (nessuno sa dirigere il ragazzo sui gradini di casa della ragazza con la sensualità arguta di Stevens), si sposano… ma durante un terremoto perdono il figlio non ancora nato. Decidono di adottare una bambina, ma questo non pone fine alle loro disgrazie, rievocate per mezzo di flashback dal punto di vista di Julie, interpretata da Dunne. Soffrendo in silenzio, Julie mette su una serie di dischi, e ogni canzone le ricorda un episodio; in ciascuno di essi il film dà ai suoi due attori lo spazio per giungere a una qualche verità sui rispettivi personaggi. Gli episodi più riusciti sono le scene sommesse e incantevoli che descrivono le piccole faccende domestiche dei due genitori.



Penny Serenade

Il racconto semi-autobiografico di Martha Cheavens attirò l'attenzione di Stevens, che chiese di acquistarne i diritti per il suo primo incarico alla Columbia Pictures. Il Premio Pulitzer Morrie Ryskind, conservatore dai trascorsi socialisti, scrisse una prima stesura poi rifinita da Stevens e dal suo vecchio collaboratore dai tempi di Hal Roach, Fred Guiol.

Stevens fa in modo che i due divi capiscano perché vengono trascinati dal loro mondo dorato in territori più cupi, dove la comicità è solo isterica. Dapprima la coppia si trasferisce all'estero, poi lascia la metropoli e infine si stabilisce in una piccola città della provincia americana. Man mano che le città si rimpiccioliscono i sogni si ridimensionano. È una prova d'amore e d'impegno familiare lungo i decenni; pur non occupando un arco cronologico esteso come *Il gigante*, *Penny Serenade* è più cupo e sincero. Sotto vari aspetti un film di transizione. Stevens, con il consueto stile distanziato che vieta ogni patetismo, racconta una tragedia senza il senso della tragedia.

Cary Grant cries – the biggest screen sensation since 'Garbo laughs'. The atypical casting of Grant with Irene Dunne in their third and final pairing owed much to Stevens's sense of disillusionment, not only with comedy in general but with the meaning of success in Hollywood. In this, one of American cinema's most poignant melodramas, the agony of loss and coming to terms with it – a motif in Stevens's cinema and previously explored in Vigil in the Night *– brings an unusual maturity to a familiar story. The couple meet, fall in love (no one directs the boy on the front steps of the girl's house with such witty sensuality as Stevens does), marry… but their unborn child perishes in an earthquake. They go on to adopt a child, but this barely brings an*



Woman of the Year

end to their misfortune, as remembered through flashbacks and from the point of view of Dunne's quietly suffering Julie. She puts on different records, every song reminding her of an episode; in each, the film gives its two actors space to arrive at some sort of truth about the characters they play. The most effective episodes are the hushed, mesmerising scenes of trivial parental chores.

The semi-autobiographical story by Martha Cheavens caught Stevens's attention and he requested that the rights be acquired for his first Columbia Pictures assignment. The socialist-turned-conservative Pulitzer Prize winner Morrie Ryskind wrote the main draft, trimmed by Stevens and his old collaborator from the Hal Roach days, Fred Guiol. Stevens made sure the stars understood why they were dragged from their world of high living and fun down into darker territory, where comic relief is only spasmodic. The couple move abroad, leave the big city and finally settle in Small Town, USA. As the cities get smaller, their dreams diminish. It's a test of love and commitment in a familial setting across the decades; while not so chronologically wide-ranging as Giant *it is more sombre and sincere. A transitional film in various ways. Stevens, with his usual distanced style, which forbids any signs of the maudlin, tells a tragedy without a sense of tragedy.*

WOMAN OF THE YEAR

USA, 1942 Regia: George Stevens

▪ T. it.: *La donna del giorno*. Scen.: Ring Lardner Jr., Michael Kanin. F.: Joseph Ruttenberg. M.: Frank Sullivan. Scgf.: Cedric Gibbons. Mus.: Franz Waxman. Int.: Katharine Hepburn (Tess Harding), Spencer Tracy (Sam Craig), Fay Bainter (Ellen Whitcomb), Reginald Owen (Clayton), Minor Watson (William J. Harding), William Bendix ('Pinkie' Peters), Gladys Blake (Flo Peters), Dan Tobin (Gerald Howe), Roscoe Karns (Phil Whittaker), William Tannen (Ellis). Prod.: Joseph L. Mankiewicz per Metro-Goldwyn-Mayer ▪ DCP. D.: 114'. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Park Circus

L'unico film di George Stevens alla MGM, e uno dei suoi più irresistibili, è un *Alice Adams* al contrario: la storia di un uomo snobbato dal mondo cui appartiene la donna che ama. L'idea della relazione tra un'opinionista politica femminista e il collega cronista sportivo era di Ring Lardner Jr. (destinato a diventare di lì a poco uno dei Dieci di Hollywood), che pensando al proprio padre giornalista sportivo e all'opinionista politica Dorothy Thompson aveva in mente una versione intellettuale della *Bisbetica domata*. La sceneggiatura scritta con Michael Kanin valse ai due un Oscar.

È un film sugli echi della Seconda guerra mondiale che si fanno sentire in America ancor prima dell'inizio dei combattimenti. La politica internazionale si insinua perfino nel talamo nuziale: in casa un bambino rifugiato, in camera da letto un antifascista in fuga. Se in *Woman of the Year* l'immagine della guerra è apolitica è senz'altro perché le riprese si conclusero prima dell'ingresso degli Stati Uniti nel conflitto, anche se il film esordì sugli schermi due mesi dopo, nel febbraio del 1942.

Sagace e disinvolto, Stevens interpreta la maggior parte delle scene come un film muto, concentrandosi sull'orchestrazione dei corpi e degli sguardi con un senso del ritmo implacabile, come nella splendida sequenza della cucina (la cosa più alla Stanlio e Ollio in un film di Stevens), finale alternativo escogitato dal regista quando il finale originale – che prevedeva per Tess una punizione più blanda – non fu accolto troppo bene dal pubblico. La scena, uno dei massimi esempi di ritmo e coordinazione degli attori, è sia un invito alla vita domestica, sia una parodia della stessa. Se il messaggio è spaventosamente datato, perfino per il 1941, la performance sempre attuale di Tracy e Hepburn lo fa sembrare un gioco tra loro due, trasformandolo in un film sul loro primo incontro e su un amore destinato a durare fino alla morte di Tracy.

Per tutto il film i due attori irradiano amore e reciproca ammirazione: anche quando lui dispensa sorrisi a labbra strette e occhiatacce stevensiane, anche nella famigerata cucina.

George Stevens's only MGM work and one of his most irresistible films is an Alice Adams *in reverse: the story of a male character being snubbed by the world of the woman he loves. The idea for a relationship between a feminist political commentator and a sportswriter working for the same journal first came to Ring Lardner Jr. (soon one of the Hollywood Ten) as a sort of intellectual* Taming of the Shrew *– with his own sportswriter father and the political columnist Dorothy Thompson in mind. The script he wrote with Michael Kanin would win the duo an Oscar.*

It's a film about World War II reaching America, before the country officially joined in the fighting on the battlegrounds. International politics even finds its way into the bridal chamber: a child refugee in the house, an anti-fascist fugitive in the bedroom. If the film's image of war is apolitical, that is no doubt due to the fact that the filming wrapped before America's entry into the war – though it premiered two months later, in February 1942.

Adroit and breezy, Stevens interprets most of the scenes like a silent film, focusing on orchestrating bodies and gazes, with a sense of relentless groove, as in the splendid kitchen sequence (the most Laurel & Hardy thing in a Stevens picture) which was an alternative ending devised by the director after the original ending – settling on a softer punishment for Tess – didn't do too well with audiences. This scene, one of the greatest examples of performers' timing on celluloid, is both an invitation to domesticity and a parody of it. While the message is worryingly dated, even for 1941, Tracy and Hepburn's timeless performance makes it look like a game played between the two of them. They make it a film about their own first encounter and a love that lasted until Tracy's death. They radiate love and mutual admiration throughout, even when Tracy sports his tight-lipped grins and Stevensian glares, even in that infamous kitchen.

THE TALK OF THE TOWN

USA, 1942 Regia: George Stevens

▪ T. it.: *Un evaso ha bussato alla porta*. Sog.: Sidney Harmon. Scen.: Irwin Shaw, Sidney Buchman. F.: Ted Tetzlaff. M.: Otto Meyer. Scgf.: Lionel Banks. Mus.: Frederick Hollander. Int.: Cary Grant (Leopold Dilg), Jean Arthur (Nora Shelley), Ronald Colman (Michael Lightcap), Edgar Buchanan (Sam Yates), Emma Dunn (Mrs. Shelley), Rex Ingram (Tilney), Glenda Farrell (Regina Bush), Charles Dingle (Andrew Holmes), Leonid Kinskey (Jan Pulaski), Tom Tyler (Clyde Bracken). Prod.: George Stevens per Columbia Pictures ▪ DCP. D.: 114'. Versione inglese / *English version.* Da: Sony Columbia per concessione di Park Circus ▪ Digitalizzato in 2K nel 2021 da Sony Pictures Entertainment presso il laboratorio Roundabout West, Santa Monica / *Digitized in 2K in 2021 by Sony Pictures Entertainment at laboratory Roundabout West, Santa Monica*

Questo triangolo amoroso superbamente recitato e totalmente imprevedibile è una 'commedia seria', sempre che una cosa simile esista. Cary Grant, imprimendo una netta svolta al suo personaggio cinematografico, interpreta Dilg, operaio di sinistra accusato di un mortale attacco incendiario. La sua evasione accelera l'isteria di una cittadina che scalpita per vederlo impiccato. Cerca rifugio da un'ex compagna di classe (Nora, interpretata da Jean Arthur) che ha appena affittato casa a un professore di diritto interpretato da Ronald Colman. È a quel punto che la casa diventa uno spazio scenico gestito dalla vivace Arthur, che si frappone e diventa oggetto delle attenzioni romantiche del sardonico e bofonchiante Grant e del nobile e convincente Colman. Nel platonico *ménage à trois* le ideologie contrastanti cementano il terzetto: "Una famiglia felice", è la definizione di Colman. Idee astratte sulla legge e la giustizia vengono riesaminate e messe in pratica. Nel frattempo, la casa che doveva diventare un'oasi di tranquillità per la creatività intellettuale di Colman diventa il fulcro della vita locale.

Come in *Woman of the Year*, nella visione di Stevens delle responsabilità civili e umane in tempo di guerra anche coloro che tentano di sottrarsi alla politica finiscono coinvolti – ma rispetto a quel film l'orientamento politico è maturato ed è diventato rilevante. Inoltre, come in *Shane*, il film riconosce la violenza e la forza come strumenti che sono parte integrante della civiltà, ma la visione dell'intolleranza provinciale, della manipolazione della giustizia e della mentalità del branco è audacemente nuova per il mondo di Stevens e resta estremamente attuale. La troupe era quasi la stessa di *Penny Serenade* (tranne il direttore della fotografia Ted Tetzlaff, preso in prestito dalla Paramount). Furono contemplati due finali (a seconda del pretendente scelto da Nora) ma fu girato solo quello esistente. Incantevole in ogni sua scena, il film fu candidato a sette Oscar, compreso quello per il miglior film, ma non ne vinse nessuno.

This superbly acted and totally unpredictable love triangle is a 'serious comedy', if such a thing exists. Cary Grant, in a clear turn in his screen persona, plays Dilg, a leftist factory worker accused of carrying out a deadly arson attack. His escape from prison accelerates the hysteria of a town in a rush to see him hanged. In order to hide he breaks into the home of his old high-school classmate (played by Jean Arthur) on the eve of her renting the house to a law professor, played by Ronald Colman. It's then that the house becomes a stage-like space managed by the bouncy Arthur, who stands between and becomes the love interest of the sar-



The Talk of the Town

donic and mumbling Grant and the noble and cogent Colman. In this platonic ménage à trois*, the contrasting ideologies bind the trio together: "A happy family," Colman calls it. Abstract ideas in regard to law and justice are re-examined and turned into action. In the process, the house that is meant to be a refuge for Colman's intellectual creativity becomes the centre of local affairs.*

As in Woman of the Year*, according to Stevens's view of wartime responsibilities as a citizen and human being, even those who are trying to avoid politics become involved – but unlike that film, the political alignment has matured and gained relevance. Furthermore, as in* Shane*, the film acknowledges violence and force as instruments that are integral to civilisation but its view of small-town bigotry, the manipulation of justice and mob culture are daringly new to Stevens's world and remain frighteningly resonant. Made with almost the same crew as* Penny Serenade *(except Ted Tetzlaff, borrowed from Paramount, serving as the DoP), two different endings were considered (Nora leaving with each of the two men) but only the existing one was filmed. Delightful in each and every scene, the film was nominated for seven Oscars, including best film, but didn't win any.*

THE MORE THE MERRIER

USA, 1943 Regia: George Stevens

▪ T. it.: *Molta brigata vita beata*. Sog.: Robert Russell, Frank Ross. Scen.: Garson Kanin, Robert Russell, Frank Ross, Richard Flournoy, Lewis R. Foster. F.: Ted Tetzlaff. M.: Otto Meyer. Scgf.: Lionel Banks, Rudolph Sternad. Mus.: Leigh Harline. Int.: Jean Arthur (Connie Milligan), Joel McCrea (Joe Carter), Charles Coburn (Benjamin Dingle), Richard Gaines (Charles J. Pendergast), Bruce Bennett (agente Evans), Frank Sully (agente Pike), Don Douglas (agente Harding), Clyde Fillmore (senatore Noonan), Stanley Clements (Morton Rodakiewicz). Prod.: George Stevens per Columbia Pictures ▪ DCP. D.: 104'. Versione inglese */ English version* ▪ Da: Sony Columbia per concessione di Park Circus ▪ Restaurato in 4K nel 2019 da Sony Pictures Entertainment presso i laboratory Cineric, Roundabout West e Prasad a partire dal negativo e dal controtipo originali conservati presso Library of Congress e BFI National Archive */ Restored in 4K in 2019 by Sony Pictures Entertainment at Cineric, Roundabout West and Prasad laboratories, from the nitrate original negative and the nitrate dupe negative preserved at Library of Congress and BFI National Archive*



The More the Merrier

Qui, nella commedia più sofisticata di George Stevens, la carenza di alloggi (e di esemplari maschili) a Washington DC in tempo di guerra è il principale pretesto usato dal malizioso Charles Coburn – che condivide un minuscolo appartamento con Jean Arthur – per subaffittare la propria metà a Joel McCrea, spingendo i due coinquilini più giovani a condividere lo stesso letto. Il merito della sceneggiatura dovrebbe andare a Garson Kanin, non accreditato, che la scrisse per conto (e a spese) di una scrupolosa Arthur alla ricerca di una storia che potesse piacerle (fu temporaneamente sospesa dalla Columbia per averne rifiutate troppe). Quando la sceneggiatura giunse infine a Stevens, nel giugno del 1942, aveva un finale diverso in cui i tre personaggi continuavano ad abitare insieme; com'era nel suo stile, Stevens lo cambiò. Qui il regista si affida a uno dei suoi temi ricorrenti per dar forma alla messa in scena e al nuovo finale: quando la convivenza forzata produce caos, la soluzione migliore è ridurre il gruppo alla sua unità più piccola, la coppia.

L'uso vivace dell'incontro ritardato – in cui lo spazio svolge il ruolo di elemento ritardante –, che Stevens ha imparato dalle comiche di Stanlio e Ollio, innesca uno dei momenti culminanti del film. Come di consueto Stevens fa un gran uso di porte e finestre, che qui, oltre ad accentuare la messa in scena, diventano parte della storia, come barriere che vanno rimosse, amplificano, ingannano e invitano. Dopo Lubitsch e Dreyer nessuno ha diretto le porte con tanta efficacia! *The More the Merrier* è un tour de force cinematografico, ma il regista non vide mai la sua opera compiuta perché si arruolò nell'esercito e partì per l'Africa Settentrionale. Qui apprese che il film aveva ricevuto sei nomination all'Oscar, compresa quella per il miglior film e la migliore regia. Vinse solo il premio per il migliore attore non protagonista, assegnato a Coburn. Del film fu fatto un remake, *Cammina, non correre* (Charles Walters, 1966), ambientato a Tokyo e con protagonista Cary Grant, inizialmente voluto da Stevens per il ruolo che alla fine andò a McCrea. Ma sia chiaro: McCrea, con la sua aria innocente, è fantastico nella parte.

In this, George Stevens's most sophisticated comedy, the wartime housing (and male species) shortage in Washington DC is the main excuse for the mischievous Charles Coburn – sharing a tiny flat with Jean Arthur – to sublet his half of the living space to Joel McCrea, deliberately pushing the two younger flatmates into a shared bed. The credit for the script should go to the uncredited Garson Kanin who wrote it for, and was paid by, the scrupulous Arthur, in search of a script that she could like (she was temporarily suspended from Columbia for rejecting too many). When the script finally reached Stevens's hands in June 1942, it had a different ending in which the three characters continue to share the flat – typically of Stevens, he altered it. Here, Stevens relies on one of his recurring motifs in order to shape the mise-en-scene and the new ending: when forced proximity creates chaos, the best way out is to trim the existing group to its smallest unit – a couple.

The sprightly use of the delayed encounter – with space as a delaying element – which Stevens had learned from Laurel & Hardy comedies, provides one of the climaxes of the film. As usual, Stevens makes much use of windows and doors but here, in addition to accentuating his mise-en-scene, they become part of the story. As barriers that need

to be removed, they enhance, deceive and invite. After Lubitsch and Dreyer, no one has directed doors so effectively! A tour de force *of filmmaking, its director never saw his finished work, as he rushed to North Africa to pay his dues in the war. It was there that he heard the film had been nominated for six Academy Awards, including best picture and best director. It won only best supporting role, awarded to Coburn. The film was remade as the Tokyo-set* Walk, Don't Run *(Charles Walters, 1966) with Cary Grant, whom Stevens originally wanted for the role that eventually went to McCrea. But make no mistake, McCrea, with his air of innocence, is fantastic for the job.*

I REMEMBER MAMA

USA, 1948 Regia: George Stevens

▪ T. it.: *Mamma ti ricordo!* Sog.: dalla pièce omonima (1944) di John Van Druten e dal romanzo *Io e la mamma* (*Mama's Bank Account*, 1943) di Kathryn Forbes. Scen.: DeWitt Bodeen. F.: Nicholas Musuraca. M.: Robert Swink. Scgf.: Albert D'Agostino, Carroll Clark. Mus.: Roy Webb. Int.: Irene Dunne (Mama, Marta Hanson), Barbara Bel Geddes (Katrin Hanson), Oscar Homolka (Chris Halvorsen), Philip Dorn (Lars Hanson), Sir Cedric Hardwicke (Jonathan Hyde), Edgar Bergen (Peter Thorkelson), Rudy Vallee (Dr. Johnson), Barbara O'Neil (Jessie Brown Halvorsen), Florence Bates (Florence Dana Moorhead), Peggy McIntyre (Christine Hanson). Prod.: George Stevens, Harriet Parsons per RKO Radio Pictures ▪ 35mm. D.: 134'. Versione inglese / *English version* ▪ Da: BFI National Archive per concessione di Lobster Films

Quando la macchina da presa nella prima inquadratura arretra da una veduta panoramica di San Francisco avvolta nella nebbia per ritrovarsi in una modesta soffitta dove Katrin (Barbara Bel Geddes) batte a macchina l'ultima riga del suo romanzo, nella vita di



I Remember Mama

Stevens si apre un periodo straordinariamente fertile che si concretizzerà in un quartetto di capolavori diretti uno dopo l'altro in soli cinque anni. Di ritorno dalla guerra, stremato, persuaso che la sua carriera fosse giunta al capolinea, Stevens si rivelò invece in forma smagliante.

Prima del coinvolgimento di Stevens la produzione del film era stata segnata da alcuni eventi cruciali. La principale fonte letteraria, il romanzo semi-autobiografico di Kathryn Forbes sulla vita di una famiglia d'immigrati norvegesi a San Francisco, era stata acquistata dalla RKO nel 1942 e assegnata allo sceneggiatore Dewitt Bodeen (noto per i film dell'orrore di Val Lewton). Nel frattempo la storia aveva ispirato nel 1944 il musical di Broadway *I Remember Mama*, di John Van Druten. Perciò Bodeen scrisse due diverse stesure, prima e dopo aver visto lo spettacolo. (Nel film Oscar Homolka riprese il ruolo già interpretato a teatro). Quando fu respinta la richiesta di Marlene Dietrich di impersonare Mama e la RKO non riuscì a convincere Greta Garbo, la scelta cadde su Irene Dunne. L'attrice chiese che la regia fosse affidata a Stevens. Allora gli studios, dove Stevens aveva diretto il suo primo film, lo presero in prestito dalla Liberty Films. Lui non si limitò alla regia, ma come di consueto scrisse altro materiale e produsse il film. Qui, con la sua regia limpida e la ricchezza dei dettagli, Stevens si confronta con grandi maestri come Henry King ma anche con giganti contemporanei come Orson Welles. Il suo sguardo nostalgico sul passato – con gli specchi, la voce narrante e i soffitti bassi delle case dell'infanzia – è declinato in chiave wellesiana. La trama ha una struttura episodica che fa risaltare su uno sfondo all'apparenza banale i dettagli più crudi, animati da personaggi che, per citare Donald Richie, si muovono sulla pellicola come se fossero vivi. Il tragico isolamento dell'individuo, esplorato nei film di Stevens da *Alice Adams* in poi, diventa il tema centrale. È nato un gigante.

As the opening shot pulls back from a panoramic view of San Francisco wrapped in fog, into a humble loft in which Barbara Bel Geddes as Katrin types the very last line of her novel, an extraordinarily fruitful period unfolds in Stevens's life – resulting in a quartet of masterpieces directed back-to-back within the course of only five years. Back from the war, burnt-out and weary, thinking his career was in all likelihood over, Stevens was actually on fire.

Some key events had taken place in the production of the film prior to Stevens's involvement. The main literary source, Kathryn Forbes's semi-autobiographical book about the life of a family of Norwegian immigrants in San Francisco, was acquired by RKO in 1942 and assigned to screenwriter Dewitt Bodeen (known for Val Lewton's horrors). In the meantime, the story had inspired I Remember Mama, *a 1944 Broadway play by John Van Druten. Therefore Bodeen wrote different drafts – one before viewing the play and one afterwards. (Oscar Homolka resumed his theatrical role in the film version.) After Marlene Dietrich's request to play Mama was rejected and RKO's courtship of Greta Garbo for the title role didn't work out, Irene Dunne was cast. She asked for Stevens to direct. Then the studio, which had once been Stevens's first home as a director, got him on loan from Liberty Films. He not only directed, but as usual wrote some new material and produced the film. Here, with his lucid direction and richness of detail, Stevens rubs shoulders with old masters such as Henry King but also with contemporary giants such as Orson Welles. His nostalgic look at the past – with mirrors, voiceover and low-ceilinged houses of childhood – is played in a Wellesian key. The plot is loose and designed to allow stark details to appear against a seemingly mundane backdrop, brought to life by characters who, in Donald Richie's words, move through the reels of the film just as though they are alive. The tragic isolation of the individual, explored in Stevens's films since* Alice Adams, *becomes the central focus. A giant is born.*

A PLACE IN THE SUN

USA, 1951 Regia: George Stevens

▪ T. it.: *Un posto al sole*. Sog.: dal romanzo *Una tragedia americana* (*An American Tragedy*, 1925) di Theodore Dreiser e dalla pièce omonima (1926) di Patrick Kearney. Scen.: Michael Wilson, Harry Brown. F.: William C. Mellor. M.: William Hornbeck. Scgf.: Hans Dreier, Walter Tyler. Mus.: Franz Waxman. Int.: Montgomery Clift (George Eastman), Elizabeth Taylor (Angela Vickers), Shelley Winters (Alice Tripp), Anne Revere (Hannah Eastman), Keefe Brasselle (Earl Eastman), Fred Clark (Bellows), Raymond Burr (procuratore distrettuale R. Frank Marlowe), Herbert Heyes (Charles Eastman), Shepperd Strudwick (Anthony Vickers), Frieda Inescort (Mrs. Vickers). Prod.: George Stevens per Paramount Pictures ▪ DCP. D.: 122'. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Park Circus ▪ Restaurato in 4K nel 2014 da Paramount presso i laboratori Technicolor e Chace, con la supervisione di George Stevens Jr., a partire dal negativo 35mm / *Restored in 4K in 2014 by Paramount at Technicolor and Chace laboratories under George Stevens Jr.'s supervision, from the 35mm negative*

Uno dei più duri attacchi al sogno americano. Stevens era da lungo tempo legato al romanzo di Theodore Dreiser da cui è tratto il film, la storia di un giovane che uccide la fidanzata incinta: lo lesse una prima volta già nel 1925, quando il libro uscì. Fu la Paramount ad acquistare i diritti di *Una tragedia americana* e fu Josef von Sternberg a dirigerlo nel 1931, provocando lo sdegno di Dreiser. Il suo insuccesso fece sì che la Paramount esitasse a rivisitare il costoso materiale di sua proprietà, finché Stevens, dopo una strenua lotta, non ottenne di realizzarlo a modo suo. Il regista affidò l'adattamento all'autore di sinistra Michael Wilson e al poeta e romanziere Harry Brown e scritturò Elizabeth Taylor e Montgomery Clift, che con il loro bacio ci hanno regalato uno dei momenti più coinvolgenti del cinema: un'inquadratura di un romanticismo delirante, girata usando una lente da sei pollici, trasporta lo spettatore tra le loro braccia. Con Shelley Winters il cast principale era al completo e in grado di donare – per citare Manny Farber – "lampi di recitazione spaventosamente naturale". Il film, le cui riprese ebbero inizio nell'ottobre del 1949, era caratterizzato da un'altra innovazione, curiosa e incredibilmente efficace, rispetto agli standard hollywoodiani: l'ampio uso di lunguide dissolvenze incrociate pensate da Stevens per far "scorrere una sorta di energia". Gli ci vollero diciannove mesi per montare il materiale e sette preview per convincersi di aver realizzato uno dei film migliori della sua carriera, che fu poi premiato con sei Oscar, compresi quelli alla regia, alla sceneggiatura e al montaggio. Stevens cambiò nome al suo protagonista da Clyde a George, forse perché vedeva un po' di sé stesso nell'ingenuo solitario che fa l'autostop verso un mondo migliore e invece finisce sulla forca. Per quanto cupa, la visione romantica pone il protagonista in uno stato di sogno a occhi aperti, permettendogli di attraversare le sventure con un atteggiamento straordinariamente calmo e sobrio. "La tipica tragedia americana è la tipica tragedia romantica", scrisse Donald Richie, e questa è la tragedia più completa di Stevens, nel senso che tutte le promesse fatte sono false e tutto il bene va sprecato.

One of the most uncompromising attacks on the American Dream. Stevens had a long association with Theodore Dreiser's source novel, about a young man murdering his pregnant girlfriend, which he first read when it came out in 1925. It was Paramount that purchased the rights to An American Tragedy *and Josef von Sternberg who directed it in 1931, to Dreiser's disdain. Its failure made Paramount hesitant in revisiting the expensive property until Stevens fought relentlessly to have it made his way. He passed the material over to the leftist Michael Wilson and poet and*



A Place in the Sun

novelist Harry Brown to adapt, and cast Elizabeth Taylor and Montgomery Clift, who gave us one of the screen's most enthralling moments when they kissed: a deliriously romantic shot using a six-inch lens takes the audience into their arms. With Shelley Winters joining the team, the main cast was complete – which, in Manny Farber's words, gave "streaks of frighteningly natural acting." By Hollywood standards, there was another curious and staggeringly effective innovation involved in the production, which commenced on October 1949: the extensive use of languid lap dissolves that Stevens devised for achieving "a kind of energy to flow through." It took Stevens 19 months to edit his material and seven previews to convince him that he had just made one of the finest films of his career, further endorsed by six Oscars, including wins for best director, screenplay and editing. Stevens changed the name of his hero from Clyde to George, perhaps because he saw a touch of himself in the naïve loner who hitchhikes his way to a better world, only to end up on the gallows. Bleak as it is, the romantic vision puts the hero in a state of reverie, allowing him to walk through the calamity, terrifyingly calm and sober. "The typical American tragedy is the typical romantic tragedy," Donald Richie wrote, and this is Stevens's fullest tragedy in the sense that all promises made are false and all good goes to waste.

SOMETHING TO LIVE FOR

USA, 1952 Regia: George Stevens

▪ T. it.: *Perdonami se ho peccato*. Scen.: Dwight Taylor. F.: George Barnes. M.: William Hornbeck, Tom McAdoo. Scgf.: Hal Pereira, Walter Tyler. Mus.: Victor Young. Int.: Joan Fontaine (Jenny Carey), Ray Milland (Alan Miller), Teresa Wright (Edna Miller), Richard Derr (Tony Collins), Douglas Dick (Baker), Herbert Heyes (Crawley), Harry Bellaver (Billy), Paul Valentine (Albert), Frank Orth (cameriere), Alex Akimoff (cameriere). Prod.: George Stevens per Paramount Pictures ▪ DCP. D.: 90'. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Paramount Pictures per concessione di Park Circus

Fino a *I Remember Mama* Stevens filmò la vita delle persone. Da quel momento in poi cominciò a volere di più, a voler entrare dentro i suoi personaggi. Questa profonda empatia culminò nel film più sottovalutato della sua carriera, un tesoro nascosto: *Something to Live For*. Prendete il Ray Milland alcolizzato di *Giorni perduti* e immaginatelo sobrio, maturo, sposato, padre di due bambini e affermato pubblicitario. Eppure gli manca qualcosa, la sua vita ormai somiglia a una pubblicità. Avendo deciso di spendersi per una buona causa nel tempo libero, un giorno riceve una richiesta di soccorso degli Alcolisti Anonimi e quando si precipita ad aiutare la persona in difficoltà scopre che è una donna: Joan Fontaine nei panni di un'attrice sul viale del tramonto. La salva, si innamorano, lei riporta la vitalità nell'esistenza di lui, che a detta della moglie (interpretata da Teresa Wright) è diventata sin troppo sobria. In seguito le loro vite migliorano, ma come in tanti film di Stevens il dolore e il senso di perdita restano.

Dwight Taylor, autore della delicata sceneggiatura originariamente intitolata *Mr and Miss Anonymous*, si era ispirato a sua madre, attrice e alcolista. Stevens entrò nel progetto quando era ancora impegnato nel montaggio di *A Place in the Sun*. Le riprese iniziarono nel maggio 1950, ma l'insuccesso di una preview nell'agosto del 1951, in concomitanza con la distribuzione in sala di *A Place in the Sun*, fece slittare al marzo del 1952 l'uscita del film, che non si salvò comunque dal fiasco commerciale e fu così condannato all'oblio. In seguito anche i critici e perfino gli autori di monografie su Stevens (come Donald Richie e Marilyn Ann Moss) si sono sentiti legittimati a ignorare e sottovalutare il film. Eppure la regia, con il suo raffinato senso del disordine spaziale, dell'ingarbugliamento e dell'ineluttabilità, è assolutamente magistrale. I personaggi, vulnerabili, sono intrappolati in bar, camere d'albergo, uffici, ascensori,



Something to Live For

e, in una sequenza degna di Bergman e Rossellini, in una camera funeraria egizia dentro un museo, luogo improbabile per la riaffermazione dei legami umani. Cercano un amore che è perduto ancor prima di essere trovato. Il sogno romantico fallisce, ma lo spettacolo teatrale che chiude il film è solo all'inizio. È un trionfo dell'artificio e del conformismo? Il film cupo e tenero di Stevens ti lascia con questo dubbio come mai nessun altro ha fatto.

Up until I Remember Mama*, Stevens filmed how people lived. From that point on, he began to strive for more, to get under the skin of the characters. His ardent empathy reached an apex with the most underrated film of his career, and a hidden gem:* Something to Live For. *Imagine Ray Milland's alcoholic in* The Lost Weekend *rehabilitated, seasoned, married with two kids and holding down a nine-to-five job in advertising. Yet something is missing in his life, which has now come to resemble an advertisement. Serving a good cause in his spare time, when an Alcoholics Anonymous rescue call comes in, he rushes to help the troubled drinker only to discover it's a she: Joan Fontaine as a has-been actress. He saves her, they fall for each other, she brings back the vitality to his life, which according to his own wife (played by Teresa Wright) has become far too sober. Afterwards their lives improve but, as in many Stevens films, the pain and loss remain.*

Dwight Taylor's sensitive script, originally titled Mr and Miss Anonymous*, was based on his mother, an actress and alcoholic. Stevens got on board when he was still editing* A Place in the Sun. *Shooting began in May 1950, but an unsuccessful August 1951 preview, coinciding with the release of* A Place in the Sun*, delayed the film's release until March 1952 – and couldn't save the film from the eventual commercial failure that pushed it into oblivion. It also gave future critics, even in book-length studies of Stevens (including those by Donald Richie and Marilyn Ann Moss), the excuse to ig-*

nore and undermine the film. Yet the direction, in its accomplished sense of cluttered space, entanglement and inescapabilty, is full of artistry. The vulnerable characters are trapped in bars, hotel rooms, offices, elevators and, in a sequence worthy of a Rossellini/Bergman film, a pharaoh's tomb in a museum – an unlikely place for the reaffirmation of human bonds. They search for a romance that is lost before it's found. The romantic dream fails but the stage show with which the film ends is just beginning. Is this a triumph for artificiality and conformity? Stevens's dark and tender film leaves you with this thought as no other film does.

SHANE

USA, 1953 Regia: George Stevens

▪ T. it.: *Il cavaliere della valle solitaria*. Sog.: dal romanzo omonimo (1949) di Jack Schaefer. Scen.: A.B. Guthrie Jr. F.: Loyal Griggs. M.: William Hornbeck, Tom McAdoo. Scgf.: Hal Pereira, Walter Tyler. Mus.: Victor Young. Int.: Alan Ladd (Shane), Jean Arthur (Marian Starrett), Van Heflin (Joe Starrett), Brandon de Wilde (Joey Starrett), Jack Palance (Jack Wilson), Ben Johnson (Chris Calloway), Edgar Buchanan (Fred Lewis), Emile Meyer (Rufe Ryker), Elisha Cook Jr. (Stonewall Torrey), Douglas Spencer (Shipstead). Prod.: George Stevens per Paramount Pictures ▪ DCP. D.: 118'. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Park Circus ▪ Restaurato in 2K nel 2013 da Paramount presso il laboratorio Technicolor a partire dal negativo 35mm, con la supervisione di George Stevens Jr. / *Restored in 2K in 2013 by Paramount from the 35mm negative at Technicolor laboratory, under George Stevens Jr.'s supervision*

Definito "il western più puro", con la sua lirica combinazione di grandezza e intimità è un capolavoro epocale che demistifica il West ma ne conserva il romanticismo. Mentre tornava a casa dopo la liberazione di Dachau, Stevens vide dei bambini tedeschi sparare con pistole di legno mentre giocavano ai cowboy. Quell'immagine, dopo le recenti esperienze, lo convinse a spogliare di ogni fascino la pistola per mostrarne la vera natura, cieca e distruttiva. *Shane* divenne il film di guerra che avrebbe voluto fare sin dal 1945: non un tipico film di genere, coi suoi costumi e accessori, ma un modo per tastare il polso al tipo di violenza che la guerra giustificava.

Narrata dal punto di vista di un bambino, la storia si concentra su Shane, pistolero dai modi principeschi che scende in una vallata dove sorge un ranch. Il proprietario di quell'Eden fangoso, Joe Starrett, il cui figlioletto è affascinato da Shane, gli offre un lavoro. Di fronte alle intimidazioni e alla violenza micidiale degli allevatori locali, i fratelli Ryker, e dei loro scagnozzi, lo scontro appare inevitabile.

Shane era tratto da un romanzo del giornalista Jack Schaefer, primo di una serie di western scritti senza aver mai visto il West di persona. Stevens, molto scontento dei dirigenti della Paramount, era attratto dalla storia anche perché gli avrebbe permesso di girare lontano dalle interferenze degli studios. Il Premio Pulitzer A.B. Guthrie scrisse la sceneggiatura, mentre Jean Arthur appare nel suo ultimo ruolo cinematografico. Per le parti di Shane e Joe Starrett si pensò inizialmente a Montgomery Clift e a William Holden, ma furono preferite l'interpretazione laconica di Alan Ladd e quella sanguigna di Van Heflin. Le riprese iniziarono nell'estate del 1951, direttore della fotografia Loyal Griggs (destinato a vincere un Oscar per il suo lavoro), e il film giunse sugli schermi nell'aprile del 1953 riscuotendo ampio consenso. Da allora è stato, più che un semplice western, una pietra miliare della cultura americana. Una copia del film fu perfino chiesta dal Presidente Eisenhower per mostrarla a Nikita Chruščëv, anche se pare improbabile che i due leader mondiali abbiano colto la sua cruda verità sulla civilizzazione: la necessità di uccidere per smettere di uccidere.

Called "the purest western of all", this lyrical combination of grandeur and intimacy is an epochal masterpiece that demystifies the West but preserves its romanticism. On his way back home from the war after the liberation of Dachau, Stevens saw German kids shooting wooden pistols, playing American cowboys. That image, following his recent experiences, prompted him to take the grace away from the gun and show it as it was: destructive and blind. Shane *became the war movie he had wanted to make since 1945 – not a typical genre piece, dictating the usual accessories and costumes; rather Stevens put his finger on the pulse of the type of brutality that war justified.*

Told from the point of view of a child, the story focuses on Shane, a princely mannered gunman who descends into a valley where a ranch is in sight. The owner, Joe Starrett, whose son Joey is infatuated by Shane, offers him a job in this muddy Eden. Facing intimidation and deadly violence from local cattlemen the Ryker Brothers and their hired guns, a confrontation becomes imminent.

Shane *was based on a novel by journalist Jack Schaefer, the first in a series of westerns he wrote without ever seeing the 'West' firsthand. Stevens, extremely dissatisfied with the Paramount heads, was also drawn to the story as it would allow him to shoot away from the studio's interference. Pulitzer Prize-winning author A.B. Guthrie wrote the script and Jean Arthur appears in her final film role. Montgomery Clift and William Holden were initially considered for the parts of Shane and Joe Starrett, but Alan Ladd's laconic and Van Heflin's earthen interpretations were favoured. Shooting began in the summer of 1951 with cinematographer Loyal Griggs on board (who would win an Oscar for his work) and the film reached screens in April 1953 to a wide acclaim. From then on,*



Shane

it became more than just a Western; it was a landmark of American culture. A print of the film was even requested by President Eisenhower to show to Nikita Khrushchev, though it is unlikely that the world powers saw the ugly truth about civilisation, that one has to kill to stop killing.

l'Academy Film Archive / *Print courtesy of the George Stevens Collection at the Academy Film Archive*

GEORGE STEVENS: A FILMMAKER'S JOURNEY

USA, 1984 Regia: George Stevens Jr.

▪ Scen.: George Stevens Jr. M.: Catherine Shields. Mus.: Carl Davis. Int.: Fred Astaire, Warren Beatty, Pandro S. Berman, Frank Capra, Douglas Fairbanks Jr, Katharine Hepburn, Rouben Mamoulian, Joseph L. Mankiewicz, Joel McCrea, Alan J. Pakula, Hal Roach, Ginger Rogers, Max Von Sydow, Fred Zinnemann. Prod.: George Stevens Jr., Antonio Vellani, Susan Winslow per Creative Film Center ▪ 35mm. D.: 110'. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Academy Film Archive ▪ Copia proveniente dalla George Stevens Collection depositata presso

Uno dei più bei ritratti su pellicola di un regista di Hollywood, questo film è un complemento essenziale per chiunque intenda approfondire l'opera di Stevens. Narrato in maniera introspettiva, ricorda allo spettatore i bei tempi dei documentari sul cinema, quando era possibile esaminare spezzoni di film senza essere interrotti da irrilevanti commenti resi necessari dalla normativa del *fair use* o dalla rapida inserzione di mezzibusti che insidiano l'integrità delle scene discusse. In effetti, il ritmo preciso e pacato di questo progetto padre-figlio presenta alcune analogie con lo stile dello stesso George Stevens. Il viaggio ha inizio con *Alice Adams*. Un flashback elenca alcuni dei principali incarichi svolti da Stevens prima del film che lo consacrò, come quello di operatore nelle comiche di Stanlio e Ollio. Il film segue poi il corso della sua carriera in maniera più o meno cronologica, lasciando intravedere il lavoro di un perfezionista, in particolare attraverso le interviste con tutta una serie di grandi del cinema americano, compreso un Hal Roach allora ultranovantenne, il produttore della RKO Pandro S. Berman e il collega regista Rouben Mamoulian, che spiega come i film di Stevens, quanto a proporzioni e tempi dei movimenti che li compongono, aspirino a diventare musica. Warren Beatty parla del suono espressivo e non convenzionale nei film di Stevens e di come influenzò i creatori di *Gangster Story*. L'episodio della lista nera che riguarda lo scontro con Cecil B. DeMille rivive attraverso le testimonianze di Fred Zinnemann e Joseph Mankiewicz. Il film convince lo spettatore che ciascuno dei progetti personali a cui Stevens lavorò dopo la guerra sia servito a riaffermare la verità interiore che lo animava. In questo senso il penultimo film, *La più grande storia mai raccontata* (del quale vengono qui mostrati alcuni magnifici filmati dietro le quinte), per quanto imperfetto, completa il cerchio di 'umanità' che è stato al centro delle riflessioni di Stevens dai tempi di Stanlio e Ollio fino a Gesù.

One of the finest portraits of a Hollywood director on film, this is an essential accompaniment to any study and appreciation of George Stevens's cinema. Introspectively narrated, it reminds the viewer of the great days of documentaries on film, when you could actually examine the movie clips without the interference of any extraneous 'fair use' commentary or the rapid intercutting of talking heads assaulting the integrity of the scenes discussed. In fact, the meticulous and unhurried pace of this father-son documentary project shares similarities with George Stevens's own style. The journey begins with Alice Adams. *A flashback lists some of the key roles undertaken by Stevens prior to his breakthrough feature, including his work as a cameraman on Laurel & Hardy comedies. The film then follows the course of his career in a more or less chronological way, conveying a sense of how a perfectionist directed his films, mostly through*



George Stevens: A Filmmaker's Journey

interviews with an array of American cinema's greats, including the then-nonagenarian Hal Roach, the RKO producer Pandro S. Berman, and fellow director Rouben Mamoulian, who speaks of how Stevens's films aspire to the condition of music in their time-sensitive proportion of movements. Warren Beatty talks about the unconventionality and expressiveness of sound in Stevens's films and the way it inspired the makers of Bonnie and Clyde. *The blacklist episode involving the confrontation with Cecil B. DeMille is brought back to life through the testimonies of Fred Zinnemann and Joseph Mankiewicz. The film convinces the viewer that each of the personal projects Stevens worked on after the war served as a reaffirmation of an inner truth that the director believed in. In that sense his penultimate film,* The Greatest Story Ever Told *(of which there is some great behind-the-scenes footage here), flawed as it was, completed the circle of 'humanity' that kept its director preoccupied from the time of Laurel & Hardy to Jesus.*

GEORGE STEVENS: D-DAY TO BERLIN

USA, 1994 Regia: George Stevens Jr.

▪ Scen.: George Stevens Jr. F.: George Stevens (16mm footage), Allen Moore. M.: Catherine Shields. Mus.: Carl Davis, Peter Howell. Int.: George Stevens Jr. (voce narrante), George Stevens, George S. Patton, Charles de Gaulle, Bernard L. Montgomery. Prod.: George Stevens Jr., Gail Schumann per New Liberty Productions ▪ Pro-res. D.: 46'. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Academy Film Archive ▪ Copia proveniente dalla George Stevens Collection depositata presso l'Academy Film Archive / *Print courtesy of the George Stevens Collection at the Academy Film Archive*

Se le immagini ufficiali della Seconda guerra mondiale erano monocrome, parzialmente messe in scena e girate col treppiede, ciò che vediamo nel resoconto di George Stevens, filmato in un vibrante Kodachrome, è vivo, reale e senza filtro. Dopo la realizzazione di *Gunga Din* nel 1939, la cinepresa 16mm era divenuta parte integrante della vita di George Stevens, il suo diario visivo. Fu con questa apparecchiatura che filmò ufficiosamente alcuni fatti salienti della Seconda guerra mondiale. 'Ufficiosamente' perché i film furono spediti a casa come 'lettere dal fronte' e rimasero in soffitta per alcuni decenni, prima che il figlio di Stevens decidesse di fare un primo montaggio del materiale realizzando *A Filmmaker's Journey*. Un resoconto esteso di quel capitolo della vita di Stevens è stato poi incluso in questo film per la televisione, che condivide materiali e commento con il film precedente ma vi aggiunge un'ulteriore mezz'ora di filmati inediti.

È nella sala di proiezione della Columbia Pictures, dopo aver visto *Il trionfo della volontà* (1935), che Stevens sente la necessità di agire in prima persona. Arruolatosi, è di stanza a Londra, dove gira per registi come Frank Capra e Carol Reed. Nel 1944 gli giunge l'incarico più importante della sua vita, dal generale Eisenhower in persona: mettere insieme un'unità di cameramen dell'esercito per filmare l'invasione alleata dell'Europa. La squadra, soprannominata 'The Stevens Irregulars' (ne fanno parte Irwin Shaw, Joseph Biroc, William Saroyan e William Mellor, che sarà direttore della fotografia di *A Place in the Sun*), filma la liberazione di Parigi, l'offensiva delle Ardenne, la scoperta di una fabbrica sotterranea di V-1 a Nordhausen, la residenza bavarese di Hitler e la liberazione di Dachau. Ci sono fugaci momenti di gioia quando il 25 aprile 1945 i soldati sovietici e americani si incontrano per la prima volta a Torgau e le troupe si scambiano pareri esaminando le reciproche apparecchiature. Tuttavia, la maggior parte del materiale è, dirà il regista, come vagare tra le visioni infernali di Dante: l'orrore delle macerie, le schiere di rovine e lo shock insopportabile del campo di concentramento, che lascerà su Stevens un segno evidente.



George Stevens: D-Day to Berlin

If the official image of the Second World War was monochrome, semi-staged, using a tripod, what we see in this account by George Stevens, shot on lively Kodachrome film stock, is raw, real and without any filter. The 16mm camera became an inseparable part of George Stevens's life and his visual diary after the filming of Gunga Din *in 1939. It was with the same device that some of the most decisive events of WWII were unofficially filmed. 'Unofficially' since they were sent as 'letters back home', and they stayed in the loft for the next few decades, before Stevens's son first edited some of the footage into* A Filmmaker's Journey. *An extended account of this chapter of Stevens's life was then given in this made-for-television work, which shares footage and narration with the earlier film but adds an extra half an hour of unseen material.*

It was in the Columbia Pictures viewing room that Stevens felt the need for direct action, after watching Triumph of the Will *(1935). He enlisted and was stationed in London where he shot some material for people including Frank Capra and Carol Reed. In 1944 came the most important assignment of his life, directly from General Eisenhower: putting together a unit of army cameramen to cover the Allied invasion of Europe. His team, nicknamed 'The Stevens Irregulars' (including Irwin Shaw, Joseph Biroc, William Saroyan, and William Mellor who later shot* A Place in the Sun*) filmed the Liberation of Paris, the Battle of the Bulge, the discovery of the underground V-1 bomb factory in Nordhausen, Hitler's Bavarian residence and the liberation of Dachau. There are moments of fleeting joy when on 25 April 1945 American and Soviet soldiers meet for the first time in Torgau and the film crews compare notes by examining the other unit's cameras. However, most of the material is, as Stevens once said, like wandering in Dante's infernal visions – the documentation of rubble horror, rows of ruin, and the unbearable shock of the concentration camp, which left an undeniable mark on Stevens.*



ROMY, VITA E ROMANZO

Romy, Life Lived and Fiction

Programma a cura di / *Programme curated by* **Volker Schlöndorff**
in collaborazione con / *in collaboration with* **La Cinémathèque française**

Un'immagine indelebile: Romy Schneider dietro le quinte del Théâtre Moderne di Parigi, prima di una doppia entrata in scena, da un lato come Nina nel *Gabbiano,* dall'altro come Romy davanti al pubblico francese. La vedo appoggiata a un'anta a battente, pallida, mentre sfida la paura del palcoscenico e mormora le sue battute con voce incolore. Louis Malle l'aveva definita "un soldatino". Giustamente. Io ero l'assistente di Sacha Pitoëff, e l'abbiamo vista muovere i primi passi nel teatro diretta da Luchino Visconti in *Peccato che sia una sgualdrina* con Alain Delon. Nel sontuoso allestimento colpiva per la sua fragilità giovanile, la sua emotività e la sua semplicità quasi dilettantesca. È quindi stato a teatro che lei e io ci siamo conosciuti, due giovani tedeschi a Parigi, e abbiamo ovviamente legato. In seguito ci siamo spesso rivisti a Parigi in occasione di eventi cinematografici, e credo che rimpiangessimo entrambi di non aver mai lavorato insieme. Eppure c'è mancato poco: vent'anni dopo Bruno Ganz l'avrebbe voluta accanto a sé nell'*Inganno*, e se glielo avessi chiesto lei avrebbe sicuramente accettato. Ma durante i sopralluoghi in Libano sono stato messo seriamente in guardia da Régis Wargnier, che all'epoca era ancora mio assistente e aveva appena lavorato con lei in un film a Parigi: potevamo esporre Romy a simili condizioni di ripresa e al rischio permanente rappresentato da fazioni che si scontravano giorno e notte con armi pesanti? Per il suo ultimo film aveva avuto più di dieci persone al seguito. Non avremmo mai potuto portare tutta quella gente nella Beirut della guerra civile.

In seguito ho spesso pensato che quella città in rovina le avrebbe ricordato, come a me, le città tedesche del dopoguerra, e anche la frenesia di vivere tanto più intensamente. Durante gli anni Cinquanta Romy aveva vissuto, nella famiglia del patrigno un po' 'affarista', la follia dei nuovi ricchi. Erano borghesi 'kaputt' a tutti gli effetti, rifiutavano ogni responsabilità, individuale o collettiva, per una guerra che aveva devastato l'Europa tutta e dalla quale erano usciti miracolosamente vivi. Vivi si fa per dire, perché nel periodo postbellico il paese era annientato e spezzato, e la gente si cullava nell'autocommiserazione e nel sentimentalismo, nella rimozione e nei falsi ideali. I loro rapporti umani erano vuoti, la loro personalità pura facciata; un mondo di apparenze del quale l'adolescente Romy aveva dovuto percepire la falsità ipocrita e volgare. Voltando le spalle all'attualità, l'infatuazione per il feudalesimo, vera ragione del successo di *Sissi*, faceva parte dello *Zeitgeist* del miracolo economico. Essere l'idolo di quella gente deve essere stato insopportabile per un'anima un po' sensibile, ne sono testimone io che lasciai il paese a sedici anni. In Francia mi vergognavo di essere rappresentato da quell'imperatrice rétro che lì riscuoteva lo stesso successo che nel resto del mondo.

In seguito Romy ha sempre voluto tornare sull'argomento, dato che un terzo dei suoi film da adulta riguardano il periodo nazista. Non che avesse vissuto quegli anni, essendo allora solo una bambina, ma come tutti noi sentiva il peso di appartenere a una civiltà che era stata capace di tali crimini. Di qui

An indelible image: Romy in the wings of Théâtre Moderne in Paris, about to step on stage in a dual role, as Nina in The Seagull*, and also as Romy before the French public. I see her leaning against a panel of the set, pale as she braves her stage fright, murmuring her lines in a pure voice. Louis Malle once called her "a little soldier". With good reason. I was assistant to Sacha Pitoeff, and we had seen her take her first steps in the theatre in* 'Tis Pity She's a Whore *with Alain Delon. In Visconti's sumptuous production, she made an impression with her fragile youthfulness, her emotion and almost dilettante simplicity. It was in the theatre that we first met. She and I, two young German expats in Paris, made a connection, and often met up after film events in Paris. I think that we both regretted not having worked together, however, we did come close. Some 20 years later, Bruno Ganz wanted her to play opposite him in* Circle of Deceit*, and she would certainly have accepted, had I asked her. But when we were location scouting in Lebanon, Régis Wargnier, who was still my assistant at the time, had just worked with her on a film in Paris and warned me off in no uncertain terms. Could we really expose Romy to such touring conditions, and to the ever-present danger of the heavily armed factions we'd face day and night? For her last film, she'd had an entourage of about a dozen people, make-up artist, dresser, chauffeur, personal secretary, masseur, hairdresser, nurse, etc. Given the civil war in Beirut, we could never take such a troupe of people, with their vehicles and air-conditioned caravans, not to mention the cost and insurance.*

Subsequently, I've often pondered on how that city in ruins would have reminded her, as it did me, of German towns after the war, and also of the frenzy people felt to live life even more intensely. In the 1950s, in the family of her stepfather, a 'captain of industry type', she lived through the madness of the nouveau-riche, who drowned their mean-spirited sorrows in alcohol and food, in their luxury chalets and their shiny Mercedes. They were 'kaputt' bourgeois in every way, pushing back against all responsibility, individual or collective, for a war that had ravaged the whole of Europe and which they had miraculously come out of alive. Though barely alive, since in the postwar period the country was devastated, the people were full of self-pity, crushed and maudlin, champions of repression and false ideals. Their human relationships were empty, their personalities pure facades; it was a world built on appearances, whose hypocritical falseness and vulgarity cannot have escaped the teenage Romy. Turning their backs on current affairs, their appetite for feudalism was the true reason for the success of the Sissi films, they suited the Zeitgeist *of the economic miracle years. Being the idol of those people must have been unbearable for a sensitive soul. I can bear witness to this, having left the country at the age of 16. When I arrived in France, I felt ashamed to be represented by that vintage empress, so successful all around the world.*

Subsequently, Romy was always ready to return to this subject: a third of her adult films are about the Nazi period. It isn't that she lived through this period, she was only a child, but like

anche il suo desiderio di assimilazione, la sua volontà di integrarsi il più possibile in Francia, fino a cancellare le proprie origini. Impresa destinata a fallire, ovviamente, e non a causa della lingua che padroneggiava alla perfezione: cosa tanto più notevole in quanto non aveva mai seguito un corso di studi regolare e soffriva di non aver conseguito la maturità. Per lei non era un complesso ma neanche qualcosa di cui andar fiera, e si aggiungeva alla macchia delle origini germaniche.

Dovette imparare a rivendicare con orgoglio anche la propria femminilità, e Visconti ebbe il merito di rivelarla come tale. Così sposò con coraggio tutte le cause, dal diritto all'aborto al femminismo in generale, spingendosi talvolta più in là nelle sue invettive e nelle sue confessioni di quanto fosse necessario. Un po' teatrale lo sarà stata, senza imbarazzo poiché il teatro era per lei la cosa più nobile. Il film *La Voleuse* lo dimostra. È un film quasi dimenticato, a torto, eppure è quello che mostra Romy in tutta la sua complessità. Doveva passare di lì prima di trovare la delicata luminosità che il suo pubblico e i suoi registi hanno amato. Il film è prezioso anche perché riunisce per la prima volta Romy e Michel Piccoli, e c'è già tutta l'intensità del loro futuro rapporto. I film che abbiamo scelto attestano che i suoi ruoli sono stati segnati dalla sua vita quanto dalle sceneggiature; finzione e vissuto si informano a vicenda per realizzare il ritratto di una donna che non esita a esporsi a tutte le lacerazioni che la natura e la storia le impongono, anche se ciò significa far soffrire il suo corpo e la sua anima fino alla morte.

Ciò ha reso ancora più difficile la scelta dei film, e con Gian Luca Farinelli rimpiangiamo di non aver potuto inserire *Gli amanti dell'isola*, il magnifico primo film di Alain Cavalier con un Trintignant giovane come lei. Va menzionato il suo ultimo film, *Fantasma d'amore* di Dino Risi, interpretato da Mastroianni, dove Romy è radiosa in maniera quasi irreale e anche spaventosa nella decrepitezza del personaggio che fa presagire la sua. Con lo stesso coraggio aveva interpretato poco prima una donna enigmatica in *Guardato a vista* di Claude Miller accanto a un grande Lino Ventura. Ancora coraggio e volontà di spingersi al limite e oltre in *L'importante è amare* di Andrzej Żuławski. Perfino i melò più convenzionali come *Un amore a Parigi*, tra i suoi primissimi film, *Una donna alla finestra* di Pierre Granier-Deferre o lo straziante *La signora è di passaggio* di Jacques Rouffio meritano di essere visti per la sua presenza e per il tocco di vibrante umanità che dà a tutti i suoi personaggi.

Romy rivelò senza riserve i suoi segreti più intimi nelle conversazioni con Syberberg quando era solo agli inizi della sua carriera, e anni dopo si lasciò andare con la stessa spietata frenesia nelle confessioni alla femminista Alice Schwarzer. I due documentari completano il ritratto che offrono di lei i film di finzione; e in ogni caso un film di finzione è spesso anche un documentario sugli attori. Nel caso di Romy comunque è innegabile: vita e finzione sono la stessa cosa.

Volker Schlöndorff

us all, she felt the weight of belonging to a civilisation capable of such crimes. Hence her willingness to assimilate as completely as possible in France, going so far as to erase her origins. An endeavour doomed to failure, certainly, and not because of the language, which she spoke perfectly. This is remarkable, as she never studied and fretted on account of not having taken her Baccalaureate. It isn't that she had a complex about it, but nor was it a source of pride, and she tagged that onto the stain of her German heritage. She was a woman, yet she had to learn to be a proud woman, and it is to Visconti's credit that she accomplished this. She bravely supported all causes, from the legalisation of abortion, to feminism in general, sometimes going further in her sermons – and her confessions – than was needed. Somewhat theatrical she might have been, and unashamedly so, as the theatre was for her the finest thing. The film La Voleuse *is proof of this. It is practically forgotten, wrongly, and yet it's the one that reveals Romy in all her complexity. It was something she had to go through before finding the delicate radiance that her public and producers loved. The film is also a treasure, as it brings together Michel Piccoli and Romy for the first time, and already all the intensity of their future relationship can be felt. The films we have selected demonstrate that these roles were marked as much by her life as by the plots. Fiction informs life, and vice versa, to complete the portrait of a woman who didn't shy away from the heartbreak that nature and history inflicted on her, even if that meant a lifetime of pain for body and soul.*

This made the selection of films even more difficult, and both Gian Luca Farinelli and I regret being unable to include Le Combat dans l'Ile*, Alain Cavalier's magnificent debut film in which Jean-Louis Trintignant is as youthful as Romy. We must also mention her last film, Dino Risi's* Fantasma d'amore*, with a screenplay by Bernardino Zapponi and featuring Marcello Mastroianni. In this film Romy has a radiance that seems almost unreal, but is also chilling to see how her character declines into old age, presaging her own later years. With equal courage, just prior to this, she had played an enigmatic character in Claude Miller's* Garde á vue*, alongside a powerful Lino Ventura. There was also courage and willingness to go to the limit and beyond in* L'important c'est d'aimer *by Andrzej Żuławski. Even the conventional melodramas, such as* Monpti*, one of her earliest films,* Une femme à sa fenêtre *by Pierre Granier-Deferre or the harrowing* Passante du Sans-Souci *by Jacques Rouffio, are films to see because of Romy's presence and the vibrant humanity that she brings to all her characters.*

With no restraint, Romy shared intimate secrets in conversation with Hans-Jürgen Syberberg early in her career, and years later, with the same ruthless energy, she opened up to feminist Alice Schwarzer. These two documentaries complete the fiction-based portrait of her, and very often, a film of fiction is also a documentary about its actors. In Romy's case, without question, life and fiction are one and the same.

Volker Schlöndorff

SISSI

Austria, 1955 Regia: Ernst Marischka

▪ T. it.: *La principessa Sissi*. Scen.: Ernst Marischka. F.: Bruno Mondi. M.: Alfred Srp. Scgf.: Friedrich Jüptner-Jonstorff. Mus.: Anton Profes. Int.: Romy Schneider (Elisabetta di Baviera, detta Sissi), Karlheinz Böhm (Francesco Giuseppe I d'Austria, detto Franz), Magda Schneider (Ludovica di Baviera), Uta Franz (Elena di Baviera), Gustav Knuth (Massimiliano Giuseppe di Baviera), Vilma Degischer (Arciduchessa Sofia), Josef Meinrad (maggiore di gendarmeria Böckl), Erich Nikowitz (Arciduca Francesco Carlo). Prod.: Ernst Marischka per Erma-Filmproduktionsgesellschaft ▪ DCP. D.: 101'. Col. Versione tedesca con sottotitoli inglesi / *German version with English subtitles* ▪ Da: Beta Films



Sissi

Figura importante del mondo dell'operetta, noto per il suo film ad alto budget sulla vita della regina Vittoria, Ernst Marischka fece rivivere il mito dell'imperatrice Elisabetta d'Austria con Romy Schneider nel ruolo della protagonista. Crinoline, scenografie di cartapesta di un impero fantasticato e storia d'amore sono gli ingredienti di *Sissi*, che dà a Romy in un solo film la fama e il successo in tutta la Germania.

Magda Schneider ha approfittato di queste importanti riprese per imporsi alla produzione e interpretare il ruolo della madre di Romy. Madre e figlia continuano dunque a formare lo stesso tandem anche sul grande schermo. Il regista non tarda a declinare la formula magica proponendo a Romy vari altri lungometraggi. E dietro le quinte Magda decide tutto. Per questo film e i successivi.

L'importo fissato nei contratti di sua figlia, che tratta a peso d'oro, e il colore dei vestiti che deve indossare davanti alle telecamere per questa o quella intervista. Ma anche la scelta dei partner e di coloro che può baciare o meno. Tutto è scritto nero su bianco. Fino a esigere di figurare nei titoli dei film nei quali recita la figlia.

La ricetta funziona. Gli spettatori affollano le sale, in Germania ma anche in tutta Europa. È nata una stella.
Sarah Briand, *Romy. Une longue nuit de silence*, Fayard, Parigi 2019

Per il pubblico ero Sissi, per i produttori ero l'incarnazione della dolce e innocente Altezza Imperiale. I registi, i critici, i miei colleghi in Germania, in Francia, ovunque, vedevano in me solo Sissi e mi trattavano di conseguenza… mi hanno raramente proposto altri ruoli. A quanto pare ero la sola a sapere che non ero Sissi. Ne avevo interpretato il ruolo, ma nella vita reale non assomigliavo affatto a quella figura da sogno. […] Non voglio essere fraintesa, sono grata per tanto successo. Per il periodo meraviglioso trascorso con il regista Ernst Marischka e con sua moglie, che è stata per me come una seconda madre. E anche per i guadagni, che hanno costituito l'inizio della mia fortuna e mi hanno resa indipendente. Malgrado tutto non volevo essere identificata con il personaggio. Mi sentivo etichettata, e per un'attrice non c'è niente di più pericoloso che portare un'etichetta in fronte.
Romy Schneider in *Moi, Romy. Le Journal de Romy Schneider*, Lafon, Parigi 1990

A leading figure in the world of operetta, known for his big-budget film

on the life of Queen Victoria, Ernst Marischka revived the myth of the Empress Elisabeth of Austria, with Romy Schneider in the title role. Full-skirted gowns, papier-mâché sets depicting a fantasy empire, and a love story set the scene for Sissi, which in a single film, brought Romy recognition and success throughout Germany.

Magda Schneider seized the opportunity of this major shoot to make herself known on the production and took the part of Romy's mother in the film. So mother and daughter continued in tandem on the big screen. The producer lost no time in repeating that magic formula by offering Romy several other full-length feature films. And behind the scenes, Magda made all the decisions, for this film and those that followed.

From the fee on her daughter's contracts, for which she drove a hard bargain, to the colour of the outfits she should wear in front of the camera or for such and such interview. And also the choice of all her screen partners and which of those she could or could not kiss. All was on the paper. She even demanded a credited part for herself in the films in which her daughter featured.

The recipe worked well. Spectators flocked to the cinemas, in Germany and across Europe. A star was born.
Sarah Briand, Romy. Une longue nuit de silence*, Fayard, Paris 2019*

To the public, I was called Sissi; to the producers, I was the incarnation of the sweet and innocent Imperial Highness. The directors, the critics, my colleagues in Germany, in France, everywhere, only saw me as Sissi. They treated me accordingly… rarely was I offered other roles. I was the only one, it seemed, who knew that I was not Sissi. I had played the role, but I bore no resemblance whatever in real life to this dream-like figure … My words should not be misunderstood, I'm grateful for the success. For the marvellous time spent with the director Ernst Marischka, and his wife, who was like a second mother to me. For the money also, which was the start of my fortune and gave me independence. Despite everything, I didn't want to be identified with the character. I felt labelled, and nothing is more dangerous for an actress than to wear a label.
Romy Schneider in Moi, Romy. Le Journal de Romy Schneider*, Lafon, Paris 1990*

IL LAVORO
Episodio di *Boccaccio '70*

Italia-Francia, 1962
Regia: Luchino Visconti

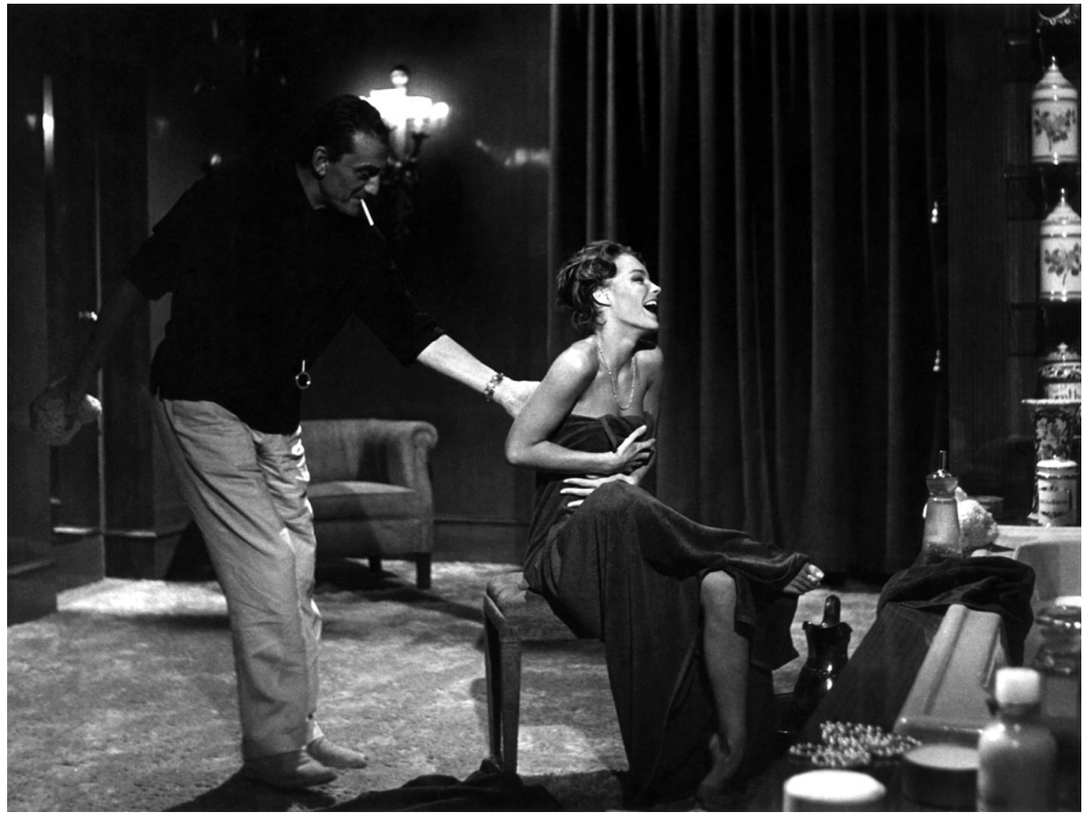
▪ Sog.: dal racconto *Au bord du lit* (1883) di Guy de Maupassant. Scen.: Suso Cecchi D'Amico, Luchino Visconti. F.: Giuseppe Rotunno. M.: Mario Serandrei. Scgf.: Mario Garbuglia. Mus.: Nino Rota. Int.: Romy Schneider (Pupe), Tomas Milian (conte Ottavio), Romolo Valli (avvocato Zacchi), Paolo Stoppa (avvocato Alcamo). Prod.: Carlo Ponti, Tonino Cervi per Cineriz, Concordia Compagnia Cinematografica, Francinex, Gray-Film ▪ DCP. D.: 55'. Col. Versione italiana */ Italian version* ▪ Da CSC – Cineteca Nazionale per concessione di Surf Film ▪ Restaurato nel 2014 da CSC – Cineteca Nazionale presso il laboratorio Cinecittà Deluxe con il sostegno di Dolce & Gabbana, a partire dal negativo originale messo a disposizione da Surf Film e Video 2/Rti */ Restored in 2014 by CSC – Cineteca Nazionale at the Cinecittà Deluxe laboratory with funding provided by Dolce & Gabbana, from the original negative print provided by Surf Film and Video 2/Rti*

L'episodio *Il lavoro* di *Boccaccio '70* mi piace molto. Credo che sia lo schizzo del carattere di unadonna moderna come ne conosco tante, soprattutto nella società milanese, una donna moderna che dà veramente molta importanza a tutto ciò che è il denaro, il lusso, l'automobile, la loggia alla Scala, e tutte queste cose, e non dà peso alle cose veramente importanti. Mi è stato rimproverato il momento di emozione che essa ha verso la fine. Credo che sia conseguente, dato il personaggio. Il momento in cui si sente quasi offesa dal fatto che suo marito la paghi è un momento di pietà verso se stessa e non verso la situazione generale, di cui non capisce niente. È come i personaggi di Čechov nel *Giardino dei ciliegi*, lasciano vendere il giardino e i ciliegi senza rendersi conto che si tratta del crollo, il crollo di un ambiente, di una società e non di un personaggio soltanto.

In due parole è la giocosa vendetta morale da parte di una giovane moglie innamorata e tradita in seguito a costosissime 'azioni' acquistate dal marito alla Borsa sessuologica. Le sale, i divani coperti di velluto color tortora, la biblioteca che è autentica quercia francese del Settecento, i quadri astratti di Domietta Hercolani, tutto quello che la macchina da presa di Rotunno inquadra rappresenta il mondo in cui si muovono i personaggi della vicenda, un mondo prezioso e freddo, privato di quell'anima che Tomas Milian e Romy Schneider inseguono e non riescono mai a impegnare.
Luchino Visconti, "Filmcritica", n. 159-160, agosto-settembre 1965

I really like the Il lavoro *episode in* Boccaccio '70. *I think of it as a sketch of the character of a modern woman, like many that I know, above all in Milanese society: a modern woman who places great importance on money, luxury, cars, a box at the Scala, and all these kinds of things, and does not really care about the truly important things in life. I have been admonished for the emotional moment that she goes through at the end. I think it is consistent with the character. The moment in which she feels almost offended by the fact that her husband pays her is like a moment of pity for herself, and not for the more general situation, which she doesn't understand at all. It's like the characters in Chekhov's* The Cherry Orchard*; they allow the garden and the cherry trees to be sold without realising that the sale represents ruin – the ruin of a milieu and a society, and not simply of one character.*

In short, it is the playful moral vendetta of a loving young wife betrayed by her husband's costly expenditure on 'shares on the sexual stock exchange'. The rooms, the grey velvet couches, the authentic 18th-century French library in oak, the abstract paintings by Domietta Hercolani, everything that Rotunno's camera captures represents the world in which the characters live. It is a cold and precious world, lacking the soul that Tomas Milian and Romy Schneider search for but never manage to obtain.
Luchino Visconti, "Filmcritica", n. 159-160, August-September 1965



Sul set di *Il lavoro*

LE PROCÈS

Francia-Italia-Germania Ovest, 1962
Regia: Orson Welles

▪ T. it.: *Il processo*. T. int.: *The Trial*. Sog.: dal romanzo omonimo (1925) di Franz Kafka. Scen.: Orson Welles. F.: Edmond Richard. M.: Yvonne Martin, Fritz H. Müller, Orson Welles. Scgf.: Jean Mandaroux. Mus.: Jean Ledrut. Int.: Anthony Perkins (Josef K.), Orson Welles (Hastler), Jeanne Moreau (la signorina Bürstner), Romy Schneider (Leni), Elsa Martinelli (Hilda), Suzanne Flon (la signora Grubach), Akim Tamiroff (Block), Arnoldo Foà (l'ispettore). Prod.: Alexander Salkind, Michel Salkind per Paris-Europa Productions, Hisa-Film, Finanziaria Cinematografica Italiana (FICIT) ▪ DCP. D.: 120'. Bn. Versione inglese */ English version* ▪ Da: StudioCanal ▪ Restaurato nel 2011 da StudioCanal presso il laboratorio Scanlab a partire dal negativo originale */ Restored in 2011 by StudioCanal at Scanlab laboratory from the original negative print*

Dopo Luchino Visconti e un ruolo di contessa tradita, dopo Alain Cavalier e la sua borghesia adultera, Romy Schneider è ora Leni, l'assistente ninfomane di un avvocato prepotente in *Le Procès* di Orson Welles. È l'occasione per dire che la sessualità non è mai

assente dai ruoli scelti dall'attrice. […] Romy ama la provocazione, la sua filmografia lo dimostra. I ruoli di rottura la fanno avanzare, progredire, riflettere, come questo personaggio che si muove in un universo fantasticato e misterioso.

La storia, tratta dal romanzo eponimo e incompiuto di Franz Kafka (1925), è quella di Joseph K. (Anthony Perkins), arrestato una mattina dalla polizia e accusato dalla giustizia di un misfatto di cui ignora la natura. Leni è un ruolo secondario e Romy avrà solo dieci giorni di riprese per un film girato in oltre due mesi. Ma essere diretta da un tale genio è ovviamente un'occasione incredibile che l'attrice coglie al volo. […]

Il risultato è effettivamente notevole. Vestita di un abito leggero, spettinata e scalza, Leni si getta al collo di Anthony Perkins. Mentre fuori infuria la tempesta, vuole fare l'amore con lui su una pila di libri. Il bianco e nero accentua il mistero. Leni è colei che seduce, ma anche colei che vuole aiutare Joseph, rendergli la libertà. All'uscita del film si faranno paragoni tra l'universo carcerario in esso ritratto e i suoi agganci con il mondo politico postbellico.

Per la terza volta in un anno il pubblico scopre una Romy Schneider completamente trasfigurata. Lei stessa stenta a crederci: "Orson Welles ha fatto di me qualcosa di completamente nuovo. Recitavo senza trucco, spesso brutta. Per la prima volta non mi sono riconosciuta in un primo piano, e per me, come attrice, è stata un'enorme soddisfazione, una conferma che ero Leni! Quindi avevo avuto ragione!".
Isabelle Giordano, *Romy Schneider: Film par film*, Gallimard, Parigi 2017

After Luchino Visconti and a role as a cheated countess, after Alain Cavalier and his bourgeois adultery, Romy Schneider's next role was to be Leni, the nymphomaniac assistant of a tyrannical lawyer in Orson Welles' Le Procès. *It's true to say that sexuality was a constant feature in the roles chosen by the actress … Schneider loved provocation, her filmography proves it. Breakup roles made her move forward, advance, reflect, like the character of Leni, who develops in a dreamlike, mysterious universe.*

The story, adapted from the eponymous unfinished novel by Franz Kafka (1925), is that of Joseph K. (Anthony Perkins), who is stopped one morning by the police and accused of a crime he knows nothing about. Leni is a supporting role and Romy had only ten days of shooting on a film that took over two months to shoot. But to be directed by such a genius was obviously an incredible opportunity that she seized immediately with both hands …

The result was truly remarkable. In a lightweight dress, barefoot, her hair unkempt, Leni throws herself at Anthony Perkins. While a storm brews outside, she wants to make love with him on a pile of books. The image in black and white adds to the air of mystery. It's Leni who does the seducing, but she's also the one who wants to help Joseph, to give him back his freedom. When it was released, comparisons were made between the prison-like world of the film and its setting in the political world of the post-war years.

For the third time in a year, the public discovered a completely metamorphosed Schneider. She could barely take it in: "Orson Welles did something completely new with me. I performed without any makeup, often looking ugly. It was the first time that I didn't recognise myself in a closeup, and for me, as an actress, it was hugely satisfying, a confirmation that I was Leni! So my instinct was right!"
Isabelle Giordano, Romy Schneider: Film par film*, Gallimard, Paris 2017*

THE CARDINAL

USA, 1963 Regia: Otto Preminger

▪ T. it.: *Il cardinale*. Sog.: dal romanzo omonimo (1950) di Henry Morton Robinson. Scen.: Robert Dozier. F.: Leon Shamroy. M.: Louis Loeffler. Scgf.: Lyle Wheeler, Otto Niedermoser. Mus.: Jerome Moross. Int.: Tom Tryon (Stephen Fermoyle), Carol Lynley (Mona), Dorothy Gish (Celia), Maggie McNamara (Florrie), Bill Hayes (Frank), Romy Schneider (Anne-Marie Hartmann), Peter Weck (Kurt Von Hartman), John Huston (cardinale Glennon), Raf Vallone (cardinale Quarenghi), Burgess Meredith (padre Halley). Prod.: Otto Preminger per Gamma Productions ▪ 35mm. D.: 175'. Col. Versione inglese, tedesca e latina con sottotitoli inglesi / *English, German and Latin version with English subtitles*
▪ Da: Academy Film Archive

È l'impresa di gran lunga più ambiziosa di Preminger: la storia dell'ascesa di Stephen Fermoyle da seminarista a cardinale spazia da Boston a Vienna e Roma, e dal 1917 al 1938. Un gran numero di episodi è tenuto insieme molto efficacemente da una sceneggiatura estremamente efficiente e interpretato da uno straordinario cast di star usato in maniera eccellente.

Tratto da un best-seller, *The Cardinal* è in realtà un compendio dei problemi della chiesa cattolica nel Ventesimo secolo. Poco ci viene risparmiato: il matrimonio tra cattolici ed ebrei; salvare il neonato o la madre durante il parto; l'atteggiamento della chiesa verso i nazisti, l'atteggiamento della chiesa verso il problema dei neri. (Stranamente sono omessi solo gli attriti tra cattolici e protestanti). Né sono tralasciati quelli che potremmo definire i problemi interni della chiesa: la spaccatura tra chiesa americana e concistoro romano; la contrapposizione tra il 'curato di campagna' in senso bressoniano e il mondano ecclesiastico-uomo d'affari. […]

Visconti ha preso Romy Schneider e l'ha trasformata in una persona completamente diversa. Preminger ottiene da lei un'interpretazione altrettanto buona semplicemente facendo emergere la sua abilità e il suo talento naturale. Prima come giovane civetta viennese che vede nella seduzione di un prete la sfida suprema, e poi come vittima dell'altrettanto immatura in-



The Cardinal

fatuazione per i nazisti, conferisce pathos e vitalità a quello che avrebbe potuto essere solo un abile colpo di scena. […] Nei due anni di prova in cui può fare esperienza del mondo, anche se ancora legato ai propri voti, padre Fermoyle si lascia convincere da Romy Schneider ad accompagnarla a un ballo viennese. Lui prima cede all'appassionata allegria delle danze e poi, indossando il cappello a cilindro, la cravatta bianca e l'abito di gala, rientra nella sua stanza fischiettando. All'improvviso gli si para davanti una figura mefistofelica nello specchio: la sua. L'immagine è così dirompente – anche se non viene fornita alcuna spiegazione – che la sua decisione di rientrare nella chiesa ci convince completamente. La capacità di concentrare in una singola immagine tutti i complessi sentimenti che motivano questa svolta nella vita di un uomo è, a mio parere, un esempio supremo del mestiere del regista.
Richard Roud, "Sight and Sound", n. 1, 1964

It is by far Preminger's most ambitious undertaking: the story of the rise of Stephen Fermoyle from seminary student to cardinal, it ranges from Boston to Vienna and Rome, and from 1917 to 1938. A tremendous number of episodes are very effectively linked by a highly efficient screenplay, and interpreted by an extraordinary all-star cast extraordinarily used.

Based on a best-selling novel, The Cardinal *is in fact an anthology of the problems facing the Roman Catholic Church in the 20th century. We are spared little: intermarriage between Catholics and Jews; saving the child or saving the mother in childbirth; the Church's attitude towards the Nazis, the Church's attitude towards the Negro problem. (Curiously enough, only the Protestant-Catholic friction is omitted.) Nor are what one might call the internal problems of the Church neglected: the split between the American Church and the Roman Consistory; the "country priest" in the Bressonian sense versus the worldly businessman cleric …*

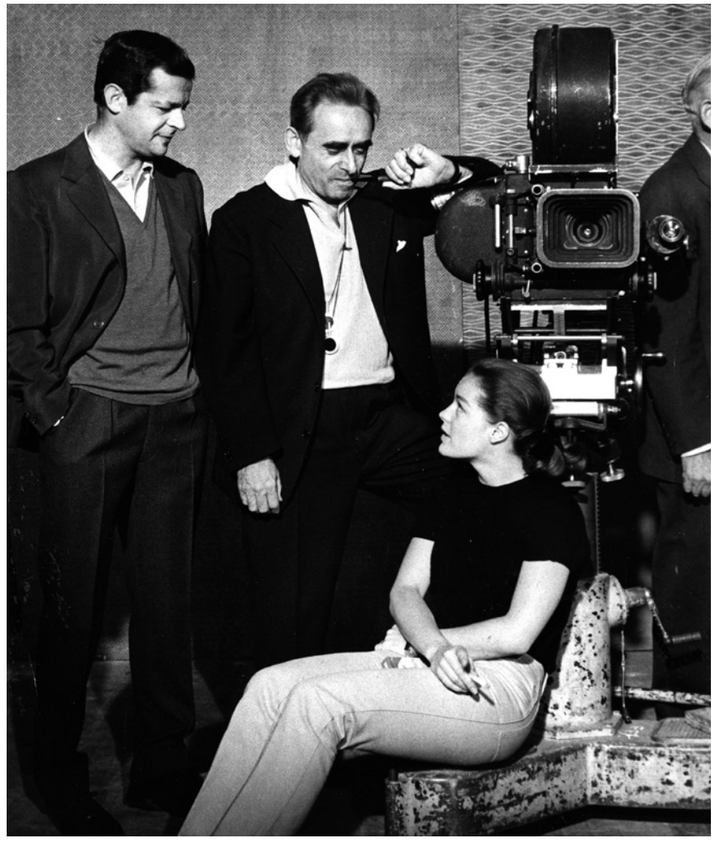
Visconti took Romy Schneider and transformed her into quite another per-

son. Preminger gets just as good a performance out of her by simply bringing out her own natural talent and ability. First as the young Viennese flirt who finds the seduction of a priest the supreme challenge, and later as the victim of her own equally schoolgirlish infatuation with the Nazis, she brings life and pathos to what might have been merely a clever plot twist … During a two-year trial period when Father Fermoyle is allowed to go out into the world, though still bound by his vows, he is persuaded by Romy Schneider to take her to a Viennese ball. Succumbing to its passionate gaiety, he returns to his room, top-hatted, white-tied, gaily whistling. Suddenly he is confronted with a Mephistophelian figure in the looking-glass: his own. So powerful is the image that – although no explanation is given – one is completely convinced by his decision to re-enter the Church. To have concentrated into that one image all the complex feelings that motivate this turning-point in a man's life is, I suggest, a supreme example of the filmmaker's craft.
Richard Roud, "Sight and Sound", n. 1, 1964

L'ENFER

Francia, 1964
Regia: Henri-Georges Clouzot

▪ DCP. D.: 5' (estratto con i provini / *screen test reel*). Col. ▪ Da: Lobster Films



Sul set di *L'Enfer*

Nel 1964 Henri-Georges Clouzot sceglie Romy Schneider, ventisei anni, e Serge Reggiani, quarantadue anni, come protagonisti di *L'Enfer*. Un progetto enigmatico e insolito, un budget illimitato, un film che dovrà essere un 'evento' cinematografico. Ma dopo lunghe prove e appena tre settimane di riprese la produzione viene bruscamente interrotta. Serge Reggiani e lo stesso Clouzot sono vittima di problemi di salute, la cui gravità pone fine al progetto. Un disastro sublime, del quale i cinefili parlano ancora oggi. Quel film rivoluzionario prometteva di essere un'opera "mai vista prima". Le scene girate venivano definite "ipnotiche", "incredibili", "sbalorditive" e spesso incomprensibili. Quelle immagini, dimenticate per mezzo secolo, sono state ritrovate. Raccontano un film unico, la follia e la gelosia filmate in soggettiva, la storia di una produzione maledetta e di Henri-Georges Clouzot, che aveva dato libero sfogo al suo genio di regista. Mai Romy era stata così bella e ipnotica. Mai un autore sarà così in simbiosi con il protagonista che ha creato.
Serge Bromberg, *L'Enfer d'Henri-Georges Clouzot* (booklet), Lobster Films, 2017

In 1964, Henri-Georges Clouzot chose Romy Schneider, 26, and Serge Reggiani, 42, to star in L'Enfer. *An enigmatic and quirky project, with an unlimited budget: a movie that would be major event in the film world when it was released. But after extended rehearsals and barely three weeks of shooting, the production was suddenly interrupted. First Reggiani, then Clouzot himself, suffered health problems that were serious enough to put an end to the project. A sublime calamity that cinephiles still talk about today. This revolutionary film promised to be like something that had never been seen before. The scenes that had been shot were said to be mesmerising, incredible, astonishing and often incomprehensible. These images, forgotten for half a century, have now been rediscovered. They tell the story of a unique film – madness and jealousy filmed with subjective camera – the story of a cursed shoot and that of Clouzot, who had given free rein to his filmmaking genius. Never had Schneider been so beautiful and mesmerising. Never could an author have been so intensely close to the hero they invented.*
Serge Bromberg, L'Enfer d'Henri-Georges Clouzot *(booklet), Lobster Films, 2017*

LA VOLEUSE

Francia-Germania Ovest, 1966
Regia: Jean Chapot

▪ T. int.: *The Thief, Chimney No. 4*. Sog.: Jean Chapot, Alain Fatou. Scen.: Jean Chapot, Marguerite Duras. F.: Jean Penzer. M.: Ginette Boudet. Scgf.: Willy Schatz. Mus.: Antoine Duhamel. Int.: Romy Schneider (Julia Kreuz), Michel Piccoli (Werner Kreuz), Hans Christian Blech (Radek Kostrowitz), Mario Huth (Carlo), Sonia Schwarz (signora Kostrowitz). Prod.: Claude Jaeger, Hans Oppenheimer per Chronos Films, Procinex, Hans Oppenheimer Film GmbH ▪ DCP. D.: 82'. Bn. Versione francese e tedesca con sottotitoli inglesi / *French and German version with English subtitles* ▪ Da: Midship Associés ▪ Restaurato nel 2020 da Midship Associés con il sostegno di CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée / *Restored in 2020 by Midship Associés with the support of CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée*

In questo film, i cui dialoghi sono firmati da Marguerite Duras, Romy Schneider si muove in un universo che apprezza: una tragedia degna del teatro greco, un testo letterario. L'attrice vi interpreta il ruolo di Julia Kreuz, una donna che confessa al marito di aver abbandonato il bambino avuto sei anni prima. Decisa a ritrovarlo, Julia bussa alla porta della coppia che lo ha adottato e provoca uno scandalo dal quale nessuno si riprenderà. Il ricongiungimento, i disaccordi all'interno della coppia, le lacerazioni causate dalla battaglia per il bambino permettono a Romy Schneider di mostrare tutto il suo talento di madre afflitta e di attrice drammatica.

Il suo coprotagonista tedesco, Hans Christian Blech, era all'epoca una star ed era apparso in *Il giorno più lungo* (1962). Ma il grande incontro del film è quello che segna la futura grande amicizia tra Romy Schneider e Michel Piccoli. Lui diventerà il suo complice, il suo amico, il suo confidente e il suo partner in una decina di film. Piccoli dona la sua alta statura, la sua voce calda e rassicurante al personaggio di Werner Kreuz, marito paziente che all'inizio non si accorge dei sensi di colpa che consumano sempre di più sua moglie. Girato in bianco e nero, il film è minimalista, vicino allo spirito della nouvelle vague. È d'altronde il valente compositore Antoine Duhamel che firma la musica facendo risuonare lungo tutto il film la voce malinconica della tromba […].

L'incomprensione che regna all'interno della coppia è portata alla sua massima espressione dai due attori, accordati come due violini. Sappiamo fino a che punto la misteriosa alchimia tra queste due persone che si sono riconosciute e non tarderanno a considerarsi come fratello e sorella farà la felicità dei registi. Claude Sautet, in particolare, non tarderà a notarla. Romy, tormentata, preoccupata, accigliata, di fronte a Piccoli, più flemmatico: si può anche immaginare quanto queste situazioni di schermaglia amorosa abbiano potuto ispirare Marguerite Duras.
Isabelle Giordano, *Romy Schneider: Film par film*, Gallimard, Parigi 2017

In this film, with dialogue by Marguerite Duras, Romy Schneider develops in a world she relishes: a story that could be a Greek tragedy, a literary text. In it, she plays the part of Julia Kreuz, a woman who admits to her husband that she gave up her child six years before. She gets it into her head to find him. Knocking on the door of the couple who adopted her little boy, Julie causes a scandal from which there will be no coming back. The reunion, the discord between the couple, then the heartbreak caused by the battle for the child, enable Romy Schneider to employ all her talents as a grieving mother and a tragic figure.

Her German leading man, Hans Christian Blech, was a star at the time and featured in The Longest Day *(1962). The film was significant in that it was the starting point of a deep friendship between Romy Schneider and Michel Piccoli. He would become her accomplice, her friend, her confidant and her partner in around a dozen films. He lends his stature and his warm, reassuring voice to the character of Werner Kreuz, the patient husband, who doesn't doubt from the start that his wife is increasingly wracked with guilt. Filmed in black and white, the movie is pared down, almost in the spirit of the New Wave. The music comes courtesy of the talented composer, Antoine Duhamel, whose score features mournful trumpets resonating throughout the film …*

The lack of understanding between the couple is taken to the highest level by these two actors, performing in perfect harmony. We know how the mysterious alchemy between these two, who identified with each other and became like brother and sister, went on to delight filmmakers. Claude Sautet, to name one, picked up on it quickly. Schneider, tormented, preoccupied, her brow furrowed, opposite a phlegmatic Piccoli: and we can imagine how these scenarios of amorous conflict might have inspired Marguerite Duras.
Isabelle Giordano, Romy Schneider: Film par film, *Gallimard, Paris 2017*



LA PISCINE

Francia-Italia, 1968
Regia: Jacques Deray

▪ T. it.: *La piscina*. Sog.: Jacques Deray. Scen.: Jean-Claude Carrière, Jacques Deray. F.: Jean-Jacques Tarbès. M.: Paul Cayatte. Scgf.: Paul Laffargue. Mus.: Michel Legrand. Int.: Alain Delon (Jean-Paul Leroy), Romy Schneider (Marianne Leroy), Maurice Ronet (Harry Lannier), Jane Birkin (Pénélope Lannier), Paul Crauchet (l'ispettore Lévêque), Steve Eckardt (Fred), Suzy Jaspard (Emilie), Maddly Bamy (la ragazza che danza). Prod.: Gérard Beytout per SNC – Société Nouvelle de Cinématographie, Tritone Cinematografica ▪ DCP. D.: 123'. Col. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ▪ Da: SND ▪ Restaurato in 4K da SND con il sostegno di CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, a partire dal negativo originale, sotto la supervisione di Filmo / *Restored in 4K by SND with the support of CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, from the original 35mm negative, supervised by Filmo*

È prima di tutto una storia d'amore, di un amore in crisi. Abbiamo due coppie: una è formata da due amanti, l'altra da un padre e una figlia. Giocano per tre giorni il gioco dell'amore e delle bugie. E il gioco si conclude con un omicidio. […] Decido di chiedere a Jean-Claude Carrière, lo sceneggiatore di Pierre Étaix, di Buñuel, di Louis Malle, di scrivere la sceneggiatura. Chi meglio di lui, mi dico, può tradurre l'ambiguità dei personaggi in quello che è di fatto un dramma a porte chiuse. […] Il mio sguardo su Romy è insistente, le mie inquadrature di lei sono spesso lunghe, dal carattere quasi ieratico.
Jacques Deray, *J'ai connu une belle époque*, Christian Pirot, Saint-Cyr-sur-Loire 2003

'Tutto nello sguardo', potremmo dire. E la formula definisce piuttosto bene lo stile di Jacques Deray. Uno stile conforme alla moda del momento. E personalmente l'approvo, questa moda, poiché pone fine agli eccessi dell'arte verbosa. Riconosciamo tuttavia che non è facile raccontare una storia attraverso semplici scambi di sguardi, riducendo gli scambi di parole allo stretto indispensabile. Ecco cos'ho visto io.

Gli occhi un po' tristi e stanchi di Alain Delon, alias Jean-Paul; insieme disincantati e tormentati, innamorati e delusi, furtivi ma vivaci e perfino intensi, pieni anche di lampi di malumore.

Gli occhi furbi di Romy Schneider nel ruolo di Marianne, ardenti di civetteria e poi infastiditi dai ricordi, avventati ma attenti alle conseguenze, inquieti, ombrosi, ansiosi, infine spalancati per lo stupore e il disamore.

Gli occhi di Maurice Ronet che interpreta – con rara maestria – l'orgoglioso Harry: vi leggiamo un senso di superiorità beffardo, graffiante, un'arroganza irritante, fino al risveglio della coscienza allarmata di padre.

Gli occhi di Jane Birkin, visitatrice solitaria: poco benevoli verso il padre, scarsamente interessati a Romy Schneider, fugaci verso Alain Delon, ma segretamente smaniosi di ricevere gli sguardi appassionati di lui.
Louis Chauvet, "Le Figaro", 3 febbraio 1969

Above all it is a love story, about a relationship in crisis. There are two couples: one comprised of two lovers; the other of a father and daughter. For three days they play at loving and lying, and the three days concludes with a murder … I decide to ask Jean-Claude Carrière, the regular writer of Pierre Étaix, Buñuel and Louis Malle, to handle the screenplay. Who better than him, I say to myself, to translate the ambiguities of the characters into what is basically a chamber piece? … My gaze on Romy is insistent and the shots featuring her are often long, with an almost imposing character.
Jacques Deray, J'ai connu une belle époque*, Christian Pirot, Saint-Cyr-sur-Loire 2003*

'It's all in the look,' one might say. And that is a reasonable definition of Jacques Deray's style: a style in keeping with the fashion of the day. And, personally, I approve of that style, because it curbs the excesses of the verbal arts. We must acknowledge, however, that it is not easy to tell a story merely through the exchange of looks, reducing the exchange of words to the strictly essential. Here is an honest account of what I saw.

In the somewhat sad and tired eyes of Alain Delon, alias Jean-Paul, nonchalance and torment exist at the same time, amorousness and disappointment, guardedness and vivacity, intensity even, with flashes of ill humour.

The cunning eyes of Romy Schneider as Marianne are impassioned and flirtatious, then irritated and vexed by memories, imprudent yet aware of the consequences, uneasy, moody, anxious and finally, wide open in astonishment and discontent.

The eyes of Maurice Ronet, playing – with rare mastery – the proud Harry. We read in his eyes a sense of mocking, scathing superiority, an irritating arrogance, until they signal the awakening of his paternal conscience. The eyes of Jane Birkin, the diffident visitor, expressing little concern for her father, and scant interest in Schneider, glance fleetingly towards Alain Delon, secretly excited that he looks at her the same way.
Louis Chauvet, "Le Figaro", 3 February 1969

LES CHOSES DE LA VIE

Francia-Svizzera-Italia, 1970
Regia: Claude Sautet

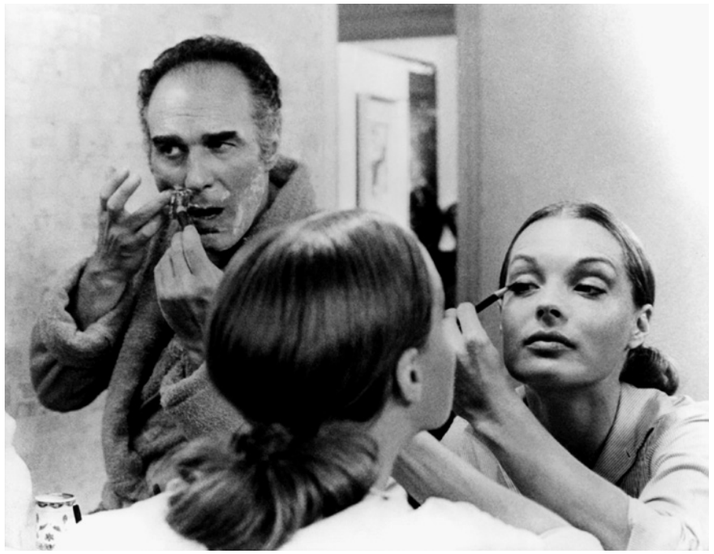
▪ T. it.: *L'amante*. T. int.: *The Things of Life*. Sog.: dal romanzo omonimo (1967) di Paul Guimard. Scen.: Paul Guimard, Jean-Loup Dabadie, Claude Sautet. F.: Jean Boffety. M.: Jacqueline Thiédot. Scgf.: André Piltant. Mus.: Philippe Sarde. Int.: Michel Piccoli (Pierre Bérard), Romy Schneider (Hélène), Lea Massari (Catherine Bérard), Gérard Lartigau (Bertrand Bérard), Jean Bouise (François), Henri Nassiet (il padre di Pierre), Marcelle Arnold (la madre di Hélène), Boby Lapointe (l'autista del camion). Prod.: Raymond Danon, Roland Girard, Jean Bolvary, Edmondo Amati, Maurizio Amati per Lira Films, Sonocam, Fida Cinematografica ▪ DCP. D.: 81'. Col. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ▪ Da: StudioCanal ▪ Restaurato nel 2014 da StudioCanal presso il laboratorio Éclair a partire dal negativo originale / *Restored in 2014 by StudioCanal at Éclair laboratory from the original negative print*

Les Choses de la vie, migliaia di istanti sospesi in un solo istante, come batteri resi visibili in una goccia della morte dall'ingrandimento della cinepresa-microscopio.

Forse mai prima d'ora una macchina da presa aveva reso così percepibile l'ordinarietà della morte come esito di una vita *ordinaria*. L'irruzione dell'imprevedibile che fa della morte di qualcuno, inaspettatamente, la nostra. Mai prima d'ora, passando con prodigioso virtuosismo dal soggettivo all'oggettivo, alternando i fatti rivissuti non come una semplice successione di flashback ma come i motivi musicali intrecciati di una partitura mentale, illuminando dall'alto della morte, suo punto culminante e punto d'arresto, tutta la china di una vita, mai prima d'ora un regista ci aveva così insidiosamente portati a identificarci con il nostro possibile, con il nostro ignoto, con la morte all'angolo della strada.

[…] È dai tempi di Resnais che non vedo un regista in grado di darci, sul tema della 'durata', sul potere e il mistero della memoria, un film così profondo e dal tono così sublime. Un'arte che sembra fluire naturalmente e i cui procedimenti, il senso dell'ellissi, del ritmo (nella perpetua oscillazione dal soggettivo all'oggettivo) non paiono mai artificiali. Perché Claude Sautet non bara; dissolvenze incrociate, campi e controcampi, sono utilizzati senza alcuna remora unicamente in funzione di una logica che è quella della visione d'insieme, del monologo interiore che si fa dialogo d'immagini. Dato che ama la vita, e questo film sulla morte di qualcuno è una poesia alla vita, dolorosa ma dolce, il regista manifesta per gli esseri e le cose una sensibilità attenta, a fior di pelle, fraterna.
Michel Capdenac [Charles Dobzynski], "Les Lettres Françaises", 11 marzo 1970

È bella di una bellezza di cui è ella stessa l'artefice. Un misto di fascino velenoso e di purezza virtuosa. È altera come un allegro di Mozart e



Les Choses de la vie

cosciente del potere del suo corpo e della sua sensualità. […] Fin dall'inizio delle riprese di *Le Choses de la vie* ho capito che ero stato fortunato a incontrare un'attrice e una donna in un momento magico. Perché Romy è allo stesso tempo una donna radiosa e ferita e un'attrice che sapeva già tutto, ma che non aveva mai potuto esprimerlo. Romy è la vivacità fatta persona, una vivacità animale, con bruschi cambiamenti d'espressione che vanno dall'aggressività più virile alla dolcezza più sottile. Romy è un'attrice che va oltre il quotidiano, che assume una dimensione solare. Possiede l'ambiguità che era la prerogativa delle grandi dive. L'ho vista attraverso la macchina da presa, concentrata, angosciata, l'ho vista muoversi con una nobiltà, un'impulsività, un atteggiamento morale che intralciano e disturbano gli uomini.
Claude Sautet in Michel Boujut,
Conversation avec Claude Sautet,
Institut Lumière/Actes Sud,
Parigi 2014

Les Choses de la vie, *thousands of seconds suspended in a single instant, like bacteria rendered visible in a droplet of death through the magnification of the microscope camera. Rarely has a camera captured to such an extent the ordinariness of death, as the outcome of an* ordinary *life. This irruption of the unforeseeable that makes someone else's death unexpectedly remind us of our own.*

Moving with prodigious virtuosity from the subjective to the objective, alternating facts relived, not as a simple succession of flashbacks, but like musical motifs woven into a mental soundtrack, the film illuminates death from above, its high point and its end point, the entire gradient of a life. Never has a filmmaker so subtly brought us to identify with our possibilities, with our unknown, with a death that is just around the corner, with this downward spiral, where we're pulled inexorably along a slow-motion catastrophe: a provisional present, one we know the origin of, which has its own span, and which punctuates, according to another time span, the resurgence of your past …

Not since Resnais have I seen a filmmaker who has given us, in one span of time, on the power and the mystery of memory, a film of such depth and majesty. A work of art that seems to flow from its source and from which the proceeds, the sense of ellipsis, of rhythm (in this perpetual balancing from the subjective to the objective) never seem artificial. Because Claude Sautet doesn't cheat; fadeouts, fields of vision and reverse angles are used unabashedly only according to a logic which is that of the overall vision, of the internal monologue that becomes a dialogue of images. Because he loves life, and this film about somebody's death is a poem about life, painful yet tender, the filmmaker reveals for human beings and objects a sensibility that is attentive, super-sensitive and fraternal.
Michel Capdenac [Charles Dobzynski], "Les Lettres Française", 11 March 1970

She has a beauty that she herself has forged. A blend of venomous charm and virtuous purity. She was both radiant and bruised, and an actress who already knew everything, but had never been able to express it. Romy is vivacity itself, she has an animal-like vivacity, with abrupt changes of expression, going from the most powerful aggression to subtle gentleness. Romy is not your average actress, she's on a stellar dimension. She possesses an ambiguity that is the preserve of the great stars. I've seen her in front of the camera, focused, anguished, developing with a nobility, an impulsivity, a moral stance that hinders and unsettles men.
Claude Sautet in Michel Boujut,
Conversation avec Claude Sautet,
Institut Lumière / Actes Sud, Paris 2014

CÉSAR ET ROSALIE

Francia-Italia-Germania Ovest, 1972
Regia: Claude Sautet

▪ T. it.: *È simpatico, ma gli romperei il muso*. T. int:. *César and Rosalie*. Scen.: Jean-Loup Dabadie, Claude Sautet, Claude Néron. F.: Jean Boffety. M.: Jacqueline Thiédot. Scgf.: Pierre Guffroy. Mus.: Philippe Sarde. Int.: Yves Montand (César), Romy Schneider (Rosalie), Sami Frey (David), Umberto Orsini (Antoine), Bernard Le Coq (Michel), Eva Maria Meinecke (Lucie, la madre di Rosalie), Isabelle Huppert (Marité), Henri-Jacques Huet (Marcel), Pippo Merisi (Albert). Prod.: Michelle de Broca per Fildebroc Productions, Mega Film, Paramount-Orion Filmproduktion ▪ DCP. D.: 111'. Col. Versione francese con sottotitoli inglesi */ French version with English subtitles* ▪ Da: StudioCanal ▪ Restaurato nel 2014 da StudioCanal presso il laboratorio Éclair a partire dal negativo originale */ Restored in 2014 by StudioCanal at Éclair laboratory from the original negative print*



César et Rosalie

Credo che ben pochi autori siano stati abbastanza pazzi da tentare di riecheggiare il cupo rumore della palpitazione segreta del reale, scevra da ogni contesto aneddotico. Il nostro cinema odierno, in particolare, preoccupato da vane sollecitazioni esterne, trascura questo tipo di ricerca: si interessa troppo al chiasso esteriore per soffermarsi sul silenzio interiore. Claude Sautet è uno dei pochissimi che si siano avventurati su questa difficile strada: ha imparato le lezioni di Renoir, Becker e pochi altri, dimostrando che quel che conta per un regista, al di là del soggetto scelto, meglio ancora se si tratta di un tema banale, corrente, è cogliere il fremito, i mancamenti, le intime fratture che definiscono la condizione umana. Più di ogni suo altro film, *César et Rosalie* mi sembra trasudare da questo punto di vista l'emozione più intensa e più vera. L'opera è tanto più struggente in quanto il patetico cova in essa fino alla fine sotto la cenere del quotidiano; tante piccole cose sommate compongono un insieme singolarmente armonioso e coerente; tutto si esprime in sensazioni folgoranti, in scoppi furtivi, in tumulti felpati. La risata si affianca continuamente alle lacrime: è un 'dramma allegro' come Renoir aveva a lungo sognato. […] Ciò che emerge da un tale film è prima di tutto una malia, un'emozione, un ritmo. È un ritmo nervoso, trafelato, talvolta quasi insostenibile, che dà a *César et Rosalie* l'andatura di una corsa a ostacoli, di un elettrocardiogramma che corre a tutta velocità. […] L'emozione la sento sul viso di Romy, sorpresa durante la toilette, felice e insieme imbarazzata dalla brusca intrusione di César; su un modo particolare che ha quest'ultimo di masticare un sigaro; sul sorriso impenetrabile di David, che culmina nella penultima inquadratura, nella struggente scena finale.
Claude Beyle, "Écran 72", n. 10,
dicembre 1972

Claude Sautet e io viviamo una storia d'amore professionale, il che è molto raro. Abbiamo una fiducia reciproca totale e da *Les Choses de la vie* ci chiediamo sempre di più. Tacitamente accade qualcosa di molto forte: momenti in cui i nostri sguardi si incrociano, in cui so cosa vuole e glielo do. Ho girato con grandissimi registi, ma è con lui che la fiducia e le cose della vita che condividiamo sono più profonde.
Romy Schneider, intervista a Marhieu Lindon, "Le Nouvel Observateur", 20 novembre 1972

That secret palpitation of reality, unhindered by any anecdotal context. Very few filmmakers, to my mind, have been crazy enough to try to replicate its dim murmur. Cinema today, in particular, preoccupied with shallow external influences, neglects this mode of inquiry. It is too interested in the noise outside to consider exploring the silence within. Claude Sautet is one of those very rare people who has ventured into this difficult area. He has learnt lessons from Renoir, Becker, and others, proving that what counts for a film director, beyond the chosen subject, ideally a banal and current theme, is to capture that murmur, that syncopation, those intimate schisms that define the human condition. César et Rosalie, *more than any of his other films, seems to exude, from this point of view, the most intense and genuine emotion. The poignancy of the work goes beyond pathos and broods to*

the end beneath the ashes of the quotidian. Small accumulated gestures make up a singularly harmonious and coherent whole; everything is expressed in lightening sensations, in elusive flashes, in muted chaos. Laughter constantly rubs shoulders with tears, it's a 'happy tragedy', the stuff of Renoir's dreams … What we take from a film like this is first of all, charm, emotion, rhythm. Nervous rhythm, breathless, almost unsustainable at times, which gives César et Rosalie *the allure of an obstacle course, of an electrocardiogram going off the scale … This emotion is what I perceive on Romy Schneider's face, surprised as she bathes, at once happy and annoyed by César's abrupt intrusion; and I perceive it in the way he chews on his cigar; and also in David's impenetrable smile, shot in the background, culminating in a heart-rending climax.*
Claude Beyle, "Écran 72", n. 10, December 1972

Claude Sautet and I have a professional love story, which is quite rare. There is total mutual trust between us, and ever since Les Choses de la vie *we keep demanding more from each other. Something powerful happens without words: moments when our eyes meet, when I know what he wants and I give it to him. I have worked with really great directors, but with him the trust and things in life we share are deeper.*
Romy Schneider, interviewed by Marhieu Lindon, "Le Nouvel Observateur", 20 November 1972

LE VIEUX FUSIL

Francia-Germania Ovest, 1975
Regia: Robert Enrico

▪ T. it.: *Frau Marlene*. T. int.: *The Old Gun*. Scen.: Robert Enrico, Pascal Jardin, Claude Veillot. F.: Étienne Becker. M.: Eva Zora. Scgf.: Jean Saussac. Mus.: François de Roubaix. Int.: Philippe Noiret (Julien Dandieu), Romy Schneider (Clara Dandieu), Jean Bouise (François), Joachim Hansen (l'ufficiale delle SS), Robert Hoffmann (il tenente), Karl Michael Vogler (il dottor Müller), Madeleine Ozeray (la madre du Julien). Prod.: Pierre Caro per Les Artistes Associés, Mercure Productions, T.I.T. Filmproduktion GmbHb ▪ DCP. D.: 102'. Col. Versione francese / *French version* ▪ Da: LCJ ▪ Restaurato nel 2019 da LCJ con il sostegno di CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée / *Restored in 2019 by LCJ with the support of CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée*

Montauban, 1944. Julien Dandieu (Philippe Noiret), chirurgo, è preoccupato perché la Milizia lo sospetta di curare i membri della Resistenza. Per proteggere la moglie Clara (Romy Schneider) e la figlia Florence, nata da un precedente matrimonio, le manda in campagna nel castello di famiglia, nei pressi di un piccolo borgo. Ma al suo arrivo scopre un atroce spettacolo: i tedeschi, battendo in ritirata, hanno massacrato selvaggiamente tutti gli abitanti del villaggio, sua moglie e sua figlia comprese. Segue un duello di violenza inaudita tra i membri della divisione tedesca e il chirurgo, spinto dal solo desiderio di vendicarsi. [...]

Trent'anni dopo la fine della Seconda guerra mondiale, *Le Vieux fusil* è uno dei film che permettono alla Francia di guardare finalmente in faccia la propria storia. Film-manifesto sulla tragedia degli anni dell'Occupazione, girato nel dipartimento del Tarn-et-Garonne, si ispira in parte al massacro di Oradour-sur-Glane. L'azione si svolge subito dopo lo sbarco in Normandia del giugno 1944 e si costruisce attorno a flashback che mostrano la storia d'amore spezzata. Robert Enrico dà a Romy Schneider un magnifico ritratto femminile. Il personaggio di Clara è, come sappiamo, uno di quelli che le permettono di sondare, osservare, analizzare il suo passato tedesco. Un ruolo che funziona come catarsi. […]

Inizialmente Enrico aveva pensato a Catherine Deneuve e a Lino Ventura, che rifiutò a causa della violenza della sceneggiatura. La scena del primo incontro mostra una Romy Schneider leggiadra ed elegante con il suo cappello nero ornato di veletta. Noiret e Schneider restano soli, in un incontro da antologia punteggiato di sguardi e silenzi evocativi. Julien Dandieu subisce il fascino di questa donna che sembra affrontare la vita con facilità, mentre infuria la guerra. "Perché mi guarda così?" dice lei sorridendo. "Io l'amo", risponde lui. È una delle più belle scene d'amore a prima vista della carriera di Romy Schneider.
Isabelle Giordano, *Romy Schneider: Film par film*, Gallimard, Parigi 2017

Montauban, 1944. Julien Dandieu (Philippe Noiret), a surgeon, is being investigated by the militia, who suspect him of treating members of the Resistance. Worried about protecting his wife, Clara (Romy Schneider), and his daughter, Florence, from a previous marriage, he sends them to the countryside, to a family château near a small hamlet. But when he arrives, he finds a horrific spectacle: the Germans, beating a retreat, have savagely massacred all the inhabitants of the village, including his wife and daughter. An incredibly violent duel ensues between the members of the German division and the surgeon, driven only by his need for revenge …

Thirty years after the end of the Second World War, Le Vieux fusil *was one of the films that would enable France to finally face up to its own history. This is a manifesto film about the tragedy of the years of German occupation in France. Filmed in the Tarn-et-Garonne region, it was inspired in part by the massacre of Oradour-sur-Glane. The action takes place just after the Normandy landings in June 1944, and is built around flashbacks depicting the shattered love story. Robert Enrico offered Romy Schneider a magnificent portrait of a woman. The role of Clara was, as we know, one of those that allowed her to dig deep, scrutinise and analyse her German past. It was a role that served as catharsis …*



Le Vieux fusil

Originally, Enrico had considered Catherine Deneuve and Lino Ventura, who refused given the violent nature of the script. The scene of their first encounter shows an elegant Schneider wearing a veiled hat. Noiret and Schneider are alone together, in a classic face-to-face, punctuated by looks and evocative silences. Julien Dandieu falls under the spell of this woman, who seems to take life in her stride, while the war rumbles on. "Why are you looking at me that way?" she asks, smiling. "I love you," he replies. It is one of the most beautiful scenes of love at first sight in Schneider's career.
Isabelle Giordano, Romy Schneider: Film par film, *Gallimard, Paris 2017*

LA MORT EN DIRECT

Francia-Germania Ovest, 1980
Regia: Bertrand Tavernier

▪ T. it.: *La morte in diretta*. T. int.: *Death Watch*, *Death in Full View*. Sog.: dal romanzo *The Unsleeping Eye* (1973) di David G. Compton. Scen.: David Rayfiel, Bertrand Tavernier, Géza von Radványi. F.: Pierre-William Glenn. M.: Michael Ellis, Armand Psenny. Scgf.: Anthony Pratt, Bernd Lepel. Mus.: Antoine Duhamel. Int.: Romy Schneider (Katherine Mortenhoe), Harvey Keitel (Roddy), Harry Dean Stanton (Vincent Ferriman), Thérèse Liotard (Tracey), Max von Sydow (Gerald Mortenhoe), William Russell (dottor Mason), Vadim Glowna (Harry), Caroline Langrishe (la ragazza del bar), Bernhard Wicki (il padre di Katherine). Prod.: Bertrand Tavernier, Elie Kfouri, Alain Sarde per Selta Films, Sara Films, Little Bear, Antenne 2, TV 13 Fernseh-und Filmgesellschaft mbH, SFP – Société Française de Production, ZDF-Zweites Deutsches Fernsehen, Corona Filmproduktion GmbH ▪ DCP. D.: 124'. Col. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Orange Studio ▪ Restaurato nel 2010 da Orange Studio con la supervisione di Bertrand Tavernier presso il laboratorio Mikros, a partire dal negativo originale proveniente da Éclair / *Restored in 2010 by Orange Studio at Mikros laboratory under the supervision of Bertrand Tavernier, from the original negative print preserved at Éclair*

In un futuro non precisato, sarà bene non guardare negli occhi il pro-

prio interlocutore. Tale è l'implicito consiglio che ci viene da *La Mort en direct* di Tavernier. Infatti, questi potrebbe avere delle minuscole telecamere inserite nelle pupille e alimentate dalla luce solare o elettrica. E il tuo volto, i tuoi gesti, i tuoi atti più intimi e segreti potrebbero essere trasmessi, magari via satellite, a una mondovisione tesa a trasformare ogni attimo di vita in spettacolo, con te involontario protagonista. […] Ma la vita un po' per volta viene a noia ai telespettatori affamati di novità. Occorre, quindi, la sua antagonista: la morte. In altri termini, riprendere l'agonia, e poi la morte, segretamente, in diretta. Allora sì che lo spettacolo è garantito! […] Questo lo spunto di partenza che un romanzo avvenirista che David Compton ha offerto a Tavernier per darci un film di 'fantaetica', cioè di quella corrente della fantascienza che alle ipotesi cosmiche preferisce le ipotesi sociologiche e coscienziali. In quanto a propositi, quindi, *La Mort en direct* si apparenta ai film di Watkins, a *La decima vittima* di Elio Petri, a *Fahrenheit 451* di Truffaut.
Callisto Cosulich, "Cinema 60",
n. 140, luglio-agosto 1991

Consumata dall'ansia, tormentata dai dubbi su tutto e soprattutto su sé stessa, poteva dare tutto purché ci si mostrasse generosi quanto lo era lei: "Se hai bisogno di me e sai farlo capire ti darò tutto, purché tu faccia altrettanto. Altrimenti prendi un'attrice più facile. Ecco, prendi Charlotte Rampling". Si credeva incapace di improvvisare; per i dialoghi era vero, ma nelle emozioni si tuffava come nelle rapide. Le inquadrature andavano avanti ben oltre la loro durata normale. Mi ha insegnato a non dire più "Stop" dove ero solito dirlo. Romy Schneider faceva parte di quegli attori che danno la direzione, la musica della regia. Dettava, quasi imponeva inquadrature molto lunghe, movimenti molto ampi. Se non la rispettavi poteva montare su tutte le furie. Sautet dice che lei gli ricorda Mozart. Io ho



La Mort en direct

pensato soprattutto a Verdi o a Mahler. Durante le riprese ci scrivevamo continuamente, e ho conservato alcune delle sue lettere, alcuni dei suoi biglietti tutti firmati Katherine, dal nome del personaggio del film. Il primo è semplicissimo: "Sarò la tua Katherine, senza alcuna autocommiserazione". Era entrata completamente nel personaggio.
Bertrand Tavernier, "Positif", n. 300,
febbraio 1986

In an unspecified future, it is a good idea not to look the person you are speaking to in the eyes – this is the implicit advice in Tavernier's La Mort en direct. *For that person might have miniscule cameras inserted into their pupils and fuelled by solar or artificial light. And so your face, your gestures, your most intimate actions and secrets could be transmitted, perhaps via satellite, to a global broadcaster waiting to transform all life's moments into show business, with you as an involuntary protagonist. […] However, bit-by-bit viewers become bored with life and start to long for new experiences; and so death, life's antagonist, is called into play. In other words, the secret recording and live broadcast of suffering and death. Thus spectacle is guaranteed! […] This is the starting point for the futuristic novel that David Compton gave Tavernier and from which he created an 'ethical fantasy' film – in other words, a film belonging to that current of science fiction which prefers to deal in matters of sociology and consciousness than the stars.* La Mort en direct *thus belongs to the same tradition as the Elio Petri's* The Tenth Victim, *François Truffaut's* Fahrenheit 451, *or the films of Watkins.*
Callisto Cosulich, "Cinema 60", n. 140, July-August 1991

Consumed with worry, and filled with doubt, above all self-doubt, she could give of herself completely, provided one showed her the same generosity in return: "If you need me and you can make it known, I will give you my all, if you will give me yours. If not, then find an easier actress to work with. Try Charlotte Rampling…" She thought she was incapable of improvising, and that was true as far as dialogue was concerned, but when it came to emotion, she would dive right in. Shots were prolonged well beyond their normal duration. She taught me to stop saying "Cut!" when I was used to saying it. Romy Schneider was one of those actors who give you direction, they are like the musical score to your direction. She dictated, practically imposed, very long scenes, with ample movement. If you disrespected her, she could whip up like an ocean in a storm. Sautet says she reminds him of Mozart. I've always thought more in terms of Verdi or Mahler. We used to write to each other all the way through the shoot and I've kept some of her letters, in her own words, signed Katherine, the name of her character in the film. The first letter was very simple: "I will be your Katherine, without any self-pity." She got right to the heart of the character.
Bertrand Tavernier, "Positif", n. 300, February 1986

ROMY – PORTRAIT EINES GESICHTS

Germania Ovest, 1967
Regia: Hans-Jürgen Syberberg

▪ T. it.: *Romy. Anatomia di un volto*. T. int.: *Romy: Anatomy of a Face*. Scen.: Hans-Jürgen Syberberg. F.: Klaus König, Kurt Lorenz. M.: Michaela Berchtold, Barbara Mondry. Int.: Romy Schneider, Michel Piccoli, Jean Chapot, Peter Fleischmann, Jean Penzer, Georg Mondi, Gunther Kortwich. Prod.: Rob Houwer per Houwer-Film, Film- und Fernsehproduktion ▪ DCP. D.: 59'. Bn. Versione tedesca, francese e inglese / *German, French and English version*
▪ Da: Filmmuseum München per concessione di Edison Films

Realizzato per la televisione tedesca, il secondo film di Hans-Jürgen Syberberg offre un ritratto intimo dell'attrice Romy Schneider rivelando i conflitti cruciali celati dietro l'immagine di una figura pubblica che occupava una posizione di primo piano nell'immaginario tedesco – e nell'arte cinematografica stessa. […] Filmando Schneider durante una vacanza sulle nevi di Kitzbühel agli inizi del 1966, Syberberg la coglie in un momento di crisi della sua carriera, della quale l'attrice parla con amara franchezza e autoironia.

Presa di mira dalla stampa scandalistica, Schneider esprime sincero disgusto per lo star system che mette sullo stesso piano la sua vita privata e la sua recitazione. Fiera del proprio successo, ne vede anche i limiti, parlando con esasperazione dei film che, dice, hanno fatto di lei "la principessa, non solo sullo schermo" ma "nella vita". Ora ammette che "non voleva più essere lei" e spera di trovare uno stile di recitazione – e di vita – artisticamente più soddisfacente. Per questo sta interpretando un piccolo film drammatico francese a basso costo con i dialoghi di Marguerite Duras; Syberberg va a filmarla su quel set, scoprendo che durante le riprese in esterni è comunque circondata dai fan.

Introducendo metodi sottilmente audaci nelle convenzioni del documentario televisivo fatto esclusivamente di interviste frontali, Syberberg separa le immagini di Schneider dalla sua voce, mostrandola in clinici primissimi piani nel contesto semipubblico di uno skilift e facendo sentire la sua voce fuori campo, affidandosi alle doppie esposizioni per evocare i suoi ricordi di Parigi, città adottiva. In un'intervista che si svolge nei lussuosi interni di una villa principesca, Schneider si immerge ancora più profondamente nel pathos delle sue confessioni tormentate dai conflitti, offrendo una performance diversa da qualsiasi sua interpretazione drammatica.

Fondamentale innovatore del linguaggio cinematografico, Syberberg creò anche un nuovo tipo di performance che non solo offriva agli attori una forma più coinvolta di impegno artistico ma paradossalmente si spingeva più in là della stampa popolare nel confondere i confini tra recitazione e vita.
Richard Brody, "New Yorker",
28 ottobre 2016

Romy – Anatomie eines Gesichts, *Hans-Jürgen Syberberg's second feature, made for German television, offers an intimate view of the actress Romy Schneider, revealing crucial conflicts behind the image of a public figure who loomed large in the German national imagination – and within the art of movies itself … Filming Schneider during her skiing vacation at Kitzbühel in early 1966, Syberberg catches her at a moment of crisis in her career, which she discusses with embittered and self-deprecating candor.*

A target of the gossip press, Schneider expresses frank disgust for the star system that places her personal life on the same plane as her acting. Proud of her success, she also sees its limits, speaking with exasperation of her work in films that, she says, made her "the princess, not only in front of the camera" but "all the time." Now she admits that she "didn't want to be her anymore" and hopes to find a more artistically satisfying way of acting – and of living. To that end, she was starring in a low-budget and small-scale French drama with dialogue by Marguerite Duras; Syberberg visits the set and films her there, finding that she's nonetheless surrounded on location by fans.

Bringing subtly bold methods to bear on the talking-head documentary, Syberberg detaches images of Schneider from her voice, showing clinically tight close-ups of her in the semipublic setting of a ski lift while hearing her speak in voice-over, and relying on double exposures to evoke her recollections of her adopted city of Paris. In an on-camera interview in the luxurious confines of a prince's villa, Schneider plunges ever deeper into the pathos of her conflict-riddled confessions, delivering a performance unlike any that she gave in dramas.

Syberberg was a key innovator of new cinematic modes that also created a new kind of performance, one that both offered actors a far more engaged form of artistic commitment and, paradoxically, went even further than the popular press in blurring the lines between acting and life.
Richard Brody, "New Yorker",
28 October 2016



Romy Schneider e Alice Schwarzer

CONVERSATION AVEC ROMY SCHNEIDER

Francia, 2017 Regia: Patrick Jeudy

▪ Scen.: Patrick Jeudy, Charlie Buffet. F.: Jérôme Krumenacker. M.: Christine Marier. Mus.: Laurent de Nanteuil. Prod.: Loïc Bouchet per Les Bons Clients, ARTE France, RTS – Radio Télévision ▪ DCP. 61'. Col. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ▪ Da: Les bons clients

12 dicembre 1976. Fiocchi di neve volteggiano sopra la cattedrale di Colonia. Pochi passi più in là, in un piccolo ufficio che ricorda la cabina di una nave, Romy Schneider si confida a una donna: Alice Schwarzer, la femminista tedesca più combattiva di quegli anni, fondatrice della rivista "Emma". Lontana dai set e non più disponibile a concedere interviste, l'attrice trentottenne è all'apice della fama. Vuole che la giornalista le faccia da portavoce per ciò che non è mai riuscita a dire. "Voglio che il tuo articolo stupisca tutti", ripete in francese. Ripercorrendo la propria vita, trascorsa facendo la spola tra Francia e Germania, l'attrice si abbandona a confessioni talvolta dolorose. Chiede a più riprese di interrompere la registrazione, soprattutto quando ricorda Magda, sua madre, attrice adulata sotto il Terzo Reich da lei sospettata di avere avuto una relazione con Hitler. Allude anche al patrigno, che ha abusato di lei.

Quarant'anni dopo, Alice Schwarzer affida a Patrick Jeudy gli estratti della registrazione sonora della sua conversazione con Romy Schneider e rievoca davanti alla macchina da presa quella notte straordinaria. Spaziando dalla piccola Sissi all'icona degli anni Settanta, questo ritratto senza tabù svela l'intimità di una donna piena di contraddizioni che ci appare qui coraggiosa e impaurita, ribelle e conformista, geniale e tormentata dai dubbi. Ricco di rare immagini d'archivio, come il film privato di Eva Braun nel quale la madre di Romy appare tutta sorridente accanto al Führer, questo prezioso documentario getta nuova luce sul complesso rapporto dell'attrice con i suoi due paesi. Se la Germania risveglia i traumi dell'infanzia, la Francia resta il luogo di un primo amore tormentato, quello con Alain Delon. Dirà: "Adesso sono francese. Tutto ciò che è tedesco mi fa male". Durante l'intervista, però, nei momenti di collera è il tedesco a prendere il sopravvento sulla lingua del cuore.

Gian Luca Farinelli

12 December 1976. Snowflakes dance above Cologne Cathedral. Nearby, in a small office that looks like a ship's cabin, Romy Schneider confides to a woman, Alice Schwarzer, the most committed German feminist of the era, and founder of the journal "Emma". No cameras are present. Romy Schneider is 38 years of age and at the height of her fame. She has stopped giving interviews, but she wants to use this journalist as a mouthpiece, to say everything that she has never been able to say. "I want this piece of yours to stun people," she says in French. Retracing her life step by step, alternating between France and Germany, she sometimes evokes painful experiences. At times, she asks Alice to switch off the tape recorder, especially when she talks about her mother, Magda, a star under the Third Reich, suspected of having had an affair with Hitler. She suggests too, without actually saying so, that her stepfather abused her.

Forty years later, Alice Schwarzer, entrusts recorded extracts of this conversation to Patrick Jeudy. In front of his camera, she recalls this extraordinary night, painting a no-holds-barred portrait of a young Austrian actress, famous for playing Sissi, who became a huge star in the 1970s, and emphasises the many conflicting sides to Romy Schneider's nature: brave but fearful, rebellious yet conventional, immensely talented and undermined by huge self-doubt. And that is how Romy Schneider appears in this film, which is packed with rare archive material, including private footage belonging to Eva Braun that shows Romy's mother Magda smiling beside Hitler. The result is a precious documentary film that throws a new light on the star's complex relationship with the two different countries she considered her own: Germany, the land of childhood trauma, and France, forever associated with Alain Delon and her first heartbreak. "I am French now," she says, "everything German is painful". But when anger rises, it is German words that come back, flooding out the language of her heart.

Gian Luca Farinelli





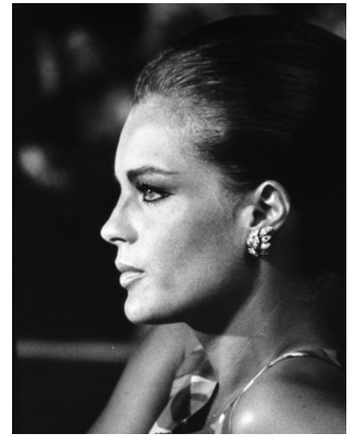














ALDO FABRIZI: “TOLTO AL MONDO TROPPO AL DENTE”

Aldo Fabrizi: “Taken from the World too al dente*”*

Progamma a cura di / *Programme curated by* **Emiliano Morreale**
Note di / *Notes by* **Angelo Draicchio** ed **Emiliano Morreale**

Un ringraziamento speciale a / *Special thanks to* **Festival del Cinema Europeo, Lecce**

Noto al pubblico italiano come espressione di una Roma bonaria, popolare o piccolo-borghese, e a quello internazionale per la sua interpretazione del prete in *Roma città aperta*, Aldo Fabrizi è stato, nel secondo dopoguerra, uno degli attori comici più popolari d’Italia. Figlio di fruttivendoli, abbandonò presto gli studi per svolgere i mestieri più vari, scrivendo poesie dialettali e monologhi che lo resero noto nei teatri di varietà. I suoi personaggi, nati dall’osservazione della vita quotidiana (il tramviere, il portiere), approdarono al cinema negli ultimi anni del fascismo, con titoli (*Avanti c’è posto...*, 1942; *Campo de’ Fiori*, 1943 di Mario Bonnard) che oggi vengono visti come diretti precursori del neorealismo. Dopo *Roma città aperta* nei suoi ruoli comici è sempre presente una vena patetica e malinconica, dai primi successi *Mio figlio professore* (1946) di Renato Castellani e *Vivere in pace* (1947) di Luigi Zampa a *Guardie e ladri* (1951) di Steno e Monicelli, primo film interpretato insieme a Totò, col quale recitò in coppia in altre tre occasioni. All’inizio degli anni Sessanta termina il periodo più felice della carriera di Fabrizi, che torna anche al teatro in *Rugantino*, rievocazione della Roma popolaresca dell’Ottocento. La sua figura resta legata in effetti a una Roma che è la prosecuzione di quella papalina e fascista, e precede la stagione delle commedie che si confrontano con la modernità economica e culturale, con i trionfi di Gassman, Sordi, Tognazzi e Manfredi. Ma negli ultimi decenni di attività, accanto a varie apparizioni televisive, va ricordato il suo ideale testamento in *C’eravamo tanto amati* (1974), in cui Scola lo richiama a interpretare una versione feroce e grottesca dei suoi personaggi.

Solo di recente, invece, è stata rivalutata la sua attività di regista, che conta nove titoli tra il 1948 e il 1958. Alcuni si intrecciano tipicamente al melodramma dell’epoca (*Emigrantes*, 1948, o *Una di quelle*, 1953, interpretato da Totò e Peppino De Filippo), mentre i tre film della serie *La famiglia Passaguai* riprendono il suo umorismo da teatro di varietà con una torsione più surreale. All’epoca le sue regie non furono molto apprezzate dalla critica, perplessa dalla commistione di comico e patetico e dal gusto del bozzetto; ma oggi in quella cifra possiamo vedere una vena profonda del mondo dell’attore, che preannuncia doppiamente la commedia del boom: nell’emergere della vocazione malinconica, e nell’osservazione minuta e in fondo perfida di una borghesia nascente.

Fabrizi è spesso co-autore dei suoi film, collabora a soggetti e sceneggiature, talvolta è produttore, ed è inevitabilmente il baricentro delle scene in cui compare con la sua peculiare fisicità: corpulento, con la pronuncia impastata, ma con movenze quasi improvvisamente infantili o femminee che incarnano un’inadeguatezza alla recita sociale, una contraddizione, un disadattamento che troveranno in seguito altre vivide incarnazioni**.**

Emiliano Morreale

Known to Italian audiences as the expression of a lovable working-class and lower middle-class Rome and to international viewers for his role as the priest in Rome, Open City*, Aldo Fabrizi was one of the most popular comic actors in Italy after World War II. The son of fruit-sellers, he quit school early for a variety of jobs, writing poetry in dialect and monologues that made him famous in the variety show world. Created from observations of everyday life, his characters (the tram driver, the doorman) landed on the screen towards the end of the fascist period, in films now considered the direct predecessors of neorealism (*Avanti c’è posto*..., 1942,* Campo de’ Fiori*, 1943, by Mario Bonnard). After* Rome, Open City *Fabrizi’s comic roles took on a moving and melancholic streak, from his first successful films such as* Mio figlio professore *(*Professor, My Son*, 1946) by Renato Castellani and* Vivere in pace *(1947) by Luigi Zampa to* Guardie e ladri *(1951) by Steno and Monicelli, the first of four movies in which he co-starred with Totò. In the early 1960s, the most successful years of Fabrizi’s career came to end, and he even made a return to theatre in* Rugantino*, a re-creation of folkish 19th-century Rome. Indeed, he will forever be connected with a Rome that was still papal and fascist, preceding the era of comedies about economic and cultural modernity, with the successful films of Gassman, Sordi, Tognazzi and Manfredi. In the final years of Fabrizi’s career, in addition to various television appearances, he gave a final memorable performance in* C’eravamo tanto amati *(1974), in which Scola had him portray a terrible and monstrous version of his characters.*

*Only recently has his directorial work been reconsidered. Nine titles between 1948 and 1958, some of which were contemporary melodramas (*Emigrantes*, 1948, or* Una di quelle *[*One of Those*], 1953, starring Totò and Peppino De Filippo), while the three films about the Passaguai family get their humour from variety shows, but with a surreal twist. At the time his directing was not well received by critics, who were puzzled by his mix of comedy and pathos and love of sketches; but today his distinctive style hints at a deeper side of the actor’s world, which prefigured comedies of the Italian economic miracle in two ways: a penchant for melancholy and the minute and ultimately bitter observation of a nascent bourgeoisie.*

Fabrizi was often a co-creator of his films, working on storylines and scripts, sometimes a producer. Inevitably he was the focal point of each scenes he appears in thanks to his peculiar physicality: his corpulent figure and fuzzy voice, but with movements that could suddenly become childlike or effeminate, demonstrating an inability to fit in with polite society – a contradiction and an awkwardness that would bring life to many vivid incarnations.

Emiliano Morreale

Qualche tempo fa m'è accaduto di rivedere a Roma, dopo tanti anni, Aldo Fabrizi. Quanti anni? Tanti, tantissimi... Mentre ci salutavamo calcolavo che, a contarli, non sarebbero bastate tutte le dita delle nostre mani intrecciate: di entrambe le mani, dell'uno e dell'altro, strette ancora una volta nella sincera, affettuosa effusione. E con grande finezza, qualche giorno fa, nel dedicarmi una copia del suo libro appena uscito, *La pastasciutta*, Fabrizi si è voluto ricordare di me non come scrittore, e neppure come regista, ma come "valente attore" cinematografico. Lavoravamo insieme, infatti, a Roma, nel primo dopoguerra: lavoravamo nel cinema, in *Mio figlio professore* di Renato Castellani, uno di quei numerosi film che, a quell'epoca, videro Fabrizi, con pieno suo merito, come fortunato, brillante e sentimentale protagonista.

Perché, specialmente, in quegli anni di *plein air* e, devo pur dirlo, di populismo un po' facile, un po' corrivo, la vena di Fabrizi non era solo comica. Era una vena toccante, patetica, commovente. Con *Roma città aperta* si era inserito perfettamente in una storia anche tragica. Nessuno come Fabrizi sapeva aggiustare, toccare al momento giusto la corda del 'volemose bene'. E nessuno come lui sapeva asciugarsi con più convinzione il ciglio appena umido, la lacrimuccia appena spuntata, fingendo di nascondere l'imbarazzo col raffreddore o col ruvido, impacciato dorso della mano.

Giravamo dal vero, nelle strette e tortuose vie del centro di Roma. E per tutto il tempo che durò la lavorazione del film, potei studiare da vicino il modo in cui Fabrizi costruiva via via il suo personaggio. Tutti gli effetti comici, e patetici, nascevano dalla 'pancia': dal contrasto irresistibile tra il corpo grasso, pesante, pasciuto, e una misteriosa agilità di movimenti. Vedevo Fabrizi sbuffare, soffiare, sudare, mettersi la mano nel colletto, roteare gli occhi, strabuzzarli, e, a un tratto, accennare quasi un passo di danza, una leggera ed elegante piroetta.

Così Aldo Fabrizi diventava Fabrizi, cioè quasi una maschera: un attore-personaggio, un mimo. In contrasto con la mole ingombrante del corpo ma, appunto per questo, felicissime e comicissime, ammiravo in Fabrizi quelle goffe moine, quelle smorfiette gentili, quelle *grimaces*, quelle grazie e graziette vezzose, quasi femminili, di popolano innamorato delle belle maniere. Come tutti i veri attori, Fabrizi aveva indovinato un tratto genuino della sua gente: la carriera, la ricerca, a ogni costo, della 'distinzione', che in certi popolani romani diventa anche il gusto, la ricerca della parola e dell'espressione forbita. Con le sue mosse e mossette, Fabrizi metteva in ridicolo anche quella passione, quella smania di certi popolani di muoversi 'in punta di piedi'. (3 novembre 1970)

Mario Soldati, *Cinematografo. Racconti, ritratti, poesie, polemiche*, Sellerio, Palermo 2006

A while ago in Rome I happened to run into Aldo Fabrizi, whom I hadn't seen in years. How many years? Many, many years... While we were shaking hands, I figured that there weren't enough fingers on our interlocked hands to count them: our hands, mine and his, clasped again in a sincere outpouring of affection. And with great kindness, a few days ago, Fabrizi was inscribing a copy of his new book, La pastasciutta, *for me, and he referred to me not as a writer, not even as a director, but as a "gifted actor" in film. We had worked together in Rome right after the war, on a film: Renato Castellani's* Professor, My Son, *one of the many movies, at that time, in which Fabrizi played the lucky, funny and sentimental main character, as he deserved.*

Because in those years of plein air *and, I have to say, of a facile and rash populism, Fabrizi was not just funny. He was touching, poignant, moving. With* Rome, Open City *he adapted to the tragic story perfectly. No one knew how to tweak or when to add that touch of 'volemose bene', that Roman impulse to get along, like Fabrizi did. And no one was better at drying damp eyelashes, the tear that suddenly appeared, pretending to hide it as a cold or with the rough back of his hand.*

We shot on location, through the narrow, winding streets of Rome's city centre. And for as long as we worked on the film, I got to study up-close how Fabrizi gradually created his character. All of his comic and moving effects came from the 'gut': from the unavoidable contrast between his fat, heavy, well-fed body and his surprisingly agile movement. I saw Fabrizi grumble, huff and puff, sweat, pull at his collar, roll his eyes, open them wide and, all of sudden, almost do a dance step, an airy and elegant pirouette.

That's how Aldo Fabrizi became Fabrizi, almost a persona: an actor-character, a mime. He made delicate movements that contrasted with the bulk of his body, and were for that reason all the more hilarious. I admired Fabrizi's clumsy affectation, those polite faces, those grimaces, *those affected, almost feminine, mannerisms and the graces of a commoner enamoured with good manners. Like all true actors, Fabrizi had picked up on a genuine characteristic of his own people: advancement, the search at every cost for 'distinction', which in certain Roman folks turns into an enthusiasm, a pursuit of an elegant word or expression. With his moves and gestures, Fabrizi poked fun at the zest of some plebeians to move around on 'tiptoe'. (3 November 1970)*

Mario Soldati, Cinematografo. Racconti, ritratti, poesie, polemiche, *Sellerio, Palermo 2006*

IL TEATRO DELLE MERAVIGLIE
Documentario di propaganda n. 3

Italia, 1940 Regia: Flavio Calzavara

▪ Int.: Aldo Fabrizi. Prod. Giuseppe Amato per Cines ▪ 35mm. D.: 8'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ▪ Da: Ripley's Film

In un teatro di Roma Aldo Fabrizi intrattiene la platea con una serie di storielle e battute anti-inglesi ricordando una spiacevole esperienza con due turisti britannici al tempo in cui era un povero vetturino.

Questo piccolo film di propaganda fa parte di un trittico commissionato alla Cines dal regime fascista alla vigilia della dichiarazione di guerra all'Inghilterra e mai distribuiti. È un documento eccezionale perché è la prima apparizione sugli schermi di Fabrizi – il cui esordio conosciuto è del 1942, in *Avanti c'è posto...* di Mario Bonnard, sempre prodotto da Giuseppe Amato per la Cines – e anticipa l'indimenticabile personaggio del vetturino interpretato tre anni dopo in *L'ultima carrozzella* di Mario Mattòli, che lo stesso Fabrizi scriverà assieme a Federico Fellini.

L'inquadratura su una lapide con data, 18 novembre 1935 "a ricordo dell'assedio... e dell'enorme ingiustizia contro l'Italia...", si riferisce all'entrata in vigore delle 'sanzioni' comminate all'Italia, su mozione della Gran Bretagna, dalla Società delle Nazioni, per ritorsione contro la campagna coloniale italiana in Nord Africa.

Angelo Draicchio

In a theatre in Rome, Aldo Fabrizi entertains an audience with a series of anti-English anecdotes and jokes based on an unpleasant experience with two British tourists when he was a poor cabman.

This small propaganda film by Cines is part of a triptych commissioned by the Fascist government on the eve of its declaration of war with England and was never distributed. It is an extraordinary document because it was Fabrizi's first screen appearance – although 1942 is the year associated with his debut in Avanti c'è posto... *by Mario Bonnard, also produced by Giuseppe Amato for Cines – and was a precursor of his unforgettable cabman role three years later in* L'ultima carrozzella *(*The Last Wagon*) by Mario Mattòli, which Fabrizi himself wrote with Federico Fellini.*

The shot of a commemorative plaque, dated 18 November 1935, with the words "in remembrance of the siege… and enormous injustice against Italy..." refers to the "sanctions" against Italy petitioned for by England and enforced by the League of Nations, as retaliation for Italy's colonisation in North Africa.

Angelo Draicchio



Il teatro delle meraviglie

AVANTI C'È POSTO...

Italia, 1942 Regia: Mario Bonnard

▪ T. int.: *Before the Postman*. Sog., Scen.: Aldo Fabrizi, Federico Fellini, Piero Tellini, Cesare Zavattini. F.: Vincenzo Seratrice. M.: Maria Rosada. Scgf.: Gianni Sarazani. Mus.: Giulio Bonnard. Int.: Aldo Fabrizi (Cesare Montani), Adriana Benetti (Rosella), Andrea Checchi (Bruno Bellini), Carlo Micheluzzi (Angelo Pandolin), Jone Morino (signora svanita), Pina Gallini (padrona di Rosella), Gioconda Stari (Teresa), Cesira Vianello (Cecilia Pandolin), Arturo Bragaglia (Tullio), Virgilio Riento (controllore). Prod: Giuseppe Amato per Cines ▪ 35mm. D.: 92'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ▪ Da: CSC – Cineteca Nazionale per concessione di Ripley's Film
▪ Copia stampata nel 2018 a partire da un controtipo negativo / *Print struck in 2018 from a dupe negative*

Negli anni Trenta Aldo Fabrizi era una celebrità dei teatri romani, con i suoi monologhi in cui osservava le piccole difficoltà della vita quotidiana (il suo intercalare era la frase: "Ci avete fatto caso?"). Nel pieno della guerra, il produttore Peppino Amato lo fa esordire al cinema e già l'attore è autore completo dell'operazione, diretta dal veterano Mario Bonnard. Fabrizi scrive il film e tra gli sceneggiatori chiama a collaborare un suo giovanissimo autore, Federico Fellini. La storia riprende uno dei personaggi



Avanti c'è posto...

più fortunati degli spettacoli del comico, il tramviere, costruendogli intorno la storia di un incontro, già intriso di un certo gusto sentimentale, con una giovane in difficoltà (Adriana Benetti). Gli echi del fronte si intravedono nel film, che rispetto alla produzione dell'epoca si segnala per la riscoperta di un mondo dialettale e per l'uso degli ambienti reali; il ritmo, d'altronde, è quello già rapido e farsesco che sarà tipico del Fabrizi cinematografico. Negli anni immediatamente successivi, dopo il successo del film, Fabrizi interpreterà un venditore del mercato in *Campo de' Fiori* e un vetturino in *L'ultima carrozzella*. Nel primo sarà in coppia con Anna Magnani, due anni prima di ritrovarla in *Roma città aperta*, e Fellini sarà coinvolto nel film di Rossellini proprio come autore di fiducia di Fabrizi. Rossellini stesso, del resto, in seguito indicherà proprio nelle commedie popolari di Fabrizi come *Avanti c'è posto…* e *Campo de' Fiori* i diretti precursori del cinema neorealista.

Emiliano Morreale

In the 1930s, Aldo Fabrizi was a theatre celebrity in Rome known for his monologues about the complications of everyday life (his filler line was: "Have you noticed?"). In the middle of the war, producer Peppino Amato gave him his cinema debut, in a film directed by veteran Mario Bonnard. However, Fabrizi not only acted in the movie but was also its creator. He called on other screenwriters to collaborate on the script, including a very young Federico Fellini. The film's story revolves around one of Fabrizi's most successful stage characters, the tram driver, and his chance encounter with a young woman in need (Adriana Benetti). The film is imbued with a certain sentimental tone and is set against the backdrop of the war. In contrast to other productions of the time, Avanti c'è posto… *makes notable use of the local vernacular and real locations; the pace is quick and farcical, a hallmark of Fabrizi's future movies. It was a success, and immediately afterwards Fabrizi starred as a fishmonger in* Campo de' Fiori *and as a driver in* L'ultima carrozzella *(*The Last Wagon*). In the first of these Fabrizi and Anna Magnani performed as a couple, two years before meeting up again in Rossellini's* Rome, Open City*, with Fellini tagging along as Fabrizi's trusted screenwriter. Later on, Rossellini identified Fabrizi's working-class comedies such as* Avanti c'è posto… *and* Campo de' Fiori *as precursors of neo-realist cinema.*

Emiliano Morreale

VIVERE IN PACE

Italia, 1947 Regia: Luigi Zampa

▪ T. int.: *To Live in Peace*. Sog.: Suso Cecchi D'Amico, Piero Tellini, Luigi Zampa. Scen.: Suso Cecchi D'Amico, Aldo Fabrizi, Piero Tellini, Luigi Zampa. F.: Carlo Montuori, Gábor Pogány. Ass. op.: Giuseppe Rotunno. M.: [Eraldo Da Roma]. Scgf.: Ivo Battelli. Mus.: Nino Rota. Int.: Aldo Fabrizi (zio Tigna), Gar Moore (Ronald), Mirella Monti (Silvia), John Kitzmiller (Joe), Heinrich Bode (Hans), Ave Ninchi (Corinna), Nando Bruno (segretario del fascio), Aldo Silvani (medico), Ernesto Almirante (nonno), Gino Cavalieri (parroco). Prod.: Carlo Ponti per Lux-Pao ▪ DCP. D.: 90'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ▪ Da: Cineteca di Bologna per concessione di Cristaldi Film ▪ Restaurato in 4K nel 2021 da Cineteca di Bologna, in collaborazione con Cristaldi Film con il sostegno di Ministero della Cultura, presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored in 4K in 2021 by Cineteca di Bologna in collaboration with Cristaldi Film with funding provided by Ministero della Cultura, at L'Immagine Ritrovata laboratory*

Il neorealismo diventa subito commedia bonaria nel ripercorrere le tragedie recenti, e si sposta dalla città a un mondo agreste idilliaco ma non privo di ombre. In un paese dell'Appennino, alla fine della guerra, il contadino zio Tigna (Fabrizi) nasconde in casa due soldati americani, di cui uno nero. Il vecchio, che aiuta i due fuggiaschi non in nome della giustizia o della libertà, ma perché anche loro 'tengono famiglia', si trova stretto tra i sospetti del segretario del fascio, il sostegno accorto di un medico socialista e le cautele del parroco.

"La provincia rurale di Zampa è pacifica, umanitaria, tollerante, non razzista; e la tolleranza nei confronti del nero Joe è tanto più sorprendente in quanto il personaggio, indipendentemente dal colore della pelle, si comporta da perfetto idiota. Emblema di questa Italia piccola già guareschiana è Fabrizi, un burbero benefico da commedia ottocentesca. È il centro ideologico del film: l'italiano che vuol vivere in pace, e che non comprende la crudeltà degli uomini, senza per questo rendersi conto di essere al di fuori della storia, e senza avvertire il limite di ciò. Fabrizi (non a caso accreditato anche come cosceneggiatore) è anche un regista interno alle immagini, che impone ai découpage i suoi ritmi di recitazione. Inquadrature e montaggio si adeguano ai suoi movimenti, strabuzzamenti d'occhi, bofonchiamenti. Come a un mostro sacro da palcoscenico, gli viene anche concessa una dipartita prolungata e melodrammatica, tutta in primo piano" (Alberto Pezzotta, *Ridere civilmente. Il cinema di Luigi Zampa*, Edizioni Cineteca di Bologna 2012).

Emiliano Morreale

Neorealism takes the form of a good-hearted comedy that revisits recent tragic events, moving from the city to an idyllic rural world, but one that has its dark side too. In a village in the Apennines at the end of the war, Uncle Tigna (Fabrizi), a farmer, hides two soldiers in his home, one of whom is black. The old man helps the two fugitives not for the sake of justice or freedom but because they "have a family". He finds himself caught between the suspicions of a fascist official, the cautious support of a socialist doctor and the cautiousness of the parish priest.



Vivere in pace

"Zampa's rural small town is peaceful, humanitarian, tolerant and not racist; and the tolerance towards Joe, the black soldier, is all the more surprising since the character, regardless of his race, acts like a total idiot. Fabrizi is the symbol of a small-world Italy imagined originally by Guareschi, a benevolent curmudgeon straight out of a 19th-century comedy. He is the film's ideological core: the Italian who wants to live in peace and does not understand human cruelty, without realising that he comes from a different historical time and the limits of his perspective are shaped by another era. Fabrizi (who is also rightfully credited as co-screenwriter) is a director within each image, imposing his acting pace on the découpage. *Shots and editing are adapted to his movements, his wide, open-eyed looks and mumbling. As befits a theatre legend, he is given a final close-up, a lengthy and melodramatic death scene" (Alberto Pezzotta,* Ridere civilmente. Il cinema di Luigi Zampa*, Edizioni Cineteca di Bologna 2012).*

Emiliano Morreale

TOMBOLO, PARADISO NERO

Italia, 1947 Regia: Giorgio Ferroni

▪ Sog.: Piero Tellini, Glauco Pellegrini. Scen.: Giorgio Ferroni, Victor Merenda, Indro Montanelli, Glauco Pellegrini, Rodolfo Sonego. F.: Piero Portalupi. M.: Maria Mengoli. Scgf.: Arrigo Equini. Mus.: Amedeo Escobar. Int.: Aldo Fabrizi (Andrea Rascelli), Nada Fiorelli (Elvira), Dante Maggio (Agostino), Luigi Pavese (maresciallo Pugliesi), Elio Steiner (Alfredo), John Kitzmiller (sergente Jack), Franca Marzi (Lidia), Umberto Spadaro (Banco), Luigi Tosi (Renzo), Adriana Benetti (Anna Rascelli). Prod.: INCINE – Industria Cinematografica Italiana ▪ DCP. D.: 87'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ▪ Da: Broadmedia

Dopo *Roma città aperta* Fabrizi interpreta per qualche anno ruoli drammatici o sospesi tra umorismo e patetico, e i film che gli si addicono di più sono quelli in cui il realismo sconfina nel genere, come in questo girato nella pineta del Tombolo a Livorno, base e deposito



Tombolo, paradiso nero

dell'esercito americano nel dopoguerra, inferno di vizi nella stampa dell'epoca, e dove venne poi realizzato anche *Senza pietà* di Alberto Lattuada (il quale, a quanto pare, inviò lo sceneggiatore Federico Fellini sul set di questo film a fare i sopralluoghi per il suo). Fabrizi è un padre addolorato che va alla ricerca della figlia, finita in loschi giri di malviventi. Il regista Ferroni si era formato come documentarista all'Istituto Luce, con qualche commistione sperimentale e avanguardistica (se ne sente l'eco, qui, nelle prime scene). Era finito a collaborare con la Repubblica Sociale di Salò oltre la Linea Gotica, tra i cineasti coinvolti in un'illusoria Cinecittà a Venezia, ma poi aveva girato un film sulla resistenza prodotto dall'Associazione Nazionale Partigiani, *Pian delle stelle*. Negli anni Cinquanta e Sessanta poi girerà notevoli peplum (*Le baccanti*, *La guerra di Troia*), spaghetti western e un horror visionario, *Il mulino delle donne di pietra*. Qui l'atmosfera tende continuamente al melodramma e al noir, con ritmo serrato, sapiente uso dei caratteristi e un accenno di fobia verso la commistione razziale (il soldato di colore è interpretato da John Kitzmiller, già visto in *Vivere in pace* di Zampa).

Emiliano Morreale

In the years immediately following Rome, Open City *Fabrizi performed in dramatic or touchingly humorous roles, and the films that suited him best were those that bordered on realism, such as this movie shot in the Tombolo pine forest in Livorno. Considered a hotbed of vice by the media at that time, the forest was host to an American army base and depot after the war, and would later be the location for* Senza pietà *(*Without Pity*) by Alberto Lattuada (who apparently sent his screenwriter Federico Fellini to the set of this film to scout out the location for his own movie). Fabrizi plays an upset father who goes looking for his daughter, lost in the shady criminal underworld. The film's director Ferroni was trained as a documentary-maker at Istituto Luce, with some experimental and avant-garde dabbling (which filters through the first scenes). He ended up collaborating with the Republic of Salò north of the Gothic Line, numbering among the filmmakers involved with a would-be Cinecittà in Venice, but he then made a film about the resistance produced by the Associazione Nazionale Partigiani,* Pian delle stelle. *During the 1950s and 60s he made notable sword-and-sandal movies (*Le baccanti, La guerra di Troia *[*The Bacchantes, The Trojan Horse*]), spaghetti westerns and a visionary horror movie,* Il mulino delle donne di pietra *(*Mill of the Stone Women*). The atmosphere here is a combination of melodrama and film noir, with a fast pace, skilful use of character actors and a touch of fear about the mingling of races (the black soldier was played by John Kitzmiller, who had already appeared in Zampa's* Vivere in pace*).*

Emiliano Morreale

EMIGRANTES

Italia, 1948 Regia: Aldo Fabrizi

▪ T. int.: *Immigrants*. Sog.: Aldo Fabrizi. Scen.: Aldo Fabrizi, Piero Ballerini, Fulvio Palmieri. F.: Piero Portalupi. M.: Rosalino Caterbetti. Scgf.: Abel López Chas. Mus.:Sacha [Alessandro] Derewitsky. Int.: Aldo Fabrizi (Giuseppe Borbone), Ave Ninchi (Adele Borbone), Nando Bruno (Gigi), Loredana (Maria Borbone), Giuseppe Rinaldi (ingegnere), Adolfo Celi (il 'professore'), Eduardo Passarelli (Gennaro), Ivan Grondona. Prod.: Guaranteed Pictures Italia ▪ 35mm. D.: 104'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ▪ Da: CSC – Cineteca Nazionale per concessione di Broadmedia ▪ Restaurato nel 2004 da CSC – Cineteca Nazionale presso i laboratori Studio Cine e Cinecittà Studios a partire da un controtipo nitrato depositato da Broadmedia / *Restored in 2004 by CSC – Cineteca Nazionale at Studio Cine and Cinecittà Studios laboratories from a composite nitrate fine grain deposited by Broadmedia*

EMIGRANTES (trailer originale)

Italia, 1948

▪ 35mm. D.: 3'. Versione italiana / *Italian version* ▪ Da: CSC – Cineteca Nazionale

Da sempre in misura variabile co-autore dei suoi film, Aldo Fabrizi esordisce alla regia con un lavoro che contiene già una cifra del suo cinema, l'intreccio tra comico e patetico. Ma in questo caso l'equilibrio tende piuttosto verso il secondo polo, e la critica non gradisce. *Emigrantes* è in realtà uno dei pochissimi film dell'epoca a raccontare quello che per l'Italia fu un dramma di massa: l'ultima grande ondata di emigrazione verso l'America Latina e gli Stati Uniti subito dopo la Seconda guerra mondiale (solo per l'Argentina, nei cinque anni successivi alla Liberazione, partirono trecentomila italiani), e in una scena si accenna addirittura anche all'altro grande rimosso dell'epoca, i profughi istriani. Fabrizi interpreta un muratore che parte con la famiglia in cerca di fortuna, con l'idea di tornare, e si trova davanti a difficoltà umane di vario tipo: un personaggio di 'buono' che, come spesso capita nella commedia all'italiana, sarà presto tentato da azioni meschine. L'attore si affianca come sempre a validi caratteristi, e utilizza di nuovo, dopo *Vivere in pace*, la sua partner ideale, Ave Ninchi. La commedia dialettale, con i personaggi provenienti da varie regioni d'Italia, è il tramite per un discorso a tratti esplicitamente pedagogico, incarnato dal personaggio interpretato da Adolfo Celi. La co-produzione fu fortemente sostenuta dal governo peronista, come wzmostra anche il cinegiornale che qui si propone insieme al film, sulla prima a Buenos Aires, a cui partecipa anche la first lady Evita.

Emiliano Morreale



Emigrantes

Having always co-written his films to some degree, Aldo Fabrizi made his directorial debut with a work containing a signature feature of his cinema, the intermingling of comedy and poignancy. In this case, the scale weighs in favour of the second, and critics did not like it. Emigrantes *is one of the few pictures of its time to discuss what was a collective drama for Italy: the last great wave of emigration to Latin America and the US immediately after World War II (in the five years after Italy's liberation, 300,000 Italians left for Argentina alone). One scene even mentions another forgotten issue of the time: Istrian refugees. Fabrizi plays a construction worker who leaves with his family in search of a better life, with the hope of returning, and is faced with various kinds of human*

problems: a 'good' character who, as often happened in Italian-style comedies, would soon be tempted into unsavoury deeds. As usual, Fabrizi surrounded himself with skilled character actors and teamed up again with his perfect partner, Ave Ninchi, from Vivere in pace. *The comedy of dialects, with characters from different regions of Italy, is the expedient for a sometimes explicitly educational viewpoint, embodied by Adolfo Celi's character. The co-production received much support from the Peronist government, as demonstrated by the newsreel about the premiere in Buenos Aires attended by the first lady Evita, shown here together with the film.*

Emiliano Morreale

FRANCESCO GIULLARE DI DIO

Italia, 1950 Regia: Roberto Rossellini

Vedi pag. / *See p.* 225

PRIMA COMUNIONE

Italia-Francia, 1950
Regia: Alessandro Blasetti

▪ T. int.: *First Communion*. Sog.: Cesare Zavattini. Scen.: Cesare Zavattini, Alessandro Blasetti. F.: Mario Craveri. M.: Mario Serandrei. Scgf.: Veniero Colasanti. Mus.: Alessandro Cicognini. Int.: Aldo Fabrizi (commendator Carloni), Gaby Morlay (Maria Carloni), Ludmilla Dudarova (signorina Ludovisi), Lucien Baroux (arciprete), Enrico Viarisio (uomo del filobus), Andreina Mazzotti (Anna Carloni), Adriana Gallandt (Antonia), Ernesto Almirante (invitato anziano), Louis de Funès (prete). Prod.: Universalia Produzione, Franco London Film ▪ 35mm. D.: 82'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ▪ Da: CSC – Cineteca Nazionale

Grande successo di pubblico, *Prima comunione*, sotto la direzione precisa e professionale di Alessandro Blasetti, segna l'incontro di Fabrizi con il mondo di Cesare Zavattini. La vicenda e il tono del film sono infatti tipicissimi dello sceneggiatore, dei suoi pregi e dei suoi limiti. L'apologo favolistico che germoglia dalla vita di un uomo comune (si tratta delle vicissitudini di un agiato commerciante la domenica di Pasqua, nelle ore precedenti alla comunione della figlia), il tono surreale, le figurine di contorno mostrano la chiara derivazione da un umorismo delle riviste anni Trenta, a cui Zavattini torna all'esaurirsi della stagione neorealista. Il tema è sempre quello a lui caro dell'egoismo, della bontà e della cattiveria umane, dei ricchi e dei poveri: l'anno dopo, l'apologo si farà ancora più azzardato e fantastico in *Miracolo a Milano*.

Lo stile di Blasetti si ispira esplicitamente al René Clair degli anni Trenta, con un tono da comica leggermente rétro. Ma il film è soprattutto cucito addosso a Fabrizi, che accentua alcuni tratti aspri del suo personaggio e gioca sul contrasto tra la propria mole e la velocità degli avvenimenti. A rotta di collo, trafelato, Fabrizi illustra la visione 'a strati' di Zavattini: un'apparente bonomia nasconde venature di cattiveria e meschinità, ma alla fine la bontà (del narratore e dei personaggi) trionfa e tutti sono assolti. Ma viene da pensare che, se sottraessimo il partito preso zavattiniano, il protagonista del film potrebbe essere anche un antenato di uno dei personaggi più atroci e foschi interpretati dall'attore, il palazzinaro arricchito di *C'eravamo tanto amati*.

Emiliano Morreale

Skilfully directed by Alessandro Blasetti and a great success with audiences, Prima comunione *immersed Aldo Fabrizi in the world of Cesare Zavattini. The film's story and tone are indeed quite typical of the screenwriter, of his strengths and his limitations. The fairytale fable that stems from the life of an ordinary man (the misadventures of a wealthy shop owner on Easter Sunday several hours before his daughter's first communion), the surreal tone and the secondary figures are clearly shaped by the humour of 1930s magazines, which Zavattini returned to after his neorealist period. The theme is one of his favourites: human selfishness, virtue and the cruelty of both rich and poor. One year later, the fable would be even more fantastic and daring with* Miracle in Milan.

Blasetti's style is overtly inspired by the René Clair of the 1930s, with a slightly vintage sense of humour. The film seems especially made to fit Fabrizi, who emphasises certain harsh qualities of his character and plays with the contrast between his own bulk and the fast pace of the events. At breakneck speed and out of breath, Fabrizi illustrates Zavattini's 'layered' vision: a superficial geniality conceals pettiness and a mean streak, but in the end generosity (of the narrator and the characters) triumphs and everyone is forgiven. We can't help but think that, if we remove Zavattini's interpretation, the film's protagonist is a precursor of one of the most unsavoury characters played by the actor: the unscrupulous, rich contractor in C'eravamo tanto amati.

Emiliano Morreale

VITA DA CANI

Italia, 1950
Regia: Mario Monicelli, Steno

▪ T. int.: *A Dog's Life*. Sog.: Mario Monicelli, Steno. Scen.: Sergio Amidei, Aldo Fabrizi, Ruggero Maccari, Mario Monicelli, Steno, Fulvio Palmieri, Vittorio Nino Novarese. F.: Mario Bava. M.: Mario Bonotti. Mus.: Nino Rota. Int.: Aldo Fabrizi (cavalier Nino Martoni), Gina Lollobrigida (Margherita), Delia Scala (Vera), Tamara Lees (Franca), Bruno Corelli (Dedè Moreno), Enzo Furlai (Renato Borselli), Giovanni Barrella (impresario), Enzo Maggio (Gigetto), Michele Malaspina (commendator Cantelli), Aldo Giuffrè (barista), Marcello Mastroianni (Carlo Danesi). Prod.: Carlo Ponti Cinematografica ▪ DCP. D.: 106'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ▪ Da: Cineteca di Bologna per concessione di Surf Film ▪ Restaurato in 4K nel 2019 da Cineteca di Bologna, in collaborazione con Surf Film con il contributo di Ministero








Prima comunione



Vita da cani

della Cultura, presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un duplicato positivo combinato / *Restored in 4K in 2019 by Cineteca di Bologna in collaboration with Surf Film with funding provided by Ministero della Cultura, at L'Immagine Ritrovata Laboratory from a combined dupe positive*

A far concorrenza alla produzione indipendente di Alberto Lattuada e Federico Fellini, *Luci del varietà*, il produttore Carlo Ponti mette in cantiere un altro film sulle compagnie di avanspettacolo. Ne nasce una delle migliori commedie del periodo, che comincia come un mélo e termina amaramente, piena di osservazioni acute su forme di spettacolo che stavano scomparendo e su un'Italia di provincia, ancora contadina ma ideologicamente divisa (come mostra un episodio irresistibile) tra cattolici e comunisti. Aldo Fabrizi, capocomico di una compagnia di varietà scalcinata e affamata, è il perno della storia, ma come sempre spiccano anche le figure secondarie, e soprattutto le donne: la deliziosa Delia Scala, Tamara Lees, 'cattiva' dei melodrammi dell'epoca che ribalta il proprio personaggio abituale, e Gina Lollobrigida in uno dei primi ruoli da protagonista, capace di dividersi tra la maschera di ingenua e scatenati numeri di varietà.

Racconta Monicelli: "Grazie ad Aldo Fabrizi in *Vita da cani* riuscimmo a trattare il mondo dell'avanspettacolo che ci interessava molto. Fabrizi collaborò alla sceneggiatura perché aveva moltissimi aneddoti e ricordi personali. Lui in *Vita da cani* rifà un po' se stesso e un po' si ispira ad altri attori più o meno noti che non avevano avuto fortuna. Collaborò anche Amidei, che conosceva bene quel mondo. Quando lo facemmo non sapevo che Lattuada e Fellini stavano girando *Luci del varietà*, né loro sapevano del nostro film".

Emiliano Morreale

To compete with Alberto Lattuada and Federico Fellini's independent production, Luci del varietà *(*Variety Lights*), producer Carlo Ponti began developing another film about* avanspettacolo *(revue) companies. The result was one of the best comedies of the time. It starts as a melodrama and ends bitterly, full of sharp observations about disappearing forms of entertainment and about a provincial Italy, still rural but ideologically divided (as demonstrated by an irresistible episode) between Catholics and Communists. Aldo Fabrizi, the head of a down-at-heel variety troupe, is the cornerstone of the story, but as in so many of Fabrizi's films, the secondary characters also stand out, especially the women: the delightful Delia Scala, Tamara Lees, who breaks free from her typical 'bad girl' role in contemporary melodramas, and Gina Lollobrigida in one of her first leading roles, capable of both being a naïve character and performing wild variety numbers.*

Monicelli said: "Thanks to Aldo Fabrizi in Vita da cani *we were able to explore the variety show world that really interested us. Fabrizi collaborated on the script because he had a lot of personal anecdotes and memories. In* Vita da cani *he partially imitates himself and is partially inspired by other more or less well-known actors who didn't get lucky. Amidei was also familiar with that world and worked on the script. When we were working on it, I didn't know that Lattuada and Fellini were shooting* Variety Lights *nor did they know about our film."*

Emiliano Morreale

GUARDIE E LADRI

Italia, 1950
Regia: Mario Monicelli, Steno

▪ T. int.: *Cops and Robbers*. Sog.: Piero Tellini. Scen.: Mario Monicelli, Steno, Vitaliano Brancati, Aldo Fabrizi, Ennio Flaiano, Ruggero Maccari. F.: Mario Bava. M.: Franco Fraticelli. Scgf.: Flavio Mogherini. Mus.: Alessandro Cicognini. Int.: Aldo Fabrizi (brigadiere Bottoni), Totò (Ferdinando Esposito), Ave Ninchi (Giovanna Bottoni), Pina Piovani (Donata Esposito), Rossana Podestà (Liliana Bottoni), Ernesto Almirante (padre di Ferdinando), William Tubbs (Mr Locuzzo), Aldo Giuffrè (socio di Esposito), Mario Castellani (tassista), Carlo Delle Piane (Libero). Prod.: Golden Film, Ponti-De Laurentiis ▪ 35mm. D.: 105'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ▪ Da.: CSC – Cineteca Nazionale

Guardie e ladri non è solo una delle più belle commedie italiane degli anni Cinquanta. È anche un film che rivede in maniera disincantata l'idea di popolo (per questo fu amato da intellettuali come Franco Fortini e Italo Calvino, diffidenti verso la retorica populista) e ripercorre in maniera accelerata, da inseguimento, la topografia di Roma. Il titolo originale era *Tengo famiglia* e il poliziotto e il ladro protagonisti sono due poveri cristi, non idealizzati né compatiti. Peraltro, la via del film coincide con l'ispirazione più profonda del Fabrizi di quegli anni. In questo senso era giusta la prima reazione di Totò davanti alla sceneggiatura: "Questa è una cosa per Fabrizi, che c'entro io?". Il tono in effetti è lo stesso di alcuni film interpretati e co-sceneggiati dall'attore romano, con la loro miscela di comico e drammatico, da *Emigrantes* a *Vita da cani* a *Una di quelle*.

Guardie e ladri è un titolo di passaggio all'interno della carriera di Totò, che nell'agosto del 1951 annuncia di voler lasciare definitivamente il teatro per il cinema, e che per la prima volta si confronta con Fabrizi e affronta un personaggio sfumato. Ed è un film di passaggio per Steno e Monicelli, la cui collaborazione si sta avviando alla conclusione. Il film è importante anche per i rapporti con la censura, che lo colpisce pesantemente come poi farà, in maniera assai più violenta, con *Totò e Carolina*. Ma è anche un film precursore, per come si distacca dalla commedia di quegli anni anticipando la stagione delle commedie sociali e amare degli anni Sessanta. Il capostipite della nuova stagione, *I soliti ignoti*, altra storia di ladri (ma non di guardie), riprenderà il personaggio di Totò come maestro scassinatore, versione invecchiata e 'aristocratica' del personaggio di questo film.

Emiliano Morreale

Guardie e ladri *is not just one of the finest Italian comedies of the 1950s, it is also a film that takes an unromanticised view of the working class (which is why it was loved by intellectuals such as Franco Fortini and Italo Calvino who distrusted populist rhetoric) and romps across the geography of Rome in its chase scenes. The original title was* Tengo famiglia *(I Have a Family), and the police officer and thief characters are two poor devils who are neither idealised nor pitied. The film's angle coincides with Fabrizi's deepest interest at that time. So it made sense that when Totò saw the screenplay for the first time, he exclaimed: "This is something for Fabrizi, not for me!" Indeed, the film's tone is the same as a few others the Roman actor had starred in and co-wrote, with a combination of comedy and drama, from* Emigrantes *to* Vita da cani *and* Una di quelle *(*One of Those*).*

Guardie e ladri *is a transitional film for Totò, who in August of 1951 had announced that he wanted to leave theatre for the cinema. He measured himself for the first time against Fabrizi and played a nuanced character. It was also a transitional film for Steno and Monicelli, whose partnership began to come to an end. The film was also significant for how it was handled by censors, who hit it hard – and they would be even more vehement against*



Guardie e ladri

Totò and Carolina. *But it was also a precursor, distancing itself from the comedies of the era and anticipating the bitter, social comedies of the 1960s. The progenitor of the new season,* Big Deal on Madonna Street, *another robber story (but this time with no cops), reuses Totò's character as an expert safecracker, an aged and 'aristocratic' version of the character in this film.*

Emiliano Morreale

LA FAMIGLIA PASSAGUAI

Italia, 1951 Regia: Aldo Fabrizi

▪ T. int.: *The Passaguai Family*. Sog.: dalla novella *La cabina 124* di Anton Germano Rossi. Scen.: Aldo Fabrizi, Mario Amendola, Ruggero Maccari. F.: Mario Bava. M.: Mario Bonotti. Scgf.: Carlo Vignati. Mus.: Rico Simeone. Int.: Aldo Fabrizi (Peppe Valenzi, detto 'Passaguai'), Peppino De Filippo (ragionier Mazza), Ave Ninchi (Margherita), Luigi Pavese (uomo del cocomero), Nita Dover (Marisa), Enrico Luzzi (il seccatore), Giovanna Ralli (Marcella), Carlo Delle Piane (Gino), Pietro De Vico (fidanzato di Marcella), Tino Scotti (commendator Villetti). Prod.: Alfa Film XXXVII ▪ DCP. D.: 97'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ▪ Da: Cineteca di Bologna per concessione di RTI-Mediaset ▪ Restaurato in 4K nel 2021 da Cineteca di Bologna in collaborazione con RTI-Mediaset e Infinity+, con il sostegno di Ministero della Cultura, presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored in 4K in 2021 by Cineteca di Bologna, in collaboration with RTI-Mediaset and Infinity+, with funding provided by Ministero della Cultura, at L'Immagine Ritrovata laboratory*

Il maggior successo di pubblico di Fabrizi regista, che girerà subito dopo due seguiti (*La famiglia Passaguai fa fortuna* e *Papà diventa mamma*). Da una novella di Anton Germano Rossi, umorista del gruppo del "Marc'Aurelio" cui appartenevano anche Fellini e Scola, la domenica d'agosto sulla spiaggia di Fiumicino di una famiglia piccolo-borghese alle prese con le meschinità della vita. Intorno al protagonista una serie di personaggi tratteggiati spesso, dietro una maschera di bonomia, con autentica perfidia: un figlio scroccone (Carlo Delle Piane) e un altro che fa solo pernacchie, un collega d'ufficio mellifluo (Peppino De Filippo), un capoufficio isterico e puerile (Tino Scotti) che ha una relazione con la segretaria, e soprattutto la moglie di Fabrizi, interpretata da una straordinaria Ave Ninchi, sua perfetta spalla femminile.

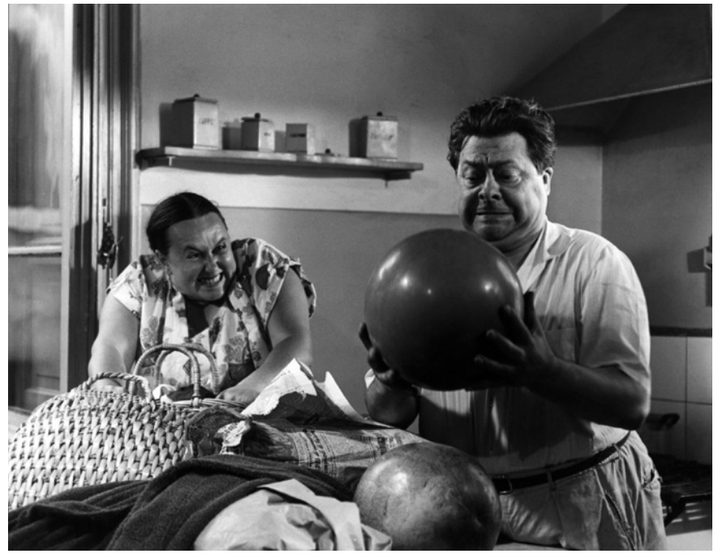
La struttura corale e l'unità di tempo danno al film un tono convulso, con un umorismo che supera il realismo di costume per approdare alla caricatura e quasi al grottesco: "Utilizzando l'esile trama come un vero e proprio canovaccio su cui innestare invenzioni e trovate, Fabrizi fonde gli elementi caratteristici della sua comicità […] in una struttura che alterna elementi addirittura slapstick […] a situazioni più tradizionali, derivate dall'avanspettacolo o dal teatro *boulevardier*, ottenendo effetti comici spesso irresistibili" (Paolo Mereghetti). Fabrizi si mostra sorprendente regista di commedie, sfruttando al meglio la fotografia non banale, chiaroscurata pur negli esterni balneari, di Mario Bava e un montaggio rapido che si alterna a eleganti piani-sequenza. Da confrontare con il realismo popolare di *Domenica d'agosto* di Emmer, uscito l'anno prima.

Emiliano Morreale

La famiglia Passaguai *was Fabrizi's greatest directorial success, and he immediately made two sequels (*La famiglia Passaguai fa fortuna *and* Papà diventa mamma*). The film is based on a story by Anton Germano Rossi, a humourist for the satirical magazine "Marc'Aurelio", which Federico Fellini and Ettore Scola also worked for. While at the beach in Fiumicino on an August Sunday, a middle-class family encounters the pettiness of life. The protagonist is surrounded by characters whose cheerful friendliness masks their vices: a freeloading son (Carlo Delle Piane) and another one who only blows raspberries, a smarmy office colleague (Peppino De Filippo), a hysterical and childish office manager (Tino Scotti) who is having an affair with the secretary, and especially his wife, played by an extraordinary Ave Ninchi, Fabrizi's perfect female sidekick.*

The choral structure and pace make the film's tone frenetic with a sense of humour that goes beyond customary realism and spills over into parody and almost the absurd: "Using a flimsy plot as a canovaccio *for his creations and ideas, Fabrizi blends the characteristics of his comedy… in a structure that alternates even slapstick elements… with more traditional situations based on variety shows or boulevard theatre, resulting in hilarious comic effects" (Paolo Mereghetti). Fabrizi proved to be a surprising comedy film director, making the most of Mario Bava's unusual photography, high-contrast even in the exterior beach shots, and fast-paced editing that alternates with elegant sequence shots. It makes for great comparison with the popular realism of Luciano Emmer's* Domenica d'agosto *(*Sunday in August*), which came out one year earlier.*

Emiliano Morreale



La famiglia Passaguai

MARSINA STRETTA
Episodio di *Questa è la vita*

Italia, 1954 Regia: Aldo Fabrizi

▪ T. int.: *Of Life and Love*. Sog.: dalla novella omonima (1901) di Luigi Pirandello. Scen.: Aldo Fabrizi. F.: Giuseppe La Torre. M.: Eraldo da Roma. Scgf.: Peppino Piccolo. Mus.: Carlo Innocenzi, Armando Trovajoli. Aiuto regia: Paolo Bianchi, Sergio Leone, Cesare Olivieri, Salvatore Rosso. Int.: Aldo Fabrizi (prof. Fabio Gori), Lucia Bosè (Angela), Walter Chiari (Andrea), Luigi Pavese (colonnello), Carlo Romano (Carlo Migri), Lauro Gazzolo (amministratore), Ada Dondini (signora Migri). Prod.: Fortunia Film ▪ 35mm. D.: 44'. Bn. Versione italiana / *Italian version*. Da: CSC – Cineteca Nazionale per concessione di Compass Film ▪ Restaurato nel 2006 da CSC – Cineteca Nazionale presso il laboratorio Studio Cine a partire dal negativo originale messo a disposizione da Movietime / *Restored in 2006 by CSC – Cineteca Nazionale at Studio Cine laboratory from the original negative provided by Movietime*

Dopo il successo di *Altri tempi* (1952) di Alessandro Blasetti, il cinema italiano conosce un piccolo filone di film a episodi ambientati nel passato recente e spesso tratti da classici della letteratura. *Questa è la vita* adatta quattro novelle di Luigi Pirandello: *La patente* di Luigi Zampa con Totò, *Il ventaglino* di Mario Soldati, *La giara* di Giorgio Pàstina, e *Marsina stretta*, secondo alcuni una delle prove più felici di Fabrizi regista. Protagonista è un professore chiamato a fare da testimone alle nozze di un'ex allieva, un "ippopotamo" (così viene definito nella novella) ingabbiato in un abito troppo stretto, che trova proprio grazie a questo



Marsina stretta

disagio fisico la forza di risolvere una drammatica situazione che minaccia il matrimonio. La nozione pirandelliana di umorismo, dialetticamente unito al drammatico in un "sentimento del contrario", si incarna nella novella in un ritmo particolarmente veloce: due spunti ideali per Fabrizi. Notevole come sempre la compagnia di attori secondari che si affacciano nelle varie scene, fino alla breve apparizione della coppia di sposi Walter Chiari-Lucia Bosè, all'epoca fidanzati (ancora per poco) anche nella vita.

Emiliano Morreale

Following the success of Alessandro Blasetti's Altri tempi *(*In Olden Days*, 1952), Italian cinema saw the development of a minor genre of anthology films set in the recent past and often adapted from literary classics.* Questa è la vita *is an adaptation of four stories by Luigi Pirandello:* La patente *by Luigi Zampa with Totò,* Il ventaglino *by Mario Soldati,* La giara *by Giorgio Pàstina and* Marsina stretta*, which according to some is Fabrizi's best directorial work. The main character is a professor invited to the wedding of a former student; a "hippopotamus" (as the story describes him) imprisoned in overly tight clothes, his physical discomfort is what gives him the impetus to resolve a dramatic situation that could undermine the wedding. Pirandello's concept of humour, dialectically joined by the dramatic in a "feeling of the opposite", takes on a notably fast pace in this story: ideal inspiration for Fabrizi. Once again, outstanding supporting actors appear in various scenes, including the brief appearance of the bride and groom Walter Chiari and Lucia Bosè, at the time a couple in real life (although not for much longer).*

Emiliano Morreale

C'ERAVAMO TANTO AMATI

Italia, 1974 Regia: Ettore Scola

▪ T. int.: *We All Loved Each Other So Much.* Sog., Scen.: Age e Scarpelli, Ettore Scola. F.: Claudio Cirillo. M.: Raimondo Crociani. Scgf.: Luciano Ricceri. Mus.: Armando Trovajoli. Int.: Nino Manfredi (Antonio), Vittorio Gassman (Gianni Perego), Stefano Satta Flores (Nicola Palumbo), Stefania Sandrelli (Luciana Zanon), Giovanna Ralli (Elide Catenacci), Aldo Fabrizi (Romolo Catenacci), Marcella Michelangeli (Gabriella), Elena Fabrizi (moglie di Romolo), Amedeo Fabrizi (figlio di Romolo), Federico Fellini, Vittorio De Sica, Marcello Mastroianni, Isa Barzizza, Mike Bongiorno (se stessi), Ugo Gregoretti (presentatore). Prod.: Deantir, Dean Film, Delta ▪ DCP. D.: 124'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ▪ Da: CSC – Cineteca Nazionale per concessione di Dean Film ▪ Restaurato in 4K nel 2016 da CSC – Cineteca Nazionale, con il contributo di StudioCanal, a partire dai negativi messi a disposizione dalla Dean Film di Pio Angeletti e Adriano De Micheli. Color correction sotto la supervisione di Luciano Tovoli, con la consulenza di Claudio Cirillo, direttore della fotografia del film, presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored in 4K in 2016 by CSC – Cineteca Nazionale, with funding provided by StudioCanal, from the original negatives provided by Pio Angeletti and Adriano De Micheli's Dean Film. Color grading carried out at L'Immagine Ritrovata laboratory, supervised by Luciano Tovoli in collaboration with the film's DoP Claudio Cirillo*

Ettore Scola, proveniente come sceneggiatore e regista dalla commedia all'italiana, entra nella sua fase matura con un affresco sulla generazione che ha vissuto la Resistenza e ha visto le proprie speranze deluse o si è trovata integrata nel sistema. Tre partigiani attraversano i decenni del dopoguerra: un infermiere (Manfredi), un critico cinematografico (Satta Flores) e un avvocato che farà fortuna (Gassman). A unirli e dividerli, l'amore per Luciana (Sandrelli). Il cinema di quegli anni accompagna l'evolvere e il precipitare della storia, e viene affettuosamente omaggiato in più punti, con apparizioni di De Sica e Fellini. Ma spiccano anche due personaggi secondari memorabili: la svampita Elide (Giovanna Ralli),



C'eravamo tanto amati

rozza figlia di un palazzinaro romano nostalgico del fascismo, che sposa Gassman e si trasforma in donna sofisticata e infelice 'alla Antonioni', e appunto il padre di lei, il truce Romolo Catenacci, interpretato da un Aldo Fabrizi alla sua ultima grande interpretazione. "Io nun moro", rantola Catenacci nell'ultima parte del film, e in effetti il suo personaggio rappresenta la persistenza di caratteri nazionali maligni e inestirpabili.

Scola sceglie Fabrizi (che per questo ruolo vinse il Nastro d'argento come miglior attore non protagonista) come ideale maschera del romano buono e rassicurante, ma gli toglie ogni patina positiva e lo trasforma in un mostro. Allo stesso modo, la commedia di quegli anni si faceva sempre più amara e pessimista, trasformandosi in tragedia.

Emiliano Morreale

Originally an Italian-style comedy screenwriter and director, Ettore Scola's more mature phase began with this tableau of the generation that had been part of the Resistance and either saw their hopes dashed or integrated into society. The film follows three partisans across several decades, beginning three years after the war. They are a nurse (Manfredi), a film critic (Satta Flores) and a successful lawyer (Gassman). Their love for Luciana (Sandrelli) is what unites them and divides them. The cinema of those years followed the rise and fall of history and is affectionately incorporated throughout the film, with appearances by De Sica and Fellini. Two memorable supporting characters also stand out: absent-minded Elide (Giovanna Ralli), the uncouth daughter of a pro-fascist Roman contractor, whom Gassman marries and transforms into a sophisticated, unhappy woman 'à la Antonioni', and her father, the cruel Romolo Catenacci, played by Aldo Fabrizi in his last great role. "I don't die," says Catenacci, gasping in the last part of the film, and his character in fact represents the tenacity of malevolent and ineradicable national characteristics.

Scola chose Fabrizi (who won the Nastro d'argento for best supporting actor in this role) as the perfect mask of a good and comforting Roman, but he removes every positive nuance and transforms him into a monster. Similarly, the comedy genre of those years was increasingly bitter and pessimistic, turning into tragedy.

Emiliano Morreale

SUPER8 & 16MM PICCOLO GRANDE PASSO

Super8 & 16mm – Great Small Gauges

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

Note di / *Notes by* **Helga Fanderl**, **Patrick Holzapfel**, **Jan Kulka** e **Karl Wratschko**

Jan Kulka e il suo Archeoscopio

Nel terzo appuntamento con questa sezione ampliamo la nostra panoramica sui film a passo ridotto. Negli ultimi due anni ci siamo limitati a presentare cortometraggi, ma la pellicola di piccolo formato è stata usata anche per girare lungometraggi, che rappresenteranno una parte fondamentale del programma di quest'anno. Proietteremo inoltre per la prima volta in Super8mm, un formato che raramente riesce ad approdare nelle sale cinematografiche.

Le tre film-maker di quest'anno, Helga Fanderl, Annik Leroy e Trinh T. Minh-ha, appartengono tutte alla stessa generazione (nata tra il 1947 e il 1952). Ciò nonostante, le loro rispettive produzioni sono caratterizzate da un'impronta personale molto forte. L'edizione di quest'anno si concentra sulla pluralità: ci mostra la versatilità con cui l'espressione cinematografica può manifestarsi. Ciò che accomuna le tre artiste non è l'approccio cinematografico o il linguaggio, ma la perentoria volontà di realizzare opere autonome e molto personali. Questa selezione celebra quindi la singolarità e ci ricorda che l'indipendenza è ancora possibile in un mondo dominato da una produzione cinematografica ampiamente standardizzata.

L'artista del Super8 Helga Fanderl ha curato personalmente una selezione delle sue miniature cinematografiche. Fanderl usa una tecnica di ripresa in sequenza nella quale l'atto della percezione e l'atto del filmare coincidono. L'occhio della sua cinepresa cattura in modo fenomenologico, puro e autentico, elementi del mondo circostante che spesso sfuggono alla nostra attenzione. *Vers la mer* e *In der Dämmerstunde – Berlin* sono due lungometraggi di Annik Leroy, i cui film in bianco e nero girati in modalità *flâneur* sono guidati da un approccio critico alla storia europea. *Reassemblage* è il lavoro d'esordio dell'artista e teorica Trinh T. Minh-ha. Il suo film-saggio mette in discussione le convenzioni del cinema documentario e il suo potere di manipolare il punto di vista degli spettatori. Questo complesso studio visivo sulla vita delle donne nel Senegal rurale spinge così al limite le nostre aspettative.

Infine, ma non meno importanti: tutti i formati. Spesso agli albori del cinematografo i registi inventavano e costruivano le proprie apparecchiature di ripresa e proiezione. È ancora così. Ogni tanto capita che un regista, insoddisfatto della tecnologia che ha a disposizione, si trasformi in inventore. È successo non molto tempo fa a Praga, dove Jan Kulka ha costruito un proiettore prodigioso, l'Archeoscopio. Diversamente da quel che accade nel cinema convenzionale, qui il cineasta è parte integrante della performance. Kulka installerà il suo Archeoscopio al centro di una sala cinematografica del nostro festival e presenterà due programmi pieni di meraviglie, compresa la proiezione di merletti, cristalli di sale, pluriball.

Karl Wratschko e Mariann Lewinsky

In the third instalment of this section we expand our view of small-gauge filmmaking. In the last two years we have solely presented short films, but small-gauge film material was also used for the production of feature-length films, which are going to be a fundamental part of this year's programme. And we will also project for the first time in Super8mm, a format that rarely finds its way into a cinema.

The three small-gauge filmmakers of this year, Helga Fanderl, Annik Leroy and Trinh T. Minh-ha, all come from the same generation (born between 1947 and 1952). Nevertheless, their respective bodies of work are each characterised by a very strong individual signature. This year's focus is on plurality: it shows us the versatility in which cinematic expression can manifest itself. What unites the three film artists is not a common cinematic approach or language, but their unconditional will to produce a stand-alone, very personal work. So this selection is a celebration of singularity and a reminder that autonomy is still possible in our world full of widely standardised film production.

The Super8-artist Helga Fanderl curated a programme of her own cinematic miniatures. Fanderl uses a shoot-and-cut technique in which the act of perceiving and filming is one and the same. Her camera eye captures often overlooked elements of our surrounding world in a phenomenologist, pure and genuine way. Vers la mer *and* In der Dämmerstunde – Berlin *are two feature-length films by Annik Leroy. Her meditative black-and-white films are shot in the mode of the flâneur and are driven by a critical approach to European history.* Reassemblage *is the first film by filmmaker and theorist Trinh T. Minh-ha. Her essayistic film questions the conventions of documentary filmmaking and the power of such films to manipulate the audience's perspective. By doing so, this complex visual study of the life of women in rural Senegal pushes our expectations to the limit.*

Last but not least: all gauges. In the years of early cinema, filmmakers often invented and built their own cameras and projection machines. This has never stopped. Every so often, a filmmaker, unsatisfied with the state of the art of cinema, will become an inventor. It happened not so long ago in Prague, where Czech filmmaker Jan Kulka constructed a wondrous projector, the Archeoscope. Unlike ordinary cinema, here the filmmaker is a part of the performance. Kulka will install his Archeoscope in the centre of a cinema of our festival and will project two programmes full of wonders – including the projection of lace, salt and bubble wrap.

Karl Wratschko and Mariann Lewinsky

HELGA FANDERL: FILM LIVE

Usando la cinepresa Super8 come strumento artistico ho scoperto la difficoltà del montaggio tradizionale. Le piccolissime dimensioni del singolo fotogramma rendono quasi impossibile un taglio e un montaggio precisi. Così ho iniziato a utilizzare il montaggio in camera. Premendo e rilasciando il pulsante, ottengo un'inquadratura dopo l'altra, conservo l'ordine cronologico del film nella cinepresa e nella mente ma mi avvalgo consapevolmente anche della discontinuità del mezzo espressivo.

Giro sempre in sintonia con il tema, mi concentro su questo, sul singolo gesto, reagendo a quello che sperimento in un dato momento e in un dato luogo, sorprendendo la realtà e lasciandomi sorprendere. Ciascun film riflette il processo della sua costruzione e trova un proprio ritmo.

Quando giro osservo le cose con maggiore attenzione, o loro osservano me, le vedo come se fossero nuove, come se il loro significato fosse ancora indefinito. In questo modo la mia percezione e ispirazione sono libere di cogliere l'effimero. I miei cortometraggi sono muti. Ciò che conta è la cadenza delle immagini, la visualizzazione di ritmi intrinseci e percepiti, la creazione di una 'musica per gli occhi'.

Per ciascuna proiezione creo un programma speciale (o parte di un programma), così come altri scelgono poesie per un'antologia, quadri per una mostra o brani di musica e canzoni per un concerto.

Nel frattempo ho accumulato una cospicua produzione dalla quale attingo per offrire variazioni potenzialmente infinite. L'interazione tra diversi cortometraggi apre a echi e contrasti di ogni tipo.

Mi piace che la libertà e la natura aperta di questo corpus creino nuovi nessi tra i miei film. In questo modo le opere restano aperte a letture e interpretazioni.

Il Super8 è un formato fragile. Le mie proiezioni conservano sempre un aspetto nomade e performativo.

Il proiettore è solitamente presente nella stanza, e accompagna con il suo suono i film muti. Generalmente li proietto io stessa, collocandomi in mezzo al pubblico. In questo modo la proiezione si fa trasparente e la visione diventa un'esperienza unica.

Da quando non è più possibile fare delle copie a partire dal Super8 reversibile originale, proietto i miei film gonfiati in 16mm.

Helga Fanderl

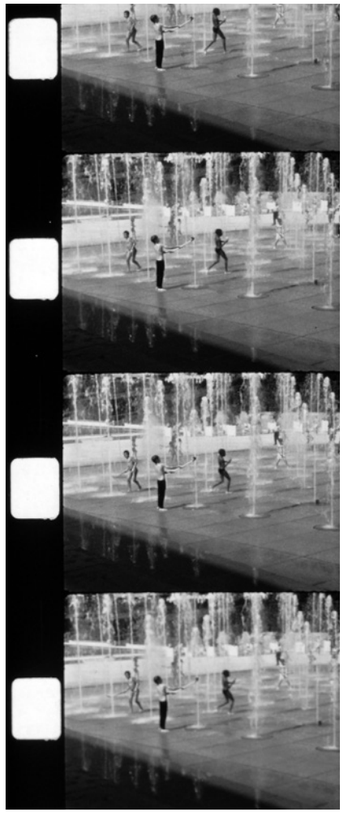
Using the Super8 camera as my artistic instrument I discovered that traditional montage was difficult. Because of the tiny individual photogram, exact invisible cutting and editing is almost impossible. So I started in-camera editing. Pushing and releasing the button, one shot after another, I preserve the chronology of making the film in the camera and in my imagination, yet deliberately use the discontinuity of the medium.

I always film in correspondence with the subject matter, concentrated, in one gesture, responding to what I experience in a time and place, surprising what happens and feeling surprised. Each film reflects the process of its construction and finds a rhythm of its own.

When I film I look at things with greater care, or they look at me, I can see them as if they were new and their signification not yet defined. This frees my perception and inspiration to catch the ephemeral. My short films are silent. What matters is the pace of the images, visualising both inherent and felt rhythms, making 'music for the eyes'.

For every screening I create a special programme (or part of a programme), similar to how one selects poems for a book, images for an exhibition or pieces of music and songs for a concert.

Meanwhile a large body of work has grown that I can draw on for potentially endless variations. The interplay of different short films evokes all kind of correspondences and contrasts.



Brunnen

I like the freedom and openness to create new connections between my films. Thus the work remains open to changes in reading and interpretation.

Super8 is a fragile format. There is always a nomadic and performative aspect to my projections.

The projector is usually set up in the room, its sound accompanying the silent films. Mostly I project them myself in the middle of the audience. In this way, the projection itself becomes transparent and the screening a unique experience.

Due to the loss of print stock for Super8 reversal originals I also show 16mm blow-ups of my films.

Helga Fanderl

Super8

IM JARDIN DU LUXEMBOURG
In the Jardin du Luxembourg
WASSERSKULPTUR
Water Sculpture
THEOS PFIRSICHE
Theo's Peaches
IM DUNST *In the Haze*
ZOOBILDER *Zoo Images*
BRUNNEN *Fountain*
MÄDCHEN *Girls*
APFELERNTE *Apple Harvest*
GESPIEGELT *Mirrored*
BLÜTENBAUM *Flowering Tree*
IMKERSCHULE
School of Beekeepers
PLEINAIR-FOTOS
Plein-Air Photos
MIMOSEN IM WIND
Mimosas in the Wind

Copie gonfiate in 16mm /
16mm blow-ups

THE COLOR RUN*
MONA LISA*
LÖWENKOPFBRUNNEN*
Fountain with a Lion's Head
GASOMETER II*
SCHLITTENFAHREN* *Sledging*
IM SCHNEE* *In the Snow*
LEOPARD
LAUB *Leaves*
ROST *Rust*
CONTAINER *Containers*
GLÄSER *Glasses*
GELBE BLÄTTER *Yellow Leaves*
STROM *Stream*

I film sono stati girati da Helga Fanderl tra il 1995 e il 2019. Tutti i film sono muti. I film contrassegnati con un * sono in bianco e nero, gli altri sono a colori. I film provengono dalla collezione privata di Helga Fanderl, che ha curato personalmente il programma.
Durata totale: 52'

*The films of the programme were shot by Helga Fanderl between 1995 and 2019. All films are silent. Films marked with a * are in black-and-white, otherwise in colour. The films come from the private collection of Helga Fanderl. The programme is curated by the artist herself.*
Total length: 52'

ANNIK LEROY: NON RICONCILIATA *ANNIK LEROY: NOT RECONCILED*

IN DER DÄMMERSTUNDE – BERLIN
Belgio, 1980 Regia: Annik Leroy

▪ T. alt.: *Berlin de l'aube à la nuit*. T. int.: *Berlin at Dusk*. Scen., F.: Annik Leroy. M.: Daniel de Valck, Eva Houdová. Prod.: Gamma Films, Eurafi, Centre Bruxellois de l'Audio-Visuel, ZDF ▪ 16mm. L.: 730 m. D.: 67'. Bn. Versione tedesca / *German version* ▪ Da.: Annik Leroy

A volte capiamo qualcosa solo quando siamo soli, vagando per il mondo, sentendo tutto dal di dentro. È così nell'esplorazione di Berlino girata da Annik Leroy proprio all'inizio degli anni Ottanta, quando la città sembrava lontanissima dall'odierna esplosione neoliberista e perfino da *Heroes* di David Bowie, apparsa solo un anno dopo.

Seguiamo Leroy, che passeggia con una 16mm e una 8mm (per girare illegalmente nella zona est della città) incarnando la solitudine del *flâneur*. A volte la vediamo passare e poi vediamo le stesse immagini senza di lei. Ciò che succede nel mezzo è l'atto del vedere con i propri occhi; è un'idea del cinema come *flânerie*. Citando Witold Gombrowicz l'artista annuncia il proprio obiettivo: trovarsi in uno stato in cui l'atto del vedere diventa atto dell'essere.

Scopriamo i suoni di una città claustrofobica e ci perdiamo tra gli altoparlanti che annunciano strade senza uscita. Cogliamo il mormorio costante di lingue straniere che tentano di emergere in una desolazione di asfalto, lampioni e Muro, quest'ultimo segnato dall'oscurità e dalle cicatrici del passato. "Non stare lì a fissare un muro", dichiara Gombrowicz, e il film prosegue.

Leroy cerca tracce della Seconda guerra mondiale ma anche amore e umanità. È una contraddizione, ma contiene le ombre dell'anima tedesca: come creare un'immagine enfatica di questo luogo?

Un senso di colpa e di violenza penetra le superfici fatiscenti di edifici in demolizione. È il ritratto di una città in fase di decostruzione. Eppure nella neve non ci sono solo le tracce dell'artista che cammina per percepire ciò che la circonda, ma anche tracce di luce. Irrompe dai buchi nelle finestre, dalle parole dei poeti e dai commenti della gente incontrata lungo il cammino. "Presto i fiori sbocceranno su entrambi i lati del viale del Kurfürstendamm" scrisse Else Lasker-Schüler, che meglio di chiunque altro sapeva che possiamo battere questo senso di colpa, anche se solo per un film.

Patrick Holzapfel

Sometimes we only understand something when we are on our own, meandering through the world, perceiving everything from within ourselves. Such is the case in Annik Leroy's exploration of Berlin shot at the very beginning of the 1980s, a time in which Berlin seemed to be ages from today's neoliberal explosion or even David Bowie's Heroes, *which appeared only one year later.*

We follow Leroy, a stroller equipped with a 16mm and an 8mm camera (for illegally shot scenes in the Eastern part of the city) who embodies the loneliness of the flâneur. *Sometimes we see her passing through and then we see the same images without her. What happens in-between is the act of seeing with one's own eyes; it's an idea of cinema as* flâneur. *In quoting Witold Gombrowicz the filmmaker*



In der Dämmerstunde – Berlin

announces her goal: to be in a state in which the act of seeing becomes the act of being.

We discover the sounds of a claustrophobic city and get lost between loudspeakers announcing dead-end streets. We overhear the constant murmur of foreign languages trying to find a voice in a wasteland of asphalt, street lights and the Berlin Wall, marked by darkness and scars of the past. "Just don't stare at a wall," declares Gombrowicz, and the film moves on.

Leroy searches for traces of World War II as well as for love and humanity. It's a contradiction but it contains the darkened German soul: how to make an emphatic image of this place?

A feeling of guilt and violence penetrates the crumbling surfaces of buildings being demolished. It's a portrait of a city in a state of deconstruction. Yet in the snow there are traces not only of the filmmaker who walks in order to perceive, but also of light. It bursts through holes in windows, in the words of poets and comments by people met along the way. "Flowers will soon blossom on both sides of the bridleway at Kurfürstendamm," wrote Else Lasker-Schüler, who knew better than anyone that we can beat this feeling, even if just for one film.

Patrick Holzapfel

VERS LA MER

Belgio, 1999 Regia: Annik Leroy

▪ T. int.: *To the Sea*. Scen., F.: Annik Leroy, Marie Vermeiren. M.: Eva Houdová. Prod.: Cobra Films, Centre Bruxellois de l'Audio-Visuel, Radio Télévision Belge Francophone (RTBF) ▪ 16mm. L.: 991 m. D.: 87'. Bn. Versione tedesca con sottotitoli inglesi / *German version with English subtitles* ▪ Da: Annik Leroy

Annik Leroy gira come se vedesse per la prima volta. Seguendo le orme di *Danubio* di Claudio Magris, la filmmaker belga percorre la principale arteria fluviale europea dalla sorgente al Mar Nero. Incontra persone, scenari naturali e un'idea di comune appartenenza. È veramente come se l'Europa, scossa dalla storia e dall'ineguaglianza, illuminata attraverso il suo popolo, connessa da storie ormai dimenticate, si facesse corpo. Ci sono un cuore, una testa, braccia e gambe, ma come ben sappiamo sono scollegati.

È doloroso osservare l'ingenua ma necessaria speranza di questo film girato alla fine degli anni Novanta: una speranza schiacciata dalla politica europea, dal nazionalismo e dalla fredda ignoranza dei confini. Sarebbe molto meglio se ci limitassimo a seguire i fiumi.

Leroy mostra ciò che questo può significare. Innanzitutto si tratta di un ritmo, di un movimento deliberato che sgorga da una minuscola sorgente e spiana la strada alla vita. Le immagini sono calme ma assertive, Leroy divaga ma segue sempre il corso d'acqua. Si tratta di curiosità e di cambiare sponda del fiume: ascoltare storie, percepire e non avere pregiudizi. Si tratta di andare alla scoperta e di vivere con quello che cresce accanto a noi. Si tratta di consapevolezza. Si tratta di essere forti e fragili. A volte i suoni e le immagini tremolanti sono sul punto di affogare, ma poi trovano un relitto a cui aggrapparsi e, oltre la curva successiva, il film si arricchisce di nuova vita.

Si tratta di sussurrare quando basta un sussurro e di urlare quando è necessario un urlo. Si tratta di evanescenza. Leroy filma il fiume come simbolo, ma non una sola immagine è simbolica. Il fiume cresce tra le inquadrature e le persone, i paesi e le culture. Si tratta di imparare a nuotare, lasciarsi andare, galleggiare. Qui l'Europa non è una fortezza ma una promessa.

Si tratta dell'eterna verità secondo cui non ci si può bagnare due volte nello stesso fiume. Ciascuna immagine conta. Annik Leroy gira come se vedesse per l'ultima volta. Forse è così che dev'essere: il Danubio che si dissolve silenzioso nel mare, come inosservato.

Patrick Holzapfel

Annik Leroy films as if she were seeing for the first time. Following in the footsteps of Claudio Magris' Danubio*, the Belgian filmmaker traces Europe's main artery from its source to the Black Sea. She meets people, nature, and an idea of belonging together. It's truly as if Europe became a body: shaken by history and inequality, enlightened through its people, connected through stories long forgotten. There is a heart, a head, arms and legs, but as we well know, they are disconnected.*

It is distressing to see the naive but necessary hope in this film shot at the end of the 1990s: a hope crushed by European politics, nationalism and the cold ignorance of borders. It would be much better if we just followed the rivers.

Leroy shows what such an assessment can mean. First of all, it's about a rhythm, a deliberate movement that grows from a tiny source and paves the way for life. Her images are calm but assertive, she digresses but she always follows the water. It's about curiosity and changing one's side of the river: to listen to people's stories, perceive and be without prejudice. It's about discovery and living off whatever grows next to us. It's about awareness. It's about being powerful and being fragile. Sometimes the sounds and trembling images almost drown, but then they find flotsam to hang onto and, just around the next bend, new life enriches the film.

It's about whispering when a whisper is enough and about shouting when a shout is needed. It's about evanescence. Leroy films the river as a symbol, but not a single image is symbolic. The river grows between the shots and people and countries and cultures. It's about learning to swim, to let go, to float. Here, Europe is not a fortress, but a promise.

It's about the eternal truth that you cannot jump into the same river twice. Every image counts. Annik Leroy films as if she were seeing for the last time. Maybe it has to be like that: the Danube quietly dissolving into the sea, almost as if unnoticed.

Patrick Holzapfel


Vers la mer

TRINH T. MINH-HA: UN FILM SU...? *TRINH T. MINH-HA: A FILM ABOUT WHAT?*

REASSEMBLAGE

USA, 1982 Regia: Trinh T. Minh-ha

▪ Prod.: Jean-Paul Bourdier ▪ 16mm. L.: 443 m. D.: 40'. Col. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Arsenal – Institut für Film und Videokunst e.V.

"Non intendo parlare di, solo parlare accanto". Questa è la frase centrale del film d'esordio della filmmaker Trinh T. Minh-ha. *Reassemblage* è in parte un esempio di cinema etnografico: una regista documenta aspetti della vita quotidiana in un villaggio del Senegal rurale. Ma ciò che Minh-ha sta facendo potrebbe anche essere definito 'anti-etnografia' (chiaramente in senso positivo) nella misura in cui rovescia le convenzioni del cinema etnografico o antropologico. Lo scopo è riconsiderare le premesse e i metodi del cinema etnografico e costringere gli spettatori a ripensare le proprie aspettative riguardo a un film su una cultura da essi percepita come estranea. Minh-ha utilizza un montaggio asincrono di suono e immagini e una voce fuori campo anti-autorevole carica di autocritica e di scetticismo, ricorre a *jump-cut*, lunghi stacchi sul nero, silenzi, montaggio discontinuo e inquadrature insolite. La filmmaker impiega queste tecniche per esprimere il proprio scetticismo nei confronti del cinema documentario. In un'intervista ha affermato che *Reassemblage* "non è semplicemente diretto all'antropologo, ma anche al missionario, al volontario dei Corpi di Pace, al turista, e infine, ma non meno importante, a me stessa in quanto osservatrice". *Reassemblage* mette in discussione la posizione di potere nella realizzazione di un film. Propone il concetto di "parlare accanto" per liberare il filmmaker "dagli infiniti criteri generati da tale pretesa di onniscienza e dalle sue gerarchie di conoscenza" e liberare le persone che popolano il film documentario (*Achtung*: gerarchia!) dando loro la possibilità di parlare a proprio nome. Con *Reassemblage* Minh-ha ha creato quello che è apparso da subito



Reassemblage

un classico del film-saggio, il cui impatto sugli studi postcoloniali e femministi e sulle teorie del film-saggio continua a essere enorme. In questi contesti il film è discusso e criticato in molti modi diversi, il che può essere considerato un onore per un'opera pensata per provocare dibattiti.

Karl Wratschko

"I do not intend to speak about, just speak nearby." This is the central line in the debut film by filmmaker Trinh T. Minh-ha. Reassemblage *is partly a work of ethnographic cinema: a filmmaker documents aspects of daily life in a small village in rural Senegal. But what Minh-ha is doing could be also named 'anti-ethnography' (clearly in a positive way) as she overturns the conventions traditionally employed in ethnographic or anthropological filmmaking. Her goal is to reconsider the premises and methods of ethnographic filmmaking and to force the spectators to rethink their expectations for a film about a culture they perceive as foreign. Minh-ha uses an asynchronous sound and image montage, an anti-authoritative voiceover loaded with self-criticism and scepticism, abrupt jump cuts, long passages with black leaders, silence on the track, disjunctive editing and unfamiliar framing. The filmmaker employs these techniques to express her own scepticism about documentary filmmaking. In an interview she stated that* Reassemblage *"is not simply aimed at the anthropologist, but also at the missionary, the Peace Corps volunteer, the tourist, and last but not least at myself as onlooker".* Reassemblage *questions the position of authority in filmmaking. It proposes the concept of "speaking nearby" to free the filmmaker "from the endless criteria generated with such an all-knowing claim and its hierarchies in knowledge" and free the people who populate a documentary film (*Achtung*: hierarchy!) by giving them the chance to speak on their own behalf. With* Reassemblage *Minh-ha made an instant classic of essayistic filmmaking, which continues to have an enormous impact on postcolonial, feminist, and essay-film theorists. In this context the film is discussed and criticised in many different ways, which can be understood as an honour for a work that was intended to cause debates.*

Karl Wratschko

L'ARCHEOSCOPIO DI JAN KULKA
Una performance cinematografica dal vivo
THE ARCHEOSCOPE BY JAN KULKA
A Live Film Performance

Veniamo alle domande fondamentali: che cos'è il cinema? Qual è la sua vera essenza? Quali sono i suoi elementi sacrificabili, quelli unici e quelli indispensabili? La risposta, insita nel concetto stesso di Archeoscopio, è la seguente: il cinema è l'articolazione della luce. Ma se il cinema è anzitutto l'articolazione della luce, quali sono le conseguenze per i film in quanto tali? Ciascun corpo determina sia le possibilità che i limiti del suo occupante. L'Archeoscopio è stato costruito per investigare, esplorare e sperimentare gli aspetti essenziali dei fenomeni cinematografici. Per osservare concretamente la natura del rapporto tra processo creativo e tecnologia, tra dispositivo di proiezione e chi lo aziona. Per esaminare come le tecnologie che usiamo influenzino e determinino il modo in cui lavoriamo, agiamo, creiamo. In breve: per riconsiderare e ripensare attivamente e praticamente varie conseguenze della tradizione consolidata. Queste riflessioni sono ispirate, tra gli altri, da Vilém Flusser. Il tutto si svolge in maniera giocosa, sperimentando con il corpo fisico del film. Gli standard tecnici sono di fatto un criterio utile, soprattutto per l'efficienza della produzione su vasta scala, ma allo stesso tempo impongono rigide limitazioni alle modalità teoricamente illimitate di articolare la luce. La grande domanda successiva di questo gioco è: e se il cinema…?

L'Archeoscopio può proiettare tutti i formati standard (8, 16, 35, 70mm, ecc.), ma anche vari tipi di materiali fino a 14 centimetri di larghezza (nastri trasparenti, bende, merletti, tessuti, carta da imballaggio a bolle d'aria, nastri segnaletici, ecc.). Ha quattro fonti luminose e sistemi ottici indipendenti che permettono di proiettare contemporaneamente quattro diverse aree di una pellicola. Ciascuna luce può essere accesa e spenta in tre modi: 'metronomicamente', con precisi intervalli di accensione e spegnimento; con un sequenziatore ciclico ottico; per mezzo di impulsi (segni/punti) sulla pellicola letti otticamente. Esistono quindi moltissime combinazioni e possibili ritmi e poliritmi in base ai quali può essere attivata ciascuna luce. La frequenza dei fotogrammi non segue più uno schema fisso, regolare e monotono, ma può essere 'musicale', composta in strutture cicliche più brevi o in intervalli lineari più ampi.

È inoltre importante osservare che l'unico modo per assistere a una proiezione dell'Archeoscopio è partecipare di persona a uno spettacolo dal vivo, cioè a un evento che prevede la presenza fisica del dispositivo di proiezione e del proiezionista, e guardare con i propri occhi. E questo non solo perché le proiezioni non sono mai completamente identiche le une alle altre, trattandosi di eventi dal vivo, ma perché è anche tecnicamente impossibile riprodurre la proiezione così come essa appare nell'immediato all'occhio umano.

Jan Kulka



In the beginning were the primary questions: what is film? What is the true essence of film? What are its expendable, indispensable and unique elements? The answer embodied in the foundations of the Archeoscope is: film is the articulation of light. If cinematography is primarily the articulation of light, what are the consequences for film as we know it? Each body determines both the possibilities and the limitations of its occupant. The Archeoscope was constructed in order to investigate, experiment with and experience the essential aspects of cinematographic phenomena. To observe in practice the nature of the relationship between creative process and technology. Between the apparatus and its operator. To examine how the technologies we use influence and determine the way we work, operate, create. In other words: to actively and practically reconsider and rethink various consequences of the established tradition. These thoughts are inspired by Vilém Flusser, among others. All this is done in a playful way, experimenting with the body of the film. Technical standards are indeed a useful canon, especially for the efficiency of a large-scale production, but at the same time, they impose rigid limitations on the hypothetically boundless ways of articulating light. So the next key question in this game is: what if film?

The Archeoscope can project all standard film formats (8, 16, 35, 70mm, etc.), but also various types of materials up to 14cm wide (transparent tapes, bandages, laces, fabrics, wrapping tapes, bubble wrap, barricade tapes, etc.). It has four independent light sources and optical systems. These make it possible to project four different areas of a film strip at the same time. Each light can be turned on and off in three different ways: metronomically, with precisely adjustable durations of on/off times; through an optical cyclic sequencer, or via optically read impulses (marks/dots) on the film strip. There are therefore countless combinations and possible rhythms and polyrhythms in which each light can be activated. The frame rate is no longer fixed to a regular monotonous pattern, but can be fully 'musical' – it can be composed into shorter cyclic structures, or into larger linear time frames.

It is also important to note that the only way to witness – to actually, truly see – a projection of the Archeoscope is to physically attend a live screening – in the presence of the apparatus and its operator – and see it with one's own naked eyes. This is not only due to fact that each projection of any particular Archeoscope film is never absolutely identical, as it is a live projection, but it is also technically impossible to capture and reproduce the projection in the way it looks immediately to the human eye.

Jan Kulka

IL CINEMA RITROVATO KIDS E YOUNG

Programma a cura di / *Programme curated by* **Schermi e Lavagne**



Schermi e Lavagne, il dipartimento educativo della Cineteca di Bologna propone come di consueto una sezione dedicata ai cinefili più giovani. Quest'anno siamo lieti di poter offrire anche ai bambini e alle bambine il ritorno all'esperienza della sala cinematografica: per sette giorni gli spettatori più piccoli potranno scoprire film di tutte le epoche e viaggiare nel tempo e nello spazio in compagnia del cinema di tutto il mondo. Alle proiezioni al Cinema Lumière si affiancheranno laboratori, incontri con professionisti del settore e spettacoli dal vivo.

La programmazione del *Cinema Ritrovato Kids 2021* prende le mosse dal centenario della realizzazione del *Monello* di Charlie Chaplin, spunto per una selezione di corti e lungometraggi intorno ai tanti 'monelli' e 'monelle' della storia del cinema. Sempre dal lontano 1921 (e dalla sezione *Cento anni fa*) arrivano altri grandi comici come Stanlio e Ollio e i primissimi film d'animazione della storia del cinema realizzati dall'americano Winsor McCay.

Ancora capolavori d'animazione con tre programmi, curati da Eugenia Gaglianone, dedicati al maestro russo Jurij Norštejn, insieme ad altri classici dell'animazione russa. Si rinnova inoltre l'ormai consolidata collaborazione con la Filmoteka Narodowa di Varsavia, che ci porterà quest'anno alcuni cortometraggi per bambini recentemente restaurati realizzati a cavallo fra gli anni Sessanta e Settanta. Sempre dall'est Europa una selezione di film d'animazione estoni curata da Maria Pia Santillo, programmatrice del festival Catch the Moon.

Quest'anno cade anche il centenario della nascita di un altro maestro, Emanuele Luzzati, grande scenografo, animatore e illustratore: gli dedichiamo due appuntamenti 'off' che si terranno al Giardino del Guasto e all'Arena del Sole con proiezioni, laboratori e uno spettacolo di Paola Camerone.

Ospite speciale Cinzia Angelini, che presenterà il suo corto d'animazione d'esordio *Mila*, ambientato a Trento durante la Seconda guerra mondiale. Già collaboratrice di importanti studios come Sony Imageworks, Walt Disney Animation, e Illumination Entertainment, la regista racconterà ai bambini e ai ragazzi le sue esperienze in superproduzioni come *Balto*, *Il Grinch*, *Cattivissimo me* e *Il piccolo Yeti*.

Il Cinema Ritrovato Kids si arricchisce quest'anno di due nuovi schermi: quello del Teatro Testoni, dove verrà proiettato *Il monello* di Chaplin, preceduto da un concorso di sosia del grande attore e regista, e quello del Cinema La Pergola di Vidiciatico. Non poteva mancare la musica dal vivo, con l'Orchestra Senzaspine, che aprirà questa sezione del festival.

Ai ragazzi dai 14 ai 18 anni è dedicato l'accredito Young per accedere a tutte le proiezioni del festival. Un gruppo di giovani appassionati di cinema condurrà inoltre la rubrica online *Pillole dal Festival per giovani cinefili*, rivolta ai loro coetanei in cui verrà presentata quotidianamente una selezione dei film in programma.

As usual, Schermi e Lavagne, the education department of the Cineteca di Bologna, offers a section for our youngest cinephiles. This year we are happy to offer children the experience of a return to the cinema auditorium: for seven days, younger audiences can discover films from all eras and travel through time and space in the company of cinema from around the world. Alongside the Cinema Lumière screenings there will be workshops, meetings with industry professionals, and live shows.

The programming of Cinema Ritrovato Kids 2021 *is based around the centenary of the making of Charlie Chaplin's* The Kid, *which provides the inspiration for a series of shorts and features showcasing the many little rascals in the history of cinema. 1921 (which also forms part of the section 'One Hundred Years Ago') also marked the pairing of the great comic duo Laurel and Hardy as well as the very first animated films, by the American Winsor McCay.*

Other masterpieces of animation appear in three programmes curated by Eugenia Gaglianone dedicated to the Russian master Juri Norstein and other classics of Russian animation. Our regular collaboration with the Filmoteka Narodowa in Warsaw this year brings us several recently restored shorts for children made in the late-60s / early-70s. Also from Eastern Europe are a selection of Estonian animated films curated by Maria Pia Santillo, programmer of the Catch the Moon Festival.

This year also marks the centenary of the birth of another master, Emanuele Luzzati, a great art director, animator and illustrator to whom we dedicate a 'sidebar', which takes place in the Giardino del Guasto and Arena del Sole and comprises screenings, workshops and a show by Paola Camerone.

Special guest Cinzia Angelini will present her debut animated short Mila*, set in Trento during the Second World War. Having already collaborated with important studios such as Sony Imageworks, Walt Disney Animation and Illumination Entertainment, the director will tell children and young adults about her experiences in super-productions including* Balto, The Grinch, Despicable Me *and* Abominable.

This year, the Il Cinema Ritrovato Kids *section is enriched by the addition of two new screens: the Teatro Testoni, where Chaplin's* The Kid *will be shown – preceded by a competition to find a lookalike of the great director – and the Cinema La Pergola in Vidiciatico. And of course there will be live music. The Orchestra Senzaspine will open this section of the festival with both words and music.*

The Young accreditation is aimed at teenagers between 14 and 18 years of age and permits entrance to all screenings in the festival. A group of young cinema lovers will also run the online column Pillole dal Festival per giovani cinefili*; every day they will present a selection of films from the programme to people their own age.*

COME D'INCANTO: NEL MONDO ANIMATO DI JURIJ NORŠTEJN E DINTORNI
AS IF ENCHANTED: THE ANIMATED WORLD OF JURI NORSTEIN AND ITS NEIGHBOURS
a cura di / *curated by* Eugenia Gaglianone


Lisa i zajac

L'innocenza ferita di un leprotto, dinanzi all'arroganza della volpe, trova conforto nell'inaspettato coraggio di un gallo. Il travagliato corteggiamento fra due sinuosi volatili si consuma nella timidezza celata dall'orgoglio. E infine il primo incontro di un riccio con la nebbia, incuriosito e spaventato da forme sconosciute di creature e immagini del bosco, diventa un autentico percorso di crescita. *La volpe e la lepre*, *L'airone e la gru* e *Il riccio nella nebbia*, presentati qui nella loro versione restaurata, sono tre capolavori di Jurij Norštejn – regista, animatore, filosofo, maestro e molto di più – che attingono alla fiaba popolare e alla prosa di Sergej Kozlov. Nelle creazioni di Norštejn, straordinario 'artigiano' capace di imbastire narrazioni di ineguagliabile poesia che toccano l'animo dello spettatore, una tecnica minuziosa si fonde alla sensibilità pittorica di Francesca Jarbusova, compagna d'arte e di vita, in un equilibrio perfetto tra forma e contenuto. Un cinema fatto di un sapere profondo che ci rimanda a una visione del mondo e dell'arte, un ascolto sottile che viene da lontano, dalla vita e dal senso di appartenenza a una natura che tutto contiene.

Abbiamo chiesto a Jurij Norštejn di scegliere per quest'occasione tre film russi rappresentativi di un immaginario a lui particolarmente vicino. La scelta è caduta su Fëdor Chitruk, Roman Kačanov e Eduard Nazarov, innovatori indiscussi della cinematografia sovietica, maestri e colleghi i primi due, coetaneo e compagno di studi il terzo. Insieme condividono il lavoro alla Sojuzmul'tfil'm e il passaggio fondamentale verso il cinema d'autore sul finire degli anni Sessanta. Il cinema d'animazione diventa così una ricerca estetica a tutti gli effetti, in grado di indagare l'intimo e di instaurare con adulti e bambini un dialogo immediato che supera il semplice intrattenimento. Completano il programma le opere di nuovi autori che portano in sé l'insegnamento dei maestri e il fluire di un'eredità ricca e preziosa.

The innocence of a hare, when confronted by the arrogance of a fox, finds an ally in the unexpected courage of a rooster. The troubled courtship between two sinuous birds is characterised by timidity hidden under pride. And finally, a first encounter with fog becomes an opportunity for authentic growth as a curious and frightened hedgehog is faced with woodland sights and outlines of creatures previously unknown. Presented here in restored versions, The Fox and the Hare, The Heron and the Crane *and* Hedgehog in the Fog *are three masterpieces by Juri Norstein – director, animator, philosopher, teacher, and much more besides – which draw on popular fairytales and the writings of Sergej Kozlov. Norstein was an extraordinary 'craftsman' capable of recounting stories of unequalled poetry, which touch the spectator's soul thanks to a minutely detailed technique and the pictorial sensibility of Francesca Jarbusova, his companion in work and life. Their creations together display a perfect equilibrium between form and content. It is a cinema based on a deep understanding that returns us to a particular vision of the world and of art, a subtle sensation that comes from far away, from life and from the sense of belonging to all-encompassing nature.*

For this occasion, we asked Juri Norstein to choose three Russian films that best represent the visual world so dear to him. He chose Fëdor Chitruk, Roman Kačanov and Eduard Nazarov; the first two were his teachers and colleagues, the third a fellow student of the same generation, all three are indisputable innovators of Soviet cinema. They worked together at Sojuzmul'tfil'm and participated in the essential transition towards an auteur-driven cinema at the end of the Sixties. Animation thus became a means of real aesthetic experimentation, capable of exploring the psyche and establishing an immediate dialogue with both adults and children that goes beyond mere entertainment. The programme is completed by the works of more recent filmmakers that are inspired by these earlier masters and the rich heritage they left behind.

LISA I ZAJAC
(*La volpe e la lepre*, URSS/1973)
di Jurij Norštejn (12')

CAPLJA I ZURAVL'
(*L'airone e la gru*, URSS/1974)
di Jurij Norštejn (10')

EŽIK V TUMANE
(*Il riccio nella nebbia*, URSS/1975)
di Jurij Norštejn (10')

KANIKULY BONIFACIJ
(*Le vacanze di Bonifacio*, URSS/1965)
di Fëdor Chitruk (21')

VAREŽKA
(*Il piccolo guanto*, URSS/1967)
di Roman Kačanov (10')

ŽIL BYL PËS
(*C'era una volta un cane*, URSS/1982)
di Eduard Nazarov (10')

DRUGAJA STORONA
(*Dall'altra parte*, Russia/1993)
di Michail Aldašin (8')

KOT I LISA
(*Il gatto e la volpe*, Russia/2004)
di Konstantin Bronzit (12')

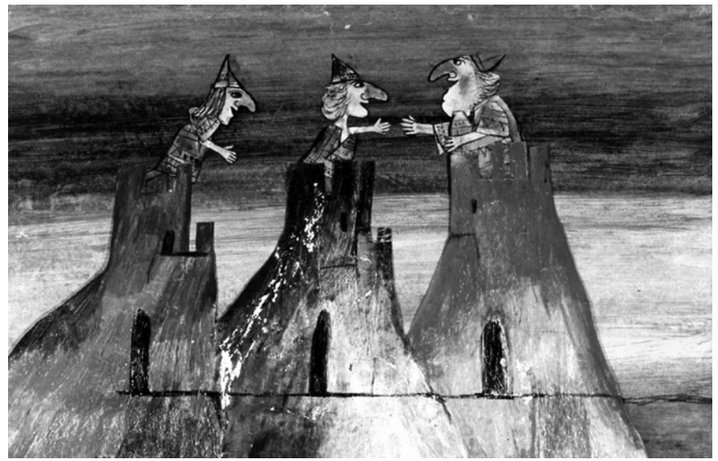
ŽICHARKA
(Russia/2007) di Oleg Užinov (12')

PAUTINKA
(*La ragnatela*, Russia/2014)
di Natalja Černyšëva (4')

LE VÉLO DE L'ÉLÉPHANT
(*La bicicletta dell'elefante*,
Francia/2014) di Olesja Ščukina (9')

SČASTLIVYJ BILET
(*Il biglietto fortunato*, Russia/2018)
di Svetlana Andrianova (4')

LUZZATI 100


C'erano tre fratelli

Celebriamo il centenario dalla nascita di Emanuele Luzzati con una rassegna di cortometraggi d'animazione nati dal sodalizio artistico tra lo scenografo e illustratore genovese e il regista e animatore Giulio Gianini. Dal teatro alla scultura, dall'illustrazione per l'infanzia al cinema, Lele Luzzati ha attraversato e sperimentato l'arte in ogni sua forma spinto da una passione e da una curiosità inesauribili, fanciullesche. La collaborazione con Gianini nacque quasi per gioco, grazie a un teatro di burattini con cui quest'ultimo amava intrattenere amici e parenti e per il quale Luzzati dipinse il boccascena. Ma il teatro di figura era solo uno dei tanti interessi dei due: l'opera lirica, le fiabe classiche, la commedia dell'arte rappresentarono il terreno comune dal quale prese forma il loro originalissimo mondo animato. Nella nostra selezione presentiamo la celebre trilogia rossiniana – *La gazza ladra*, *L'italiana in Algeri* e *Pulcinella* – e alcuni degli incantevoli cortometraggi basati sulle fiabe della tradizione popolare. In essi si rintracciano tutti gli elementi della poetica dei due artisti: la messa in scena di stampo teatrale, l'immagine stilizzata e bidimensionale, la vividezza dei colori unita alla fluidità e al dinamismo dell'animazione.

We are celebrating the centenary of Emanuele Luzzati's birth with a selection of animated shorts that are the fruit of the artistic collaboration between the art director and illustrator from Genoa and the director and animator Giulio Gianini. Driven by passion and inexhaustible, childlike curiosity, Luzzati experienced and experimented with art in all its varied forms – from theatre to sculpture and from children's illustrations to the cinema.

His collaboration with Giulio Gianini began almost as a game, thanks to a puppet theatre with which Gianini liked to entertain friends and relatives and for which Luzzati painted the proscenium. But puppet theatre was only one of the pair's many interests: opera, classic fairytales and commedia dell'arte represent the common ground from which their highly original animated world took shape. Our selection includes their celebrated Rossini trilogy – La gazza ladra, L'italiana in Algeri *and* Pulcinella – *and several of their enchanting shorts based on traditional popular fairy tales. In these films, all the elements of their poetics are evident: the theatrical mise-en-scène, the stylised two-dimensional images, the vivid colours, and the fluidity and dynamism of the animation.*

LA GAZZA LADRA
(Italia/1964) di Giulio Gianini, Emanuele Luzzati (11')

PULCINELLA
(Italia/1973) di Giulio Gianini, Emanuele Luzzati (12')

L'ITALIANA IN ALGERI
(Italia/1968) di Giulio Gianini, Emanuele Luzzati (10')

ALÌ BABÀ
(Italia/1970) di Giulio Gianini, Emanuele Luzzati (11')

LA DONNA SERPENTE
(Svizzera/1978) di Giulio Gianini, Emanuele Luzzati (9')

C'ERANO TRE FRATELLI
(Svizzera/1979) d Giulio Gianini, Emanuele Luzzati (9')

L'UCCELLO DI FUOCO
(Svizzera/1981) di Giulio Gianini, Emanuele Luzzati (9')

MONELLERIE / *KIDDISHNESS*

Cento anni fa al Carnegie Hall di New York, Charlie Chaplin presentava *Il monello*, suo primo lungometraggio nato da un'audace commistione di commedia e melodramma. Il vagabondo Charlot, già noto agli spettatori di tutto il mondo, si trovava questa volta alle prese con un bambino abbandonato (interpretato da Jackie Coogan). L'incontro tra i due avrebbe portato alla formazione una delle più bizzarre e tenere famiglie della storia del cinema. A Charlot, al piccolo John e ai tanti monelli e monelle che hanno popolato il grande schermo è dedicata questa variegata rassegna.

Da Zazie, la ragazzina di dieci anni arrivata dalla provincia parigina con il sogno di viaggiare in metrò, all'indimenticabile Addy di *Paper Moon*, le piccole pesti protagoniste delle storie qui presentate fronteggiano le incomprensioni, talvolta le ostilità, del mondo adulto con lo strumento a loro più congeniale: una buona dose di fantasia. Completano il programma una selezione di corti d'animazione contemporanei e una paio di perle d'archivio dei primi del Novecento.


Zazie dans le métro

One hundred years ago, in Carnegie Hall in New York, Chaplin presented The Kid. *It was his first feature film and drew on a daring mixture of comedy and melodrama. The Little Tramp, already well-known to spectators around the world, this time found himself dealing with an abandoned child (played by Jackie Coogan). Their meeting resulted in one of the most bizarre but tender families in the history of cinema. We dedicate this varied programme to the Little Tramp, to little John, and the many little rascals who have populated the big screen.*

From Zazie, the ten-year-old girl who arrives from the Paris suburbs with the dream of travelling on the metro, to the unforgettable Addy in Paper Moon, *the little rascals presented here face the incomprehension, and sometimes hostility, of the adult world with the most congenial tool they possess: a healthy dose of fantasy. The programme is completed by a selection of contemporary animated shorts and a couple of archival jewels from the beginning of the 20th century.*

THE KID
(*Il monello*, USA/1921)
di Charles Chaplin (61')

ZAZIE DANS LE MÉTRO
(*Zazie nel metrò*, Francia/1960)
di Louis Malle (93')

PAPER MOON
(*Paper Moon - Luna di carta*, USA/1973) di Peter Bogdanovich (102')

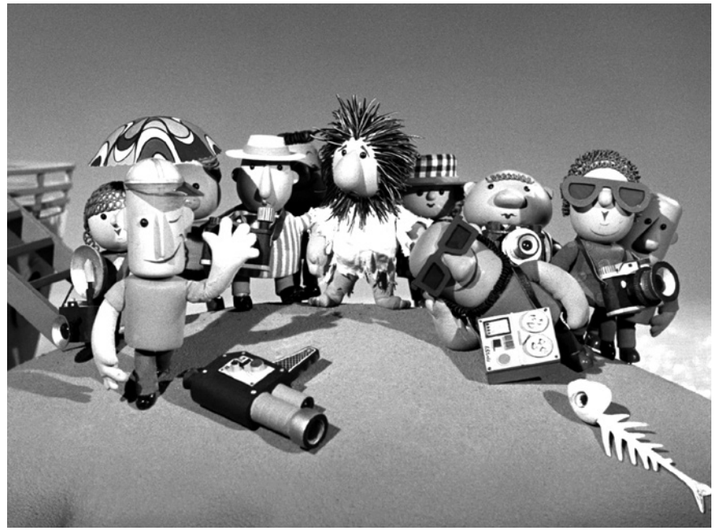
L'ENFANT TERRIBLE
(Belgio/1993) di Kadiatou Konaté (11')

LA TÊTE DANS LES ÉTOILES
(*La testa tra le stelle*, Francia/2005)
di Sylvain Vincendeau (8')

COCÒ MARINA LA SCUOLA
(Italia/1912, 5')

L'ENFANT TERRIBLE
(Italia/1917) di Ferdinand Guillaume (12')

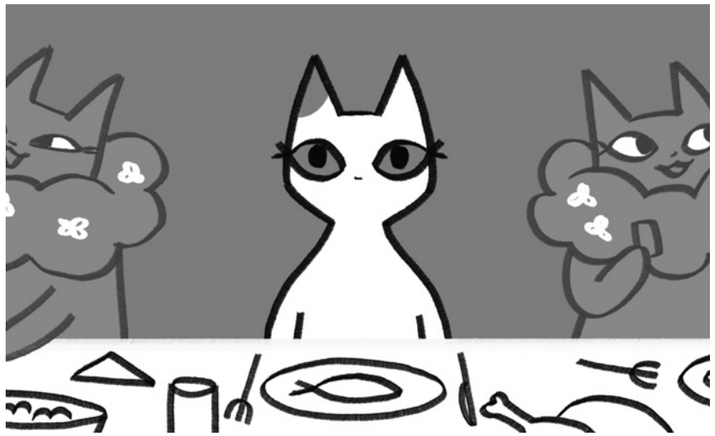
POLONIA ANIMATA / *ANIMATED POLAND*


Rozbitek

Dopo un anno di assenza, *Polonia animata* torna al Cinema Ritrovato con cinque cortometraggi d'animazione. La selezione propone una colorata varietà di tecniche di animazione, con pupazzi, cut out e cartoni proposti in vari scenari – soprattutto paesaggi invernali, come in *Śnieżynka* di Lucjan Dembiński, ma non mancherà un po' di estate. È con grande emozione che presentiamo l'affascinante cortometraggio *Jeśli ujrzysz kota fruwającego po niebie…* di Daniel Szczechura, uno dei più celebri artisti d'animazione polacchi. Il film è un racconto metaforico ed esoterico accompagnato da una vivace colonna sonora jazz. Mostreremo anche *Rozbitek* di Edward Sturlis, un cortometraggio con splendidi pupazzi e scenografie che è anche una cupa e modernissima parodia sui valori e le relazioni umane. Insieme a questi film vi proporremo due episodi delle avventure di Peter, il suo cane Pimpek e la misteriosa matita incantata, parti di una delle più famose serie d'animazione polacche, *Zaczarowany ołówek*. I film sono stati digitalizzati e restaurati da Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny (FINA) nell'ambito del progetto di preservazione e restauro della collezione Se-Ma-For (Studio Małych Form Filmowych di piccole forme di film) conservata al FINA.

Iga Harasimowicz
Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny (FINA)

TESORI DELL'ANIMAZIONE ESTONE DAL CATCH THE MOON FESTIVAL
TREASURES OF ESTONIAN ANIMATION FROM THE CATCH THE MOON FESTIVAL



Kassi silm

Una classe al museo, un clown, la vita del circo, un arcobaleno di suoni: questo e tanto altro nella selezione di nove cortometraggi ironici, divertenti e adatti a tutte le età, scelti nel prolifico archivio dell'Estonian Academy of Arts – Animation Department, dove dal 2007 centinaia di animatori provenienti da tutto il mondo apprendono l'arte dell'animazione sotto la guida del maestro pluripremiato Priit Pärn, autore dei più famosi capolavori dell'animazione estone.

Realizzati nell'ultimo decennio, tutti i film in programma sono stati presentati nell'ambito del Catch the Moon Festival. Le tecniche utilizzate sono eterogenee e rispecchiano l'estro e il dinamismo delle narrazioni. Catch the Moon è il primo festival italiano – e fra i pochissimi in Europa – dedicato al cinema d'animazione per bambini e ragazzi. Finanziato da MIC e MIUR nell'ambito del Piano Nazionale Cinema per la Scuola, è organizzato e promosso dall'associazione Gioco, immagine e parole.

Maria Pia Santillo
Programmatrice del
Catch the Moon Festival

A class trip to a museum; a clown; life in a circus; a rainbow of sounds. You will find these and much more in this selection of nine ironic and entertaining short films which are suitable for all ages. They were chosen from the extensive archive of the Estonian Academy of Arts – Animation Department where, since 2007, hundreds of animators from all over the world have been learning the art of animation under the aegis of the award-winning master Priit Pärn, the auteur responsible for the most famous masterpieces of Estonian animation.

All the films in the program were produced in the last decade and presented in the context of the Catch the Moon Festival. The techniques used are varied and reflect the inspiration and dynamism of the different narrations. Catch the Moon is the first Italian festival – and among the very few in Europe – dedicated to animated films for children and young people. The Festival is financed by MIC and MIUR, within the framework of the Cinema for Schools National Plan and is organized and promoted by the association Gioco, immagine e parole.

Maria Pia Santillo
Head Programmer of
Catch the Moon Festival

ROZBITEK
(*Castaway*, Polonia/1970)
di Edward Sturlis (7')

ŚNIEŻYNKA
(*Snowflake*, Polonia/1971)
di Lucjan Dembiński (10')

KATASTROFA W GÓRACH / ZACZAROWANY OŁÓWEK
(*Disaster in the Mountains / Enchanted Pencil*, Polonia/1965)
di Zbigniew Czernelecki (11')

POWÓDŹ / ZACZAROWANY OŁÓWEK
(*Flood / Enchanted Pencil*, Polonia/1965) di Józef Skrobiński (9')

JEŚLI UJRZYSZ KOTA FRUWAJĄCEGO PO NIEBIE...
(*If You See a Cat Flying in the Sky...*, Polonia/1971) di Daniel Szczechura (6')

A TABLE GAME
(Estonia/2017) di Nicolás Petelski (4')

AKSISHIRV
(*Axis Deer*, Estonia/2018)
di Rauno Raat (4')

KÕLAB HÄSTI
(*Sounds good*, Estonia/2018)
di Sander Joon (10')

HUNDIPASS
(*Hound Out*, Estonia/2019)
di Anna Eespere (5')

KASSI SILM
(*Cat's Eye*, Estonia/2020)
di Jelizaveta Mušnikova (4')

CLOWN FOLLIES
(Estonia/2017) di Aili Allas (4')

A CHRONIC CIRCUS
(Estonia/2017) di Helen Woolston (6')

MUTUEM
(*Muteum*, Estonia/2017)
di Aggie Pak Yee (4')

PIRNISADU
(*Pearfall*, Estonia/2017)
di Leonid Schmelkov (3')

CENTO ANNI FA... KIDS / *ONE HUNDRED YEARS AGO... KIDS*

Cento anni fa è la rassegna che Il Cinema Ritrovato dedica ai film usciti esattamente un secolo fa. Quest'anno Schermi e Lavagne propone anche al pubblico dei piccoli cinefili una selezione del programma curato da Mariann Lewinsky e Karl Wratschko. Quella del 1921 è stata un'annata particolarmente felice per il cinema comico e per l'animazione sperimentale: se altrove abbiamo già voluto ricordare *Il monello* di Chaplin, qui vogliamo omaggiare due giganti della risata, Stan Laurel e Oliver Hardy, noti in Italia come Stanlio e Ollio, che proprio quell'anno apparvero per la prima volta insieme in *The Lucky Dog*. Sempre nel 1921 Winsor McCay, geniale pioniere del fumetto e del cinema d'animazione americani, realizzò alcuni cortometraggi tratti da *The Rarebit Fiend*, serie di strisce a fumetti da lui creata per l'"Evening Telegram", i cui protagonisti si trovavano di volta in volta in situazioni ridicole o paradossali per poi svegliarsi e capire di aver vissuto un sogno. A completare il programma due preziose rarità del 'cinema disegnato'.

One Hundred Years Ago *is the programme that Cinema Ritrovato dedicates every year to films released exactly one century ago. This year's Schermi e Lavagne offers our young cinephile audience a selection from the programme curated by Mariann Lewinsky and Karl Wratschko. 1921 was a particularly happy year for comedy and experimental animation. Elsewhere we have already mentioned Chaplin's* The Kid*; here we would like to pay homage to two giants of comedy, Stan Laurel and Oliver Hardy, who appeared together for the first time in* The Lucky Dog *in 1921. Also in 1921, the brilliant pioneer of comics and animation cinema Winsor McCay made several shorts based on* The Rarebit Fiend*, a comic strip he created for the "Evening Telegram" whose protagonists each time find themselves in ridiculous or paradoxical situations before waking up and realising that it was all a dream. The programme is completed by two precious rarities of 'drawn cinema'.*

THE LUCKY DOG
(*Cane fortunato*, USA/1921)
di Jess Robbins (21')

DREAM OF A RAREBIT FIEND. THE PET
(USA/1921) di Winsor McCay (8')

DREAM OF A RAREBIT FIEND. THE FLYING HOUSE
(USA/1921) di Winsor McCay (11')

▪ Da: Lobster Films



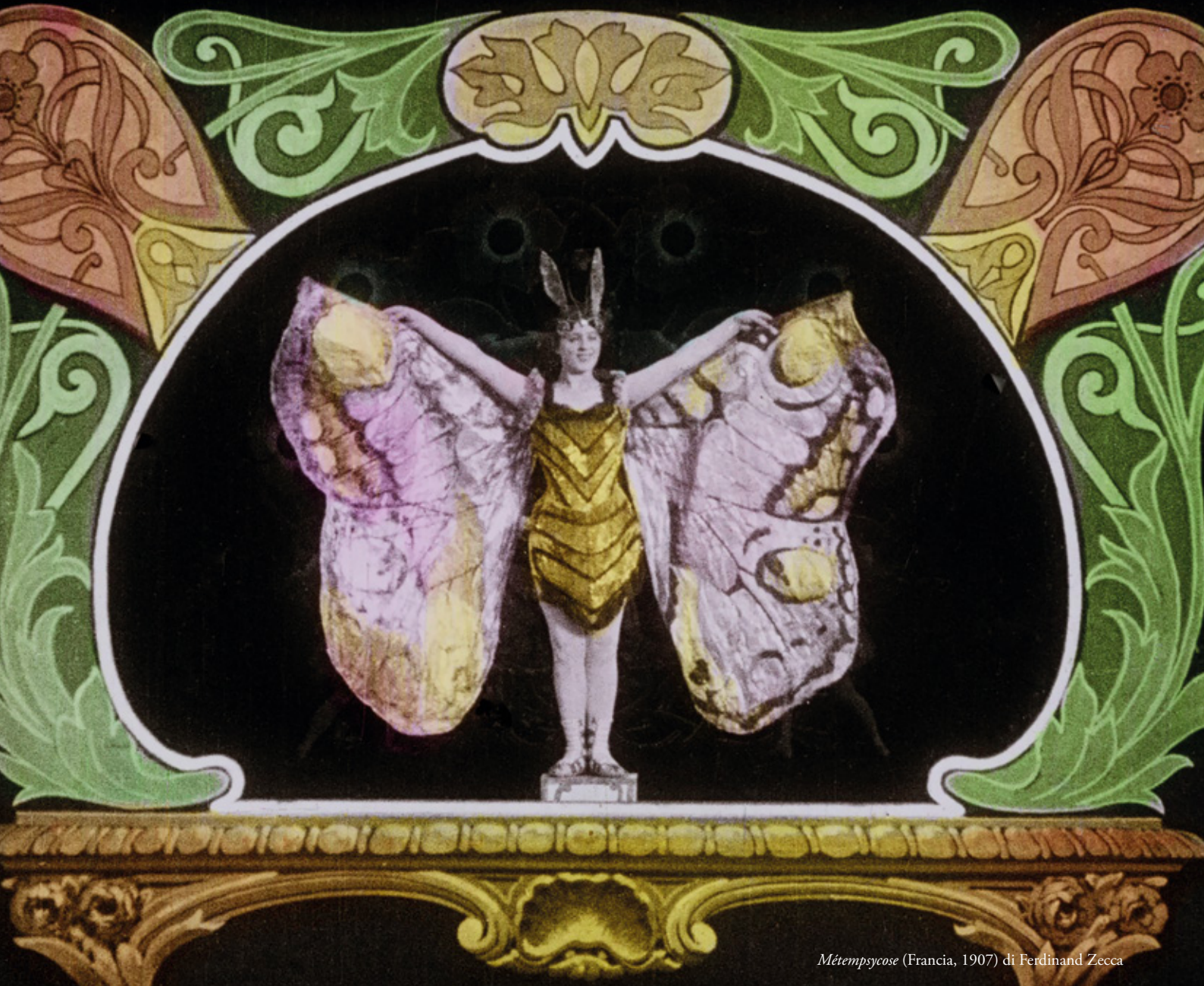
The Flying House



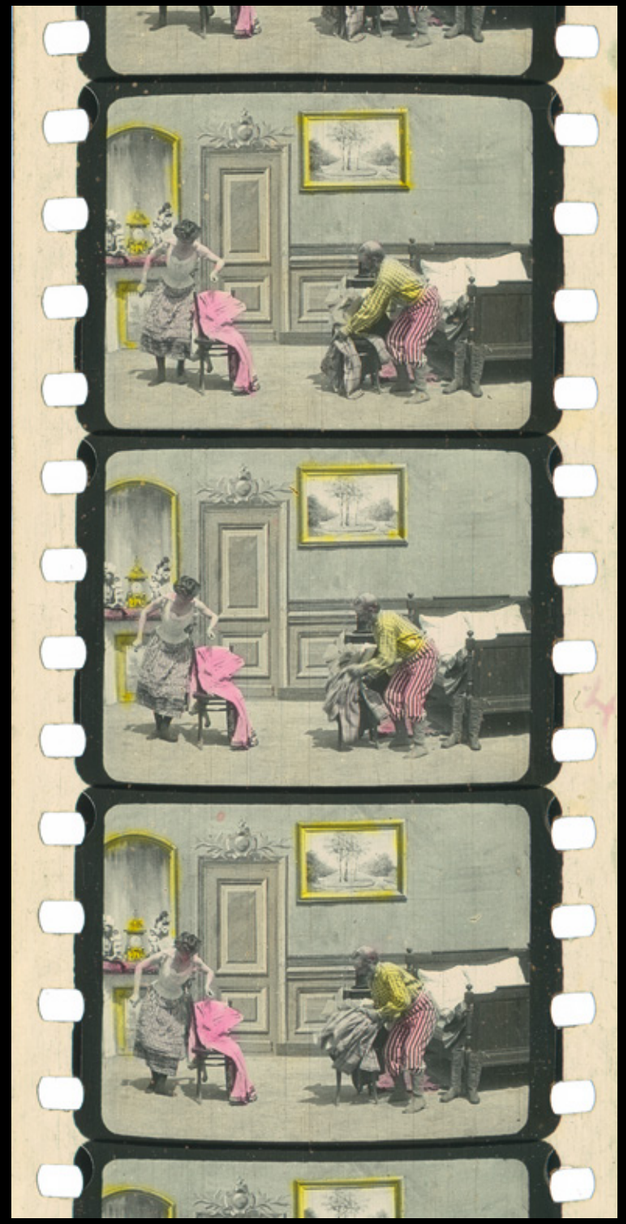
L'italiana in Algeri

I COLORI DEL CINEMA RITROVATO 2021

Il Cinema Ritrovato's Colors 2021



Métempsycose (Francia, 1907) di Ferdinand Zecca



Monsieur et Madame sont pressés (Francia, 1901)



Quo vadis? (Italia, 1901) di Ferdinand Zecca, Lucien Nonguet





NFAJ n. 5563 (Italia, 19??)
NFAJ n. 6569 [La Femme fatale] (Francia, 1912)













Dall'Italia all'Equador (Italia, 1924) di Massimo Terzano











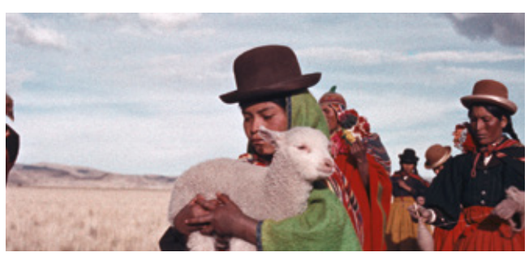


When Forever Dies (Paesi Bassi, 2020) di Peet Gelderblom



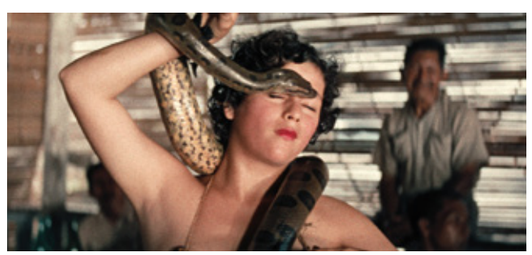
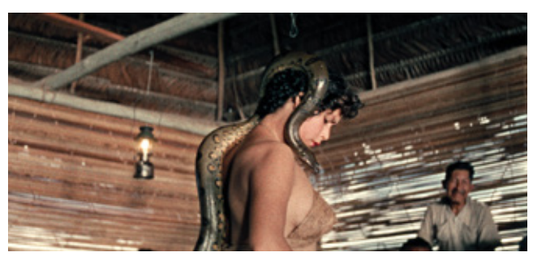
Poster di *Man of the World* (USA, 1931) di Richard Wallace, Edward Goodman











Still dal restauro di *L'impero del sole* (Italia, 1955) di Enrico Gras, Mario Craveri

























Still dal restauro di *Italia K2* (Italia, 1955) di Marcello Baldi





Rose Bernd (Germania Ovest, 1957) di Wolfgang Staudte

















Still dal restauro di *Dramma della gelosia (tutti i particolari in cronaca)* (Italia-Spagna, 1970) di Ettore Scola









Bozzetti realizzati da:
Tino Avelli per *Baci rubati* (Francia, 1968) di François Truffaut
Giuseppe Colizzi per *La ragazza dagli occhi verdi* (Gran Bretagna, 1964) di Desmond Davis
Ercole Brini per *Scappamento aperto* (Francia-Italia-Spagna-Germania Ovest, 1964) di Jean Becker
Luciano Crovato per *La vergogna* (Svezia, 1968) di Ingmar Bergman



Poster di *Crimen* (Italia-Francia, 1960) di Mario Camerini

L'Enfer (Francia, 1964) di Henri-Georges Clouzot

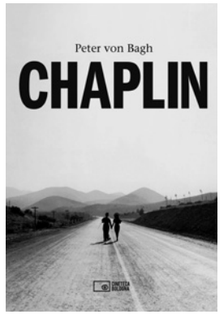




NON SOLO FILM

Not Only Films

CHAPLIN
di Peter von Bagh
Libro, pp. 540



Chaplin è l'ultima opera di Peter von Bagh, uno dei più rilevanti critici europei, scomparso nel 2014 e per quindici anni direttore artistico del Cinema Ritrovato. "Tutta la verità su un regista", amava dire l'autore negli anni in cui andava preparando questo libro, sentito come il naturale punto d'approdo di una vita di cinefilia coltissima, libera e sempre operativa (tra festival, cineteche, università e divulgazione). *Chaplin* è "tutta la verità" ed è qualcosa di più: una lettura appassionante dove si fondono sapere storico, vocazione letteraria e ricerca archivistica, dove ogni film risplende in una nuova, personale interpretazione, con speciale attenzione ai primi anni della carriera chapliniana, mai oggetto di una ricognizione così profonda. Una limpida voce di studioso novecentesco interroga uno dei cineasti e delle figure più influenti della cultura del secolo scorso: perché "il tentativo di chiarire prima di tutto a se stesso il senso dell'opera di Chaplin è per un critico cinematografico la prima e più sacra responsabilità". Nella traduzione dal finlandese di Nicola Rainò.

Chaplin *is the last work by Peter von Bagh, one of the most significant of European critics as well as artistic director of Il Cinema Ritrovato for 15 years, who died in 2014. "The entire truth about the director," as he used to like to say during the final years he was preparing this book. It feels like the natural end point for a life of cinephilia that was always cultured, free and practised (through festivals, archives, universities and publishing).* Chaplin *is "the entire truth" but also something more: a passionate reading that blends historical knowledge, literary vocation and archival research and in which every film shines forth in a new and highly personal interpretation. Particular attention is paid to the early years of his career, which have never before been subject to such profound scrutiny. The crystal clear voice of a 20th century scholar interrogates one of the most influential filmmakers and cultural figures of that era. The "attempt to clarify the meaning of Chaplin's work, first of all to oneself, is the first and most sacred responsibility of a film critic". Translated from the Finnish by Nicola Rainò.*

L'AVVENTUROSA STORIA DEL CINEMA ITALIANO
da *La dolce vita* a *C'era una volta il west*
a cura di / *curated by* Franca Faldini e Goffredo Fofi
Libro, pp. 471



Un libro leggendario che racconta l'età d'oro del cinema italiano come mai era stato fatto, attraverso la voce dei suoi protagonisti. In una nuova edizione aggiornata, l'opera di Franca Faldini e Goffredo Fofi che raccoglie le testimonianze di tutti coloro, dai registi alle maestranze, che il cinema lo hanno ideato, realizzato, vissuto.
Volume terzo: gli anni Sessanta, dall'euforia del boom alla contestazione, un periodo di radicale trasformazione sociale e culturale per il nostro paese e di eccezionale ricchezza e vitalità per il nostro cinema. Sono gli anni del grande film d'autore, della commedia all'italiana, dello spaghetti western, dei musicarelli. Un viaggio dalla scintillante via Veneto 'dolce-vitaiola' al polveroso West tricolore, dai set-kolossal della Hollywood sul Tevere a quelli artigianali e inventivi dei film dell'orrore, dal nord al sud di un'Italia che cambia.
Un racconto a più voci che riaccende di vita una grande stagione del cinema italiano, sfolgorante come mai prima sulla scena internazionale.

A legendary book, which recounts the golden age of Italian cinema like never before, through the words of its protagonists. Now in a new and updated edition, this book by Franca Faldini and Goffredo Fofi collects the testimonies of those who conceived, realised and lived the cinema – from directors to technicians.
This third volume covers the 1960s, from the euphoria of the Italian economic miracle to the years of protest, a period of radical social and cultural transformation for Italy and of exceptional richness and vitality for Italian cinema. They are the years of the great art cinema, of the commedia all'italiana*, of the spaghetti western, of the* musicarelli. *A journey from the sparkling Via Veneto of the 'dolce vita' to the dusty Italian West, from the colossal sets of Hollywood on the Tiber to the inventive and handmade reconstructions of the horror film, from the North to the South in an Italy that was constantly changing.*
It is a story told by many voices that rekindles the life of a great period of Italian cinema, when it shone on the international stage as never before.

Biblioteca Renzo Renzi – Spazio Biglietteria Lumière
Piazzetta Pier Paolo Pasolini, 3/b
19 luglio – 5 settembre 2021 / *19 July – 5 September 2021*
Ingresso libero / *Free admission*

Orari di apertura / *Opening hours*
19 – 27 luglio e 1 – 30 settembre 9.00-18.30 / *19 – 27 July and 1 – 30 September 9 am-6.30 pm*
Chiuso in agosto / *Closed in August*

Costumista teatrale e cinematografico italiano, Gino Carlo Sensani ha definito il ruolo autonomo e professionale dell'ideatore di costumi, trasformandolo, anche agli occhi del pubblico, in una figura di profonda competenza e spessore culturale.
Nato nella provincia senese nel 1888, da giovane viaggia e frequenta Parigi, dove si dedica alla pittura e si afferma come xilografo. Tornato in Toscana, frequenta gli scrittori Aldous Huxley e D.H. Lawrence, intellettuali del calibro di Marino Moretti e Aldo Palazzeschi. Nel 1914 fa il suo esordio come costumista teatrale e nel 1932 il direttore artistico della Cines, Emilio Cecchi, lo introduce alla carriera di costumista cinematografico, affidandoli il film Pergolesi diretto da Guido Brignone. Il cinema sembra lo sbocco naturale per la sua creatività: realizzerà i costumi di circa ottantanove film collaborando tra gli altri con Alessandrini, Camerini, Matarazzo, Blasetti, Soldati, Lattuada. Dario Cecchi, suo allievo, racconta che Sensani faceva ricoprire i cartoni dei suoi figurini "con altra carta immacolata" e li riutilizzava di volta in volta, non per parsimonia ma "con estremo distacco dava via a foderare i suoi spiritosissimi guazzi e acquerelli, che altri avrebbe di certo servato, perché aveva l'idea che il cinema fosse cenere ed era bene che cenere ne divenissero anche le immagini pittoriche con cui egli dava pittoricità ai racconti cinematografici".



L'impostazione che Sensani ha dato al lavoro del costumista è assolutamente innovativa e rigorosa: da uomo di eccezionale gusto e cultura, creava l'abito per il personaggio dopo un'accurata analisi e ricostruzione letteraria, pittorica, storiografica del tempo nel quale il film è ambientato e dello spazio nel quale gli attori si muoveranno. Il costume, secondo Sensani, doveva esprimere un'interpretazione psicologica della persona e figurativa dell'atmosfera del film. Questo è lo specifico carattere d'arte del lavoro del costumista che seppe interpretare

Working in both the theatre and the cinema, Gino Carlo Sensani defined the role of costume designer as an autonomous vocation, transforming it, including in the eyes of the public, into a position of profound expertise and cultural significance.
Born in the province of Siena in 1888, as a young man he travelled and spent time in Paris, where he dedicated his time to painting and became well known for his woodcuts. On his return to Tuscany, he spent time with the writers Aldous Huxley and DH Lawrence and intellectuals of the calibre of Marino Moretti and Aldo Palazzeschi. In 1914 he made his debut as a costume designer for the theatre and in 1932 the artistic director of Cines, Emilio Cecchi, introduced him to a career in the cinema when he entrusted him with Guido Brignone's film Pergolesi. The cinema seems to have been the natural outlet for Sensani's creativity and he designed the costumes for almost 90 films collaborating with Alessandrini, Camerini, Matarazzo, Blasetti, Soldati, Lattuada, and many others. His apprentice Dario Cecchi relates that he used to cover the card of his designs "with clean, new paper" and reused them again and again; he did so not out of frugality, rather "with extreme detachment, he would cover gouaches and watercolours that other people would undoubtedly have conserved because he was convinced that cinema was nothing but a remnant and therefore the pictorial images with which he gave visual life to cinematic tales should also become remnants."
The preparation that Sensani dedicated to his costume designs was original and absolutely rigorous. As a man of exceptional taste and culture, he created costumes for a character only after a detailed literary, pictorial and historical reconstruction and an analysis of the period in which the film was set and the spaces in which the characters moved. According to Sensani, the costumes should express a psychological interpretation of the character and a figurative interpretation of the atmosphere of the film. This is

e insegnare al meglio. Dal 1935, infatti, Blasetti gli affida la cattedra di Storia del costume al Centro Sperimentale di Cinematografia a Roma, dove con estrema generosità trasmette ai suoi allievi tutto il suo sapere artistico e professionale. Con Sensani si è infatti formata, per la prima volta in Italia, una vera e propria scuola con un preciso indirizzo metodologico, che è poi proseguita nell'opera di talenti come quelli di Maria de Matteis, Piero Gherardi, Dario Cecchi, Piero Tosi, Gabriella Pescucci.

the specifically artistic aspect of the costume designer's work that he understood and taught very well. In fact, from 1935 Blasetti assigned him a position teaching costume design at the Centro Sperimentale di Cinematografia film school in Rome, where he transmitted his artistic and professional knowledge to his students with enormous generosity. With Sensani, a genuine school with a precise method took shape in Italy for the first time, to be carried forward in the future work of talents such as Maria de Matteis, Piero Gherardi, Dario Cecchi, Piero Tosi and Gabriella Pescucci.

Un ringraziamento speciale a / *Special thanks to* Anna Noli, Margherita Comporti e Paolo Mereghetti

MAURIZIO BARONI. L'UOMO CHE INVENTÒ I PITTORI DEL CINEMA
MAURIZIO BARONI. THE MAN WHO INVENTED CINEMA PAINTERS

Biblioteca Salaborsa – Piazza Coperta
Piazza del Nettuno 3
17 giugno – 5 settembre 2021 / *17 June – 5 September 2021*
Ingresso libero / *Free admission*

Orari di apertura / *Opening hours*
Lunedì, 14.30-20.00 / *Monday, 2.3 pm-8 pm*
Martedì-venerdì, 10.00-20.00 / *Tuesday-Friday, 10 am-8 pm*
Sabato, 14.00-19.00 / *Saturday, 2 pm-7 pm*

Maurizio Baroni, classe 1951, di Castelfranco Emilia, è stato uno dei maggiori collezionisti e studiosi del manifesto cinematografico italiano. Aveva appena nove anni quando andò a vedere *Clémentine chérie*, un film con Rita Pavone, per la quale nutriva una sfrenata passione. Gli piacque talmente tanto che non riuscì a resistere: all'uscita dal cinema tagliò la faccia della Pavone dalla locandina e se la portò via. Arrivato a casa si rese conto che, isolata dal contesto del manifesto, non gli piaceva poi così tanto e tornò al cinema per staccare l'intero manifesto. Poi quello di *Tutti per uno*, con i Beatles. E così è cominciato tutto.
All'inizio i suoi genitori non erano molto contenti che andasse in giro a staccare le pubblicità dei film dai muri o dalle bacheche dei cinema e una sera, dopo una brutta lite, il padre finì per bruciare tutto quello che aveva raccolto. Da quel momento il suo obiettivo fu recuperare tutto ciò che gli era stato brutalmente portato via. Negli anni la sua famiglia si rassegnò. Ogni anno per premiare la sua promozione il padre lo portava ad acquistare i manifesti alla SAC di Bologna.
Maurizio Baroni ha raccolto, sostenuto da una passione inesauribile, oltre 32.000 tra manifesti, locandine e fotobuste di oltre 27.000 titoli che hanno fatto la storia del cinema italiano e non solo, databili a partire dal 1945. Oltre a una collezione dedicata alla musica da cinema, che conta oltre 91.000 brani di colonne sonore di film edite e inedite.

Maurizio Baroni, born in Castelfranco Emilia in 1951, was one of the principal collectors and scholars of Italian film posters. He was just nine years old when he went to see Clémentine chérie*, starring Rita Pavone, for whom he nurtured a boundless passion. He liked her so much that he couldn't resist: on leaving the cinema he cut Pavone's face out of the poster and took it with him. When he got home, he realised that he didn't like it as much separated from the rest of the image, and so he went back to remove the entire poster. Then came The Beatles'* A Hard Day's Night. *And that's how it all began.*
At the beginning his parents weren't very pleased that he was going around tearing posters off of walls and cinema showcases. One night, after a furious row, his father ended up burning everything he had collected. From that moment on, his objective was to recover everything that had been brutally taken away from him. With time, his parents resigned themselves to this and every year, as a reward for passing the school year, his father would take him to buy posters from SAC in Bologna.
Sustained by an inexhaustible passion, Barone collected over 32,000 posters and lobby cards representing over 27,000 titles from 1945 on – titles that have made film history, both in Italy and abroad. He also built up a collection of film music that contains over 91,000 soundtrack extracts, including many unreleased titles.

È grazie a una sua intuizione che possiamo parlare dei maestri di quel periodo glorioso per il cinema italiano come dei 'pittori del cinema'. A Baroni infatti si deve, oltre che un lavoro scientifico, pionieristico a livello italiano, di inventariazione e creazione di una banca dati per immagini senza precedenti sul manifesto cinematografico, la costanza e l'intuizione di aver ritrovato e portato alla luce gli autori dei manifesti, che "con la loro inventiva, hanno sollecitato la fantasia degli amanti del cinema e dell'arte".
La sua collezione (oggi in gran parte conservata dalla Cineteca di Bologna) è rappresentativa dei diversi generi cinematografici e dell'opera dei più grandi registi e racconta l'evolversi dei differenti stili dei 'pittori del cinema'.

It's thanks to his intuition that today we can talk about the masters of that glorious period of Italian cinema as 'cinema painters'. His cataloguing was carried out with scientific rigour and was pioneering, as far as Italy is concerned, resulting in an unprecedented image database of film posters. We also have to thank him for his intuition and perseverance in unearthing and bringing to the light the painters who "ignited the imaginations of cinema and art lovers with their creativity". His collection (today mostly conserved by the Cineteca di Bologna) encompasses various genres and the work of the most important directors, and bears witness to the evolution of the different styles of the great 'cinema painters'.

Grand Hotel Majestic
via dell'Indipendenza 8
17 giugno – 5 settembre 2021 / *17 June – 5 September 2021*
Ingresso libero / *Free admission*

Orari di apertura / *Opening hours*
Lunedì-domenica, 11.00-18.00 / *Monday-Sunday, 11 am-6 pm*

In esposizione al piano inferiore del Grand Hotel Majestic i bozzetti preparatori originali di importanti manifesti tra i quali *Anna dei miracoli* (1962) di Arthur Penn, *Il Fornaretto di Venezia* (1963) di Duccio Tessari e *Baci rubati* (1968) di François Truffaut.

On display in the basement of the Grand Hotel Majestic from 17 June to 5 September 2021 will be the original preparatory sketches for important film posters including Arthur Penn's The Miracle Worker *(1962), Duccio Tessari's* Il Fornaretto di Venezia *(1963) and François Truffaut's* Stolen Kisses *(1968).*

Un ringraziamento speciale a / *Special thanks to* Patrizia e Valentina Baroni

PITTORI DI CINEMA
di Maurizio Baroni
Lazy Dog, Milano 2018
Libro, pp. 432



Un volume unico che raccoglie le opere più significative dei più autorevoli 'pittori di cinema' italiani. Tra le migliaia di manifesti, schizzi e bozzetti raccolti negli anni, Maurizio Baroni ne ha scelte circa cinquecento, di cui moltissime inedite, per raccontare mezzo secolo di cinema attraverso le immagini di ventinove artisti. Disegni potenti, capaci di sintetizzare un film, di generare il desiderio di vederlo, di imprimerne il ricordo indelebile nella memoria.

Grazie alla collaborazione con l'editore Lazy Dogs, al Cinema Ritrovato si potranno acquistare a prezzo speciale gli ultimi esemplari dell'edizione da collezione in tiratura limitata numerati e firmati dallo stesso Baroni.

A single volume containing the most significant works by the most distinguished Italian 'cinema painters'. Among the thousands of posters, sketches and designs he collected over the years, Maurizio Baroni has chosen about 500, many of which have never before been published, to encapsulate half a century of cinema through the work of 29 artists. Powerful drawings, capable of summarising a film, creating the desire to see it and imprinting an indelible memory of it on your brain.

Thanks to a collaboration with the publisher Lazy Dogs, at Cinema Ritrovato you will have the opportunity of purchasing one of the last remaining copies of the collectors' limited edition, individually numbered and signed by the author.

I MUSICISTI / *THE MUSICIANS*

Frank Bockius ha studiato ritmica al conservatorio di Trossingen in Germania. Da allora insegna batteria e percussioni e lavora come musicista freelance. Ha collaborato per molti anni con i suoi gruppi, il quintetto jazz Whisper Hot e i percussionisti Timpanicks. Si è anche cimentato con la musica medievale, il flamenco e la musica latinoamericana e ha collaborato con compagnie di danza e teatri. Vent'anni fa Günter Buchwald lo ha invitato a entrare nella sua Silent Movie Music Company, dando il via a un'intensa collaborazione in festival e rassegne nazionali e internazionali. Negli ultimi anni Frank ha lavorato con molti altri musicisti specializzati nell'accompagnamento dei film muti (a Kyoto, Sodankylä, Pordenone, San Francisco).
www.frankbockius.de

Frank Bockius *studied Rhythmik at the conservatory in Trossingen (Germany). Since then he works as a drums and percussion teacher and as a freelancing musician. Many years he worked with his own bands, the jazz quintet Whisper Hot and the percussion band Timpanicks. He also played middle age, flamenco and latin music, worked with dance companies and for theatres. Twenty years ago Günter Buchwald asked him to join his Silent Movie Music Company and since then they have worked together intensively for national and international venues and festivals. Throughout the last years Frank has also collaborated with many other great silent film musicians (e.g. Kyoto, Sodankylä, Pordenone, San Francisco).*
www.frankbockius.de

Timothy Brock è un direttore e compositore specializzato in musica da concerto di inizio Novecento e nell'accompagnamento dal vivo di film muti. Attivo nella conservazione, ha restaurato *La nuova Babilonia*, l'unica partitura di Dmitrij Šostakovič per un film muto, le musiche di Manlio Mazza per *Cabiria*, la composizione dadaista di Erik Satie *Entr'acte* e la famigerata musica di George Antheil per *Ballet mécanique*. Si occupa dal 1999 della preservazione delle colonne sonore dell'archivio Chaplin e ha eseguito tredici versioni dal vivo dei maggiori film di Chaplin. Quale compositore di musiche originali per film muti, Brock ha scritto trentacinque partiture orchestrali per numerose orchestre e istituzioni. È spesso direttore ospite di orchestre quali la New York Philharmonic, la BBC Symphony Orchestra, l'Orchestre National de Lyon, la Chicago Symphony Orchestra e la BBC Scottish Symphony Orchestra. Nel 2016 Brock ha diretto la New York Philharmonic a Shanghai, nella prima esecuzione dal vivo di *Luci della città* in Cina. Nel 2017 si sono tenute le prime di due nuove partiture, rispettivamente per *College* di Buster Keaton a Lione con la National Orchestra e per *Frau im Mond* di Fritz Lang alla Vienna Konzerthaus con la Tonkünstler-Orchester.
www.timothybrock.com

Timothy Brock *is an active conductor and composer who specializes in concert works of the early 20th century and live performances of silent film. As a silent-film score preservationist, his leading work in this field includes the restoration of Dmitrij Šostakovič's only silent film score,* New Babylon, *Manlio Mazza's Italian epic,* Cabiria, *Erik Satie's dadaist score,* Entr'acte *and the infamous George Antheil score to* Ballet mécanique. *Since 1999, he has been serving as score preservationist for the Charles Chaplin estate, and has made thirteen live-performance versions of all major Chaplin films. As a composer of original scores for silent film, Brock has written thirty-five full orchestral scores for a number of notable orchestras and institutions. He is a frequent guest conductor of such orchestras as The New York Philharmonic, BBC Symphony Orchestra, Orchestre National de Lyon, Chicago Symphony Orchestra and the BBC Scottish Symphony Orchestra. In 2016, Brock conducted the New York Philharmonic in Shanghai, marking the first-ever live performance of* City Lights *in China. In 2017 he performed the world Premieres of two newly commissioned scores, Buster Keaton's* College *in Lyon with the National Orchestra, and Fritz Lang's* Frau im Mond *at the Vienna Konzerthaus with the Tonkünstler-Orchester.*
www.timothybrock.com

Matti Bye è noto per aver composto una serie di partiture estremamente innovative per alcuni classici del cinema muto svedese quali *Il carretto fantasma* di Victor Sjöström, *Häxan* di Benjamin Christensen e *La saga di Gösta Berling* di Mauritz Stiller, ora raccolti in un cofanetto di sei Dvd edito da Svensk Filmindustri, nonché per molti altri film muti. Nel 2012 ha composto la colonna sonora per l'ultimo film di Jan Troell, *Everlasting Moments*, e per *Scenes from a Playhouse* di Stig Björkmans, un documentario su Ingmar Bergman. L'opera di Matti Bye si sofferma spesso sulla tensione tra immagine in movimento, suono e musica; il compositore è stato impegnato in collaborazioni incentrate sul linguaggio estetico e performativo che è proprio delle arti visive contemporanee.
www.mattibye.com

Matti Bye *is widely recognized for having written a series of innovative scores for such early Swedish silent film classics as* Phantom Carriage *by Victor Sjöström,* Häxan *by Benjamin Christensen, and* Gösta Berling Saga *by Mauritz Stiller, now included on a six Dvd box set released by Svensk Filmindustri, as well as countless other silent films. In 2012 he wrote the score for Jan Troell's latest feature* Everlasting Moments *and Stig Björkmans* Scenes from a Playhouse, *a documentary about Ingmar Bergman. Matti Bye's work is also concerned with the tension, which exists between moving image, sound and music. He has engaged with collaborative projects involving an esthetic and performative language proper to the contemporary visual arts.*
www.mattibye.com

Antonio Coppola inizia giovanissimo lo studio del pianoforte. Nel 1965 entra al conservatorio di Santa Cecilia per seguire i corsi di pianoforte, composizione e direzione d'orchestra fino al 1977. Nel 1975 riceve dal cineclub L'officina di Roma la prima proposta come pianista accompagnatore per una serie di rassegne di cinema muto. Questa esperienza lo appassiona fino a fargli abbandonare qualsiasi altra attività musicale per concentrarsi esclusivamente sulla creazione di colonne sonore per il cinema muto. Da allora Antonio Coppola è ospite in tutto il mondo di festival e retrospettive sia come musicista sia come membro di giurie, nonché invitato da numerose cineteche e università come consulente sulle ricerche e restauri di colonne sonore originali e come relatore e insegnante per conferenze e stage sulla tecnica d'improvvisazione e composizione di colonne sonore per il cinema muto.

Antonio Coppola *began to study the piano at a very early age. In 1965 he enrolled in the Santa Cecilia Conservatory, and followed courses in piano performance, composition and orchestral conducting until 1977. In 1975 the Rome Cineclub L'officina invited him to perform as piano accompanist for a series of silent film retrospectives. He was so fascinated and inspired by this experience that he gave up all other musical activities in order to devote himself exclusively to creating soundtracks for silent cinema. From that time onwards, Antonio Coppola has been the guest of film festivals and retrospectives all over the world, both as a musician and as a member of juries, as well as having been engaged by a number of film archives and universities as a research consultant on the restoration of original soundtrack. He has also taught at workshops and given papers at conferences on techniques of improvisation and the composition of soundtracks for silent cinema.*

Giuseppe Franchellucci è un violoncellista da sempre interessato alla pratica dell'improvvisazione e sperimentazione compositiva nella musica etnica, contemporanea ed elettronica. Ha collaborato con diversi artisti tra cui Jonny Greenwood (Radiohead), Serji Tankian (System of a Down), Paolo Fresu, Teho Teardo e Blixa Bargeld, Pierpaolo Capovilla.

Giuseppe Franchellucci *is a cellist who has always been interested in improvisational techniques and compositional experiments in ethnic, contemporary and electronic music. He has collaborated with such diverse artists as Jonny Greenwood (Radiohead), Serji Tankian (System of a Down), Paolo Fresu, Teho Teardo and Blixa Bargeld, and Pierpaolo Capovilla.*

Daniele Furlati, compositore e pianista, è diplomato in composizione, in pianoforte e strumentazione per banda. Ha ottenuto due diplomi di merito ai corsi di perfezionamento in musica per film tenuti da Ennio Morricone e Sergio Miceli all'Accademia Musicale Chigiana di Siena. Ha composto musiche per spot pubblicitari, cortometraggi e documentari. Per il cinema è autore della musica di *Viva San Isidro* di Alessandro Cappelletti. È coautore con Marco Biscarini delle musiche dei film di Giorgio Diritti *Il vento fa il suo giro*, *L'uomo che verrà*, *Un giorno devi andare* e *Volevo nascondermi*. Collabora con la Cineteca di Bologna come pianista per il cinema muto. Per il teatro ha composto *Asteroide Lindgren (ognuno ha la sua stella)* che ha debuttato nel novembre 2007 al Teatro Comunale di Modena e *Novelle fatte al piano* che ha debuttato nel giugno 2010 a Roma presso il Conservatorio dell'Accademia di Santa Cecilia.

Daniele Furlati*, pianist and composer, has a degree in composition, piano and arrangement. He earned two diplomas with honors in courses in advanced music for film conducted by Ennio Morricone and Sergio Miceli at the Accademia Musicale Chigiana in Siena. He has composed music for television commercials, short films and documentaries. His work on features includes creating the score for the film* Viva San Isidro *by Alessandro Cappelletti. He co-wrote, with Marco Biscarini, the music for the feature films by Giorgio Diritti* Il vento fa il suo giro, L'uomo che verrà, Un giorno devi andare *and* Volevo nascondermi. *He is working together with Cineteca di Bologna, playing the piano in accompaniment for silent films. In theater, he composed* Asteroide Lindgren (everyone has his star) *which debuted in 2007 at the Teatro Comunale in Modena and* Novelle fatte al piano *which had its debut in June of 2010 in Rome at the Conservatorio dell'Accademia di Santa Cecilia.*

Stephen Horne lavora stabilmente per il BFI Southbank di Londra ma si esibisce anche in tutte le principali sale del Regno Unito. Le sue esecuzioni sono uscite in Dvd e sono state trasmesse in occasione dei passaggi televisivi di film muti. Benché sia soprattutto un pianista, nelle sue esibizioni incorpora spesso il flauto, la fisarmonica e le tastiere, a volte simultaneamente. I suoi accompagnamenti sono stati applauditi ai festival cinematografici di Pordenone, Telluride, San Francisco, Cannes, Hong Kong e Berlino. Collabora con un piccolo gruppo che ricrea gli spettacoli di lanterne magiche.
www.stephenhorne.co.uk

Stephen Horne*, based at London's BFI Southbank but playing at all the major UK venues, has recorded music for Dvd releases and Tv screenings of silent films. Although principally a pianist, he often incorporates flute, accordion and keyboards into his performances, sometimes simultaneously. In recent years his accompaniments have met with acclaim at film*

festivals in Pordenone, Telluride, San Francisco, Cannes, Hong Kong and Berlin. He collaborates with a small group, which recreates magic lantern shows.
www.stephenhorne.co.uk

Edoardo Marraffa, sassofonista, ha iniziato a dedicarsi all'improvvisazione e al free nel 1993, collaborando con i gruppi più innovativi della scena italiana come Collettivo Bassesfere e Specchio Ensemble. Negli ultimi anni ha collaborato con musicisti quali Tristan Honsinger, William Parker, Hamid Drake, John Edwards, Olaf Rupp, Han Bennink, Clayton Thomas, Wayne Horvitz, Wadada Leo Smith. Ha partecipato a importanti festival jazz internazionali in Europa e in America.

***Edoardo Marraffa**, saxophon player, has been involved in improvised and free music since 1993, collaborating with the most innovative bands of the Italian scene, including Collettivo Bassesfere and Specchio Ensemble. In recent years he has collaborated with musicians such as Tristan Honsinger, William Parker, Hamid Drake, John Edwards, Olaf Rupp, Han Bennink, Clayton Thomas, Wayne Horvitz and Wadada Leo Smith. He has appeared at important international jazz festivals in Europe and America.*

Laura Naukkarinen è una compositrice, produttrice e musicista finlandese. Suona con il soprannome di Subatlantti, negli IAX ed è performer ospite del Matti Bye Ensemble. È stata anche membro dei gruppi folk di improvvisazione libera e psichedelici Kiila, Päivänsäde, Anaksimandros, Avarus, Maailma, e del trio Hertta Lussu Ässä. Oltre a comporre e produrre i propri album, accompagna dal vivo film muti e compone musiche per lungometraggi, opere teatrali, danza e installazioni sonore. Ha composto la colonna sonora del film del 2019 *Land Without God*, di Mannix Flynn.
https://launau.com/

***Laura Naukkarinen** is a composer, producer and musician from Finland. She plays under the moniker Subatlantti, in IAX, and is a visiting member of The Matti Bye Ensemble. She was also a member of free improv and psychedelic folk bands Kiila, Päivänsäde, the Anaksimandros, Avarus, Maailma, and the trio Hertta Lussu Ässä. Besides of composing and producing her own albums, Lau Nau accompanies silent films live and composes music for feature films, theatre plays, dance and sound installations. She composed the soundtrack to the 2019 movie* Land Without God*, directed by Mannix Flynn.*
https://launau.com/

Maud Nelissen, compositrice e pianista olandese, si è specializzata nella composizione di musiche per film muti. In Italia ha collaborato con l'ultimo arrangiatore musicale di Charlie Chaplin, Eric James, ed è accompagnatrice di film muti in molti festival ed eventi in Europa, America e Asia.
E inoltre fondatrice dell'orchestra *The Sprockets*, e si esibisce con essa e con altre orchestre in Olanda e all'estero. Tra le sue composizioni orchestrali piu importanti, le partitura per il classico del 1925 di Erich von Stroheim *The Merry Widow*, nella quale rielabora temi dell'operetta di Franz Lehar, e per *The Patsy* con Marion Davies.
www.maudnelissen.com

***Maud Nelissen** is a Dutch composer and pianist who has particularly dedicated herself to the creation of musical accompaniment for silent films. She worked in Italy with Charlie Chaplin's last music arranger Eric James. Since then she has been performing at festivals and special events in Europe, America and Asia. She founded her own ensemble,* The Sprockets*, and performs with them or with various other ensembles and orchestras in Holland and abroad. Among her most notable orchestral scores is that for Erich von Stroheim's 1925 classic* The Merry Widow*, interpolating themes from Franz Léhar's operetta and* The Patsy *with Marion Davies.*
www.maudnelissen.com

Stefano Pilia, chitarrista e compositore elettroacustico, è membro fondatore con Valerio Tricoli e Claudio Rocchetti del gruppo 3/4HadBeenEliminated, . Fa anche parte del gruppo rock psichedelico In Zaire, del BGP trio con David Grubbs e Andrea Belfi, di Il Sogno del Marinaio con Mike Watt e Paolo Mongardi, ed è chitarrista della star del Mali Rokia Traoré e del gruppo rock Afterhours. Pilia è nato a Genova e vive a Bologna.

***Stefano Pilia** is a guitar player and electro-acoustic composer, founder member with Valerio Tricoli and Claudio Rocchetti of the 3/4HadBeenEliminated group. He is also part of the psychedelic rock band In Zaire, of the BGP trio with David Grubbs and Andrea Belfi, of Il Sogno del Marinaio with Mike Watt and Paolo Mongardi, guitar player for the Malian star Rokia Traoré and the Italian rock band Afterhours. Pilia was born in Genoa and lives in Bologna.*

Eduardo Raon, compositore e musicista portoghese, e autore di numerosi progetti per cinema, animazione, teatro, danza e arti. In particolare, ha composto musica per diversi film muti, tra cui *Die Puppe* di Ernst Lubitsch, *Metropolis* di Fritz Lang e *Entusiasmo - Sinfonia del Donbass* di Dziga Vertov. Come interprete ha eseguito in prima assoluta sia opere solistiche che cameristiche di Eurico Carrapatoso, Clotilde Rosa, Ivan Moody, Joao Lucas, Joana Sa, Daniel Schvetz, Eli Camargo, Sebastian Duh e Fernando Lobo.
https://eduardoraon.com/

***Eduardo Raon**, Portuguese composer and musician, is the author of numerous projects for cinema, animation, theatre, dance and the arts. In particular, he composed the music for several silent films, including Ernst Lubitsch's* Die Puppe*, Fritz Lang's* Metropolis *and Dziga Vertov's* Enthusiasm – The Symphony of Donbass*. He has also performed world premieres of solo and chamber pieces by Eurico Carrapatoso, Clotilde Rosa, Ivan Moody, Joao Lucas, Joana Sá, Daniel Schvetz, Eli Camargo, Sebastian Duh and Fernando Lobo.*
https://eduardoraon.com/

John Sweeney accompagna al pianoforte di film muti dal 1990: ha esordito ai Riverside Studios di Londra per poi esibirsi in molte sale britanniche come il National Film Theatre, il Barbican Cinema, il Broadway di Nottingham, l'Imperial War Museum e il Watershed di Bristol. Suona da sempre per il British Silent Cinema Festival e dal 2000 anche per le Giornate del Cinema Muto di Pordenone. Si esibisce regolarmente allo Slapstick Festival of Silent Comedy di Bristol e ha partecipato ad altri festival in Austria, Germania, Italia e Slovenia. Le sue esecuzioni figurano in Dvd editi dal British Film Institute (*Wonderful London* e parti di *Pioneers and Primitives*), dalla Cineteca Bologna (*Albert Capellani*) e dall'Edition Filmmuseum (*Crazy Cinématographe*). Ha inoltre eseguito l'accompagnamento per il *Downhill* di Hitchcock. È tra i fondatori del Kennington Bioscope, che proietta regolarmente rari film muti con accompagnamento dal vivo al Museo del Cinema di Londra.

***John Sweeney** has played for silent film since 1990, starting at Riverside Studios in London and subsequently playing at many venues in Britain including the National Film Theatre, the Barbican Cinema, Nottingham Broadway, The Imperial War Museum, and Bristol Watershed. He has played for the British Silent Cinema Festival since it's inception, and has since 2000 been a regular pianist at the Giornate del Cinema Muto in Pordenone, Italy. He is a regular performer at the Slapstick Festival of silent comedy in Bristol, and has also played at other festivals in Austria, Germany, Italy and Slovenia. He has recorded DVDs for the British Film Institute (*Wonderful London*, parts of* Pioneers and Primitives*) and also Cineteca di Bologna (*Albert Capellani*) and Edition Filmmuseum (*Crazy Cinématographe*), as well as recording a soundtrack for Hitchcock's* Downhill *for broadcast on Sky Tv. He is one of the founders of the Kennington Bioscope, doing regular screenings of neglected silent films at the Cinema Museum London with live music.*

Guido Sodo e **François Laurent** collaborano da vari anni a un progetto di riproposizione in chiave classico-contemporanea di musiche e canti napoletani dal Duecento in poi, che hanno presentato in concerto in Italia e all'estero. L'attività del duo è stata caratterizzata dall'incarico da parte della Cineteca di Bologna di sonorizzare dal vivo dei film muti napoletani del primo Novecento, presentati al MoMA di New York, a San Francisco, a Buenos Aires, a Bogotà nell'ambito della rassegna Dive promossa dal Ministero degli Esteri, a diverse edizione del festival Il Cinema Ritrovato di Bologna e in numerosi altri festival europei di cinema muto e in cineteche italiane e straniere. Hanno composto gli accompagnamenti sonori per i film *Assunta Spina*, *Il miracolo*, *Blood and Sand*, *Napoli è una canzone* e *Napule e niente cchiù*.

***Guido Sodo** and **François Laurent** have been collaborating together for a number of years on a project reinterpreting Neapolitan music and songs from the 13th century onwards in a classical-contemporary key, which they have presented in concert in Italy and abroad. Their work was characterised by a commission from the Cineteca di Bologna to compose live musical scores for silent Neapolitan films from the early 20th century, which were then performed at MoMA in New York, in San Francisco, Buenos Aires and Bogotà as part of the Dive exhibition series, promoted by the Ministry of Foreign Affairs, at various editions of Il Cinema Ritrovato festival, at numerous other European silent cinema festivals and in Italian and foreign cinémathèques. They have composed musical accompaniments for the films* Assunta Spina*,* Il miracolo*,* Blood and Sand*,* Napoli è una canzone *and* Napule e niente cchiù.

Gabriel Thibaudeau, compositore, direttore e pianista, e nato nel 1959 e ha studiato pianoforte alla scuola di musica Vincent D'Indy e composizione all'Università di Montreal. Ha cominciato a lavorare a quindici anni come pianista accompagnatore per la danza. Negli ultimi venticinque anni ha suonato per Les Grands Ballets Canadiens e per La Cinémathèque Québecoise; ha composto per L'Octuor de France per oltre quindici anni. Le opere di Thibaudeau comprendono partiture per balletto, opera, musica da camera e varie composizioni orchestrali per film muti. Tra i suoi committenti internazionali vi sono il Musée du Louvre di Parigi, la Cineteca di Bologna, il Festival di Cannes, la National Gallery di Washington, Les Grands Ballets Canadiens e la Montreal Symphony Orchestra. Gabriel Thibaudeau e rappresentato da Troublemakers Inc.
www.gabrielthibaudeau.com

***Gabriel Thibaudeau**, born in 1959, Canadian composer, pianist and conductor, studied piano in Montreal at the Vincent D'Indy music school and composition at l'Université de Montreal. He started work at the age of 15 as a pianist for ballets. Since then, he has been a pianist for Les Grands Ballets Canadiens, appointed pianist at La Cinémathèque Québecoise for the last 25 years and the composer in residence with L'Octuor de France for more than 15 years. Thibaudeau's work includes music for ballets, the opera, chamber music and several orchestral compositions for silent films. Several international institutions have commissioned him work, among them: Le Musée du Louvre in Paris, the Cineteca di Bologna, Le Festival de Cannes, the National Gallery in Washington, Les Grands Ballets Canadiens and the Montreal Symphony Orchestra. Gabriel Thibaudeau is represented by Troublemakers Inc.*
www.gabrielthibaudeau.com

IL CINEMA RITROVATO FUORI SALA

Novant'anni fa le prime cineteche nel mondo hanno affermato, per prime, il valore del Cinema come Arte da salvare, da sottrarre all'oblio, da conoscere, da condividere. Sono stati necessari decenni e oggi la sensibilità nei confronti del patrimonio cinematografico è cambiata, il web è oggi una sorta di grande cineteca. Eppure in quell'enorme supermarket della visione mondiale non tutto è disponibile, anzi, la maggior parte della storia del cinema è introvabile.

In questo periodo indecifrabile, dove per la prima volta, dal 1895, i cinema sono stati chiusi per mesi, la Cineteca di Bologna, con la collaborazione della piattaforma MYmovies, ha deciso di portare nelle case di tutti la sua esperienza più preziosa, quella del Cinema Ritrovato. Ogni mese abbiamo proposto una grande varietà di film, sempre presentati da critici, registi, testimoni.

Sono titoli consacrati ma misteriosamente introvabili in rete o visibili solo attraverso copie illegali e di ignobile qualità. Ma anche film sconosciuti, dimenticati o mai considerati dalla critica. Film di oggi, ma soprattutto di ieri, dove 'ieri' inizia alla fine dell'Ottocento. Film italiani, europei, statunitensi, di paesi che non esistono più, come la Germania dell'Est o l'URSS, ma anche asiatici e africani. Ogni film è presentato nella migliore versione esistente e tutti i film muti sono accompagnati da musiche appositamente concepite. Piccoli e grandi capolavori, per sorprendervi.

Da gennaio a luglio 2021 la programmazione ha compreso oltre ottanta film europei, disponibili in streaming sul territorio italiano. Il Cinema Ritrovato Fuori sala ripartirà con una nuova programmazione a partire dal mese di agosto, a seguire la versione streaming del Cinema Ritrovato 2021.

Gian Luca Farinelli

Ninety years ago the first film archives affirmed, before anyone else, the value of cinema as an art to be saved from oblivion, to be discovered and shared. It took decades, but now sensibilities regarding our cinematic heritage have changed. The web has become a kind of enormous archive and yet, in that enormous supermarket of images from around the world, not everything is available; on the contrary, the majority of film history cannot be found.

During this incomprehensible period, as cinemas have been closed for months for the first time since 1895, the Cineteca di Bologna, in collaboration with MYmovies, has decided to bring its most precious experience, Il Cinema Ritrovato, into everyone's homes. Every month, we have proposed a huge variety of films, always introduced by critics, directors and eye-witnesses.

There are established titles that are mysteriously absent from the web, or visible only in poor quality, illegal copies. But there are also films that are unknown, or which have been forgotten, or never considered by critics. Films from the present day, but above all from a past that stretches back to the end of the 19th century. Films from Italy, Europe, America, and countries that no longer exist such as Eastern Europe or the Soviet Bloc, as well as from Asia and Africa. Every film is presented in the best version currently available and all the silent films are accompanied by specially prepared music. Masterpieces both big and small, to surprise you.

From January to June 2021 the programme has included over 80 European films, available for streaming in Italy. Il Cinema Ritrovato fuori sala will recommence with a new programme in August, following the streamed version of Il Cinema Ritrovato 2021.

Gian Luca Farinelli

GENNAIO / *JANUARY*

LUCI DEL VARIETÀ
(Italia/1950) di Alberto Lattuada, Federico Fellini (100')
VITA DA CANI
(Italia/1950) di Steno, Mario Monicelli (105')
DUE SOLDI DI SPERANZA
(Italia/1952) di Renato Castellani (100')
DOCUMENTARI DI VITTORIO DE SETA
(Italia/1954-1959)
di Vittorio De Seta (116')
UNA STORIA MODERNA – L'APE REGINA
(Italia-Francia/1963)
di Marco Ferreri (93')
LA DONNA SCIMMIA
(Italia-Francia/1964)
di Marco Ferreri (116')
LE PLAISIR
(*Il piacere*, Francia/1951)
di Max Ophuls (96')
LA VÉRITÉ SUR BÉBÉ DONGE
(*La verità su Bebé Donge*, Francia/1952) di Henri Decoin (104')
ICH WAR NEUNZEHN
(*Avevo diciannove anni*, Germania Est/1968) di Konrad Wolf (120')
VISAGES VILLAGES
(Francia/2017) di Agnès Varda, JR (89')
LUMIÈRE!
(*Lumière! La scoperta del cinema*, Francia/2016) di Thierry Frémaux (90')

FEBBRAIO / *FEBRUARY*

UOMINI E VOCI DEL CONGRESSO SOCIALISTA DI LIVORNO
(Italia/1921) (32')
MACISTE ALL'INFERNO
(Italia/1926) di Guido Brignone (95')
ANNI DIFFICILI
(Italia/1948) di Luigi Zampa (113')
GIORNI D'AMORE
(Italia-Francia/1954)
di Giuseppe De Santis (103')
LA RAGAZZA IN VETRINA
(Italia-Francia/1961)
di Luciano Emmer (92')
DIARI DI VIAGGIO - BERLINO 1976
(Italia/1976) di Nardo Giardina (105')
LA PASSION DE JEANNE D'ARC
(*Passione di Giovanna D'Arco*, Francia/1926-28)
di Carl Th. Dreyer (97')
TONI
(Francia/1935) di Jean Renoir (84')
LES STATUES MEURENT AUSSI
(Francia/1953) di Chris Marker, Alain Resnais (29')
NUIT ET BRUILLARD
(*Notte e nebbia*, Francia/1956)
di Alain Resnais (32')
LETTRE DE SIBÉRIE
(Francia/1958) di Chris Marker (58')
O PÃO
(*Il pane*, Portogallo/1959-62)
di Manoel de Oliveira (59')
LA JETÉE
(Francia/1962) di Chris Marker (27')
CLÉO DE 5 À 7
(*Cléo dalle 5 alle 7*, Francia/1962)
di Agnès Varda (53')
...À VALPARAÌSO
(Francia/1963) di Joris Ivens (27')
SKUPLJAČI PERJA
(*Ho incontrato anche zingari felici*, Jugoslavia/1967)
di Aleksandar Petrović (94')
IL FARE POLITICA - CRONACA DELLA TOSCANA ROSSA (1982-2004)
(Belgio-Francia/2005)
di Hugues Le Paige (86')

MARZO / *MARCH*

STENDALÌ (SUONANO ANCORA)
(Italia/1960) di Cecilia Mangini (11')
LA CANTA DELLE MARANE
(Italia/1962) di Cecilia Mangini (10')
ESSERE DONNE
(Italia/1964) di Cecilia Mangini (28')
TOMMASO
(Italia/1965) di Cecilia Mangini (11')
BRINDISI '65
(Italia/1966) di Cecilia Mangini (14')
IGNOTI ALLA CITTÀ
(Italia/1958) di Cecilia Mangini (11')
BREAK-UP
(Italia/1963-67) di Marco Ferreri (86')
COMIZI D'AMORE
(Italia/1964) di Pier Paolo Pasolini (92')
I CENTO CAVALIERI
(Italia-Spagna-RFT/1964)
di Vittorio Cottafavi (110')
IL CINEMA DELLA REALTÀ - ESTRATTO
(Italia/1965) di Gianni Amico (3')
IL CINEMA DI PASOLINI
(Italia/1967) di Maurizio Ponzi (13')
IL RAGAZZO MOTORE
(Italia/1967) di Paola Faloja (11')
PIER PAOLO PASOLINI: CULTURA E SOCIETÀ
(Italia/1967) di Carlo di Carlo (20')
APPUNTI PER UN'ORESTIADE AFRICANA
(Italia/1970) di Pier Paolo Pasolini (73')
[FREGENE, PARTITA DI CALCIO CON PASOLINI]
(Italia/1970) di Gianni Minello (4')
CINEMONDO 148 SERVIZIO SPORT
(Partita attori vs. cantanti, Italia/1971, 2')
LA BRIGLIA SUL COLLO
(Italia/1972) di Cecilia Mangini (15')
PARTITA SALÒ VS NOVECENTO
(Italia/1975) di Claire Peploe (3')
PARTITA DI PASOLINI A SAN BENEDETTO DEL TRONTO
(Italia/1975)
di Gioacchino Fiscaletti (4')
PIER PAOLO PASOLINI - INTERVISTA SOTTO L'ALBERO
(1975) di Gideon Bachmann (10')
TOTÒ CHE VISSE DUE VOLTE
(Italia/1998) di Daniele Ciprì, Franco Maresco (95')
IL PASSAGGIO DELLA LINEA
(Italia/2007) di Pietro Marcello (57')
MARESCO/PASOLINI
(Italia/2021) di Franco Maresco (144')
À PROPOS DE NICE
(*A proposito di Nizza*, Francia/1930)
di Jean Vigo, Boris Kaufman (25')
LA NATATION PAR JEAN TARIS, CHAMPION DE FRANCE
(Francia/1931) di Jean Vigo (9')
ZÉRO DE CONDUITE
(*Zero in Condotta*, Francia/1933)
di Jean Vigo (44')
POPIÓŁ I DIAMENT
(*Cenere e diamanti*, Polonia/1958)
di Andrzej Wajda (103')
ANTOINE ET ANTOINETTE
(*Amore e fortuna,* Francia/1947)
di Jacques Becker (78')
SALUT LES CUBAINS
(Francia-Cuba/1963)
di Agnès Varda (30')
DAGUERRÉOTYPES
(Francia-RFT/1976)
di Agnès Varda (80')
LE MYSTÈRE PICASSO
(Francia/1956)
di Henri-Georges Clouzot (78')
L'ATALANTE
(Francia/1934) di Jean Vigo (89')

APRILE / *APRIL*

INFERNO
(Italia/1911) di Francesco Bertolini, Adolfo Padovan, Giuseppe De Liguoro (66')
IL CAPRICCIO DEL MILIARDARIO
(Italia/1914, 42')
RAPSODIA SATANICA
(Italia/1915-17) di Nino Oxilia (45')
CRONACA DI UN AMORE
(Italia/1950)
di Michelangelo Antonioni (98')
FUOCO!
(Italia/1968) di Gian Vittorio Baldi (86')
PANE E CIOCCOLATA
(Italia/1973) di Franco Brusati (110')
BOATMAN
(Italia-USA/1993)
di Gianfranco Rosi (55')
BELOW SEA LEVEL
(Italia-USA/2008)
di Gianfranco Rosi (105')
LES ENFANTS DU PARADIS
(Francia/1945) di Marcel Carné (189')
RĘKOPIS ZNALEZIONY W SARAGOSSIE
(*Il manoscritto trovato a Saragozza*, Polonia/1964) di Wojciech Has (155')
VARDA PAR AGNÈS
(*Varda by Agnès*, Francia/2019)
di Agnès Varda (115')

MAGGIO / *MAY*

CAMPO DI MAGGIO
(Italia/1935)
di Giovacchino Forzano (103')
IL CORRIERE DI FERRO
(Italia/1946) di Francesco Zavatta (80')
IL CASO MATTEI
(Italia/1972) di Francesco Rosi (116')

COME INGUAIAMMO
IL CINEMA ITALIANO
(Italia/2004) di Daniele Ciprì, Franco Maresco (98')
NATURAL RESISTANCE
(*Resistenza naturale*, Italia-Francia/2014) di Jonathan Nossiter (85')
IN QUESTO MONDO
(Italia/2018) di Anna Kauber (97')
OMELIA CONTADINA
(Italia/2020) di Alice Rohrwacher, JR (10')

A PROPOSITO DI "COME INGUAIAMMO"
(Italia/2021) a cura di Franco Maresco (29')
CASQUE D'OR
(*Casco d'oro*, Francia/1952) di Jacques Becker (96')

GIUGNO / *JUNE*

CINICO TV – VOLUME PRIMO
(Italia/1989-1992) di Daniele Ciprì, Franco Maresco (148')

EVVIVA GIUSEPPE
(Italia/2017) di Stefano Consiglio (90')
LE CORBEAU
(*Il corvo*, Francia/1943) di Henri-Georges Clouzot (93')
PASEŻERKA
(*La passeggera*, Polonia/1963) di Andrzej Munk (64')

IL CINEMA RITROVATO DVD AWARDS – XVIII EDIZIONE
IL CINEMA RITROVATO DVD AWARDS – 18TH EDITION

Il premio intende dare visibilità e incentivare i Dvd e i Blu-ray di qualità realizzati in tutto il mondo nel settore dell'home entertainment. Al concorso partecipano Dvd e Blu-ray pubblicati tra febbraio 2020 e febbraio 2021, relativi a film di acclamata importanza e di produzione anteriore al 1991 (trent'anni fa), rispettando così la vocazione più generale del festival. I premi sono suddivisi in cinque categorie: Miglior Dvd/Blu-ray (Premio Peter von Bagh), Migliore Dvd/Blu-ray singolo, Migliori bonus, Miglior riscoperta di un film dimenticato, Migliore collana/cofanetto.

The award aims to encourage and give visibility to quality home entertainment Dvds and Blu-rays from around the world. The competition is open to Dvds and Blu-rays released between February 2020 and February 2021 of important films made before 1991 (at least thirty years ago) and thus generally in line with the festival's theme. The awards are divided into five categories: Best Dvd/Blu-ray (The Peter Von Bagh Award), Best Single Release, Best Special Features (bonus), Best Rediscovery of a Forgotten Film, Best Series/Best Box.

GIURIA / *JURY*

Lorenzo Codelli
Vicedirettore della Cineteca del Friuli di Gemona, è collaboratore, tra gli altri, di "Positif", "International Film Guide", "Urania", *Storia del cinema Einaudi*, *Dictionnaire du cinéma asiatique*, dell'Associazione Cinemazero e curatore di monografie su Marco Tullio Giordana, Tinto Brass, Ermanno Olmi, Pupi Avati, Gianni Amelio, Dante Spinotti. È inoltre consulente per il Festival del Cinema di Cannes e sceneggiatore di documentari sul cinema asiatico.

Vice-director of Gemona's Cineteca del Friuli, he writes for "Positif", "International Film Guide", "Urania", Storia del cinema Einaudi, Dictionnaire du cinéma asiatique, *and Cinemazero among others, and he has published numerous studies on Marco Tullio Giordana, Tinto Brass, Ermanno Olmi, Pupi Avati, Gianni Amelio, Dante Spinotti. He also works as a consultant for the Cannes Film Festival and as a scriptwriter for documentaries on Asiatic cinema.*

Shivendra Singh Dungarpur
Shivendra Singh Dungarpur è un pluripremiato regista, produttore e archivista cinematografico. È il fondatore e direttore della Film Heritage Foundation, organizzazione no profit dedicata alla salvaguardia del patrimonio cinematografico indiano. Nel 2021 è stato eletto nel Comitato Esecutivo della FIAF per un terzo mandato. È anche membro del consiglio del Mumbai Film Festival (MAMI). Con la casa di produzione Dungarpur Films ha diretto e prodotto quasi 1000 spot pubblicitari. Del 2012 è il suo primo lungometraggio documentario, *Celluloid Man*, vincitore di due National Awards e presente a più di cinquanta festival in tutto il mondo. Il suo secondo documentario, *The Immortals* (2015), ha vinto il Premio Speciale della Giuria per il Miglior Film al MIFF nel 2016. Il terzo, *CzechMate – In Search of Jiří Menzel*, è un'epopea di sei ore che esplora in maniera approfondita la Nouvelle Vague cecoslovacca. Il BFI e "Sight & Sound" lo hanno inserito tra le cinque migliori uscite del 2020.

Shivendra Singh Dungarpur is an award-winning filmmaker, producer and film archivist. He is the founder-director of the Film Heritage Foundation, a not-for-profit organisation dedicated to the preservation of India's film heritage. Shivendra was elected to the Executive Committee of FIAF for a third term in 2021. He is also a member of the Board of the Mumbai Film Festival (MAMI). Under the banner of Dungarpur Films he has directed and produced close to 1,000 commercials. In 2012 he made his first feature documentary, Celluloid Man, *which won two National Awards and travelled to over 50 festivals around the world. His second documentary* The Immortals *(2015) won the Special Jury Award for the Best Film at MIFF 2016. His third,* CzechMate – In Search of Jiri Menzel, *is a seven-hour epic that is an in-depth exploration of the Czechoslovakian New Wave. BFI and "Sight & Sound" voted it amongst the top five releases of 2020.*

Philippe Garnier
Philippe Garnier è giornalista, autore e traduttore. Dal 1982 è autore di una rubrica sul quotidiano francese "Libération", ed è stato l'inviato a Hollywood della trasmissione francese "Cinéma-Cinémas". È autore di otto libri; tra i più recenti, la biografia *Sterling Hayden, l'Irrégulier* (La Rabbia) e *Scoundrels and Spitballers: Writers and Hollywood in the 1930s* (Black Pool).

Philippe Garnier is a journalist, author and translator. He's been a "Libération" columnist since 1982, as well as the Hollywood interviewer for the French TV show Cinéma-Cinémas. *He is the author of eight books, most recently the biography* Sterling Hayden, l'Irrégulier *(La Rabbia), and* Scoundrels and Spitballers: Writers and Hollywood in the 1930s *(Black Pool).*

Pamela Hutchinson
Pamela Hutchinson è una scrittrice freelance, critica e storica del cinema. Specializzata in cinema muto, classici del cinema e ruolo delle donne nella storia del cinema, collabora stabilmente con "Sight & Sound", "The Guardian", "Empire", Criterion, Indicator e la BBC. Ha pubblicato saggi per varie antologie ed è autrice del libro *Pandora's Box* (BFI Film Classics) e curatrice di *30-Second Cinema* (Ivy Press).

Pamela Hutchinson is a freelance writer, critic and film historian who contributes regularly to "Sight & Sound", "The Guardian", "Empire", Criterion, Indicator and the BBC, specialising in silent cinema and women's film history. She has written essays for several edited collections and is the author of the BFI Film Classic on Pandora's Box *and the editor of* 30-Second Cinema *(Ivy Press).*

Miguel Marías
Economista (in pensione), Miguel Marías è critico cinematografico, autore di sceneggiature per la TV, e autore, tra gli altri, di libri su Manuel Mur Oti, Leo McCarey, Raúl Ruiz. È il traduttore spagnolo di *Introduction à une vraie histoire du cinéma* e di cinque sceneggiature di Jean-Luc Godard, di *Claude Chabrol* di Michael Walker e Robin Wood e di *Fritz Lang in America* di Peter Bogdanovich. Insegna storia del cinema dal 2010. Ha diretto la Filmoteca Española (1986-1988) e l'ICAA (Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, 1988-1990). Vive a Madrid.

Economist (retired), Miguel Marías is a film critic and author of books on movie directors (including Manuel Mur Oti, Leo McCarey, Raúl Ruiz). He has translated into Spanish Introduction à une vraie histoire du cinema, *five screenplays by Jean-Luc Godard,* Claude Chabrol *(Michael Walker & Robin Wood) and* Fritz Lang in America *(Peter Bogdanovich). He has been teaching cinema history since 2010, and formerly headed the Filmoteca Española (1986-88) and Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (1988-90). He lives in Madrid.*

Paolo Mereghetti
(Presidente di giuria / *Jury President*)
Critico cinematografico del "Corriere della Sera" dal 1989, dal 1993 è autore di un dizionario dei film che porta il suo nome (*Il Mereghetti*). È stato consulente per la Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia, ha collaborato con RadioTre e Raitre e ha pubblicato numerosi saggi (su Orson Welles, Arthur Penn, Marco Ferreri, Bertrand Tavernier, Jacques Rivette).

Film critic for "Corriere della Sera" since 1989, he is also author of the film dictionary series Il Mereghetti *since 1993. He has worked as a consultant for the Venice Film Festival as well as for RadioTre and Raitre. Mereghetti has also published numerous monographs on Orson Welles, Arthur Penn, Marco Ferreri, Bertrand Tavernier and Jacques Rivette.*

FINALISTI / *FINALISTS*

THE MAD FOX
(Giappone, 1962) di Tomu Uchida
Arrow Film Distributors Ltd (Blu-ray)

MARIA LASSNIG
FILMS IN PROGRESS
(Austria, 1970-1979)
Austrian Film Museum / Index Edition (Dvd)

SELECTIONS OF THE CHINESE FIFTH GENERATION DIRECTOR'S WORKS
(Cina, 1985-1987) di Huang Jianxin, Tian Zhuangzhuang, Chen Kaige
Beijing Disk Kino Culture & Media Co. Ltd. / Xi'an Film Studio (Blu-ray)

THE GOOD DIE YOUNG
(GB, 1953) di Lewis Gilbert
BFI (Blu-ray + Dvd)

MÄDCHEN IN UNIFORM
(Germania, 1931) di Leontine Sagan
BFI (Blu-ray + Dvd)

SHORT SHARP SHOCKS
(GB, 1949-1980)
BFI (Blu-ray)

OUTSIDE. MORRIS ENGEL ET RUTH ORKIN ŒUVRES COMPLÈTES
(USA, 1953-1968)
Carlotta Films (Blu-ray)

PHASE IV
(GB-USA, 1973) di Saul Bass
Carlotta Films (Blu-ray + Dvd)

FELLINI SATYRICON
(Italia, 1969) di Federico Fellini
CG Entertainment (Blu-ray)

AS ARMAS E O POVO
(Portogallo, 1975) del Colectivo de Trabalhadores da Actividade Cinematográfica Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (Dvd)

A ROSA DO ADRO
(Portogallo, 1919) di Geoges Pallu
Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (Dvd)

ESSENTIAL FELLINI
(Italia, 1950-1987)
The Criterion Collection (Blu-ray)

MANDABI
(Senegal, 1968)
di Ousmane Sembène
The Criterion Collection (Blu-ray)

SCORSESE SHORTS
(USA, 1963-1978)
di Martin Scorsese
The Criterion Collection (Blu-ray)

O.K.
(Germania, 1970)
di Michael Verhoeven
Edition Filmmuseum (Dvd)

OPIUM
(Germania, 1920) di Robert Reinert
Edition Filmmuseum (Dvd)

SZALEŃCY
(Polonia, 1928) di Leonard Buczkowski Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny (Dvd)

LAUREL OR HARDY: EARLY SOLO FILMS OF STAN LAUREL AND OLIVER HARDY
(USA, 1914-1926)
Flicker Alley / Library of Congress / Blackhawk Films (Blu-ray)

SPRING NIGHT SUMMER NIGHT
(USA, 1967) di J.L. Anderson
Flicker Alley / Nicolas Winding Refn/ di NWR (Blu-ray + Dvd)

WAXWORKS (DAS WACHSFIGURENKABINETT)
(Germania, 1924) di Paul Leni, Leo Birinsky Flicker Alley / Eureka Entertainment / Deutsche Kinemathek (Blu-ray + Dvd)

JAZZ ON A SUMMER'S DAY
(USA, 1959) di Bert Stern
Kino Lorber (Blu-ray)

THE JEWISH SOUL: CLASSICS OF YIDDISH CINEMA
(USA-Polonia, 1937-1949)
Kino Lorber (Blu-ray)

VARIETY
(USA, 1983) di Bette Gordon
Kino Lorber (Blu-ray)

COMPAGNI DI SCUOLA
(Italia, 1988) di Carlo Verdone
MUSTANG ENTERTAINMENT (Blu-ray)

DALEKÁ CESTA
(Cecoslovacchia, 1948)
di Alfréd Radok
Národní filmový archiv (Blu-ray)

ISTVÁN SZABÓ COLLECTION
(Ungheria-Germania-Francia, 1966-2001) National Film Institute – Film Archive Hungary (Dvd)

L'ENFER DES ANGES
(Francia, 1939) di Christian-Jaque
Pathé Films (Blu-ray + Dvd)

LA ROUE
(Francia, 1922) di Abel Gance
Pathé Films / La Fondation Jérôme Seydoux-Pathé (Blu-ray)

TIRO AL PICCIONE
(Italia, 1961) di Giuliano Montaldo
Penny Video / Cineteca nazionale (Blu-ray + Dvd)

LA JETÉE
(Francia, 1963) di Chris Marker
Potemkine Films (Blu-ray + Dvd)

LA CLASSE OPERARIA VA IN PARADISO
(Italia, 1971) di Elio Petri
Raro Video / Minerva Pictures (Blu-ray)

3 JOURNEY TO LITHUANIA
(USA, 1971-1972) di Jonas Mekas, Adolfas Mekas, Pola Chapelle
Re:Voir Video (Dvd)

MYTHOLOGY FOR THE SOUL
(USA, 1963-1973)
di Storm de Hirsch
Re:Voir Video (Dvd)

ROUGES SILENCES
(Francia, 1978-1984) di Alain Mazars
Re:Voir Video (Dvd)

CHICAGO - WELTSTADT IN FLEGELJAHREN
(Germania, 1931)
di Heinrich Hauser
Schongerfilm /Arte edition (Blu-ray)

VALERIE A TÝDEN DIVŮ
(Cecoslovacchia, 1970)
di Jaromil Jireš
Second Run (Blu-ray)

ZÍTRA VSTANU A OPAŘÍM SE ČAJEM
(Cecoslovacchia, 1977)
di Jindřich Polák
Second Run (Blu-ray)

ELO HAVETTA COLLECTION
(Cecoslovacchia, 1969-1972)
Slovenský filmový ústav (Blu-ray)

PETER NESTLER 9 FILMS DE 1962 À 2008
(Germania, 1962-2009)
Survivance (Dvd)

THÉRÈSE
(Francia, 1986) di Alain Cavalier
Tamasa Distribution (Blu-ray + Dvd)

THE DOUGLAS MACLEAN COLLECTION
(USA, 1921-1923)
di William A. Seiter, Jack Nelson
Undercrank Productions (Dvd)

XIX MOSTRA MERCATO DELL'EDITORIA CINEMATOGRAFICA
19th IL CINEMA RITROVATO BOOK FAIR

19-25 luglio, ore 9-18.30. / *19th-25th July, 9 am-6.30 pm*
26-27 luglio, ore 9.30-13 e 15-18.30 / *26th-27th July, 9.30 am-1 pm and 3 pm-6.30 pm*
Biblioteca Renzo Renzi, Piazzetta Pasolini 3b, Bologna
Ingresso libero / *Free admission*

La Mostra Mercato dell'Editoria Cinematografica, allestita ogni anno in occasione del festival Il Cinema Ritrovato nella splendida cornice della Biblioteca Renzo Renzi, è un luogo d'incontro unico per tutti i lettori, scrittori, studiosi, critici e appassionati di cinema.

La Mostra offre una selezione delle più importanti e prestigiose edizioni internazionali di libri e Dvd: prime edizioni, cofanetti in tiratura limitata, film rari per la prima volta disponibili per l'home video, i migliori e più recenti scritti sul cinema, oltre ad una ricca selezione di manifesti e locandine vintage. Una proposta che appagherà tutti, dai cinefili più esigenti a chi sta muovendo i primi passi alla scoperta dell'arte cinematografica.

The Film Book Publishing Fair, held every year during Il Cinema Ritrovato in the splendid setting of the Renzo Renzi Library, is a unique meeting place for readers, writers, scholars, critics and lovers of cinema.

The Fair offers a selection of the most important and prestigious international book and DVD publications: new releases, limited edition box sets, rare films available on home video for the first time and the best new film books, not to mention a rich selection of vintage posters. There is something for everyone, from the most demanding of cinephiles to those who are taking their first steps towards discovering the art of cinema.

IL CINEMA RITROVATO ON TOUR

Nel 2020-2021, nonostante le difficoltà legate alla pandemia, il progetto Il Cinema Ritrovato on Tour è riuscito a presentare numerosi programmi in giro per il mondo. Grazie allo streaming abbiamo continuato a proporre film restaurati, dai classici alle opere di ricerca, come i documentari della grande Cecilia Mangini, scomparsa lo scorso gennaio. Sul sito del festival abbiamo creato una mappa dalla quale consultare i programmi dei nostri partner di tutto il mondo.

Nel lungo periodo di chiusura delle sale, due prestigiose università americane con le quali collaboriamo da anni – la Brown University di Providence e la University of New Hampshire – hanno temporaneamente dato appuntamento al loro pubblico sulla piattaforma americana Eventive. Anche alcuni festival hanno dovuto reinventarsi in streaming, come il mitico Midnight Sun Film Festival di Sodankylä in Finlandia, diretto per tant'anni dal nostro amico Peter von Bagh, che ha programmato quattro importanti restauri della Cineteca. Il Festival La Rochelle Cinéma ha invece proposto in presenza una grande retrospettiva su Roberto Rossellini sempre in collaborazione con la Cineteca.

Il Cinema Ritrovato intrattiene un dialogo costante con tutti i più importanti festival dedicati alla storia del cinema e al restauro. Per citare solo i nostri partner 'naturali', con i quali i rapporti sono saldi e duraturi: Le Giornate del Cinema Muto di Pordenone, il Festival Lumière di Lione, le sezioni 'Classici' del Festival di Cannes e della Mostra Internazionale del Cinema di Venezia, Toute la mémoire du monde di Parigi, Classics Restored di Gand, il Cinema Rediscovered di Bristol, il Budapest Classic Film Marathon, il Nitrat Film Festival di Belgrado. Negli ultimi anni i confini si sono ulteriormente ampliati, fino al Cile con il Cine Recobrado di Valparaíso, il Silent Film Festival di San Francisco, il Memory! di Yangon in Myanmar, il To Save and Project del MoMA di New York e il Cinema Reborn di Sydney. Ovunque siano presentati, i nostri restauri entrano a far parte di una grande rete mondiale che condivide la stessa missione di conservazione e diffusione del patrimonio cinematografico.

Guy Borlée

Despite the difficulties caused by the pandemic, in 2020-2021 the Cinema Ritrovato on Tour project has managed to present numerous programmes around the world. Thanks to streaming, we have continued to offer restored films – both established classics and arthouse works, such as the documentaries by the great Cecilia Mangini, who died last January. On the festival site we have created

a map from which you can consult the programmes of our partners around the world.

During the lengthy period when cinemas were closed, two prestigious American universities with which we have collaborated for years – Brown University in Providence and the University of New Hampshire – temporarily offered their public events via the American online platform Eventive. Some festivals have had to reinvent themselves through streaming, such as the legendary Midnight Sun Film Festival in Sodankylä in Finland, run by our long-time friend, Peter von Bagh, which programmed four of the Cineteca's important restorations. The Festival La Rochelle Cinéma, on the other hand, was in-person, offering a broad retrospective on Roberto Rossellini, again in collaboration with the Cineteca. Cinema Ritrovato maintains a constant dialogue with the most important festivals dedicated to film history and archival restorations. Limiting ourselves to our most 'natural' partners, with whom we have strong, long-term ties, we can mention: Le Giornate del Cinema Muto in Pordenone, the Festival Lumière in Lyon, the 'Classics' sections of the Cannes and Venice Film Festivals, Toute la mémoire du monde in Paris, Classics Restored in Ghent, Cinema Rediscovered in Bristol, the Budapest Classic Film Marathon and the Nitrat Film Festival in Belgrade. In recent years, this list has spread as far as Chile, with Cine Recobrado in Valparaíso, the Silent Film Festival in San Francisco, Memory! in Yangon in Myanmar, MOMA's To Save and Project in New York, and Cinema Reborn in Sydney. Wherever they are presented, our restorations become part of a large, global network that shares the same mission of conserving and disseminating our collective cinematic heritage.

Guy Borlée

FRIENDS OF THE CINETECA DI BOLOGNA

Friends of the Cineteca di Bologna è un'organizzazione no-profit che opera negli Stati Uniti per raccogliere fondi a sostegno della Fondazione Cineteca di Bologna e delle sue attività. La nostra missione è incoraggiare la conservazione, il restauro e la circolazione del cinema in quanto espressione artistica universale, la condivisione delle collezioni, la realizzazione del festival Cinema Ritrovato, il restauro del Cinema Modernissimo, sostenere la conoscenza del patrimonio cinematografico attraverso progetti educativi, formazione, ricerca e pubblicazioni; promuovere altre attività no-profit, di natura didattica o scientifica ad essa associate. Friends of the Cineteca di Bologna mira a sostenere l'esperienza, il sapere e la visione della Cineteca, a rafforzare i suoi legami e la sua visibilità a livello internazionale, attraverso la circolazione di idee e progetti. Vorremmo coinvolgere tutti coloro che amano il cinema e desiderano sostenere il lavoro svolto dalla Cineteca di Bologna, Il Cinema Ritrovato e i suoi progetti di restauro in corso e futuri.

***Friends of the Cineteca di Bologna** is a non-profit organization that operates to raise funds to support Cineteca di Bologna and its core mission. We encourage the restoration, dissemination and preservation of cinema as universal work of art; to make films available to the public and to present the annual Il Cinema Ritrovato or the restoration of the Modernissimo Theatre; to increase knowledge about film culture through educational programs, training, research and publishing; and to carry on other charitable, educational and scientific activities associated with this goal. Friends of the Cineteca di Bologna aims at supporting Cineteca di Bologna's experience, vision and know-how and strengthening its connections around the world, to a flow of knowledge and ideas. We would like to involve anyone who loves cinema and wishes support to the work done by Cineteca di Bologna, its annual festival Il Cinema Ritrovato and its on-going and future restoration projects.*

Friends of the Cineteca di Bologna is exempt from federal income tax under section 501(c)(3) of the Internal Revenue Code. Donors can deduct their contributions under IRC Section 170.

www.friendsofcinetecadibologna.org

Board of Directors
Matthew H. Bernstein, *President*, Donald Crafton, *Secretary*, Grover Crisp, *Treasurer*

WORKSHOP ACE
ACE WORKSHOP

Giovedì 22 luglio 2021, 11-13 e 15-17 / *Thursday 22 July 2021, 11 am-1 pm and 3 pm-5 pm*
Bologna, Sala conferenze MAMbo, via Don Minzoni 14

PRIMA SESSIONE

Riaprire e (ri-)coinvolgere il pubblico
In occasione dell'annuale Workshop ACE esamineremo sia ciò che abbiamo imparato dai lockdown pandemici, sia le possibili strade da seguire nell'apertura a una nuova normalità.

Riaprire i cinema
In collaborazione con Europa Cinemas
Ci aspettiamo che il pubblico torni di corsa nelle sale, affamato di proiezioni cinematografiche? O sono necessarie misure attive per attirare vecchi e nuovi spettatori? Esploriamo le esperienze e le idee dei colleghi che riaprono i loro cinema. Il comportamento del pubblico è cambiato o ci sono nuovi spettatori che sono venuti a conoscenza delle offerte fisiche durante la chiusura? Si intravede uno schema diverso in ciò che il pubblico vuole, sullo schermo ma anche per quanto riguarda le offerte accessorie (caffè, bevande, cibo, ecc.)?
Partecipanti (in presenza o online): Michal Bregant, Fatima Djoumer, Gian Luca Farinelli, Mikko Kuutti e Kirsi Raitaranta.

Nuove piattaforme, VOD e gestione dei diritti
La pandemia ha portato molte istituzioni ACE a esplorare nuove modalità per rendere disponibile online il patrimonio cinematografico. Con la nuova presenza online (in varie forme: libero accesso, VOD e altre piattaforme), la disponibilità dei film e la gestione dei diritti richiedono competenze e anche mentalità diverse. Ci sono attività e iniziative che vale la pena continuare a sviluppare? Le attività online hanno creato nuove modalità di incontro con il nostro pubblico che vale la pena proseguire? E per quanto riguarda i diritti?
Partecipanti (in presenza o online): Thomas Christensen, Giovanna Fossati, Ellen Harrington, Mikko Kuutti e Kirsi Raitaranta.

SECONDA SESSIONE

Film Literacy
La seconda sessione del workshop si concentrerà brevemente sull'educazione cinematografica e sulle opportunità che essa offre ai membri dell'ACE. Noi la concretizziamo condi-

FIRST SESSION

Re-Opening and (Re-)Engaging Audiences
On the occasion of the annual ACE Workshop we will look into both what we might have learned from the pandemic lockdowns, as well as which paths we might pursue when opening up to a new normal.

Re-Opening Cinemas
In Collaboration with Europa Cinemas
Do we expect audiences to rush back, hungry for cinema screenings? Or are active measures needed to attract old and new audiences? We explore experiences and inspiration from colleagues in re-opening their cinemas. Has audience behaviour changed or are there new audiences, who have become aware of the physical offerings during the lockdown? Is there a different pattern in what audiences want; on screen, but also coffee, drinks, food, etc.?
Participants (in presence or online): Michal Bregant, Fatima Djoumer, Gian Luca Farinelli, Mikko Kuutti and Kirsi Raitaranta.

New Platforms, VOD, and Rights Clearance
The pandemic led to many ACE institutions exploring new ways to make film heritage available online. With the new online presence (both free access, VOD and other platforms), film availability and rights clearance require different skills and mindset. Are there activities and initiatives worth continuing and developing? Have the online activities led to new ways of engaging with our audiences that are worth continuing? And what about rights?
Participants (in presence or online): Thomas Christensen, Giovanna Fossati, Ellen Harrington, Mikko Kuutti and Kirsi Raitaranta.

SECOND SESSION

Film Literacy
The second session of the workshop will focus on film education (in short) and what opportunities it offers to ACE members. We make it concrete by sharing good practices and showing relevant projects that can be used right away by cinematheques.
Film education provides people with all the skills they need to participate fully in a society dominated by visual culture.

videndo buone pratiche e mostrando progetti rilevanti che possono essere utilizzati subito dalle cineteche.
L'educazione al cinema fornisce alle persone tutte le competenze necessarie per partecipare pienamente a una società dominata dalla cultura visiva. Coloro che padroneggiano il linguaggio dei film possono dare significato all'esperienza cinematografica, e vedere il mondo e sé stessi in una prospettiva più ricca. Le cineteche stanno preservando, rendendo accessibile, contestualizzando e mantenendo viva la loro collezione di film nazionali e internazionali. Con la profusione di immagini e film nella società odierna, il ruolo guida delle cineteche è sempre più rilevante. Ragionando sui film e attraverso i film le cineteche sono in grado di esporre e connettere il pubblico a ciò che è storicamente importante, speciale, meraviglioso o d'urgente attualità. Le cineteche possono aiutare bambini, giovani e adulti a scoprire il potere del linguaggio visivo in tutte le sue sfaccettature.
Buone pratiche in questo workshop: CinArts (presentato dalla Cineteca di Bologna e dalla Cinémathèque Royale de Bélgique); CinEd (presentato dalla Cinemateca Portuguesa); Cinemini Europe (presentato da Eye Filmmuseum e DFF); e CCAJ (presentato dalla Cinémathèque française e BFI).
Partecipanti: Elisa Giovannelli, Christine Kopf, Rui Machado Florine

Those who master the language of film can give meaning to the film experience, and see the world and themselves in a richer perspective. Cinematheques are preserving, making accessible, contextualising and keeping alive their national, and international, film collection. With the abundance of images and films in today's society, the guiding role of cinematheques is increasingly relevant. Cinematheques can expose and connect (about and with film): to what is historically important, and what is special, wonderful or urgent. Cinematheques can help children, young people and adults to discover the power of visual language in all its facets.
Good practices in this workshop: CinArts (presented by Cineteca di Bologna and Cinémathèque Royale de Bélgique); CinEd (presented by Cinemateca Portuguesa); Cinemini Europe (presented by Eye Filmmuseum and DFF); and CCAJ (presented by Cinémathèque française and BFI).
Participants: Élisa Giovannelli, Christine Kopf, Rui Machado Florine Wiebenga

INDICE DEI FILM
FILM INDEX

400 Coups, Les, 233
99e régiment d'infanterie: anneaux et trapèze, 33

A byahme mladi, 161
À la conquête de l'air, 40
Af Elskovs Naade, 80
Agente Tontolini e il suo commissario, L', 92
Aksishirv, 35
Aldeia dos Rapazes – Orfanato Sta.
Isabel de Albarraque, 156
Ali au pays des merveilles, 168
Alì Babà, 332
Alias Nick Beal, 221
Alice Adams, 267
Amaranta, 67
Amma Ariyan, 138
Anatomy of a Murder, 230
Apfelernte, 323
Araya, 159
Are You There?, 39
Arlésienne, L', 197
Arsen Georgiashvili, 58
Arthème sorcier, 88
Artistic Creation, 39
Arveprinsen, 84
Atlas. Episodio 2: accusa d'oltre tomba, 92
Avanti c'è posto..., 307

Barbe bleue (1936-1938), 45
Barbe-Bleue (1901), 45
Barbier dans la rue, Le, 42
Barcelone, principale ville de la Catalogne, 186
Bas-fonds, Les, 210
Bella grinta, Una, 245
Belphégor, 199
Bergkatze, Die, 71
Bersagliers cyclistes à la revue, 33
Best Years of Our Lives, The, 218
Bhumika, 133
Bhuvan Shome, 129
Big Swallow, The, 39
Black Roses, 61
Blütenbaum, 323
Brunnen, 323
Buried News, 118

Caccia all'orso, La, 93
Camille, 63
Caplja i zuravl', 331
Caravane de chameaux, 33
Cardinal, The, 290
Castello del diavolo, Il, 90
Cena delle beffe, La, 213
Ce que l'on voit de mon sixième, 41
C'eravamo tanto amati, 318
C'erano tre fratelli, 332
César et Rosalie, 296
Chapeaux, I, Les, 33
Charlemont, 41
Charlie Chaplin, le génie de la liberté, 106
Chasse aux poux, La, 42
Chasse est ouverte, La, 41
Cherchez la femme, 66
Chien andalou, Un, 206
Chiffonnette, 92
Choses de la vie, Les, 295
Chronic Circus, A, 335
Chute de la maison Usher, La, 94
Cikáni, 55
Clown Follies, 335
Cocò marina la scuola, 333
Color Run, The, 323
Complice, La, 188
Confession, La, 184
Container, 323
Contre la famine (Tai yuan, shanxi), 62
[Constantinople], 84
Conversation avec Romy Schneider, 302
Costa d'Avorio, 104
Countryman and the Cinematograph, The, 37, 39
Crazy to Marry, 48

Dall'Italia all'Equador, 102
Dancers in the Dark, 261
Dans l'Hellade, 82
Danse basque, 35
Danseuse, 42
Danseuse de Siva, La, 188
De cierta manera, 166
Défilé des vétérans en costumes anciens: II. Vue de près, 33
Delenda Carthago!, 84
Dévouement de prêtre, Le, 82
[Dødsflugten], 88
Donna serpente, La, 332
Douche après le bain, 33
Drame au fond de la mer, Un, 37
Dramma della gelosia (tutti i particolari in cronaca), 250
Dream of a Rarebit Fiend. The Flying House, 75, 335
Dream of a Rarebit Fiend. The Pet, 75, 335
Drugaja storona, 331

È arrivato l'accordatore, 227
E o kaku kodomotachi, 172
Eau merveilleuse, L', 41
Eduardo De Filippo, lezioni di teatro all'Università Sapienza di Roma, 101
Ein jeder hat mal Glück, 142
Electric hôtel, 186
Electric House, The, 196
Elippathayam, 137
Eltávozott nap, 162
Emigrantes, 310
Emigrantes (trailer originale), 311
Emir cavallo da circo, 189
Enfant terrible, L', 333
Enfer, L', 292
Erotikon, 195
Esa pareja feliz, 228
Espagne au Maroc. Le Mont gurugu vu de la marichica, L', 62
Execution of Czolgosz, with Panorama of Auburn Prison, 44
Exit of White Collar Workers, 37
Ežik v tumane, 331

F for Fake, 121
Factory Gate Exit, 37
[Falso conte De Latour, Il], 189
Famiglia Passaguai, La, 316
Famine en Russie (Samara), 62
Fascista, 115
Federale, Il, 236
Fedora, 22
Femme jalouse, 183
Fenomenale amico di Polidor, Il, 189
Figaro, 204
Figli di nessuno, I, 56
Figlia del cieco, La, 80
Fille de l'armateur, La, 184
Finalmente soli!, 93
Fire!, 39
Fluchtweg nach Marseille, 122
Francesco giullare di Dio, 225
Frenchman's Creek, 216
Fuga dei diamanti, La, 90
Fumeurs d'opium, 42

Gan no tera, 238
Gasometer II, 323
Gazza ladra, La, 332
Geheimnisvolle Nachtschatten, Der, 88
Gelbe blätter, 323
Gendarm Möbius, 80
Général en chef Licou, 42
George Stevens: A Filmmaker's Journey, 281
George Stevens: D-Day to Berlin, 282
Geschichte vom kleinen Muck, Die, 144
Gespiegelt, 323
[Gesetz der Mine, Das], 84
Ghatashraddha, 134
Gläser, 323
Grande veleno, Il, 89
Great Flamarion, The, 217
Guardie e ladri, 315

Hannibal Hopkins & Sir Anthony, 111
Hard Luck, 50
Harlem, 214
Heimlichkeiten, 151
Hereu de Can Pruna, L', 186
Hintertreppe, Die, 68
Histoire d'un crime, 40
Horyu-ji, 176
Hundipass, 335

Idle Class, The, 49
Idylle sous un tunnel, Une, 40
Ignoti alla città, 158
Im dunst, 323
Im jardin du Luxembourg, 323
Imkerschule, 323
Impero del sole, L', 105
Im schnee, 323
In der Dämmerstunde – Berlin, 323
I Remember Mama, 276
Isla para Miguel, Una, 167
It, 202
Italia K2. Riprese di Mario Fantin, 20
Italiana in Algeri, L', 332
I Wake Up Screaming, 212

Jeśli ujrzysz kota fruwającego po niebie…, 334
Jeu du dragon, Le, 42
John Farrow: Hollywood's Man in the Shadows, 109

Kaiheki, 176
Kanikuly bonifacij, 331
Kassi Silm, 335
Katastrofa w górach / Zaczarowany ołówek, 334
Khédive et son escorte, Le, 33
Kid, The, 333
Kilimandjaro, monarca africano, 104
Kiriki, acrobates japonais, 186
Kirmes, 146
Kodai no bi, 175
Kõlab Hästi, 335
Körkarlen, 72
Kot i lisa, 331
Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?, 207
Kummatty, 136
Kyoshitsu no kodomotachi, 172

Lacrimae rerum, 92
Lamm, Das, 149
Laub, 323
Laughter, 258
Lavoro, Il, 288
Leopard, 323
Let Me Come In, 120
Lisa i zajac, 331
Lotte Eisner – Un lieu, nulle part, 114
Louis de Funès, Créature/Créateur, 110
Loves of Carmen, The, 201
Löwenkopfbrunnen, 323
Lucky Dog, The, 335
Lumumba, la mort du prophète, 24
Lunatiques, Les, 186

Machi no seiji – Benkyo Suru okaasan, 173
Mädchen, 323
Magic Sword, The, 39
Man die zijn haar kort liet knippen, De, 246
Man of the World, 259
Man Who Shot Liberty Valance, The, 239
Manoeuvres des pompiers au palais royal de Florence, 33
Mare di Palermo, Il, 191
[Mare tempestoso], 84
Marie-Antoinette, 183
Marley's Ghost, 39
Marsina stretta, 317
Mathias Sandorf, 86

Mauvais riche, Le, 37
Maya Darpan, 131
Me and My Brother, 249
Messter-woche 1921, 62
Métempsycose, 184
Michael Cimino un mirage américain, 108
Million Dollar Baby, 25
Million Dollar Legs, 260
Mimosen im wind, 323
Miracle des fleurs, Le, 91
Miss Lulu Bett, 64
Mob Outside the Temple of Music and the Pan-American Exposition, The, 43
Mona Lisa, 323
Monsieur et Madame sont pressés, 41
Mörder sind unter uns, Die, 142
More the Merrier, The, 274
Mort en direct, La, 299
Mulholland Drive, 254
Mulino del Po, Il, 223
Mura no fujin gakkyu, 174
Murder in Harlem, 209
Mutter augen, Der, 86
Mutuem, 335
My Cousin, 193

N. 5563 [Film della F.A.I. con location suggestive: un laghetto, una stazione ferroviaria e una stanza egiziana / *F.A.I. Film with Suggestive Locations: Pond, Train Station and an Egyptian Room*], 90
N. 5587 [Film della Ambrosio con Mario Voller Buzzi / *Ambrosio Film Starring Mario Voller Buzzi*], 89
N. 5616 [Frammento Deutsche bioskop. Una coppia e una pistola / *Deutsche bioskop fragment. A Couple and a Pistol*], 91
N. 5621 [Frammento della Ambrosio con Mary Cléo Tarlarini / *Ambrosio Fragment Starring Mary Cléo Tarlarini*], 94
N. 5647 [Frammento Messter. Il sogno di un duello / *Messter Fragment. Dream of a Duel*], 90
N. 6383 [Film della Ambrosio con Febo Mari e Mary Cléo Tarlarini / *Ambrosio Film Starring Febo Mari and Mary Cléo Tarlarini*], 94
N. 6568 [Dijon – ville gastronomique], 86
N. 6569 [La Femme fatale], 88
N. 6574 [Madeleine, Arlette Dubreuil, Ginette et M. Garnier], 86
N. 9535 [Fragments 2. Tomijiro Komiya Collection], 88
N. 9540 [Frammento Cines. Lea Giunghi e una scimmia / *Cines fragment. Lea Giunchi and an Ape*], 90
N. 9541 [Frammento di una comica con Cretinetti / *Fragment of a Cretinetti Comedy*], 88
N. 9547 [Dramma in costume settecentesco con Paul Hartmann / *18th Century Costume Drama Starring Paul Hartmann*], 86
N. 9654 [Fragments 1. Tomijiro Komiya Collection], 80
N. 9655 [Fragments 4. Tomijiro Komiya Collection], 94
N. 9656 [Fragments 3. Tomijiro Komiya Collection], 93
Napo Torriano, 90
Nattlek, 247
Nick Winter contre le banquier werb, 88
Nightmare Alley, 220
Norge, 191
North Sea Fisheries, North Shields, 35

Odissea, L', 84
Œufs de Pâques, Les, 186
Oliviers de la justice, Les, 234
Omelia contadina, 27
Oscar Micheaux – The Superhero of Black Filmmaking, 107
Ostatni etap, 156
Over the Tay Bridge on an Express Train, 37
Over-incubated Baby, An, 40

Pan-American Exposition by Night, 44
Panorama de la Corne d'Or, 33
Panoramic View of the Morecambe Sea Front, 35
Paper Moon, 333
Par le trou de la serrure, 40
Parade of Widnes School Children, 37
Passante, La, 164
Pautinka, 331
Penny Serenade, 270
Photograph Taken from Our Area Window, A, 39
Pirnisadu, 335
Piscine, La, 294
Più forte che Sherlock Holmes, 186
Place in the Sun, A, 277
Pleinair-fotos, 323
Pont de Brooklyn, 33
Pont des soupirs, 185
Poupée – Acte I. Choeur des prêtres – Acte II. Le Curé et les mannequins – Acte III. La Poupée, La, 35
Powódź / Zaczarowany ołówek, 334
Preludio alpino al K2, 104
President McKinley Reviewing the Troops at the Pan-American Exposition, 44
President McKinley Taking the Oath, 43
President McKinley's Speech at the Pan-American Exposition Circular Panorama of Electric Tower, 43
Prima comunione, 312
Prinzessin von neutralien, Die, 86
Procès, Le, 289
Pulcinella, 332

Quadri d'Abruzzo, 191
Quadro di Osvaldo Mars, Il, 53
Quo vadis?, 35

Raggi "Z", I, 192
Ratten, Die, 69
Re fantasma, Il, 82
Reassemblage, 324
Rebellion, Die, 148
Rent Collector, The, 52
Repas chinois, 42
Retour à Yun-Nan-Sen du, 42
Retraite de l'artillerie turque après la victoire grècque à kütahya, 62
Rêve et réalité, 41
Revue de Krasnoïe Selo: charge des hussards de l'impératrice, 33
Ride on a Tram Car through Belfast, 37
Robinet ha rubato cento lire, 189
Robinet innamorato di una chanteuse, 92
Roma moderna y antigua, 185
Romy – Portrait eines gesichts, 301
Rose Bernd, 145
Rost, 323
Rozbitek, 334
Ruan Lingyu – Director's Cut, 253
Rue du Faubourg du Sud à, 42
Ruth et Boaz, 188

Sambizanga, 164
Sang à la tête, Le, 229
Sčastlivyj bilet, 331
Schatz des Abdar Rahman, Der, 84
Schlittenfahren, 323
Sculpteur moderne, 186
Sedgwick's Bioscope Showfront at Pendlebury Wakes, 35
Sept châteaux du diable, Les, 41
Séraphin ou les jambes nues, 49
Servant, The, 243
Shane, 280
Shitoyakana kemono, 241
Sick Kitten, The, 39
Sidonie boit notre vin, 183
Signora delle camelie, La, 92
Signoret & Montand / Monroe & Miller. Deux couples à Hollywood, 112
Sissi, 287
Śnieżynka, 334
Snowballs, 37
Sœur angélique, 89
Sogno di due rondini, Il, 94
Something to Live For, 278
Stamboul Quest, 262
Stop Thief!, 39
Strom, 323
Sulla via dell'oro, 84
Swamp, The, 60
Swing Time, 268
Symphonie bizarre, 186

Table Game, A, 335
Taking President McKinley's Body from Train at Canton, Ohio, 44
Talk of the Town, The, 273
Teatro delle meraviglie. Documentario di propaganda n. 3, Il, 307
Tête dans les étoiles, La, 333
Theos pfirsiche, 323
Timidités de Rigadin, Les, 85
Tombolo, paradiso nero, 309
Tragique amour de Mona Lisa, Le, 188
Tredicesimo commensale, Il, 55
Trip around the Pan-American Exposition, A, 44
Trois phases de la lune, Les, 183
Tulipes, Les, 186
Two Tars, 266
Tynemouth Swimming Gala in the Haven, North Shields, 37

Uccello di fuoco, L', 332
Uno è di troppo, 92
Uomini e voci del Congresso Socialista di Livorno, 59
Uski Roti, 130

Vampyr, 17
Varežka, 331
Varieta di vita nel mare, 191
Vélo de l'éléphant, Le, 331
Vers la mer, 324
Vieux Fusil, Le, 298
Village de Namo: panorama pris d'une chaise à porteurs, Le, 33
Village Detective: A Song Cycle, The, 118
Visit to Pompeii, 39
Vita da cani, 312
Vivere in pace, 308
Voleur mondain, Le, 82
Voleuse, La, 293

Washing Up and Blacking Up, 37
Wasserskulptur, 323
Water toboggan (montagnes russes sur l'eau), 33
Watermelon Man, 251
When Forever Dies, 116
Wir lassen uns scheiden, 86
Woman of the Year, 272
Woodcutters of the Deep South, 98
Working Together, 99

Yucai, montagna degli Incas, 104
Yun-Nan-Sen, 42

Zazie dans le métro, 333
Zeden en gewoonten in Tripolis, 191
Zia di Carlo, La, 189
Žicharka, 331
Žil byl pës, 331
Zoobilder, 323
Zwischengleis, 152

INDICE DEI REGISTI
DIRECTORS INDEX

Abouda, Djouhra, 168
Abraham, John, 138
Aldašin, Michail, 331
Allas, Aili, 335
Andrianova, Svetlana, 331
Antoine, André, 197
Anton, Karel, 55
Aravindan, Govindan, 136

Badger, Clarence G., 202
Bardem, Juan Antonio, 228
Benacerraf, Margot, 159
Benegal, Shyam, 133
Bergère, Sylvain, 112
Berlanga, Luis García, 228
Bertolini, Francesco, 84
Bertrand, René, 45
Biebrach, Rudolf, 86
Blasetti, Alessandro, 313, 312
Blom, August, 80
Bogdanovich, Peter, 333
Bonnamy, Alain, 168
Bonnard, Mario, 307
Booth, Walter R., 39-40
Brignone, Guido, 53, 55
Bronzit, Konstantin, 331
Buñuel, Luis, 206
Burton, David, 261

Calcina, Vittorio, 33
Calzavara, Flavio, 307
Campbell, Colin, 60-61
Capellani, Albert, 82, 188
Černyševa, Natalja, 331
Chaplin, Charlie, 49, 333
Chapot, Jean, 293
Chitruk, Fëdor, 331
Cline, Eddie, 50, 196, 260
Clouzot, Henri-Georges, 292
Coletti, Duilio, 227
Conway, Jack, 262
Craveri, Mario, 105
Cruze, James, 48
Czernelecki, Zbigniew, 334

d'Abbadie d'Arrast, Harry, 258
de Chomón, Segundo, 184, 186
Decroix, Charles, 82
DeFrenes, Joseph, 75
Del Colle, Ubaldo Maria, 56
De Liguoro, Giuseppe, 84, 90, 92
Deliot, Renée, 92
Delvaux, André, 246
Dembiński, Lucjan, 334
deMille, William C., 64
Deray, Jacques, 294
Desfontaines, Henri, 199
Dreyer, Carl Theodor, 17
Dudow, Slatan, 207

Eastwood, Clint, 25
Eespere, Anna, 335
Engström, Ingemo, 122
Enrico, Robert, 298
Epstein, Jean, 94
Etchegaray, Baptiste, 110

Fabre, Marcel, 92
Fabrizi, Aldo, 304-319
Falena, Ugo, 80, 82
Fanderl, Helga, 322-323
Fantin, Mario, 103-105
Farrow, John, 221
Faye, Safi, 164
Ferroni, Giorgio, 309
Fescourt, Henri, 86
Feuillade, Louis, 49
Ford, John, 239
François, Auguste, 42
Frank, Robert, 249
Fregoli, Leopoldo, 35

Gallone, Carmine, 214
Garbagni, Paul, 88
Gelderblom, Peet, 116
Genina, Augusto, 90
Gianini, Giulio, 332
Gómez, Sara, 166-167
Gonzalez, Claude, 109
Goodman, Edward, 259
Gopalakrishnan, Adoor, 137
Goulding, Edmund, 220
Grangier, Gilles, 229
Gras, Enrico, 105
Guaita-Ausonia, Mario, 92
Guillaume, Ferdinand, 189, 333
Guy, Alice, 35

Haneda, Sumiko, 174-175
Hani, Susumu, 176
Humberstone, H. Bruce, 212

Jakubowska, Wanda, 156
Jessner, Leopold, 68
Jeudy, Patrick, 302
Jeuland, Yves, 106
Joon, Sander, 335
José, Edward, 193
JR, 27

Kačanov, Roman, 331
Kasaravalli, Girish, 134
Kaul, Mani, 130
Kawashima, Yuzo, 238, 241
Keaton, Buster, 50, 196
Kertész, Mihály (Michael Curtiz), 66
Kobe, Hanns, 69
Konaté, Kadiatou, 333
Koulmasis, Timon, 114
Kôyo, Komada, 84
Kuperberg, Clara, 111
Kuperberg, Julia, 111
Kuroki, Kazuo, 176
Kwan, Stanley, 253

Larsen, Viggo, 86
Lattuada, Alberto, 223
Legrand, Camille, 185
Leisen, Mitchell, 216
Leni, Paul, 68
Leprince, René, 91
Leroy, Annik, 323-324
Losey, Joseph, 243
Lubitsch, Ernst, 71
Luzzati, Emanuele, 332
Lynch, David, 254

Mack, Max, 86
Maggi, Luigi, 84
Maldoror, Sarah, 164
Malle, Louis, 333
Mangini, Cecilia, 158
Mann, Anthony, 217
Marischka, Ernst, 287
Martelli, Otello, 191
May, Joe, 84
McCay, Winsor, 75, 335
Méliès, Georges, 45
Mészáros, Márta, 162
Micheaux, Oscar, 209
Minh-ha, Trinh T., 325
Monca, Georges, 85
Monicelli, Mario, 312, 315
Montaldo, Giuliano, 245
Morrison, Bill, 118, 120
Mušnikova, Jelizaveta, 335

Naldini, Nico, 115
Nazarov, Eduard, 331
Negroni, Baldassare, 84
Nonguet, Lucien, 35
Norštejn, Jurij, 331

Obal, Max, 84

Padovan, Adolfo, 84
Painlevé, Jean, 45
Pak Yee, Aggie, 335
Parrott, James, 266
Paul, Robert W., 37, 39
Peck, Raoul, 24
Perestiani, Ivan, 58
Perge, Nicolas, 110
Petelski, Nicolás, 335
Piel, Harry, 88
Pittei, Ubaldo, 92
Preminger, Otto, 230, 290
Promio, Alexandre, 33

Raat, Rauno, 335
Ravel, Gaston, 204
Renoir, Jean, 210
Richter, Hans, 75
Robbins, Jess, 51, 335
Rodolfi, Eleuterio, 92-94, 192
Rogosin, Lionel, 98
Rogosin, Michael, 99
Rohrwacher, Alice, 27
Rossellini, Roberto, 225
Ruttmann, Walter, 75
Rye, Stellan, 80

Salce, Luciano, 236
Sautet, Claude, 295-296
Schmelkov, Leonid, 335
Schnedler-Sørensen, Eduard, 88
Scola, Ettore, 250, 318
Ščukina, Olesja, 331
Sen, Mrinal, 129
Serena, Gustavo, 92
Servaes, Ernest, 88
Shahani, Kumar, 131
Sheeler, Charles, 75
Sjöström, Victor, 72
Skrobiński, Józef, 334
Smallwood, Ray C., 63
Smith, G.A., 39
Staudte, Wolfgang, 140-153
Steno, 312, 315
Stevens, George, 264-283
Stevens, George, Jr., 281-282
Stiller, Mauritz, 195
Strand, Paul, 75
Sturlis, Edward, 334
Syberberg, Hans-Jürgen, 301
Szczechura, Daniel, 334

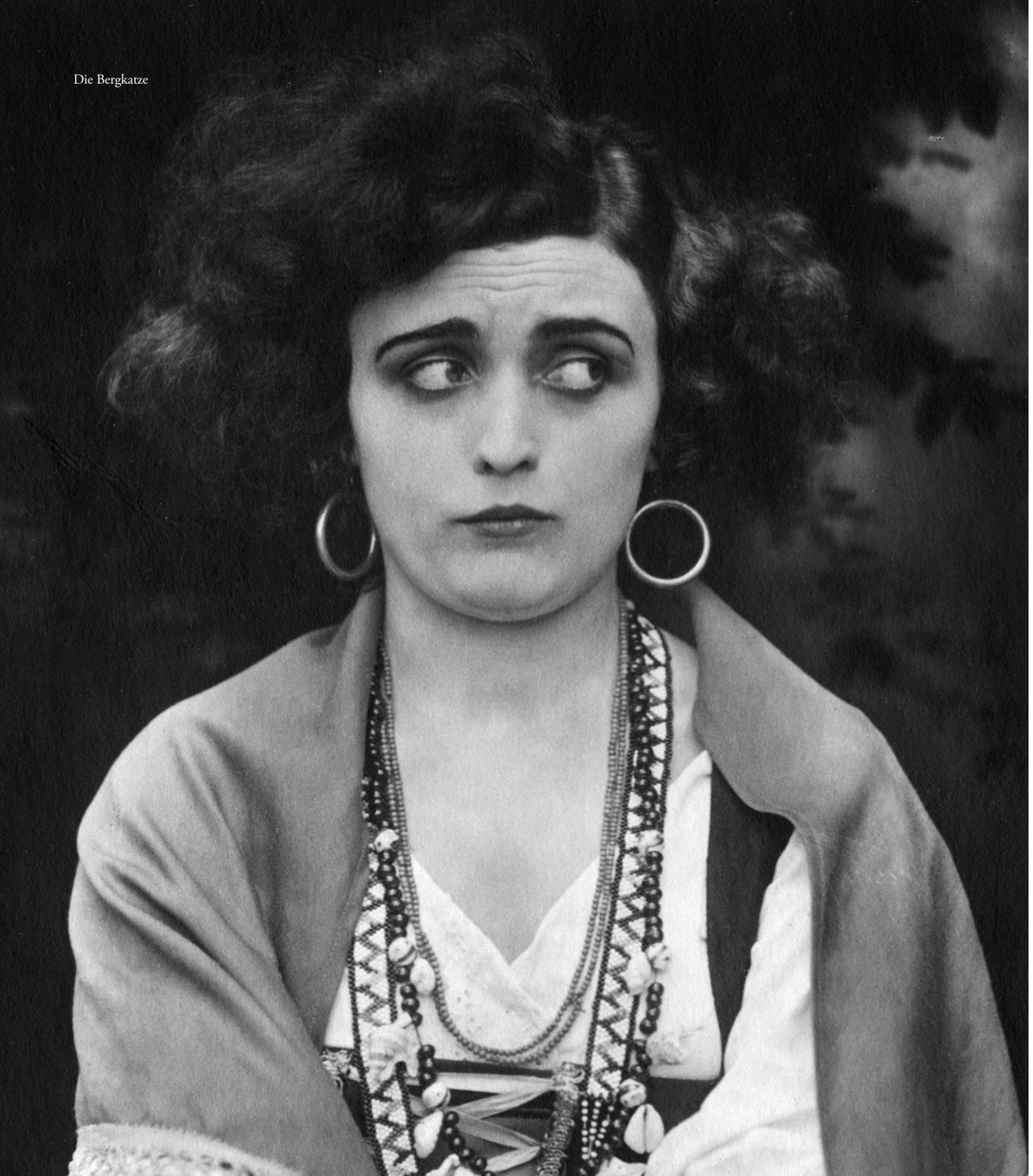
Tavernier, Bertrand, 299
Terzano, Massimo, 102
Testa, Eugenio, 88
Theuring, Gerhard, 122
Thoret, Jean Baptiste, 108
Tokieda, Toshie, 173
Truffaut, François, 233
Tuszyński, Ladislaus, 67

Užinov, Oleg, 331

Van Peebles, Melvin, 251
Vandenburg, Frans, 109
Veyre, Gabriel, 33
Vincendeau, Sylvain, 333
Virgínia, Bárbara, 156
Visconti, Luchino, 288

Wallace, Richard, 259
Walsh, Raoul, 201
Welles, Orson, 121, 289
Wilder, Billy, 22
Williamson, James, 39
Wood, Sam, 262
Woolston, Helen, 335
Wyler, William, 218

Zampa, Luigi, 308
Zecca, Ferdinand, 37, 40, 184
Zetterling, Mai, 247
Zhelyazkova, Binka, 161
Zippel, Francesco, 107


Die Bergkatze

FONTI ICONOGRAFICHE
IMAGE SOURCES

FUORI SEZIONE / *OFF SECTION*

Cineteca di Bologna: pp. 15 (ph: Lorenzo Burlando), 18, 21, 27; **DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum e.V.**: p. 19; **Cinémathèque suisse**: p. 23; **Velvet Film**: p. 25

LA MACCHINA DEL TEMPO
THE TIME MACHINE

Il secolo del cinema: 1901
Century of Cinema: 1901

La Cinémathèque française: pp. 30, 42 (Association Auguste François), 44; **Collezioni d'Arte e di Storia della Fondazione Carisbo**: p. 33 (Fondo Brighetti); **Filmoteca de Catalunya**: pp. 34, 41 (in basso); **Fondation Jérôme Seydoux-Pathé**: pp. 35 (in alto), 36; **BFI National Archive**: pp. 35 (in basso), 38, 39; **Cinémathèque Royale de Belgique**: p. 41 (in alto); **Library of Congress**: p. 43; **Les Documents cinématographiques**: p. 45

Cento anni fa: 1921
A Hundred Years Ago: 1921

Cineteca di Bologna: pp. 46 (© Roy Export Co. Ltd), 50 (© Roy Export Co. Ltd), 54, 57 (Fondo Vittorio Martinelli), 60, 65 (Collezione Jean-Pierre Berthomé), 69 (Fondo Vittorio Martinelli); **Lobster Films**: p. 52; **Národní filmový archiv**: p. 55; **Gosfil'mofond**: pp. 59, 61; **Gaumont Pathé archives**: p. 62; **George Eastman Museum**: pp. 64, 75; **Filmarchiv Austria**: pp. 66, 67; **Cinémathèque royale de Belgique**: pp. 71, 73, 74

In un labirinto di immagini. La Tomijiro Komiya Collection
In a Maze of Images. The Tomijiro Komiya Collection

Danske Filminstitut: pp. 76, 80; **Collection of National Film Archive of Japan**: pp. 78, 80 (in basso), 84, 85, 88, 90, 92, 93, 94; **Cineteca di Bologna**: 81, 83 (Fondo Joseph Alexis Joye), 86 (Fondo Vittorio Martinelli); **Fondation Jérôme Seydoux-Pathé**: p. 82 (Fonds Maurice Gianati)

Documenti e documentari
Documents and Documentaries

Caïmans Productions: p. 96, 111; **Archivio Michael Rogosin**: p. 98; **Cineteca di Bologna**: pp. 100, 105, 116; **Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo, Università di Roma Sapienza**: p. 101; **Cineteca Italiana**: 102; **Kuiv Productions** (© Roy Export co Ltd): p. 107; **Lost Films**: p. 109; **Third Street Steps**: p. 110; **Bison Archives**: p. 112; **Cinétévé**: p. 113 (© Bruce Davidson / Magnum Photos); **Acqua alta**: p. 114; **Tangerine Tree**: pp. 117, 118; **Hypnotic Pictures**: pp. 119, 120; **Deutsche Kinemathek**: p. 123

LA MACCHINA DELLO SPAZIO
THE SPACE MACHINE

Bulgarian National Film Archive: pp. 124-125

Poeti ribelli e spiriti rivoluzionari: il Parallel Cinema indiano
Rebellious Poets and Radical Spirits: Indian Parallel Cinema

Film Heritage Foundation: pp. 126, 136, 139; **BFI National Archive**: pp. 129, 132, 133 (© Film Heritage Foundation), 137 (© Adoor Gopalakrishnan)

Contro ogni bandiera: Wolfgang Staudte
Against All Flags: Wolfgang Staudte

DEFA-Stiftung: pp. 140, 143 (© Eberhard Klagemann); **Filmmuseum Düsseldorf**: pp. 142, 148, 150, 151, 152; **Cinémathèque suisse**: pp. 145, 147; **Cinémathèque royale de Belgique**: pp.146, 153; **Cinémathèque suisse**: pp. 145, 147

Cinemalibero: femminile, plurale
Cinemalibero: Feminine, Plural

Cinémathèque royale de Belgique: p. 154; **Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema**: p. 156; **Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych**: p. 157; **Milestone Film & Video**: p. 160; **Bulgarian National Film Archive**: p. 161; **Magyar Nemzeti Filmarchívum**: p. 163; **Archivi Sarah Maldoror**: p. 165; **Cinémathèque suisse**: p. 167 (© ICAIC); **Cineteca di Bologna**: p. 168

Il vero Giappone: i documentari della Iwanami
The Real Japan: The Documentaries of Iwanami Productions

Kiroku Eiga Hozon Senta: pp. 170, 174 (in basso); **The Japan Foundation**: pp. 172, 173 (© Iwanami Audio-Visual Media Inc.); **National Film Archive of Japan**: pp. 174 (in alto), 175, 177

IL PARADISO DEI CINEFILI
THE CINEPHILES' HEAVEN

Cinémathèque suisse: pp. 178-179

Ritrovati e Restaurati
Recovered and Restored

Cineteca di Bologna: pp. 180 (Fondo Giuseppe Galliadi), 189, 190, 191, 192, 207 (Fondo Giuseppe Galliadi), 210, 214 (Fondo Alessandro Blasetti), 224 (Fondi Giuseppe Galliadi e Renzo Renzi), 227 (Fondo Davide Turconi), 237, 245 (Fondo Giuseppe Galliadi), 248 (Fondo Davide Turconi), 251, 252 (Fondo Giuseppe Galliadi); **Filmoteca de Catalunya**: pp. 184, 185; **Museo Nazionale del Cinema, Torino**: p. 186; **Fondation Jérôme Seydoux-Pathé**: pp. 187, 198, 200; **Cinémathèque royale de Belgique**: pp. 194, 211, 212, 215, 216, 220, 222, 235, 247; **Svenska Filmistitutet**: p. 195; **MoMA – The Museum of Modern Art**: p. 201; **Photoplay Productions**: pp. 203, 204; **Gaumont Pathé Archives**: p. 205; **Deutsche Kinemathek**: p. 208; **Academy Film Archive**: p. 209 (Margaret Herrick Library); **Cinémathèque suisse**: pp. 226, 232, 233, 240, 244, 253; **Filmoteca Española**: p. 228; **Les Films Fernand Rivers**: p. 230; **Kadokawa Corporation**: pp. 239, 242; **Paramount**: p. 241; The Museum of Fine Arts, Houston: p. 249

Herman Mankiewicz: un talento disperso
Herman Mankiewicz: A Scattered Talent

Cinémathèque royale de Belgique: pp. 256, 260, 263

Qualcosa per cui vivere: il cinema di George Stevens
Something to Live For: The Cinema of George Stevens

Cinémathèque royale de Belgique: pp. 264, 268, 271, 272, 275, 279, 281; **Cineteca di Bologna**: pp. 266, 274, 276 (Fondo Giuseppe Galliadi); Cinémathèque suisse: pp. 269, 282

Romy, vita e romanzo
Romy, Life Lived and Fiction

Cineteca di Bologna: pp. 284, 289 (Fondo Renzo Renzi, ph. Paul Ronald), 303 (Fondi Aldo Lugli, Mario Natale e Giuseppe Galliadi); **Cinémathèque suisse**: pp. 287, 292, 294, 296, 297, 299; **Academy Film Archive**: p. 291 (Margaret Herrick Library); **Orange Studio**: p. 300; **Les bons clients**: p. 302

Aldo Fabrizi: "Tolto al mondo troppo al dente"
Aldo Fabrizi: "Taken from the World too al dente

Cineteca di Bologna: pp. 304, (Fondo Alessandro Blasetti, ph. Osvaldo Civirani), 308, 313 (Fondo Alessandro Blasetti, ph. Osvaldo Civirani), 314 (Fondo Giuseppe Galliadi, ph. Foto LIF), 317 (Fondo Giuseppe Galliadi), 318 (Fondo Giuseppe Galliadi, ph. Foto Film Color); **Ripley's Film**: p. 307; **Cinémathèque suisse**: pp.: 309, 310, 316; **Museo Nazionale del Cinema, Torino**: p. 311 (ph. Jorge Fredman); **Reporters Associati & Archivi**: p. 319

Super8 & 16mm – Piccolo grande passo
Super8 & 16mm – Great Small Gauges

© Jan Kulka: pp. 320, 327 (ph. Štěpánka Paseková, Jan Kulka and Monika Abrhámová); **© Helga Fanderl**: p. 322; **© Annik Leroy**: pp. 324, 325; **Arsenal – Institut für Film und Videokunst e.V.**: p. 326

Il Cinema Ritrovato Kids & Young

Studjia Jurij Norštejn: pp. 328, 330; **Museo Emanuele Luzzati**: pp. 331, 336 (© Nugae srl); **Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny**: p. 333; **Estonian Academy of Arts – Animation Department**: p. 334

I colori del Cinema Ritrovato 2021
Il Cinema Ritrovato's Colors 2021

Fondation Jérôme Seydoux-Pathé: pp. 337, 339; **Filmoteca de Catalunya**: p. 338; **National Film Archive of Japan**: p. 340; **Cineteca di Bologna**: p. 341, 344, 345, 346, 347, 349, 350, 351; **Tangerine Tree**: p. 342; **Friedrich-Wilhelm-Murnau Stiftung**: p. 348; **Lobster Films**: p. 352

NON SOLO FILM
NOT ONLY FILMS

Cineteca di Bologna: p. 353, 374 (Fondo Giuseppe Galliadi)


ACADEMY OF MOTION PICTURE ARTS AND SCIENCES
Acqua alta
arsenal
institut für film und videokunst e.V.
BETA
BFI Film Forever
BULGARIAN NATIONAL FILM ARCHIVE
Das Bundesarchiv
Broadmedia
CAÏMANS PRODUCTIONS
LA CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE
CINEMATEK
cinémathèque suisse
cinemateca portuguesa
cinemazero
Cineteca Nazionale
La Cineteca del Friuli
CINÉTÉVÉ
CNC centre national du cinéma et de l'image animée
COHEN MEDIA GROUP
COMPASS FILM
CRISTALDIFILM
THE CRITERION COLLECTION
XING
DFI DANISH FILM INSTITUTE
DEFA STIFTUNG
deutsches filminstitut
DEUTSCHE KINEMATHEK MUSEUM FÜR FILM UND FERNSEHEN
EDISONFILM
eye film institute netherlands
FILM ARCHIV AUSTRIA
FilmoTeca de Catalunya
Filmoteca Española
FINA
Filmmuseum Düsseldorf
FONDAZIONE CINETECA ITALIANA
FORTUNE STAR
FONDATION JÉRÔME SEYDOUX PATHÉ
Gaumont
GP archives
GEORGE EASTMAN MUSEUM
GLOBAL SCREEN
GOSFILMOFOND OF RUSSIA
NFI NATIONAL FILM INSTITUTE HUNGARY FILM ARCHIVE
icaic INSTITUTO CUBANO DEL ARTE E INDUSTRIA CINEMATOGRÁFICOS
INSTITUT LUMIERE
ISTITUTO GIAPPONESE DI CULTURA
KADOKAWA PICTURES
Kuiv Productions
LAKESHORE
festival la rochelle cinéma
SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA
Les Bons Clients
L.C.J. Editions Productions
LIBRARY OF CONGRESS
LIGHT CONE
Lobster
LOSTFILMS
LUCISANO MEDIA GROUP
MIDNIGHT SUN FILM FESTIVAL
MILESTONE
mk2
MoMA The Museum of Modern Art
film museum münchen
F.W. Murnau
MURNAU STIFTUNG
MUSEO NAZIONALE DEL CINEMA TORINO
nfa
ntai national film archive of india
NFAJ National Film Archive of Japan
orange studio
BAMPFA
Paramount Archives
PARK CIRCUS
PATHÉ!
PHOTOPLAY PRODUCTIONS
PRAESENS FILM
QUOIAT FILMS
RIPLEY'S FILM Italian Film Distribution Company
GROUPE M6
SONY PICTURES RELEASING
STUDIOCANAL
Studio Hamburg
SurfFilm
Swedish Film Institute
THE FILM FOUNDATION
The Walt Disney Studios
Tangerine Tree
MFAH The Museum of Fine Arts, Houston
THIRD STREET STEPS PRODUCTIONS
Gitanes
UCLA Film & Television Archive
UNIVERSAL
WFDiF WYTWÓRNIA FILMÓW DOKUMENTALNYCH I FABULARNYCH
wichitafilms
WORLD CINEMA PROJECT