Il Cinema Ritrovato

Bologna
24 giugno
2 luglio
2017

XXXI edizione

Il Cinema Ritrovato 2017 è dedicato
alla memoria di Luce Vigo

CINETECA BOLOGNA

Mostra Internazionale del Cinema Libero

Cultura è Bologna

Comune di Bologna

Best LA CULTURA SI FA SPAZIO

MiBACT Direzione Generale

Regione Emilia-Romagna

Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna

Fondazione del Monte 1473

Co-funded by the European Union Creative Europe MEDIA

SOSTENITORI

Pathé! Dungarpur Films

MAIN SPONSOR

Gruppo HERA

SPONSOR

Aeroporto di Bologna

mare termale bolognese

Groupama Assicurazioni

Viabizzuno

IN COLLABORAZIONE CON

SIAE Dalla parte di chi crea

Teatro Comunale di Bologna Fondazione

Alma Mater Studiorum Università di Bologna

l'immagine ritrovata film restoration & conservation

Bologna Welcome

Alliance Française Bologna

Istituto Giapponese di Cultura

librerie.coop

Ambassador

Cicli Cinzia

Velostazione Dynamo

COTABO Il primo taxi di Bologna

Tper Trasporto Passeggeri Emilia-Romagna

AUTO UFFICIALE DEL FESTIVAL

Audi Zentrum Bologna

MEDIA PARTNER

Rai Radio 3

Il Cinema Ritrovato

Bologna
24 giugno
2 luglio
2017

XXXI edizione

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

Sostenitori / *Supporters*
Production Pathé, Shivendra Singh Dungarpur

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

Main sponsor
Gruppo Hera

Sponsor
Aeroporto Guglielmo Marconi di Bologna
Mare Termale Bolognese
Groupama Assicurazioni
Viabizzuno

Con la collaborazione di / *In collaboration with*
SIAE
Fondazione Teatro Comunale di Bologna
Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
L'Immagine Ritrovata
Bologna Welcome
Libreria Coop Ambasciatori
Alliance Française Bologna
Istituto Giapponese di Cultura
Cicli Cinzia
Dynamo
Cotabo
T-per

Auto ufficiale del festival / *Festival Official Car*
Audi Zentrum Bologna

Media Partner
Rai Radio 3

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

ENTE MOSTRA INTERNAZIONALE DEL CINEMA LIBERO
Fondatori / *Founders*: Cesare Zavattini, Leonida Repaci, Bruno Grieco
Consiglio direttivo / *Board of Directors*: Gian Paolo Testa (Presidente / *President*), Chiara Segafredo (Vice Presidente / *Vice President*), Luciano Pinelli (Vice Presidente / *Vice President*), Consiglieri / *Advisors*: Gina Agostini, Adriano Di Pietro, Marco Marozzi, Marco Bellocchio
Responsabile amministrativo / *Administrator*: Antonio Volpone

IL CINEMA RITROVATO 2017

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

Comitato di programmazione
Programming Committee
Guy Borlée, Cecilia Cenciarelli, Roberto Chiesi, Paola Cristalli, Gian Luca Farinelli, Anna Fiaccarini, Goffredo Fofi, Ehsan Khoshbakht, Mariann Lewinsky, Andrea Meneghelli, Paolo Mereghetti, Emiliano Morreale, Davide Pozzi, Elena Tammaccaro

Coordinatore del festival / *Festival Coordinator*
Guy Borlée

Staff
Ricerca film, coordinamento pellicole e traduzioni / *Film research, prints and translation coordinators*: Silvia Fessia, Andrea Peraro, Paolo Pellicano, Eleonora Muzzi, con l'assistenza di / *with* Giovanni Gatto
Ospitalità e accrediti / *Guest office*: Marcella Natale, Marla Moffa
Prenotazioni alberghiere a cura di *Hotel reservations by*: Bologna Welcome
Ufficio Stampa / *Press office*: Andrea Ravagnan con l'assistenza di / *with* Giulia Taurino
Sito web / *Web-site*: Alessandro Cavazza
Social Media Manager: Matteo Lollini
Affari generali / *General affairs*: Rossana Mordini con l'assistenza di / *with* Zaira Perina
Relazioni internazionali / *International relations*: Cecilia Cenciarelli
Segreteria generale / *Secretariat*: Eva Lorenzoni
Promozione e Fundraising / *Promotion and Fundraising*: Alice Marzocchi, Sara Rognoni (Fondazione Cineteca di Bologna), Paola Abruzzese, Patrizia Semeraro (MEC&Partners)
Ufficio editoriale / *Editors*: Alice Autelitano, Alessandro Cavazza, Paola Cristalli con l'assistenza di / *with* Mara Carotti, Francesca Marra
Supervisione allestimenti Piazza Maggiore / *Set-up supervision*: Enrica Serrani, Beatrice Lorenzini
Amministrazione / *Administration*: Antonio Volpone, Anna Rita Miserendino (Ente Mostra Internazionale del Cinema Libero), Davide Pietrantoni, Anna Zucchini, Claudia Menzella, Maria Paola Chiaverini, Silvia Pagani (Fondazione Cineteca di Bologna)
Il Cinema Ritrovato Kids e Young: Elisa Giovannelli, Cristina Piccinini, Simone Fratini, Narges Bayat e Giuliana Valentini
Accoglienza / *Reception*: Bernardo Galasso

Coordinamento personale di sala *Theatre personnel coordinator*: Nicoletta Elmi
Coordinamento Cinema Arlecchino / *Coordinator*: Claudia Giordani, Andrea Ponzecchi
Coordinamento Cinema Jolly / *Coordinator*: Nicola Dibattista, Carolina Rorato Guarienti
Coordinamento Sala Mastroianni / *Coordinator*: Andrea Peraro
Coordinamento Sala Scorsese / *Coordinator*: Elena Correra, Valentina Ceccarani
Coordinamento Sala Auditorium – Laboratori delle Arti UniBo / *Coordinator*: Mara Carotti, Eleonora Muzzi
Coordinamento Piazza Maggiore / *Coordinator*: Silvia Fessia, Paolo Pellicano
Coordinamento Piazzetta Pasolini / *Coordinator*: Alessandro Zanella
Coordinamento volontari / *Volunteers coordinator*: Marcella Natale, Marla Moffa
Operatori / *Projectionists*: Alessandra Beltrame, Massimiliano Biagi, Stefano Bognar, Alessio Bonvini, Antonino Di Prinzio, Eugenio Marzaduri, Marco Morigi, Pietro Plati, Cristian Saccoccio, Irene Zangheri
Revisione pellicole / *Film revision*: Alfredo Cau, Carlo Citro, Luca Miu, Renato Zorzin
Personale di sala / *Theaters staff*: Marco Coppi, Ignazio di Giorgi, Andrea Alessandro La Bozzetta, Vania Stefanucci
Stagisti / *Interns*: Vicente Del Pedregal, Moscatelli Aurora Fanetti, Sara Hessam Bakhtiari, Vivian Malusá
Service video Piazza Maggiore / *Video service*: Microcine di Andrea Piccinelli
Service audio Piazza Maggiore / *Sound service*: BH Audio
Allestimento schermo / *Screen set-up*: CPI Tagliati
Allestimenti / *Set-up*: Electraservice di Roberto Buttarelli
Security: Magnum Service
Responsabile sicurezza di cantiere / *Site Safety*

Manager: ing. Giorgia Predari
Coordinamento traduzioni
Translation coordinator: Paolo Pellicano
Traduzioni simultanee / *Simultaneous interpretation*: Maura Vecchietti, Paola Paolini, Stefania Del Buono, Elena Tomassini, Donatella Betti Baggio, Elisa Serra
Service video e traduzioni simultanee Cinema Lumière e Sala Auditorium – Laboratori delle Arti UniBo / *Video service and simultaneous translation*: Videorent
Service video e audio Piazzetta Pasolini e Cinema Jolly / *Video and audio service*: 56 Service
Sottotitoli elettronici Arlecchino, Jolly e Piazza Maggiore / *Electronic subtitling*: Cristiana Querzè per SUB-TI Limited London
Sottotitoli elettronici Lumière e Sala Auditorium / *Electronic subtitling*: Gabriella Cova, Carlotta Cristiani, Valeria Di Emanuele, Sarah Hessam Bakhtiari, Andrea Lisi, Beatrice Lorenzini, Alberto Nisi, Arianna Pacilio, Arianna Stissi, Jamie Peter Watkins, Giulia Zappaterra, Gioia Zoli
Supporto alle traduzioni / *Translation support*: Elza Bouhassira, Mara Carella, Eleanor Cody, Aurora Fanetti, Mariam Khudikyan, Clément Lafite, Claire Macary, Marina Porcheddu, Sofia Riva, Giulia Sedassari, Viktor Staudt, Michael Zaslavsky, Silvia Zoppis
Documentazione video / *Video*: Luca Palestini
Documentazione fotografica / *Festival photographer*: Lorenzo Burlando

LE SEZIONI DEL FESTIVAL
FESTIVAL PROGRAMMES

LA MACCHINA DEL TEMPO
THE TIME MACHINE

1897: Cinema anno due
1897: Year Two of Cinematography
A cura di / *Curated by*: Mariann Lewinsky
in collaborazione con / *in collaboration with* Institut Lumière, Lyon

Cento anni fa: 50 film del 1917 in 35mm
A Hundred Years Ago: 50 Films of 1917 in 35mm
A cura di / *Curated by*: Mariann Lewinsky e Karl Wratschko

Colette e il cinema
Colette and Cinema
A cura di / *Curated by*: Émilie Cauquy e Mariann Lewinsky

Progetto Keaton
The Keaton Project
A cura di / *Curated by*: Cecilia Cenciarelli ed Elena Correra
in collaborazione con / *in collaboration with* Tim Lanza e Institut Lumière, Lyon

Documenti e documentari
Documents and Documentaries
A cura di / *Curated by*: Gian Luca Farinelli

Sotto la pelle. Il cinema di Bill Morrison
Under the Skin: The Cinema of Bill Morrison
A cura di / *Curated by*: Alina Marazzi

LA MACCHINA DELLO SPAZIO
THE SPACE MACHINE

Rivoluzione e avventura: il cinema messicano dell'epoca d'oro
Revolution and Adventure: Mexican Cinema in the Golden Age
A cura di / *Curated by*: Daniela Michel e Chloë Roddick

Noir a Teheran: i thriller di Samuel Khachikian
Tehran Noir: The Thrillers of Samuel Khachikian
A cura di / *Curated by*: Ehsan Khoshbakht e Behdad Amini
in collaborazione con / *in collaboration with*: National Film Archive of Iran

The Film Foundation's World Cinema Project
The Film Foundation's World Cinema Project
A cura di / *Curated by*: Cecilia Cenciarelli

Il film storico nel Giappone degli anni bui
The Japanese Period Film in the Valley of Darkness
A cura di / *Curated by*: Alexander Jacoby e Johan Nordström
in collaborazione con / *in collaboration with*: National Film Center – The National Museum of Modern Art, Tokyo
con il sostegno di / *with the support of*: The Japan Foundation

IL PARADISO DEI CINEFILI
THE CINEPHILES' HEAVEN

Ritrovati e Restaurati
Recovered and Restored
A cura di / *Curated by*: Gian Luca Farinelli

Una domenica a Bologna
A Sunday in Bologna
A cura di / *Curated by*: Alexander Payne e Neil McGlone

Jean Vigo ritrovato
Jean Vigo Recovered
A cura di / *Curated by*: Bernard Eisenschitz
grazie a / *thanks to* Gaumont

Universal Pictures: gli anni di Laemmle Junior (seconda parte)
Universal Pictures: the Laemmle Junior Years (part two)
A cura di / *Curated by*: Dave Kehr
in collaborazione con / *in collaboration with*: MoMA – The Museum of Modern Art, New York e Universal Pictures

Robert Mitchum, un attore con due volti
Two Faces of Robert Mitchum
A cura di / *Curated by*: Bernard Eisenschitz e Philippe Garnier

Augusto Genina: un italiano in Europa
Augusto Genina: an Italian in Europe
A cura di / *Curated by*: Emiliano Morreale

Alla ricerca del colore dei film: Kinemacolor e Technicolor
In Search of Color: Kinemacolor and Technicolor
A cura di / *Curated by*: Gian Luca Farinelli

William K. Howard: alla riscoperta di un maestro dello stile
William K. Howard: Rediscovering a Master Stylist
A cura di / *Curated by*: Dave Kehr
in collaborazione con / *in collaboration with*: MoMA – The Museum of Modern Art, New York

Nicole Vedrès: quando il secolo prese forma
Nicole Vedrès: When the Century Took Shape
A cura di / *Curated by*: Émilie Cauquy e Bernard Eisenschitz

Cauto sognator: la malinconia sovversiva di Helmut Käutner
Watchful Dreamer: The Subversive Melancholia of Helmut Käutner
A cura di / *Curated by*: Olaf Möller

Il Cinema Ritrovato Kids
A cura di / *Curated by*: Schermi e Lavagne
Proiezioni e laboratori per bambini a cura di
Children's screenings and workshops curated by: Cristina Piccinini, Simone Fratini, Alberto Candiani, Elisa Pezzolla (Museo Luzzati), Paola Camerone, Federica Ferrari, Eugenia Gaglianone, Andrea Pagliardi

NON SOLO FILM
NOT ONLY FILMS

Lezioni di cinema
A cura di / *Curated by*: Gian Luca Farinelli

Incontri sul restauro / *Focus on Restoration*
A cura di / *Curated by*: Gian Luca Farinelli, Davide Pozzi, Elena Tammaccaro
Coordinamento / *Coordinator*: Elena Tammaccaro, con l'assistenza di / *with* Julia Mettenleiter
In collaborazione con / *In collaboration with*: L'Immagine Ritrovata

Il Cinema Ritrovato Dvd Awards
XIV edizione / *14th edition*
Giuria / *Jury*: Lorenzo Codelli, Alexander Horwath, Lucien Logette, Mark McElhatten, Paolo Mereghetti, Jonathan Rosenbaum
Coordinamento / *Coordinator*: Elena Correra

Seminario Ace
Ace Workshop

Europa Cinemas Audience Development & Innovation Lab
Creare inclusione e raggiungere nuovi pubblici / *Building Inclusion & Reaching Out to New Audiences*
Seminario di formazione per esercenti europei / *Training Sessions for European Exhibitors* condotto da / *led by* Madeleine Probst (Watershed, Gb) con / *with* Mathias Holtz (Folkets Hus och Parker,

Svezia), Hrvoje Laurenta (Kino Europa, Croazia), Daniel Sibbers (Yorck Kinogruppe, Germania).
A cura di / *Organised by* Fatima Djoumer (Europa Cinemas), Elisa Giovannelli (Fondazione Cineteca di Bologna - Schermi e Lavagne)
in collaborazione con / *with* Sonia Ragone, Alexis d'Huyteza (Europa Cinemas), Narges Bayat, Giuliana Valentini

Il Cinema Ritrovato alla Linea
A cura di / *Curated by*: Gian Luca Farinelli, Sara Rognoni
in collaborazione con / *in collaboration with* Librerie.coop Ambasciatori

XV Mostra Mercato dell'Editoria Cinematografica: libri, Dvd, Blu-ray, antiquariato
15th Il Cinema Ritrovato Book Fair: Books, Dvds, Blu-rays and Vintage Materials
Biblioteca Renzo Renzi, Piazzetta Pier Paolo Pasolini 3b.
Dal 23 giugno al 1° luglio, dalle ore 9 alle 18.30
2 luglio dalle ore 9 alle 15
Ingresso libero. Tel: 051 219 4846
Renzo Renzi Library, Piazzetta Pier Paolo Pasolini 3b.
From June 23 to July 1: from 9 am to 6.30 pm.
July 2 from 9 am to 3 pm.
Free admission. Tel: +39 051 219 4846
Partecipano / *Partecipants*: 40 editori di libri, 20 editori di Dvd, 20 cineteche internazionali
Librerie / *Bookshops*: Libreria di Cinema Teatro Musica, La bottega del cinema, Tesori di Carta, On Paper.
Coordinamento / *Coordinator*: Davide Badini in collaborazione con / *in collaboration with* Monia Malaguti, Lapo Mazzanti, Marco Persico
Supervisione / *Supervision*: Anna Fiaccarini

Parole e voci dal Festival
Supervisione / *Supervision*: Roy Menarini
Coordinamento / *Coordinator*: Luisa Ceretto

MOSTRE / *EXHIBITIONS*

BOLOGNA FOTOGRAFATA. TRE SECOLI DI SGUARDI
Sottopasso di Piazza Re Enzo
Underground Exhibition Space, Bologna
Dal 9 giugno al 30 settembre 2017
From June 9 to September 30 2017
A cura di / *Curated by*: Gian Luca Farinelli
in collaborazione con / *in collaboration with*: Rosaria Gioia e Antonio Bigini
Promossa da / *Promoted by*: Fondazione Cineteca di Bologna
Apertura durante il festival: tutti i giorni dalle ore 10 alle 22 / *Open during the festival: everyday from 10 am to 10 pm*

IL MANIFESTO RITROVATO
Maurizio Baroni e Bernard Martinand
Salaborsa – Piazza Coperta, Piazza del Nettuno, 3, Bologna
Dal 22 giugno al 23 luglio / *From June 22 to July 23*
A cura di / *Curated by*: Bernard Martinand, Maurizio Baroni e Rosaria Gioia
in collaborazione con / *in collaboration with:* Emiliano Lecce e Giuliana Cerabona
Apertura: lunedì dalle ore 14.30 alle 20 / martedì-venerdì dalle ore 10 alle 20 / sabato dalle ore 10 alle 19
Open: Monday from 2.30 pm to 8 pm / Tuesday-Friday from 10 am to 8 pm / Saturday from 10 am to 7 pm
Ingresso libero / *Free Admission*

OMAGGIO A ROBERT MITCHUM. BOZZETTI DI SILVANO 'NANO' CAMPEGGI
Biblioteca Renzo Renzi, Piazzetta Pasolini 3b
Dal 24 giugno al 23 luglio / *From June 24 to July 23*
A cura di / *Curated by*: Maurizio Baroni e Rosaria Gioia
in collaborazione con / *in collaboration with:* Emiliano Lecce e Giuliana Cerabona
Apertura: 22 giugno dalle ore 14 alle 18.30. Dal 23 giugno al 2 luglio: tutti i giorni dalle ore 9 alle 18.30
Dal 5 al 30 luglio: martedì-venerdì dalle ore 14 alle 20 / sabato dalle ore 11 alle 17
Open: June 22 from 2 pm to 6.30 pm.
From June 23 to July 2: everyday from 9 am to 6.30 pm
From July 5 to July 30: Tuesday-Friday from 2 pm to 8 pm / Saturday from 11 am to 5 pm
Ingresso gratuito / *Free Admission*

Il Cinema Ritrovato web-site
Il sito www.ilcinemaritrovato.it è stato realizzato da Davide Baruzzi e Rocco Marino di Craq.
Un ringraziamento particolare ad Alessandro Cavazza, Matteo Lollini, Marzia Mancuso, Eleonora Muzzi

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

CATALOGO

Il catalogo della XXXI edizione del Cinema Ritrovato è un progetto editoriale della Fondazione Cineteca di Bologna
Supervisione / *Supervising editor*: Gian Luca Farinelli
Cura editoriale / *Editors*: Alice Autelitano, Alessandro Cavazza, con la collaborazione di / *in collaboration with* Mara Carotti e Francesca Marra
Coordinamento / *Coordination*: Guy Borlée

Ricerche immagini / *Images search*: Guy Borlée, Alessandro Cavazza, Giuliana Cerabona, Rosaria Gioia, Emiliano Lecce, Eleonora Muzzi
Si ringraziano per la collaborazione nella ricerca delle immagini / *Special thanks for images search to*: Cinémathèque suisse, Cinémathèque Royale de Belgique, BFI – National Archive, EYE Filmmuseum, Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Museo Nazionale del Cinema di Torino, National Film Center – National Museum of Modern Art, Tokyo, Academy Film Archive, Archivio Maurizio Baroni, Lobster Films, Institut Lumière

Testi originali di / *Original texts by*: Michael Althen, Sergio Arecco, Peter Bagrov, Manon Billaut, Camille Blot-Wellens, Lenny Borger, Josephine Botting, Kevin Brownlow, Luciano Castillo, Émilie Cauquy, Cecilia Cenciarelli, Roberto Chiesi, Ian Christie, Lorenzo Codelli, Riccardo Costantini, Paola Cristalli, Stella Dagna, Joël Daire, Bryony Dixon, Anna Dobringer, Jean Douchet, Shivendra Singh Dungarpur, François Ede, Bernard Eisenschitz, Gian Luca Farinelli, Dirk Förstner, Donatello Fumarola, Daniele Furlati, Céline Gailleurd, Philippe Garnier, Claudia Gianetto, Elisa Giovannelli, Jacqueline Gozland, Alexander Jacoby, Dave Kehr, Ehsan Khoshbakht, Juha Kindberg, Shari Kizirian, Naum Klejman, Márton Kurutz, Christine Leteux, Mariann Lewinsky, Alina Marazzi, Alessandro Marotto, Mike Mashon, Neil McGlone, Luke McKernan, Dave Kehr, Ehsan Khoshbakht, Márton Kurutz, Miguel Marías, Andrea Meneghelli, Paolo Mereghetti, Daniela Michel, Olaf Möller, Emiliano Morreale, Dominique Moustacchi, Maud Nelissen, Johan Nordström, Paola Palma, Alexander Payne, Hervé Pichard, Madeleine Probst, Carla Rezza Gianini, Chloë Roddick, Grzegorz Rogowski, Jonathan Rosenbaum, Céline Ruivo, Stéphanie Salmon, Aboubakar Sanogo, Hansmartin Siegrist, Elena Tammaccaro, Stéphanie Tarot, Maria Giovanna Vagenas, Anke Vetter, Bruce Weber, Jon Wengström, Elżbieta Wysocka, Karl Wratschko
Traduzioni / *Translations*: Sergio Arecco, Alex Marlow-Mann, Alexandra Tatiana Pollard, Eoghan Price, Manuela Vittorelli e / *and* Alice Autelitano, Guy Borlée, Alessandro Cavazza, Cecilia Cenciarelli, Roberto Chiesi, Elena Correra, Paola Cristalli

Un ringraziamento a / *Thanks to*: Annti Alanen e Janet Bergstrom

Grafica / *Graphic Design*: Mattia Di Leva, Davide Zomer, Elena Nannetti per LOstudio

RINGRAZIAMENTI

Ringraziamo tutti quelli che ci hanno aiutato nella preparazione del festival / *We wish to thank all those who have helped us in the festival's preparation*: Schawn Belston, Barbara Crandall, Caitlin Robertson (20th Century Fox); Michael Pogorzelski, May Haduong, Heather Linville, Randy Haberkamp (Academy Film Archive); Sergio Toffetti, Mariangela Michieletto, Diego Pozzato, Elena Testa (Archivio Nazionale del Cinema d'Impresa – CSC); Roberto Pagliari (Archivio Storico Barilla); James White (Arrow Films); Kate Guyonvarch (Association Chaplin); Claudia Schwendele (Beta Film); Bryony Dixon, John Oliver, Hannah Prouse, Christine Whitehouse, George Watson (BFI – National Archive); Patrik Romano, Alice Manfredini, Claudia Capelli, Silvia Ropa, Stefano D'Aquino, Loredana Acito (Bologna Welcome); Stephanie Lorenz (Bundesarchiv Filmarchiv); Vincent Paul-Boncour, Nora Wyvekens (Carlotta Films); Fabrice Aragno (Casa Azul); Sarah Polligkeit (CCC Filmkunst); Radka Neumannova

(Centro Ceco, Milano); José Manuel Costa, João Pedro Bénard, Sara Moreira (Cinemateca Portuguesa); Costantin Costa-Gavras, Frédéric Bonnaud, Céline Ruivo, Emilie Cauquy, Samantha Leroy, Wafa Ghermani, Jean-Pierre Giraudo (Cinémathèque française); Jean Gagnon, Frédéric Lefebvre, Marie-Pierre Lessard (Cinémathèque Québécoise); Nicola Mazzanti, Bruno Mestdagh, Arianna Turci, Jean- Pierre Dorchain, Jan Bollen (Cinémathèque Royale de Belgique); Frédéric Maire, André Schaublin, Caroline Fournier, Michel Dind, Carina Carballo (Cinémathèque suisse); Riccardo Costantini (Cinemazero, Pordenone); Jean-Pierre Verscheure (Cinevolution Studio); Eric Le Roy, Beatrice De Pastre, Caroline Patte, Fereidoun Mahboubi, Antoine Langlois (CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée); Tim Lanza (Cohen Film Collection); Francesca Bruni, Felice Monaco (Comune di Bologna); Lelio Camilleri, Ivan Sparacino, Matteo Pastorello, Giovanni Malgaglio, Giorgio Spedicato, Lorenzo Quadri, Mohammad Amirabbas (Conservatorio G.B. Martini, Bologna); Peter Becker, Fumiko Takagi, Kim Hendrickson, Lee Kline (Criterion Collection); Felice Laudadio, Laura Argento, Maria Coletti, Mario Valentini (CSC – Cineteca Nazionale); Thomas C. Christensen, Mariann Jarris (Danske Filminstitut); Claudia Dillmann, Thomas Worschech, Markus Wessolowski, Mathias Bollinger (Deutsches Filminstitut); Martin Koerber, Anke Hahn, Julia Wallmüller, Diana Kluge (Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen); Brigitte Berg, Cristina Martin (Les Documents Cinématographiques); Shivendra Singh Dungarpur, Irawati Mayadev (Dungarpur Films); Martin Geyer (ECM Records); Justine Potier, Elise Tokuoka (ECPAD – Agence d'Images de la Défense); Claude-Eric Poiroux (Europa Cinemas); Mark-Paul Meyer, Elif Rongen-Kaynakçi, Marleen Labijt, Jaap Schoutsen (EYE Filmmuseum); Christophe Dupin (FIAF); Guido Giannuzzi, Caterina Coretti (Filarmonica del Teatro Comunale di Bologna); Nikolaus Wostry, Anna Dobringer (Filmarchiv Austria); Jérôme Diamant-Berger (Le Film d'Art); Ana Gallego, Carlos Reviriego (Filmoteca Española); Albino Álvarez Gomez, Lilia Elizalde (Filmoteca UNAM); Elżbieta Wysocka, Katarzyna Mikstal (Filmoteka Narodowa); Philippe Gigot (Les Films de Mon Oncle); Laurence Braunberger, Frédérique Ros (Les Films du Jeudi); Margaret Bodde, Jennifer Ahn, Kristen Merola, Rebecca Wingle (The Film Foundation); Antti Alanen, Juha Kindberg, Pekka Tähtinen, Boris Vidovic (Finnish National Audiovisual Archive KAVI); Jacques Grandclaude (Fondation Genesium); Jérôme e Sophie Seydoux, Stéphanie Tarot, Stéphanie Salmon, Véronique Boucheny (Fondation Jérôme Seydoux-Pathé); Maura Micheli, Giuseppe Pacucci (Fondazione Ansaldo); Matteo Pavesi, Roberto Della Torre (Fondazione Cineteca Italiana, Milano); Nicola Sani, Fulvio Macciardi, Mauro Gabrieli, Stefania Baldassarri, Vittoria Fontana, Luca Gandini, Euro Lazzari, Pier Gabriele Callegari (Fondazione Teatro Comunale di Bologna); Manuela Padoan, Agnès Bertola (Gaumont Pathé Archives); Daniel Bish (George Eastman House); Robert Distelrath, Carmen Hof, Karin Oehlenschläger (Goethe Institut); Nicolai Borodatchov, Peter Bagrov, Oleg Bochkov (Gosfilmofond of Russia); Haden Guest, Mark Johnson (Harvard Film Archive); György Ráduly, Dorottya Szörényi (Hungarian National Film Archive); Luciano Castillo, Francisco Cordero Matienzo (ICAIC); David Walsh, Helen Upcraft (Imperial War Museum); Dies Blau (INA); Thierry Frémaux, Maelle Arnaud, Juliette Rajon, Gérard Pascal (Institut Lumière); Fabrizio Campioni (Istituto Luce – Cinecittà); Brian Belovarac, Ben Crossley-Marra (Janus Films); Janice Allen (John E. Allen Inc.); Kawakita Memorial Film Institute; Mike Mashon, Rob Stone, Lynanne Schweighofer (Library of Congress); Romano Montroni, Giuditta Bonfiglioli (Librerie.coop); Eva Lindermann-Sánchez, Hillery Estes (Little Bear Inc.); Serge Bromberg, Eric Lange, Maria Chiba (Lobster Films); Osvaldo Panaro, Patrizia Minghetti (Marketing urbano e turismo – Comune di Bologna); Timo Malmi, Milja Mikkola (Midnight Sun Film Festival); Dave Kehr, Josh Siegel, Katie Trainor, James Layton (MoMA); Ernst Szebedits, Carmen Prokopiak, Gudrun Weiss, Anke Wilkening (Murnau Stiftung); Giannalberto Bendazzi, Eric Rittatore, Sergio Noberini, Simona Castelletti (Museo Luzzati di Genova); Alberto Barbera, Claudia Gianetto, Stella Dagna, Andreina Sarale (Museo Nazionale del Cinema, Torino); Michal Bregant, Vladimir Opela, Jeanne Pommeau, Nikola Krutilová, Tomáš Žůrek (Narodni Filmovy archiv); Bent Bang-Hansen (Nasjonalbiblioteket); Prakash Magdum, Kiran Dhiwar (National Film Archive of India); Ladan Taheri, Parham Vafaee (National Film Archive of Iran); Yoshiro Irie, Masaki Daibo, Chizuru Usui (National Film Center, Tokyo); Northwestern University in Qatar; Andrea Kalas, Laura Thornburg (Paramount Pictures); Nicholas Varley, Jack Bell, Graham Fulton (Park Circus); Tessa Pontaud (Pathé); Kevin Brownlow, Patrick Stanbury, Sophie Dijan (Photoplay); Paulin and Stéphane Vieyra (PSV Films); Giulio Vasini, Mariolina Gamba (Il Ragazzo Selvaggio); Alessandro Marotto (Rodaggio Film); Karin Peter (Schorcht International Filmproduktion und Filmvertrieb); Mark McElhatten (Sikelia Productions); Aleksandra Sholudko (Sojuzmultfil'm); Grover Crisp, Kimberlee Granholm, David Jennings (Sony Columbia); Sottodiciotto Film & Campus; Dominique Marcel (Studio L'équipe); Sabrina Joutard, Sophie Boyer, Jean-Pierre Boiget (StudioCanal); Jon Wengström, Camille Blot-Wellens (Svenska Filminstitutet – Cinemateket); Agnès e Rosalie Varda (Tamaris); Chris Horak, Todd Wiener, Steven Hill (UCLA Film & Television Archive); Peter Schade, Janice Simpson, Brad Hirsch (Universal Pictures); Giacomo Manzoli, Michele Canosa (Università di Bologna); Vega Film; Ned Price, Richard Flynn, Jasbir Tang, Catherine Retat (Warner Bros.); Gilles Prévôt (Yuzu Productions); Kaveh Askari; Abbas Baharloo; Maurizio Baroni; Carla Rezza Gianini; Houshang Golmakani; Ramin S. Khanjani; Natsuki Matsumoto, Neil McGlone; Adrian Wood; Carlo Tagliazucca

Cinema Arlecchino: Giorgio Ferrero, Francesca Pellegrini, Manuele Marini
Cinema Jolly: Giorgio Gambetti, Enrico Baraldi, Carolina Rorato Guarienti, Fabrizio Caravona
Sala Auditorium – Laboratori delle Arti UniBo (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna e Dipartimento delle Arti): Marco Antonio Bazzocchi, Giuseppina La Face, Massimo Vaccari, Bruno Soro, Michela Giorgi, Stefano Corazza, Daniela Fodale
Articolture: Chiara Galloni, Stefania Marconi, Fabrizio Tito Cabitza

Un caloroso ringraziamento per la disponibilità e la professionalità allo staff di / *Our warmest thanks to the efficient and truly professional staff of:* Fondazione Cineteca di Bologna, Ente Mostra Internazionale del Cinema Libero, Laboratorio L'Immagine Ritrovata, Settore Cultura e Settore Turismo del Comune di Bologna, Bologna Welcome; e allo staff e ai proprietari di / *and to the staff and the owners of*: Cinema Arlecchino e Cinema Jolly.
Ringraziamo anche i funzionari di / *We would also like to thank* Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Direzione Generale per il Cinema, Regione Emilia Romagna – Assessorato alla Cultura, Comune di Bologna, Programma Europa Creativa Media dell'Unione Europea, Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna, Fondazione Carisbo, senza i quali questo festival non si sarebbe potuto realizzare / *without whom this festival would not have been possible*

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

Sostenitori L'Atalante
L'Atalante Supporters
Natalie B. Bernstein, Matthew H. Bernstein, Rob Byrne, Shivendra Singh Dungarpur, Maureen Furniss, Kate Guyonvarch, George Latymer, Nicola Mazzanti, Margaret Parsons, Antony Rayns, Josh Siegel, David Stenn, Cynthia Walk

Sostenitori Robert Mitchum
Robert Mitchum Supporters
Antti Alanen, Natacha Aubert, Ugo Baistrocchi, Alan Bayersdorfer, Agnieszka Bedkowska, Daniel Bird, David Bordwell, Brown University, Oksana Bulgakowa, Chris Byrne, Michael Campi, Pierre Carrel, Carlo Cresto-Dina, Elena Dagrada, Richard Darley, Helen Day-Mayer, Federica Dini, Tomasz Drwal, Hervé Dumont, Aurélien Ferenczi, Donatello Fumarola, Geoffrey Gardner, Martin Girod, Karola Gramann, Stephen Gundle, Peter Hourigan, Andrea Kalas, Dorna Khazeni, Frank Kessler, Alessio Lazzareschi, Lucien Logette, Lucia Manganaro, Valérie Maurin, David Mayer, dedicato a Anna Nataloni, Graham Petrie, Andrew Pike, James Quandt, Peter H. Rist, Eloise Ross, Anna Luisa Ruoss Girod, Costanza Salvi, Heide Schlupmann, Girish Shambu, Barbara Sträuli, Simon Taaffe, Kristin Thompson, Katie Trainor, Casper Tybjerg, Nicholas Varley, Edouard Waintrop, Silvia Weimar

I volontari del Cinema Ritrovato 2017
Il Cinema Ritrovato 2017 Volunteers
Ringraziamo di cuore tutta la squadra di volontari che ha offerto tempo e passione alla nostra causa e ha reso migliore Il Cinema Ritrovato
Our deepest thanks to a great team of volunteers who devoted their time and passion and made Il Cinema Ritrovato better

Camille Bobrisow, Elza Bouhassira, Maria Teresa Brintazzoli, Elisa Caccioni, Marianna Calabrese, Lorenza Capponi, Sara Cecconi, Clarissa Ciampi, Valerio Greco, Claire Macary, Paola Magnani, Hélène Mazzetti-Dobson, Charlotte Oddo, Emily Anna Ollerenshaw, Roberta Pagano, Eleonora Pasini, Alice Raffaelli, Giada Sartori, Melissa Spadone (Ufficio ospitalità / *Guest Office*); Laura Anselmi, Ilja Boldakow, Giuseppe Catania, Nadia Del Frate, Davide Marchi, Monica Marcotulli, Lorenza Patuelli, Paolo Pirani, Davide Sberna, Viviana Selleri, Paola Zaffiri (Autisti / *Drivers*); Vanessa Aldrovandi, Sara Arcidiacono, Sandra Caddeo, Caterina Campana, Alice Citarella, Giulio Valerio Corbelli, Lorenzo D'Alessandro, Katia Damiani, Giuseppina De Angelis, Emanuele Di Luccio, Luca Driol, Enrico Ferroni, Matias Figueirido, Silvia Fontana, Lucia Galfo, Federica Giacomini, Claudia Gioia, Gaia Graziosi, Erisa Halimi, Francesco Lallo, Monika Lombardi, Elena Lovecchio, Matteo Menini, Marco Mignardi, Enrico Montanari, Jacopo Moretto, Maria Lidia Mota Cunha, Elena Novarese, Oyku Beliz Ozturk, Paola Paradiso, Elif Paksoy, Alessandro Piacente, Hoorakhsh Pourbahrami, Alexandra Prieto Reyes, Paolo Radin, Martina Resta, Lucia Rodi, Giulia Antonia Romanelli, Claudio Rossello, Giulia Sabattini, Rosalba Sacco, Emanuele Scapaticci, Anna Speyart, Lorenza Starace, Matilde Stimmatini, Lucio Summa, Claudia Trapani, Livia Trombini, Riccardo Ventelli, Costanza Venuti, Glesni Williams, Elisa Ziveri (Promozione e Comunicazione / *Promotion and Communication*); Veronica Antonelli, Riccardo Armonti, Matteo Aulehla, Zeynep Ayasligil, Claudio Balboni, Sara Baldari, Cinzia Baldi, Jacopo Bartucci, Beatrice Battarra, Maddalena Bernardi, Francesca Bertinato, Giuditta Bignami, Andrea Burzi, Gianluca Caprara, Benedetta Catalini, Irene Cecchini, Elisa Ciccone, Polsia Ciccone, Domenica Coccia, Angelo D'Anna, Elvira Del Guercio, Renata Fai, Eleonora Felicella, Lisa Ferri, Alice Fiasconaro, Mariagiulia Garzella, Arianna Grasseri, Dianora Hollmann, Chiara La Piccirella, Francesca Mambelli, Francesca Mannino, Giovanna Marchitiello, Andrea Marino, Renata Melandri, Gloria Menegatti, Annalisa Mercurio, Gaia Militello, Iside Mora, Raffaella Perri, Matilde Pieraccini, Alessandra Pontorno, Susanna Quercia, Joshua Robert Quinn, Michael Rasmussen, Mariapaola Regano, Arianna Ricci, Silvia Rizzuto, Andrea Sallustio, Jacopo Santoro, Rocco Savino, Giacomo Tamburini, Roberta Tomasetti, Edoardo Tosato, Simona Trifogli, Matteo Urbani, Francesco Valle, Alessia Verardi, Federica Zerbo, Noemi Zito (Staff di sala e piazzetta Pasolini / *Theatre and Piazzetta Pasolini Personnel*); Riccarda Amigoni, Alice Amovilli, Davide Arcidiacono, Stefania Arrivabene, Cecilia Bardini, Lucia Baroni, Silvia Battocchio, Federico Benuzzi, Franco Bernardi, Enrico Bifulco, Laura Cabezas Vega, Andrea Cacozza, Alessio Casella, Clelia Casiello, Francesca Chiarelli, Daniele Chieppa, Renzo Demasi, Elisa Di Blasio, Andreas Faccioli, Aurora Fanetti, Bianca Ferrari, Silvia Franco, Antonietta Fresa, Sara Erica Galletti, Erisa Halimi, Augusta Lanzafame, Ilaria Magri, Margherita Malaspina, Monica Mandreoli, Tommaso Manferdini, Noemi Marilungo, Tiziano Martini, Ida Alessandra Martucci, Maria Vittoria Massimo, Luca Mazzone, Mariachiara Mengoli, Giusy Montedoro, Sofia Nadalini, Emanuela Palermo, Elisabetta Seconda Palomba, Valentina Parrilli, Andrea Pedrazzi, Silvia Pezzati, Giorgia Pistan, Giulia Prenna, Martina Maria Ragusa, Mattia Ricotta, Anna Ripa di Meana, Silvia Rizzuto, Gabriella Ruggiero, Giuseppe Saporito, Raihan Siraj Uddin, Laura Stanzani, Anna Tufano, Viviana Venga, Lisa Wehrstedt, Violetta Zardadi (Staff Piazza Maggiore); Lorena Aristide, Federica Brigo, Susanna Carpano, Chiara Casalone, Xi Chen, Anna Coffari, Vera De Lange, Sara Di Lieto, Francesco Guerroni, Monica Marcasciano, Clara Mavrakis, Blanka Nadai, Maria Vittoria Denise Salvatori, Viktor Staudt, Mario Zaccagnino (Mostra mercato dell'editoria cinematografica / *Film Book Fair*); Alessandro Zanchi (Ufficio stampa); Antonio Berardone, Chiara Carmeni, Irene Nardi, Sofia Radin (Web-site); Jessie Joret, Livia Russell, Charlotte Wuillai (Europa Cinemas); Alice Fabbri, Alessio Merighi, Angela Pinta, Martina Saulle, Alessandra Tescione (Didattica / *Educational Activities*); Nika Petkovic (Dvd Awards e Formazione / *Dvd Awards and Training)*;Lucia Durì, Carlotta Moretti, Sara Musiani (Incontri sul restauro / *Focus on Restoration*).

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

Presentazione / *Introduction* 11
Gian Luca Farinelli

In difesa del cinema / *Standing Up for Cinema* 20
Martin Scorsese

LA MACCHINA DEL TEMPO / *THE TIME MACHINE*

1897: Cinema anno due / *1897: Year Two of Cinema* 26

Cento anni fa: 50 film del 1917 in 35mm
A Hundred Years Ago: 50 Films of 1917 in 35mm 44

Colette e il cinema / *Colette and Cinema* 84

Progetto Keaton / *The Keaton Project* 108

Documenti e documentari / *Documents and Documentaries* 118

Sotto la pelle. Il cinema di Bill Morrison
Under the Skin: The Cinema of Bill Morrison 142

LA MACCHINA DELLO SPAZIO / *THE SPACE MACHINE*

Rivoluzione e avventura: il cinema messicano dell'epoca d'oro
Revolution and Adventure: Mexican Cinema in the Golden Age 154

Noir a Teheran: i thriller di Samuel Khachikian
Tehran Noir: The Thrillers of Samuel Khachikian 166

The Film Foundation's World Cinema Project 174

Il film storico nel Giappone degli anni bui
The Japanese Period Film in the Valley of Darkness 186

IL PARADISO DEI CINEFILI / *THE CINEPHILES' HEAVEN*

Ritrovati e Restaurati / *Recovered and Restored* 200

Una domenica a Bologna / *A Sunday in Bologna* 270

Jean Vigo ritrovato / *Jean Vigo Recovered* 282

Universal Pictures: gli anni di Laemmle Junior (seconda parte)
Universal Pictures: the Laemmle Junior Years (part two) 292

Robert Mitchum, un attore con due volti
Two Faces of Robert Mitchum 304

Augusto Genina: un italiano in Europa
Augusto Genina: an Italian in Europe 316

I colori del Cinema Ritrovato 2017 / *Il Cinema Ritrovato's Colours 2017* 337

Alla ricerca ricerca del colore dei film: Kinemacolor e Technicolor
In Search of Color: Kinemacolor and Technicolor 353

William K. Howard: alla riscoperta di un maestro dello stile
William K. Howard: Rediscovering a Master Stylist 368

Nicole Vedrès: quando il secolo prese forma
Nicole Vedrès: When the Century Took Shape 378

Cauto sognatore: la malinconia sovversiva di Helmut Käutner
Watchful Dreamer: The Subversive Melancholia of Helmut Käutner 386

Il Cinema Ritrovato Kids & Young 398

NON SOLO FILM / *NOT ONLY FILMS*

I musicisti / *The Musicians* 407

Bologna fotografata. Tre secoli di sguardi 412

Progetto Chaplin / *The Chaplin Project* 413

Tutti i film del Cinema Ritrovato in un nuovo database
All the Films of Il Cinema Ritrovato in a New Database 414

Il Cinema Ritrovato Dvd Awards – XIV edizione
Il Cinema Ritrovato Dvd Awards – 14th edition 415

XV Mostra mercato dell'editoria cinematografica
15th Il Cinema Ritrovato Book Fair 418

Il Cinema Ritrovato alla Linea 418

Seminario ACE 2017 / *ACE Workshop 2017* 419

Europa Cinemas Audience Development & Innovation Lab 420

Indice dei film / *Film Index* 423

Indice dei registi / *Directors Index* 425

La macchina del tempo: Via Lame, la strada del Cinema Ritrovato 1945-2017

PRESENTAZIONE

Introduction

Gian Luca Farinelli

Otto giorni + uno nel Paradiso dei cinefili

Per le tante straordinarie persone che animano questo piccolo testardo festival, costruire Il Cinema Ritrovato è uno sforzo colossale, come una tappa di montagna tutta controvento (condizione normale per chi si batte dalla parte della cultura). Nelle settimane che precedono l'inizio del festival osservo le persone che lavorano con me, senza sabati né domeniche, i tanti volontari che ci danno un aiuto prezioso, donando generosamente il loro tempo, e mi chiedo: *trentun anni dopo, ne vale ancora la pena*? Lascio decantare la domanda, scorro il programma, rileggo le bozze del catalogo (nessun festival al mondo ha un catalogo così, nobile come un libro, composto di immagini preziose e parole che ci aprono i pensieri, proprio come i film che illustra) e non ho dubbi sulla risposta: sì, ne vale la pena. Questa XXXI edizione rispetta le ragioni profonde che hanno generato Il Cinema Ritrovato. Il cinema non è un fenomeno sociologico, come le mode, ma culturale.

Se state leggendo questa introduzione è perché in un momento della vostra vita avete incontrato la forza, la bellezza, l'emozione di un film. Il cinema non arriva fino a noi da solo, necessita di un enorme lavoro di trasmissione, di passaggio. I film vanno prodotti e realizzati, ma anche custoditi, restaurati, programmati, presentati, e se questo lavoro è ben fatto, a livello locale, nazionale e internazionale, continueranno a esistere spettatori e quindi registi e quindi film. Se invece questo lavoro non verrà fatto, in futuro il cinema, semplicemente, non ci sarà più.

Il Cinema Ritrovato è un festival resistente, che mette al centro del suo programma la volontà di trasmettere la bellezza e l'unicità del cinema in quanto esperienza culturale, un festival che, da trentun anni, vuole dimostrare che non è vero quello che oggi è pensiero dominante: che il futuro è nella superficialità, non nella profondità. Il Cinema Ritrovato corre, utopicamente, nella direzione opposta e il programma di quest'anno, con i suoi cinquecento film e le sue venti sezioni, è la dimostrazione del valore della ricerca e della profondità. Ho quindi deciso di onorare il lavoro di ognuno dei curatori e di presentare ogni sezione.

La prima domanda che i giornalisti abitualmente mi fanno è: quali sono le novità di quest'edizione? La domanda mi trova sempre impreparato, perché è la superficie che prevede e si nutre di 'novità', non la profondità. Quest'anno però c'è

Eight Days + One in Cinephile Heaven

For all the many extraordinary people who bring this small, stubborn festival to life, making Il Cinema Ritrovato happen requires enormous effort, like climbing up a mountain against the wind (a standard condition in the battle for culture). During the weeks leading up to the festival, I observe the people who work with me without taking Saturday or Sunday off, all the volunteers who offer invaluable help by generously donating their time, and I ask myself: after thirty-one years, is it still worth it? *I let the question sit as I browse the program and re-read the drafts of the catalog (there is no festival in the world with a catalog like ours, as noble as a book, with exquisite images and words that open our minds, just like the films they refer to), and the answer to my question is a resounding* yes, it is worth it. *This 31st edition upholds the profound reasons behind Il Cinema Ritrovato. Cinema is not a sociological phenomenon, like fashion trends; it is a cultural one.*

If you are reading this introduction, it is because during your life you have experienced the power, beauty and emotion of a film. Cinema does not come to us on its own. There is vast operation of transmission and transfer involved. Movies must be produced and made, but also preserved, restored, programmed and presented. If the job is done well, locally, nationally and internationally, moviegoers will continue to exist and directors and films along with them. If this process stops, in the future cinema will simply cease to exist.

Il Cinema Ritrovato is a solid festival with a program that focuses on transmitting the beauty and uniqueness of cinema as a cultural experience; it is a festival that for thirty-one years has demonstrated the opposite of the pre-dominant thought today: the future is in superficiality and not depth. Il Cinema Ritrovato runs utopically in the opposite direction, and the program this year with its five hundred films and twenty sections demonstrates the value of research and depth. For this reason, I want to pay tribute to each curator and present each section.

The first question that journalists normally ask me is: what's new this year? This question always baffles me because it is superficiality – and not depth – that requires and feeds on 'novelty'. This year, however, there is something new,which I very much desired: an extra day, Sunday, July 2, in addition to our classic eight-day festival. It is a gift for our audience and our staff – with only the Arlecchino theater operating.

una novità che ho molto voluto: aggiungere agli otto classici giorni del festival una giornata in più, domenica 2 luglio. È un regalo al pubblico e allo staff del festival: funzionerà una sola sala, l'Arlecchino, non ci saranno presentazioni, ma una selezione dei film più belli e importanti visti (o che, tra una corsa e l'altra, una proiezione e l'altra, non saremo riusciti a vedere) in questa trentunesima edizione.

La stella di Vigo e gli occhi aperti
Jean, disperato − siamo nell'*Atalante* − si butta a occhi aperti sott'acqua per cercare Juliette. Lo spettatore del Cinema Ritrovato, davanti al programma del festival, dovrebbe seguire Jean, il suo *amour fou* che gli permette di avere uno sguardo nuovo sul mondo. Secondo Langlois, **Jean Vigo** riporta il cinema alle sue origini, a Lumière e Méliès; anche per questo la sua opera, racchiusa in soli quattro titoli, vive di una tensione primaverile, 'avanguardia veggente', cinema poetico, che anticipa le libertà linguistiche e figurative delle nouvelle vague mondiali. Non a caso è un autore perennemente citato, Bertolucci, Carax, Garrel, Akerman, Kusturica, Gondry… Autore maledetto e censurato per eccellenza, sopravvissuto grazie al lavoro delle cineteche, restaurato più volte, torna a Bologna grazie a un colossale lavoro di restauro, diretto scientificamente da Bernard Eisenschitz e voluto, meritoriamente, dalla Gaumont di Nicolas Seydoux e Sidonie Dumas.
In Italia *L'Atalante* è uno dei pochi film del passato conosciuto dagli spettatori più giovani, grazie alla geniale operazione di *mash-up* compiuta da Enrico Ghezzi, che ha abbinato la sequenza subacquea a *Because the Night* di Patti Smith, facendola diventare, da oltre vent'anni, la sigla dell'unico programma cinéphile di tutte le televisioni italiane, forse l'ultimo sussulto culturale della Tv pubblica nazionale. Scoprirete, dal primo giorno del festival, l'omaggio che abbiamo pensato per Enrico Ghezzi, per Rai3 e per Fuori Orario in questa edizione, che nasce sotto la stella di Vigo.

Prima gli invisibili
Oggi l'ambizione di ogni festival è poter esibire il già noto, quel che è preceduto e garantito dalla fama mediatica. Il Cinema Ritrovato è invece l'esibizione dello sconosciuto. Le nostre star si chiamano Samuel Khachikian, William K. Howard, Augusto Genina, Helmut Käutner, Nicole Vedrès. Il più invisibile è certamente **Samuel Khachikian**, i cui film non sono mai stati mostrati fuori dall'Iran. Ogni rivoluzione fa scomparire il cinema che l'ha preceduta. L'anno scorso abbiamo mostrato il cinema cubano prima della rivoluzione, quest'anno tocca a questo regista di origine armena. Il curatore della sezione, Ehsan Koshbakht, ci parla di "una figura solitaria, esule nel suo stesso paese", che però divenne il primo cineasta in Iran a ottenere il nome sopra il titolo, il primo a mostrare un bacio sullo schermo, il primo capace, pur facendo un cinema di genere (tra suspense e horror),

There will be no presentations, just a selection of the most beautiful and most significant films (or the movie we missed seeing with all the running around from one screening to the next) of this 31st edition.

The Star of Vigo and Open Eyes
Jean − in L'Atalante *− desperately throws himself into the water with open eyes, looking for Juliette. His mad love gives him a new perspective on the world. Viewers at Il Cinema Ritrovato should follow in Jean's footsteps when perusing the festival's program. In Langlois's opinion,* ***Jean Vigo*** *takes cinema back to its origins, to Lumière and Méliès, which also explains why his opus, of just four titles, has a springlike tension and visionary innovation. His poetic cinema foreshadows the expressive freedom of* nouvelles vagues *around the world. It is not a coincidence that he is constantly cited, by Bertolucci, Carax, Garrel, Akerman, Kusturica, Gondry… The cursed and censored director par excellence, Vigo lives on thanks to film archives; his work has been restored many times and returns to Bologna after a massive restoration under the guidance of Bernard Eisenschitz and with the support of Nicolas Seydoux and Sidonie Dumas's Gaumont.*
In Italy **L'Atalante** *is one of the few films of the past that younger people know. Enrico Ghezzi's brilliant mash-up combining the film's underwater water sequence with Patti Smith's* Because the Night *has been for over twenty years the opening theme of the only* cinéphile *program on Italian television, perhaps the last cultural gleam of national public Tv. On the festival's first day, you will discover our tribute to Enrico Ghezzi, Rai3 and Fuori Orario at this edition – born under the star of Vigo.*

First the Invisibles
Today the ambition of every festival is to show what is already known and has beenj previously announced by media attention. Il Cinema Ritrovato shows the unknown. Our stars have names like Samuel Khachikian, William K. Howard, Augusto Genina, Helmut Käutner and Nicole Vedrès. The least seen is certainly ***Samuel Khachikian****, whose films have never been screened outside of Iran. Every revolution erases the films that preceded it. Last year we showed Cuban cinema before the revolution, this year it is the turn of this director of Armenian descent. The section's curator, Ehsan Koshbakht, tells us of "a loner, an émigré in his own country" who, however, became the first filmmaker in Iran to have his name above the title, the first to show a kiss on screen, the first, though he made genre movies (thriller and horror), to capture the westernization of Iranian society in the late 1950s.*
Credit for the rediscovery of ***William K. Howard*** *goes to Dave Kehr and MoMA. His* The Power and the Glory *is often mentioned for how it influenced Orson Welles in creating* Citizen Kane*; in fact, it is also the first film that fully demonstrates Spencer Tracy's acting abilities, and the first sound film to use*

di raccontare il cambiamento che nella seconda metà degli anni Cinquanta occidentalizza la società iraniana.
La riscoperta di **William K. Howard** è merito del lavoro di Dave Kehr e del MoMA. Il suo *The Power and the Glory* è spesso citato per come avrebbe influenzato Orson Welles nella costruzione di *Quarto potere*; in realtà è anche il primo film che mostra pienamente il valore della recitazione di Spencer Tracy, e il primo film sonoro a usare la fotografia panfocus, grazie al formidabile lavoro di James Wong Howe. Ma Howard non si può ridurre a un solo titolo e i recenti restauri di *Transatlantic* e *Sherlock Holmes* permetteranno di ristabilire la sua grandezza e il suo posto nella storia del cinema hollywoodiano.
Augusto Genina è stato il cineasta italiano più europeo di sempre, attivo, oltre che nel suo paese, in Francia, Germania, Spagna, autore d'un centinaio di film tra il 1912 e il 1955, vincitore a Venezia quattro volte, regista tra gli altri di Francesca Bertini, Pina Menichelli, Mistinguett, Lilian Harvey, Louise Brooks, Jean Gabin, Pierre Batcheff, Gino Cervi, Louis de Funès… Da diversi anni Pierre Rissient, l'uomo che ha visto tutto, mi chiede di conoscere meglio questo grande sconosciuto. Come sempre al Cinema Ritrovato le retrospettive sono una piccola ma ragionata scelta della filmografia di un autore. Purtroppo nessun film italiano sonoro di Genina è mai stato restaurato. Il curatore Emiliano Morreale ha scelto di mostrare i due film finali della sua opera in copie vintage 35mm: la versione francese di *Maddalena*, in un Technicolor che, rispetto alla più conosciuta copia in bianco e nero, aggiunge molto alla forza, anche religiosa, del film; *Frou-Frou* verrà invece mostrato in una copia vintage della versione italiana, stampata su pellicola Ferrania, quattro piste magnetiche.
"Non pensate di conoscere **Helmut Käutner** dopo aver visto questi otto pezzi scelti: era un'artista della fuga e reiventava il cinema e se stesso ogni volta che iniziava un film". Così Olaf Möller ci invita a seguire la sezione da lui curata che presenterà i primi film di Kautner, realizzati durante il nazismo, e una selezione delle sue opere del dopoguerra, con una particolare attenzione a quelle meno note. Personalmente conosco solo uno dei suoi film, opera veramente unica, *Unter den Brücken*, realizzato tra il 1944 e la fine della guerra in una Berlino ancora solo parzialmente distrutta dai bombardamenti, mentre il Reich andava in frantumi; ambientato, come *L'Atalante*, su una chiatta, è girato con uno stile che ricorda il realismo poetico francese.
Grazie ad Émilie Cauquy e Bernard Eisenschitz, **Nicole Vedrès** sarà tra le scoperte del festival. Nel 1947, grazie al mitico produttore Pierre Braunberger, Vedrès realizza, assistita da Alain Resnais, *Paris 1900*, uno dei primi film *found footage*; ovvero del genere di cui oggi **Bill Morrison** è uno dei maestri, come confermerà il poker di film che mostreremo a Bologna, nella sezione curata dalla cineasta Alina Marazzi. Per capire perché il Cinema Ritrovato è il festival perfetto per Nicole Ve-

deep-focus cinematography, thanks to the incredible work of James Wong Howe. Howard should not be reduced to just one film, and the recent restoration of Transatlantic *and* Sherlock Holmes *help reestablish his importance and his place within Hollywood film history.*
Augusto Genina *was the most European of Italian filmmakers and was active in France, Germany and Spain in addition to his native county. He made a hundred films between 1912 and 1955, won the Venice Film Festival four times and directed Francesca Bertini, Pina Menichelli, Mistinguett, Lilian Harvey, Louise Brooks, Jean Gabin, Pierre Batcheff, Gino Cervi, Louis de Funès… For years, Pierre Rissient, the man who has seen everything, has asked me to learn more about this great unknown director. As always, Il Cinema Ritrovato's retrospectives are a small but well thought out selection of a director's filmography. Unfortunately, none of Genina's Italian sound pictures have ever been restored. The curator Emiliano Morreale chose to show his two last films in vintage 35mm prints: the French version of* Maddalena *in Technicolor, which adds power and spiritual force to the film in comparison to the more well-known black and white copy; instead the copy of* Frou-Frou *to be screened is a vintage print of the Italian version on Ferrania film, four magnetic stripes.*
"Don't think you've got ***Helmut Käutner*** *after these eight choice pieces – for he's an escape artist who tried to reinvent cinema and himself each and every time he started a film." That is Olaf Möller's invitation to his section presenting Käutner's first films made under the Nazi regime and a selection of his post-war works, with a special focus on his lesser known movies. Personally, I know only one of his films, a truly unique work,* Unter den Brücken*, made between 1944 and the end of the war in a Berlin that was still only partially bombed, while the Reich was falling apart; like* L'Atalante*, it is set on a barge, and it is shot in a style reminiscent of French poetic realism.*
We will discover ***Nicole Vedrès*** *with Émilie Cauquy and Bernard Eisenschitz. In 1947, thanks to legendary producer Pierre Braunberger, Vedrès, assisted by Alain Resnais, made one of the first found footage films,* Paris 1900*; this particular genre today has been mastered by* ***Bill Morrison****, as confirmed by the four films of his we will show here in Bologna in the section curated by filmmaker Alina Marazzi. The reason why Il Cinema Ritrovato is the perfect festival for Nicole Vedrès, filmmaker, writer and television pioneer, is explained by what Bazin wrote about her first film: "Nicole Vedrès and her small crew created something of monstrous beauty, and its appearance on the screen upset cinema's aesthetic standards with the same radicalism that Proust had upset those of the novel. […] Proust's reward with* In Search of Lost Time *was the ineffable joy of sinking into the depths of memory. Instead here, the aesthetic joy stems from a rift because those memories are not our own. […]* Paris 1900 *marks the birth of cinema-specific Tragedy, the tragedy of Time".*

drès, cineasta, scrittrice, pioniera della televisione, basta quello che Bazin ha scritto del suo primo film: "Vedrès ha realizzato qualcosa di mostruosamente bello, la cui comparsa sugli schermi destabilizza le norme estetiche del cinema con la stessa radicalità con cui Proust ha destabilizzato il romanzo. [...] Proust ha trovato la propria ricompensa nel tempo ritrovato, nella gioia ineffabile d'immergersi a fondo nel ricordo. Qui, invece, la gioia estetica nasce da uno strappo, perché quei ricordi non ci appartengono. [...] *Paris 1900* segna la nascita della tragedia specificamente cinematografica, quella del Tempo".
Carl Laemmle Jr non è uno sconosciuto, ma prima dei restauri della Universal e del lavoro di Dave Kehr era considerato un minore nell'Olimpo dei grandi produttori di Hollywood. Per il secondo anno consecutivo esploriamo i film prodotti dalla Universal negli anni del suo regno, l'epoca dei mostri più famosi del cinema: Frankenstein, la Mummia, Dracula. Loro ahimè non potremo averli come ospiti a Bologna, però potremo vedere il miglior film americano di Dupont, e ancora opere di James Whale, Tay Garnett, Tod Browning, Lois Weber, Frank Borzage. (Per qualcosa di veramente spaventoso, consiglio agli amanti del genere di non perdersi, oltre ai film di Khachikian, *Dos monjes* di Juan Bustillo Oro, film fondatore dell'horror messicano, amatissimo da André Breton, e la versione restaurata di *L'uccello dalle piume di cristallo* di Dario Argento, che ci onorerà della sua presenza per una intera giornata ricca di appuntamenti).

Poi le Star
Non posso nasconderlo. Anche noi avremo le star. Anzi, mai tante e fulgide come quest'anno. Ecco le mie trenta preferite: comincio dalle donne, perché, per citare Robert Mitchum, "Un'attrice è un po' più di una donna, un attore è un po' meno di un uomo".

Lyda Borelli, *Malombra*, 1917, di Carmine Gallone. *Vertigo* quarant'anni prima, con il più bello svenimento divistico.
Pola Negri, *Bestia*, 1917, quando Pola era la star del cinema polacco.
Marlene Dietrich, due volte: quando ancora non era Marlene, *Ich küsse Ihre Hand, Madame*, di Robert Land, 1929, e quando era già Marlene ma si esibiva nei saloon del west, diretta da Fritz Lang nello smagliante Technicolor di *Rancho Notorius*, 1952.
Louise Brooks, *Prix de beauté*, un film tra muto e sonoro, l'ultima grande apparizione della diva più folgorante, diretta da un maestro non riconosciuto come Augusto Genina.
Myrna Loy, in *Transatlantic*.
Mae West, "nel suo genere è unica, come Charlot", scriveva Colette.
Simone Simon, "sembrava venuta al mondo per recitare la parte delle ingenue pure e perverse alla Colette".
Joan Crawford, due volte, due indimenticabili volti di donna, *Mildred Pierce* e Vienna in *Johnny Guitar*.

Carl Laemmle Jr. *is not unknown, but prior to Universal's restorations and the work of Dave Kehr he was considered a minor god in the Mount Olympus of Hollywood producers. For the second consecutive year, we are exploring the films produced by Universal during his reign, the era of the most famous monsters of cinema: Frankenstein, the Mummy, and Dracula. Unfortunately we did not manage to have them as guests this year in Bologna; we will, however, see Dupont's best American film and works by James Whale, Tay Garnett, Tod Browning, Lois Weber and Frank Borzage. (For something that is truly scary, fans of the genre should definitely not miss Kachikian movies as well as* Dos monjes *by Juan Bustillo Oro, the first Mexican horror film and a favorite of André Breton, and the restored version of* L'uccello dalle piume di cristallo *by Dario Argento, who is honoring us with his presence for one whole event-packed day).*

Then the Stars
I can't hide it. There will be stars too. This year even more and even brighter. These are my thirty favorites: I will start out with women because, to quote Robert Mitchum, "an actress is something more than a woman, an actor is something less than a man."

Lyda Borelli*,* Malombra*, 1917, by Carmine Gallone.* Vertigo *forty years earlier with the most beautiful diva faint.*
Pola Negri*,* Bestia*, 1917, when Pola was the star of Polish cinema.*
Marlene Dietrich*, twice: when she was not yet Marlene,* Ich küsse Ihre Hand, Madame*, by Robert Land, 1929, and when she was already Marlene but performing in a western saloon, directed by Fritz Lang in the dazzling Technicolor* Rancho Notorious*, 1952.*
Louise Brooks*,* Prix de beauté*, a film that is between silent and sound, the last great appearance of the most striking diva, directed by not yet recognized maestro Augusto Genina.*
Myrna Loy*, in* Transatlantic*.*
Mae West*, "This impudent woman is, in her style, as solitary as Chaplin used to be," wrote Colette.*
Simone Simon*, "Simone seems to have come into the world to play the part of Colette's pure and wicked ingénues."*
Joan Crawford*, two films, two unforgettable female characters,* Mildred Pierce *and Vienna in* Johnny Guitar*.*
Marilyn Monroe*, twice, a blonde apparition in* Asphalt Jungle *(1950) and, four years and fifteen movies later, a full-blown diva and magnificent catch in* River of No Return*, 1954.*
Maria Félix*, La Doña, or Maria Bonita in Agustín Lara's beautiful song, icon of Mexican cinema's golden age.*
Audrey Hepburn*, we will not see her on the screen, but we know that Audrey would probably have never existed without Colette and without* Gigi*.*
Brigitte Bardot*,* La Verité*, 1960, Clouzot brings out the actress in B.B.*

Marilyn Monroe, due volte, apparizione bionda in *Asphalt Jungle* (1950) e, quattro anni e quindici film dopo, già diva e magnifica preda in *River of No Return*, 1954.
Maria Félix, La Doña, o Maria Bonita nella bellissima canzone di Agustín Lara, simbolo dell'età d'oro del cinema messicano.
Audrey Hepburn, al festival non la vedremo, ma sappiamo che senza Colette e senza *Gigi* forse Audrey non ci sarebbe stata.
Brigitte Bardot, *La Verité*, 1960, Clouzot tira fuori da B.B. l'attrice.
Macha Méril, *Belle de jour*, 1967, sublime Macha, tra Godard e Buñuel.
Catherine Deneuve, *Belle de jour*, 1967, attrice o dea?
Vanessa Redgrave, *Blow-up*, 1967, simbolo stupendo di un cinema nuovo che sa battersi per una società migliore.

Buster Keaton, grazie a Cecilia Cenciarelli scoprirete quest'anno Keaton nella sua seconda vita.
Conrad Veidt, così bello che sembra disegnato da Egon Schiele, così bravo che può interpretare perfino un maggiore hitleriano.
Ivan Mozžuchin, forse il più grande, fortunati se lo dovete ancora scoprire.
Michel Simon, ameremmo il cinema se non avessimo visto le sue interpretazioni?
Hans Albers, dal teatro al cinema alla canzone, uno dei pochi interpreti capaci di rappresentare l'identità di un popolo.
Sterling Hayden, a diciassette anni si imbarcò come mozzo, fece poi il pescatore, il modello, la controfigura, l'agente segreto, il marine, l'eroe sul fronte jugoslavo, sfondando le linee tedesche. Fu anche un grande attore.
Pedro Armendáriz, star del cinema messicano, star del cinema internazionale, diretto da una parata di maestri, Emilio Fernández, Roberto Gavaldón, Alejandro Galindo, Julio Bracho, Luis Buñuel, John Ford, John Huston, Michael Curtiz...
Marcello Mastroianni, *Break Up*, una delle sue migliori interpretazioni, certamente la più sconosciuta.
Zbigniew Cybulski, *Cenere e diamanti*, apparizione e simbolo del nuovo cinema polacco.
Jean-Pierre Léaud, *La Nuit américaine*, François Truffaut 1973, Léaud all'apice.
Alain Delon, *L'Insoumis*, 1964, regia di Alain Cavalier. Sarà l'Algeria, sarà la storia, saranno i ventinove anni, sarà la combinazione degli elementi, ma qui Delon è allo zenith.
Dustin Hoffman, *The Graduate*, 1967, ovvero l'esordio perfetto.
Woody Allen, si può solo discutere se *Annie Hall* sia il suo più bello o uno dei più belli.
Marty Feldman, se non vi è sufficente vederlo per ridere… e, naturalmente, **Robert Mitchum**.
plus
Cary Grant, nel bellissimo documentario di Mark Kidel; e

Macha Méril, Belle de jour*, 1967, sublime Macha, between Godard and Buñuel.*
Catherine Deneuve, Belle de jour*, 1967, actress or goddess?*
Vanessa Redgrave, Blow-up*, 1967, the wonderful symbol of a new cinema that fights for a better society.*

***Buster Keaton**, thanks to Cecilia Cenciarelli, this year you will discover Keaton's second life.*
***Conrad Veidt**, so handsome that he looks like he was drawn by Egon Schiele, so talented that he can even play a Nazi major.*
***Ivan Mosjoukine**, perhaps the greatest, you are in for a wonderful surprise if you have not seen him yet.*
***Michel Simon**, would we love film if we had not seen his performances?*
***Hans Albers**, from theater to cinema to song, one of the few actors who could represent the identity of a people.*
***Sterling Hayden**, at seventeen he set off as a cabin boy, became a fisherman, model, stand-in, secret agent, marine, a hero on the Yugoslavian front, going behind enemy lines. He was also a great actor.*
***Pedro Armendáriz**, a star of Mexican cinema, a star of international cinema, directed by a slew of maestros, Emilio Fernández, Roberto Gavaldón, Alejandro Galindo, Julio Bracho, Luis Buñuel, John Ford, John Huston, Michael Curtiz...*
Marcello Mastroianni, Break Up*, one of his best performances and certainly his least seen one.*
Zbigniew Cybulski, Popiól i diament*, the symbol of the new Polish cinema.*
Jean-Pierre Léaud, La Nuit américaine*, François Truffaut 1973, Léaud at his best.*
Alain Delon, L'Insoumis*, 1964, directed by Alain Cavalier. Maybe it was Algeria, maybe it was the story, maybe his twenty-nine years, maybe a combination of it all: in this film Delon is triumphant.*
Dustin Hoffman, The Graduate*, 1967, the perfect debut.*
***Woody Allen**, the question is: is* Annie Hall *his best film or one of his best films?*
***Marty Feldman**, if you do not laugh when you see him … and, of course,* **Robert Mitchum**.
plus
***Cary Grant**, in Mark Kidel's wonderful documentary; and* **Dennis Hopper**, *in the documentary* Along for the Ride *that reinstates the greatness of this unique and extremely modern artist.*

We can debate about this list at Il Cinema Ritrovato. In my opinion, however, there is no question about two of the greatest supporting actors of all time: Sam Jaffe, the mastermind of the robbery in The Asphalt Jungle*, and Mercedes McCambridge, Joan Crawford's alter ego in* Johnny Guitar.
The true star of the festival is ***Robert Mitchum***. *And* ***Bruce Weber***, *who knows something about stars, will talk to us about him and show us his biopic in progress,* Nice Girls Don't Stay

Dennis Hopper, nel documentario *Along for the Ride* che ristabilisce la grandezza di quest'artista unico e modernissimo.

Durante Il Cinema Ritrovato possiamo discutere di queste liste. Non c'è invece, secondo me, da discutere sui due più grandi attori non protagonisti di sempre: Sam Jaffe, ideatore della rapina di *Asphalt Jungle* e Mercedes McCambridge, alter ego di Joan Crawford in *Johnny Guitar*.
Star assoluta del festival sarà **Robert Mitchum**. E **Bruce Weber**, qualcuno che di star ne sa qualcosa, verrà a parlarci di lui e a mostrarci il suo biofilm in progress, *Nice Girls Don't Stay for Breakfast*. La biografia di Mitchum corrisponde alla sua immagine, è un romanzo picaresco. È un beat prima dei beatnik, un vagabondo prima di di Kerouac. Come Garfield e Bogart è un eroe vero: un perdente. Come Bogart può aver un aspetto piacevole, ma anche molto spiacevole, è duro e vulnerabile, cinico e sentimentale, indolente e insofferente, eroe e antieroe, è l'attore più anarchico del cinema USA, un outsider che ha lavorato ai margini del sistema, mantenendo la propria integrità di ribelle. Bernard Eisenschitz e Philippe Garnier hanno allestito una rassegna che sorprenderà anche i maggiori conoscitori dell'attore, arricchita dalle sue performance televisive, quando i mostri sacri del cinema andavano in televisione e non solo avevano delle cose da dire, ma, soprattutto la televisione gli dava il tempo per parlare. Cose di un'altro secolo. Per chiudere, due citazioni: "Mantengo lo stesso atteggiamento che avevo quando ho iniziato. Da allora non ho cambiato niente, tranne le mutande"; "Mi piace la televisione, soprattutto perché la si spegne facilmente."

Tempo, spazio, profondità
Riparto ancora dalle star. **Agesilao Greco** era, ai suoi tempi, famoso come Totti. Oggi lo ricorda qualche storico e il nipote, Renzo Musumeci Greco, erede della famiglia che ha insegnato ai più grandi attori come fingere di esser spadaccini. A Bologna mostreremo un lontano film del 1913, *Assalto fatale*, dove Agesilao Greco è protagonista… *Il tempo* è il grande soggetto permanente del festival. Una sezione dedicata al secondo anno del cinema, il **1897**, quando i Lumière dominavano incontrastati e Alexandre Promio era il più grande cineasta della stagione. **Cento anni fa. 1917** è ancora una volta la rassegna bandiera del festival, perché ci fa incontrare il cinema più remoto e quasi sempre mai visto. E ancora una volta Mariann Lewinsky ci sorprenderà. Insieme al giovane regista e ricercatore austriaco Karl Wratschko ha curato una selezione di cinquanta film, provenienti non solo dai paesi con le cinematografie più conosciute, ma anche dal Messico, dall'India, dalla Polonia, dall'Ungheria e soprattutto dalla Russia che, in quell'anno visse le sue due rivoluzioni, di febbraio e d'ottobre; rivoluzionario è l'approccio dei selezionatori, con i film proposti in programmi che seguono temi trasversali come la guerra, la politica, il razzismo, i

for Breakfast. *Mitchum's biography corresponds with his image. It is a picaresque novel. He is a beat before there were beatniks, a bum before Kerouac. Like Garfield and Bogart he was a true hero: a loser. Just like Bogart, he can have a pleasant quality, but also a very unpleasant one; he can be harsh and vulnerable, cynical and sentimental, indifferent and hostile, hero and anti-hero. He is the most anarchical actor of American cinema, an outsider who worked on the fringes of the system, keeping his rebellious spirit intact. Bernard Eisenschitz and Philippe Garnier have put together a retrospective that will surprise even the most-informed experts on the actor. It includes his Tv performances, when the mighty gods of film went on television; not only did they have something to say, but more importantly television gave them time to talk. Stuff of another century. Two quotes to conclude: "I've got the same attitude I had when I started. I haven't changed anything but my underwear" and "I like television, especially since it's easy to turn off."*

Time, Space, Depth
Stars again. During his time, ***Agesilao Greco*** *was as famous as Totti. We are reminded of this today by historians and Greco's great-nephew, Renzo Musumeci Greco, heir of the family that taught the greatest actors how to fake being a swordsman. Here in Bologna we will show an old film from 1913,* Assalto fatale*, in which Agesilao Greco plays the lead… Time is a permanent major theme of our festival. A section is devoted to the second year of cinema,* ***1897****, when the Lumières were the unrivalled leaders and Alexandre Promio was the greatest filmmaker of the year.* ***A Hundred Years Ago: 1917*** *is the section that is the heart and soul of our festival because it shows us the most remote films that almost always have never been seen before. And Mariann Lewinsky will surprise us again this year. Together with the young Austrian director and researcher Karl Wratschko, she curated a selection of fifty movies from countries with a well-known cinema as well as from Mexico, India, Poland, Hungary and especially Russia, which that year experienced two revolutions in February and October. The curators' approach is revolutionary, with programmed films that fall under wider themes like war, politics, racism, gender relations, colours (and there will be some unrivalled masters like Stiller, Sjöström, Borzage, Gance, Protazanov and Bauer). 1917 was the fourth year of a war that brought Europe to its knees; it was also the year in which solid German cinema started producing* monsters *and the year the U.S. entered the war, which would use film as a powerful tool for propaganda. In 1917 anarchist Miguel Almereyda was arrested and jailed, accused of being a spy paid by Germany. He died in mysterious circumstances a week after his arrest. He was the father of Jean Vigo.*
In film, time is also marked by color. The restored colours of Blow-up *come to mind as do the vintage Technicolor prints. And what about the first colour motion picture process, Kinemacolor? Finally fourteen two-colour films exist, have been restored and are even now a Dvd!*

rapporti di genere, i colori (e ci saranno alcuni ineguagliati maestri come Stiller, Sjöström, Borzage, Gance, Protazanov, Bauer). Il 1917 è il quarto anno di una guerra che ha messo in ginocchio l'Europa, è l'anno in cui il forte cinema tedesco inizia a creare *mostri*, è l'anno dell'entrata nel conflitto degli USA che del cinema farà strumento potente di propaganda. Nel 1917 viene arrestato e imprigionato l'anarchico Miguel Almereyda, sotto accusa di essere una spia al soldo della Germania. Muore in circostanze misteriose una settimana dopo l'arresto. È il padre di Jean Vigo.
Ma il tempo, al cinema, è scandito anche dal colore. Penso ai colori restaurati di *Blow-up*. Penso alle copie vintage Technicolor. Penso al primo sistema di ripresa a colori, il Kinemacolor: finalmente quattordici film bicromi esistono, sono restaurati, sono persino diventati un Dvd!
Altro soggetto permanente è lo *spazio*. Da oltre dieci anni le cinematografie indagate dal Cinema Ritrovato non sono più solo quelle occidentali. Dal 2011 una delle sezioni più amate e seguite è quella dedicata al cinema giapponese, curata da Alexander Jacoby e Johan Nordström.
Nella cultura giapponese esiste il *Tesoro nazionale vivente* attribuito a persone o gruppi "portatori di importanti beni culturali intangibili". Peccato che non esista un titolo del genere in Italia. Andrebbe attribuito a Alexander e Johan che con le loro retrospettive creano un ponte di comprensione culturale tra il Giappone e il mondo. Quest'anno ci portano a scoprire **il film storico nel Giappone degli anni bui**, lo *jidai-geki* nel quale i cineasti progressisti si rifugiarono per criticare la società militarista del loro tempo. Fu da quella esperienza che ripartì il cinema umanista nipponico del dopoguerra, come testimonia il fatto che due film della rassegna avevano come aiuto registi due futuri maestri, Akira Kurosawa e Kon Ichikawa. Segnalo il titolo forse più bello tra i cinquecento film di quest'anno: *Umanità e palloni di carta*, uno dei tre film sopravvissuti dell'opera di Sadao Yamanaka.
Grazie a Chloë Roddick e Daniela Michel, direttrice del giovane e vitale festival di Morelia, scopriremo **l'età d'oro del cinema messicano**, i film di Fernando de Fuentes, Julio Bracho, Alejandro Galindo, Alberto Tito Gout, Roberto Gavaldón, Emilio Fernández. Melodrammi, film gotici, politici, storici, un cinema di straordinaria fattura e profondamente differente dal cinema che si faceva negli altri paesi del mondo. *La sombra del Caudillo*, ispirato alla storia vera dell'assassinio del generale Francisco Serrano, candidato alla presidenza del paese, è un thriller politico, rimasto invisibile per oltre trent'anni, che sarebbe piaciuto a Francesco Rosi.
Il lavoro del World Cinema Project si concentra quest'anno, per la cura di Cecilia Cenciarelli, su Cuba e sull'Africa, con due autentiche scoperte: Paulin Soumanou Vieyra, il cui primo film precede di dieci anni l'esordio di Ousmane Sembène, e Med Hondo, cineasta mauritano di cui mostreremo, tra gli altri, *West Indies*, dove l'autore voleva dimostrare che "ogni popolo ha la sua commedia musicale" e ci è riuscito!

Another permanent theme is space. *For over ten years, Il Cinema Ritrovato has explored cinema beyond the west. Since 2012 one of the most beloved and followed sections is the one devoted to Japanese film curated by Alexander Jacoby and Johan Nordström.*
In Japan the Living National Treasure *is a title given to individuals or groups who are "preservers of important intangible cultural properties." What a shame this title does not exist Italy. It would be given to Alexander and Johan for their retrospectives promoting cultural comprehension between Japan and the world. This year they are showing us* ***Japanese Period Film in the Valley of Darkness****, the* jidai-geki *in which liberal filmmakers found a way of criticizing the militaristic society they lived in. It was that experience that sparked the humanist Japanese cinema of the post-war period; and, in fact, two of the movies of this section include two assistant directors who would become future master filmmakers, Akira Kurosawa and Kon Ichikawa. Perhaps the most beautiful of this year 500 films is part of this section:* Ninjo kamifusen*, one of Sadao Yamanaka's three surviving pictures.*
With Chloë Roddick and Daniela Michel, the director of the young and vibrant Morelia International Film Festival, we will discover ***Mexican cinema's golden age****, with movies by Fernando de Fuentes, Julio Bracho, Alejandro Galindo, Alberto Tito Gout, Roberto Gavaldón and Emilio Fernández. Melodramas, gothic, political and historical flicks, a cinema with extraordinary workmanship and profoundly different from the films being made in other countries. Inspired by the true story of the assassination of presidential candidate General Francisco Serrano,* La sombra del Caudillo *is a political thriller that has not been seen for over thirty years. It is a film that Francesco Rosi would have liked.*
The World Cinema Project with curatorship by Cecilia Cenciarelli focuses on Cuba and Africa this year with two genuine discoveries: Paulin Soumanou Vieyra, whose first film was made ten years before the debut of Ousmane Sembène, and Med Hondo, a Mauritanian filmmaker whose movies to be screened include West Indies*, in which he wanted to show that "each people on earth has its own musical comedy" and he succeeded! Africa appears again in the documentary on the birth and life of the Cinémathèque algerienne. You will see a young* ***Jean Douchet*** *teaching Algerians fresh from the revolution that in order not to be manipulated by American culture they should study Hitchcock's films! Douchet will be quite present at Il Cinema Ritrovato with a lecture on Renoir and a documentary about Douchet himself made by three young pupils enthralled by this professor without lessons, free of precepts, capable of making a film's meaning sing, who loves cinema as much as life and vice versa.*
The relationship between cinema and literature is full of failed love stories. We are presenting two very successful ones: the conference with actor and researcher Hanns Zischler (in my mind forever Robert Lander in Im Lauf der Zeit*), who for over*

Ancora Africa nel documentario sulla nascita e la vita della Cinémathèque algerienne. Vi troveremo un giovane **Jean Douchet** che insegnava agli algerini appena usciti dalla rivoluzione come, per non farsi manipolare dalla cultura americana, convenisse studiare il cinema di Hitchcock! Douchet sarà molto presente al Cinema Ritrovato, con una lezione su Renoir e con documentario che su di lui hanno realizzato tre giovanissimi allievi affascinati da questo professore senza corsi, fuori da ogni dogma, capace di far cantare i significati di un film, che ama il cinema quanto la vita, e viceversa.
Il rapporto tra cinema e letteratura è cosparso di amori non riusciti, ve ne proponiamo due riuscitissimi: la conferenza dell'attore e ricercatore Hanns Zischler (per me sarà sempre Robert Lander di *Nel corso del tempo*), che da oltre vent'anni ricostruisce l'influenza del cinema dei primi anni sulla poetica di Franz Kafka; e la rassegna dedicata a **Colette.** Questa sezione, curata a Émilie Cauquy e Mariann Lewinsky, ci conduce attraverso le invenzioni e le passioni di Colette, mima di music hall, giornalista, scrittrice, attrice in alcune versioni teatrali dei suoi romanzi. Passando da Pauline Polaire a Musidora, da Léontine Sagan a Simone Simon, da Mae West a Jacqueline Audry (che firma la prima versione cinematografica di *Gigi*, nove anni prima di quella di Minnelli) fino ad Audrey Hepburn, che leggenda vuole sia stata scoperta proprio da Colette, la sezione offre un disinibito sguardo femminile sulla storia del cinema, attraverso film dove temi come la trasgressione dei ruoli e delle identità sessuali vengono affrontati con notevole libertà.

Da Payne a Varda, passando per Gance ed Ejzenštejn
Come scrivono Neil McGlone e Alexander Payne, inventori della retrospettiva fuori norma *Una domenica a Bologna*: "E allora mettetevi comodi, godetevi una bella domenica d'estate nella cattedrale in cui noi fedeli atipici amiamo raccoglierci: il cinema".
Siamo un festival con pochi soldi (da dieci anni sempre gli stessi), ma spesi bene (non tutti, tra quelli molto più finanziati di noi, possono dire lo stesso). Un festival semplice, aperto, che invita tutti, gratuitamente, a godere dei suoi momenti più importanti, le proiezioni in Piazza Maggiore e le proiezione al carbone in Piazzetta Pasolini. Voglio presentare due di questi momenti, dove è più evidente la forza del Cinema Ritrovato, che risiede nel dare vita a un'inedito dialogo tra il passato e il presente, tra i film di ieri e il nostro sguardo di oggi.
Inizio dalla serata delle serate, con orchestra e doppio programma: *La Roue* di Abel Gance, 1923, e *La corazzata Potëmkin* di Sergej M. Ejzenštejn, 1925. Due film impossibili, epocali. *La Roue* durava alla sua uscita otto ore e veniva proiettato in tre giorni successivi. In corso di restauro, grazie alla meritoria opera della Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, lo vedremo nella versione integrale nel 2019. Quest'anno però godremo dei primi venti minuti, il prologo con le mu-

twenty years has reconstructed the influence of early cinema on Franz Kafka's poetics; and the section on ***Colette.*** *This section curated by Émilie Cauquy and Mariann Lewinsky will explore the inventions and passions of Colette, a music hall mime, journalist, writer and actress in theater versions of her novels. From Pauline Polaire to Musidora, from Léontine Sagan to Simone Simon, from Mae West to Jacqueline Audry (who directed the first film version of* Gigi*, nine years before Minnelli) to Audrey Hepburn, who, legend has it, was discovered by Colette, this section offers an uninhibited female view on film history through movies where issues like role transgression and sexual identity are tackled with great freedom.*

From Payne to Varda via Gance and Ejzenštejn
In the words of Neil McGlone and Alexander Payne, the inventors of the atypical retrospective A Sunday in Bologna*: "So take your seats and enjoy a warm sunny Sunday in the cathedral where we particular faithful come regularly to worship: the cinema."*
We are festival that receives little funding (with the same budget for the past ten years), but we spend it well (not all festivals can say the same, including those with much more financial backing than ours). An unpretentious, open festival that invites everyone for free to enjoy its most significant events, the screenings in Piazza Maggiore and carbon lamp screenings in Piazzetta Pasolini. I would like to present two of these moments that are emblematic of the power of Il Cinema Ritrovato to create a unique dialogue between past and present, between films of the past and our perspective today.
To start, the evening of evenings with an orchestra and a double program: Abel Gance's La Roue*, 1923, and Sergej M. Ejzenštejn* Bronenosets Potëmkin*, 1925. Two unbelievable, landmark films.* La Roue *originally had a running time of eight hours and was screened across three consecutive days. Currently being restored thanks to the praiseworthy efforts of Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, we will see it in its full version in 2019. This year, however, we get to enjoy the first twenty minutes, the prologue with Arthur Honegger's music, a true show and the height of innovation in the early 1920s.* Bronenosets Potëmkin *is the least seen of history's legendary films. And it is probably the work that has most influenced other directors, from Dreyer to Hitchcock, from Visconti to Godard. There is not a cineaste in film history as courageous, as censored as experimental as Ejzenštejn. And* Bronenosets Potëmkin*, in the words of Naum Kleiman who will present the film, represents the apogee of the twentieth-century artistic avant-garde because Ejzenštejn created dialogue between the discoveries of the new artistic movements and classical tradition.*
The festival ends with Visages Villages *by Agnès Varda and JR, a film with four eyes − six if you count JR's ubiquitous sunglasses. A film about the two artists meeting each other: Agnès, an important director, matriarch of the French New Wave, 89 years-old, and JR, 34 years-old, maestro of collages of large*

siche di Arthur Honegger, spettacolo totale, sintesi dell'avanguardia dei primi anni Venti. *La corazzata Potëmkin* è il meno visto tra i film leggendari. Ed è probabilmente quello che più ha influenzato l'opera dei cineasti, da Dreyer a Hitchcock, da Visconti a Godard. Non è esistito nella storia del cinema un cineasta così coraggioso, così censurato, così sperimentale come Ejzenštejn. E *La corazzata Potëmkin*, come scrive Naum Kleiman che presenterà il film, rappresenta il culmine dell'avanguardia artistica novecentesca perché Ejzenštejn fa dialogare le scoperte dei nuovi movimenti artistici e la tradizione classica.
A chiudere il festival sarà *Visages Villages* di Agnès Varda e JR, film a quattro occhi − anzi sei, perché JR non si separa mai dai suoi occhiali scuri. Film sull'incontro di due artisti, Agnès, grande regista, matriarca della nouvelle vague, 89 anni e JR, 34 anni, maestro del collage di grandi fotografie che ha esposto sui muri di tutto il mondo, trasformandoli in luoghi d'arte. Divertente, commovente, sorprendente, un film che con passo incantevole affronta i nodi del nostro presente. Al Cinema Ritrovato perché è un film di oggi, che ha il coraggio di guardare il passato e quindi riesce a scrutare il futuro.
A proposito di dialogo tra passto e presente, possiamo tornare all'inizio del festival. Quarant'anni fa moriva il più innovatore dei cineasti italiani, Roberto Rossellini. Il suo ultimo film, *Le Centre Georges Pompidou*, resta un film invisibile. Eppure racconta un evento che avrebbe cambiato non solo un quartiere di Parigi, ma soprattutto il modo in cui l'Arte sarebbe stata vissuta, consumata, trasformata. Ci è parso giusto iniziare l'edizione 2017 con questo film e poi parlarne con quattro cineasti italiani che ci hanno sorpreso all'ultimo festival di Cannes per il loro linguaggio fresco, inatteso, realista, 'rosselliniano'. Forse ha ragione Bernardo Bertolucci, "non si può vivere senza Rossellini".
Buon festival

P.S.: Quattro avvertenze finali:

Oltre la metà dei film che presentiamo sarà proiettata in 35mm.
Tutti i film muti saranno accompagnati dal vivo da musicisti straordinari che mettono a disposizione dei film del passato il loro talento.
Questo festival non esisterebbe senza gli archivi cinematografici (pubblici e privati) e senza il lavoro appassionato e competente di chi vi lavora.
Il Cinema Ritrovato è un festival vero (dal latino *festivus*, cioè piacevole, festivo), cioè è luogo d'incontro tra persone, senza tappeti rossi, né aree vip, solo donne e uomini che amano il cinema e la cultura.

photographs posted on walls around the world, transforming them into art venues. Entertaining, moving and surprising, a film that confronts the issues of our time in charming stride. We wanted it here, at Il Cinema Ritrovato, because it is a film made now that has the courage to look at the past and therefore can gaze into the future.
Speaking of the dialogue between past and present, we return to the festival's beginning. Forty years ago the most innovative Italian filmmaker, Roberto Rossellini, passed away. His last film, Le Centre Georges Pompidou*, is one that is not seen. Yet it captures an event that would change not only a neighborhood of Paris, but also the way Art would be experienced, consumed and transformed. It seemed fitting that we start our 2017 edition with this film and discuss it with four filmmakers who surprised us at the last Cannes Film Festival with their fresh, unexpected, realist and 'Rossellinian' language. Perhaps Bernardo Bertolucci is right: "One can't live without Rossellini."*
Enjoy the festival

P.S.: Four final warnings:

Over half the films we are showing will be projected on 35mm format.
All the silent movies will have live musical accompaniment performed by extraordinary musicians putting their talent to work for films of the past.
The festival would not exist without film archives (public and private) and without the passionate and skillful work of the people who work there.
Il Cinema Ritrovato is a true festival (from the Latin word festivus*, enjoyable, festive), in other words it is a place where people can meet without a red carpet or VIP areas: just women and men who love film and culture.*

IN DIFESA DEL CINEMA

Standing Up for Cinema

Martin Scorsese

Non sono né uno scrittore, né un teorico. Faccio film. Quand'ero molto giovane ho visto nell'arte cinematografica qualcosa di straordinario e di stimolante. Le immagini mi hanno emozionato, ma hanno anche illuminato qualcosa che avevo dentro. Il cinema mi ha offerto uno strumento per comprendere e infine esprimere ciò che era prezioso e fragile nel mondo che mi circondava.

Questa consapevolezza, questa *scintilla*, può trasformare l'ammirazione in creazione: accade quasi senza rendersene conto. Alcuni finiscono per dedicarsi alla poesia, alla danza o alla musica. Nel mio caso è stato il cinema.

Spesso discutendo di cinema si citano singole immagini. La carrozzina che rotola giù dalla scalinata di Odessa nella *Corazzata Potëmkin*. Peter O'Toole che soffia sul fiammifero in *Lawrence d'Arabia*. John Wayne che solleva Natalie Wood tra le braccia verso la fine di *Sentieri selvaggi*. La cascata di sangue dall'ascensore di *Shining*. L'esplosione del pozzo in *Il petroliere*. Sono tutti momenti straordinari della nostra arte. Immagini formidabili, certo. Ma cosa succede quando si isolano queste immagini da ciò che le segue e le precede? Cosa accade quando le si estrae dai mondi cui appartengono? Restano testimonianze di professionalità e di mestiere, certo, ma qualcosa si perde: la dinamica prima e dopo di esse, i momenti precedenti cui rimandano e i momenti successivi che prefigurano, e migliaia di sottigliezze, contrappunti, circostanze prodotte dal comportamento o dal caso che le rendono parte integrante della vita di un film. Nel caso della cascata di sangue dall'ascensore di *Shining* abbiamo un'immagine che è davvero in grado di esistere autonomamente, quale film a se stante. Anzi, penso sia stata addirittura il primo trailer del film.

Ma quell'immagine da sola è una cosa, la sua collocazione e il suo significato nel mondo del film di Stanley Kubrick sono qualcos'altro. Lo stesso vale per ciascuno degli esempi citati, regolarmente inseriti nei tanti filmati che raccolgono le scene più memorabili della storia del cinema. Per quanto siano fatti bene, trovo quei filmati sconcertanti perché i 'grandi momenti' ufficialmente riconosciuti come tali vi appaiono strappati dai loro contesti.

È anche importante ricordare che la maggior parte di queste immagini si colloca in sequenze: a Peter O'Toole che spegne il fiammifero *segue* un'alba nel deserto, la carrozzina che rotola giù dalla scalinata si situa *in mezzo* al caos e alla

I am neither a writer nor a theorist. I'm a filmmaker. I saw something extraordinary and inspiring in the art of cinema when I was very young. The images that I saw thrilled me but they also illuminated something within me. The cinema gave me a means of understanding and eventually expressing what was precious and fragile in the world around me. This recognition, this spark *that leads from appreciation to creation: it happens almost without knowing. For some, it leads to poetry, or dance, or music. In my case, it was the cinema.*

Quite often, when people discuss the cinema, they talk about single images. The baby carriage rolling down the Odessa Steps in Battleship Potëmkin*, for instance. Peter O'Toole blowing out the match in* Lawrence of Arabia*. John Wayne lifting Natalie Wood in his arms near the end of* The Searchers*. The blood gushing from the elevator in* The Shining*. The exploding oil derrick in* There Will Be Blood*. These are all absolutely extraordinary passages in the history of our art form. Extraordinary images, to be sure. But what happens when you take these images away from those that come before and after? What happens when you lift them out of the worlds to which they belong? You're left with records of craftsmanship and care, but something essential is lost: the momentum behind and ahead of them, the earlier moments that they echo and the later moments for which they prepare the way, and the thousand subtleties and counterpoints and accidents of behaviour and chance that make them integral to the life of the picture. Now, in the case of the blood-gushing elevator from* The Shining*, you do have an image that can exist on its own – really, it can stand as a movie on its own. In fact, I believe it was the first teaser trailer for the movie.*

But that image on its own is one thing and how and what it is within the world of Stanley Kubrick's film is something else again. The same goes for each of the examples I've mentioned above, all of which have been excerpted in countless clip reels. As artfully put together as some of those reels are, I find them disconcerting, because they usually amount to a series of official 'great moments' pulled away from their contexts.

It's also important to remember that most of these images are actually sequences of images: Peter O'Toole blowing out the match followed *by the sun rising over the desert, the baby carriage rolling down the steps* amid *the chaos and brutality of the attack by the Cossacks. And beyond that, each separate cinematic image is comprised of a succession of still frames that creates the*

violenza dell'assalto dei cosacchi. E, andando oltre, ciascuna immagine cinematografica è composta da una successione di fotogrammi che crea l'impressione del movimento. Ciascuno di essi fissa un preciso istante. Ma quando li si unisce succede qualcosa. Ogni volta che entro nella sala di montaggio provo un senso di meraviglia. Un'immagine è unita a un'altra immagine, e nella mente si verifica un terzo evento fantasma, forse un'immagine, forse un pensiero, forse una sensazione. *Succede* qualcosa, qualcosa che riguarda esclusivamente questa particolare combinazione o collisione di immagini in movimento. Sottraendo un fotogramma o aggiungendone altri due, l'immagine mentale cambia. Questo fenomeno è per me fonte costante di meraviglia, e non sono certo l'unico. Sergej Ejzenštejn ne parlò a livello teorico, e il regista ceco František Vlácil ne discusse in un'intervista che figura nell'edizione Criterion del suo grande film storico *Marketa Lazarová* (1967). Il critico cinematografico Manny Farber lo considerava un elemento essenziale dell'arte *tout court*, tanto da intitolare la sua raccolta di scritti *Negative Space*. Questo 'principio', se così vogliamo chiamarlo, si applica altrettanto bene alla giustapposizione di parole nella poesia o all'accostamento di forme e colori nella pittura. È, credo, essenziale per l'arte cinematografica. È qui che l'atto della creazione incontra l'atto della visione e della partecipazione, che si realizza la comunione tra il regista e lo spettatore, in quegli intervalli di tempo tra immagini filmate che durano una frazione di una frazione di secondo ma che possono estendersi all'infinito. È qui che un buon film diventa qualcosa di più di una serie di illustrazioni della sceneggiatura, ancorché splendidamente disposte. Fare film consiste in questo. L''immagine fantasma' esiste per gli spettatori distratti, inconsapevoli del modo in cui vengono messi assieme i film? Io penso di sì. Non so leggere la musica, come gran parte delle persone che conosco, ma tutti 'sentiamo' la progressione da un accordo all'altro in un brano che ci coinvolge, e siamo in qualche modo consapevoli che una sequenza diversa produrrebbe una diversa esperienza.

Il "Times Literary Supplement" del 4 gennaio conteneva una recensione del mio ultimo film, tratto dal romanzo *Silenzio* di Shusaku Endo. La recensione, scritta da Adam Mars-Jones, non era del tutto positiva, ma l'ho trovata ponderata e in buona parte attentamente meditata. Mi sono tuttavia trovato in disaccordo su due punti: un errore fattuale e una serie di affermazioni sul cinema. Ho scritto una lettera al "TLS" per replicare su entrambi i punti. Comunicandomi che la lettera sarebbe stata pubblicata, il Direttore mi ha chiesto se fossi interessato a scrivere un articolo per approfondire la mia risposta alle riflessioni di Mars-Jones sull'arte cinematografica. Ho deciso di accettare.

Negli anni mi sono abituato a veder negare al cinema la dignità di forma d'arte sulla base di varie considerazioni: è contaminato da considerazioni commerciali; non può essere un'arte perché nella sua creazione sono coinvolte troppe

impression of motion. They are recordings of instants in time. But the moment you put them together, something else happens. Every time I get back into the editing room, I feel the wonder of it. One image is joined with another image, and a third phantom event happens in the mind's eye – perhaps an image, perhaps a thought, perhaps a sensation. Something occurs*, something absolutely unique to this particular combination or collision of moving images. And if you take a frame away from one or add a couple of frames to the other, the image in the mind's eye changes. It's a wonder to me, and I'm far from alone. Sergej Ejzenštejn talked about it on a theoretical level, and the Czech filmmaker František Vlácil discusses it in an interview included on the Criterion edition of his great medieval epic* Marketa Lazarová *(1967). The film critic Manny Farber understood it as elemental to art in general – that's why he named his collection of writings* Negative Space*. This 'principle', if that's what you could call it, is just as applicable to the juxtaposition of words in poetry or forms and colours in painting. It is, I think, fundamental to the art of cinema. This is where the act of creation meets the act of viewing and engaging, where the common life of the filmmaker and the viewer exists, in those intervals of time between the filmed images that last a fraction of a fraction of a second but that can be vast and endless. This is where a good film comes alive as something more than a succession of beautifully composed renderings of a script. This is film-making. Does this 'phantom image' exist for casual viewers without an awareness of how films are put together? I believe it does. I don't know how to read music and neither do most people I know, but we all 'feel' the progression from one chord to another in music that affects us, and by implication some kind of awareness that a different progression would be a different experience.*

In the January 4 issue of the "TLS", there was a review of my most recent film, an adaptation of Shūsaku Endō's novel Silence*. The review, written by Adam Mars-Jones, was not entirely positive, but I found it thoughtful and, for the most part, carefully considered. There were, however, two points with which I took issue: a factual error and a series of statements about the cinema. I wrote a letter to the "TLS" in response to both points. When the Editor notified me that the letter would be published (March 17), he asked me if I might be interested in writing a piece that would elaborate on my response to Mr. Mars-Jones's thoughts about the art of film. I decided to take Mr. Abell up on his offer.*

Over the years, I've grown used to seeing the cinema dismissed as an art form for a whole range of reasons: it's tainted by commercial considerations; it can't possibly be an art because there are too many people involved in its creation; it's inferior to other art forms because it 'leaves nothing to the imagination' and simply casts a temporary spell over the viewer (the same is never said of theatre or dance or opera, each of which require the viewer to experience the work within a given span of time). Oddly enough, I've found myself in many situations where these

persone; è inferiore ad altre forme d'arte perché "non lascia nulla all'immaginazione" e si limita a lanciare un incantesimo transitorio sullo spettatore (non si dice mai altrettanto del teatro, del balletto o dell'opera, tutte forme espressive che comportano un tempo di visione limitato). Stranamente mi sono spesso trovato in situazioni in cui queste idee sono date per scontate, e in cui si suppone che perfino io, nel profondo del cuore, debba essere d'accordo.

Non voglio con ciò insinuare che Adam Mars-Jones condivida tutte queste convinzioni. E però sembra effettivamente avere un'idea del cinema che è più o meno in sintonia con giudizi così severi. "Perfino il libro più implacabile si diffonde ampiamente nella vita del lettore" scrive, "mentre quella vita è sospesa per tutta la durata di un film". Per esperienza so che non è vero. Innanzitutto mi sembra che vogliamo tutti arrenderci all'arte, *vivere* in una determinata opera, sia essa un film, un dipinto, un balletto. La modalità in cui un'opera d'arte viene assimilata nel tempo – che si tratti di sostare di fronte ad essa in una galleria per pochi minuti, di leggerla nell'arco di settimane o di assistervi nel buio di una sala cinematografica per due ore – è semplicemente una condizione, una circostanza, un fatto. E dunque, sì, quando sto veramente guardando un film dall'inizio alla fine non interrompo la visione per fare una telefonata e poi riprendere. D'altro canto, non permetto al film di tagliar fuori la mia esistenza. Lo guardo, lo vivo, ci vedo echi della mia esperienza che da esso sono illuminati e lo illuminano di rimando. *Interagisco* con il film in infiniti modi, grandi e piccoli. Non ho mai avuto la sensazione di subirlo, di lasciarmici travolgere come un'ondata di piena per poi tornare in me quando si riaccendevano le luci. La concezione che Adam Mars-Jones ha della visione cinematografica sembra molto diversa dalla mia. Per me è sempre stata una fonte di entusiasmo e di arricchimento. Sono certo che per molti miei colleghi sia lo stesso.

"In un libro", scrive Mars-Jones, "il lettore e lo scrittore collaborano per produrre immagini, mentre il regista si limita a trasmetterle". Non sono d'accordo. I grandi registi, come i grandi romanzieri e i grandi poeti, tentano di creare un senso di comunione con lo spettatore. Non cercano di sedurlo o di sorpassarlo, ma, credo, di dialogare con lui al livello più intimo possibile. Anche lo spettatore 'collabora' con il regista, con il pittore. La Pala Colonna di Raffaello ci apparirà diversa a ogni visione. Lo stesso vale per la *Divina commedia* e *Middlemarch*, o per *Duello a Berlino* e *2001: Odissea nello spazio.* Vi facciamo ritorno in momenti diversi della nostra vita e le cose ci appaiono sotto un'altra luce.

Dissento anche con l'affermazione di Mars-Jones secondo cui ogni film tratto da un romanzo può solo corrispondere a una 'distorsione' o a 'un'esagerazione complessiva'. Naturalmente, in un senso molto importante, ha ragione. Alfred Hitchcock disse a François Truffaut che malgrado ammirasse *Delitto e castigo* non si sarebbe mai sognato di trarne

beliefs are taken for granted, and where it's assumed that even I, in my heart of hearts, must agree.

I do not mean to imply that Mr. Mars-Jones subscribes to all of the above positions. However, he does seem to have an opinion about the cinema that is more or less in sympathy with such harsh assessments. "Even the most relentless book filters diffusely into the life of the reader", he writes, "while a film suspends that life for its duration". I know for a fact that this isn't true, based on my own experience. First of all, it seems to me that we all want to surrender ourselves to art, to live *within a given film or painting or dance. The question of how an artwork is absorbed in time, whether we're standing before it in a gallery for a matter of minutes, reading it over a matter of weeks, or sitting in a dark theatre and watching it projected on a screen for two hours, is simply a condition, a circumstance, a fact. So yes – when I'm really watching a film from beginning to end, I'm not stopping it to make a phone call and then starting it again. On the other hand, I'm not letting the film override my existence. I'm watching it, experiencing it, and along the way seeing echoes of my own experience illuminated by the film and illuminating it in turn. I'm* interacting *with the film in countless ways, great and small. Never once have I felt like I just sat there and let a picture wash over me like a tidal wave, and then come back to my senses as the lights came up. Mr. Mars-Jones's conception of the film-viewing experience seems to be quite different from my own. For me, it was always a source of excitement and enrichment. I'm sure that the same can be said for many of my fellow filmmakers.*

"In a book", writes Mr. Mars-Jones, "reader and writer collaborate to produce images, while a film director hands them down". I disagree. The greatest filmmakers, like the greatest novelists and poets, are trying to create a sense of communion with the viewer. They're not trying to seduce them or overtake them, but, I think, to engage with them on as intimate a level as possible. The viewer also 'collaborates' with the filmmaker, or the painter. No two viewings of Raphael's Madonna and Child Enthroned with Saints *will be the same: every new viewing will be different. The same is true of readings of* The Divine Comedy *or* Middlemarch*, or viewings of* The Life and Death of Colonel Blimp *or* 2001: A Space Odyssey. *We return at different moments in our lives and we see things differently.*

I also disagree with Mr. Mars-Jones's contention that any adaptation of a novel into a film can only amount to a 'distortion' or an 'exaggeration overall'. Of course, in one very important sense, he is correct. Alfred Hitchcock once told François Truffaut that despite his admiration for Crime and Punishment*, he would never have dreamed of making a film out of it because in order to do so he would have needed to film every single page (in a sense, this is what Erich von Stroheim tried to do when he adapted Frank Norris's* McTeague *as* Greed*). But sometimes, the idea is to take elements of a novel and craft a separate work from it (as Hitchcock did with Patricia Highsmith's* Strangers on a Train*). Or, to take the cinematic elements of a novel and*

un film perché per farlo avrebbe dovuto filmare ogni singola pagina (per certi versi è ciò che tentò di fare Erich von Stroheim in *Rapacità*, tratto da *McTeague* di Frank Norris). Ma a volte l'idea consiste nel prendere alcuni elementi di un romanzo per costruire un'opera diversa (come fece Hitchcock con *L'altro uomo*, tratto da *Sconosciuti in treno* di Patricia Highsmith). Oppure nel prendere gli elementi cinematografici di un romanzo e costruirci un film (suppongo sia il caso di alcuni adattamenti dei romanzi di Raymond Chandler). E ci sono registi che tentano davvero di tradurre un romanzo in suoni e immagini, di creare un'esperienza artistica equivalente. In termini generali, direi che la maggior parte di noi reagisce a ciò che ha letto e tenta di creare qualcosa che viva di vita propria, indipendentemente dalla fonte d'ispirazione.

Come ho detto, trovo la recensione di Adam Mars-Jones al mio film molto ponderata, e non intendo contestare il suo giudizio. Ma da regista ho voluto difendere l'arte cui ho dedicato gran parte della mia vita, e che mi ha dato tanto.

create a film from them (I suppose that this was the case with certain adaptations of Raymond Chandler's novels). And some filmmakers really do attempt to translate a novel into sounds and images, to create an equivalent artistic experience. In general, I would say that most of us respond to what we've read and in the process try to create something that has its own life apart from the source novel.

As I said, I found Mr. Mars-Jones's review of my film quite thoughtful, and I do not wish to take issue with his opinion of the picture. But as a working filmmaker, I wanted to stand up for the art form to which I've devoted the better part of my life, and that has given me so much.

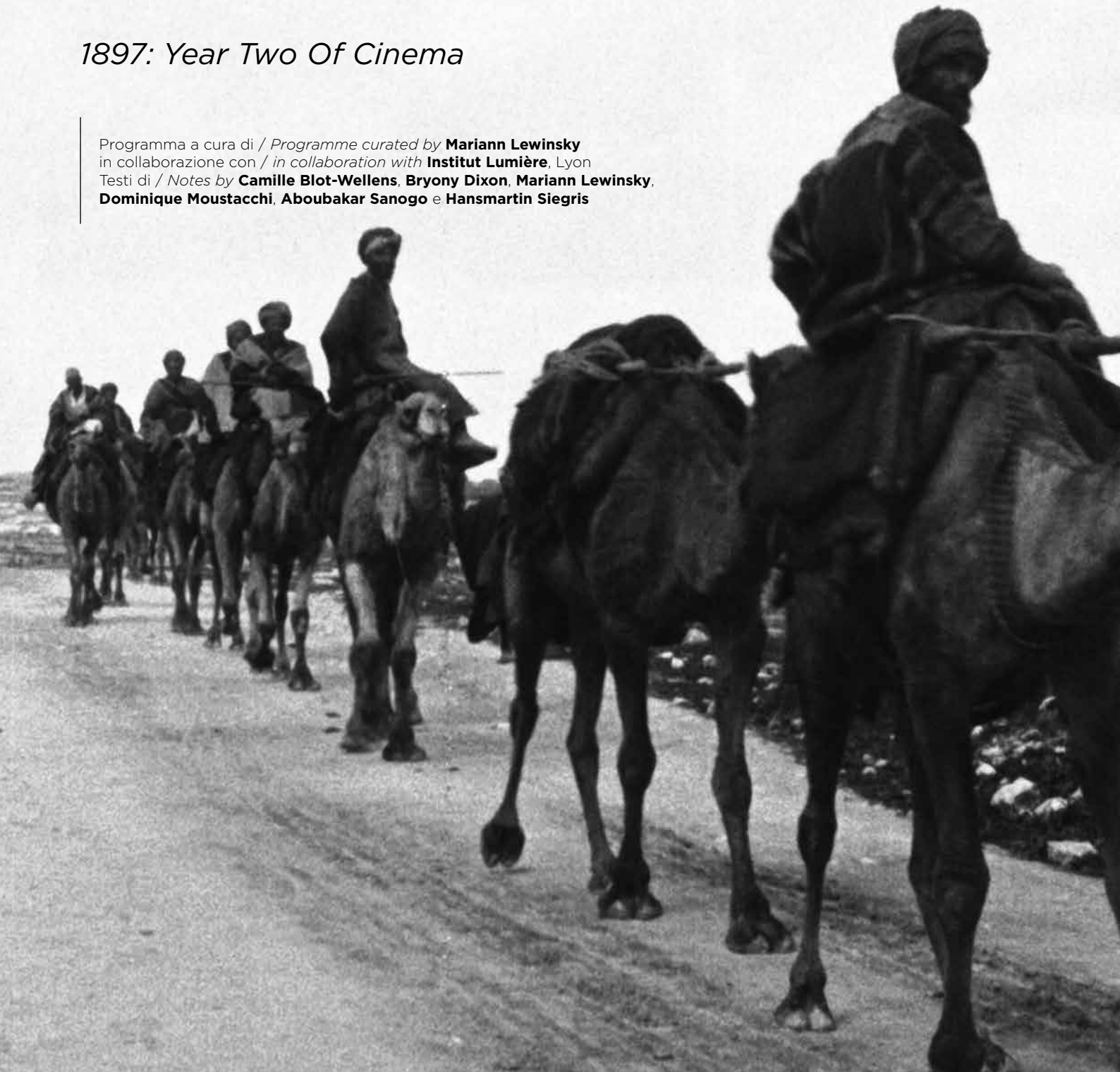
LA MACCHINA DEL TEMPO

The Time Machine

1897: CINEMA ANNO DUE

1897: Year Two Of Cinema

Programma a cura di / *Programme curated by* **Mariann Lewinsky**
in collaborazione con / *in collaboration with* **Institut Lumière**, Lyon
Testi di / *Notes by* **Camille Blot-Wellens**, **Bryony Dixon**, **Mariann Lewinsky**, **Dominique Moustacchi**, **Aboubakar Sanogo** e **Hansmartin Siegris**



Per tutte le altre sezioni del festival, 'fare il programma' significa essenzialmente fare una selezione dei film che verranno presentati. Per la sezione 1897 le cose sono diverse. La questione principale, in questo caso, diventa in che modo organizzare un numero molto ampio di film – circa 145 titoli – di durata media inferiore al minuto, mettendo a punto programmi capaci di aprire diverse vie d'accesso a una produzione così remota.

Le compagnie di produzione forniscono il tracciato a dieci dei nostri dodici programmi, con tre monografie dedicate alla Star Film (Méliès), alla Joly-Normandin e alla American and British Mutoscope Company. Nel caso di Joly-Normandin, abbiamo la fortuna di poter disporre d'una specialissima rarità, un programma originale così come venne proiettato nel 1897.

I film Lumière compongono altri sette programmi. Quattro hanno soggetto geografico – l'Italia, perché Bologna è in Italia; il Giappone, perché Constant Girel passò in Giappone tutto il 1897; l'Egitto e la Palestina, perché Alexandre Promio viaggiò quell'anno dall'Egitto a Costantinopoli. Paul Génard, un collezionista fondamentale per la trasmissione di parte del patrimonio Lumière, nel 1960 assemblò i *travelogues* di Promio in due compatti film di montaggio, che producono un effetto full immersion. I film egiziani di Promio verranno considerati come esempio di cine-orientalismo in uno dei nostri incontri, mentre la storia del cinema verrà rivisitata a partire da una prospettiva africana nel programma *Menimals: Filming 'Ashantis' in Lyon*.

Promio è stato senza dubbio il più importante filmmaker dell'anno 1897; ha girato innumerevoli film, esplorando una grande varietà di generi: *travelogue*, *actualité* (lavorò anche per il produttore di champagne Mercier, cosa che sembra avergli garantito un accesso privilegiato alle famiglie reali), *tableaux vivants*, esercitazioni militari e *panorama*, ovvero riprese da un treno o un'imbarcazione in movimento. Troveremo i *panorama* al centro dei due programmi che offrono al cinema la libertà di essere puro evento visivo nel presente, non documento d'un qualche fatto storico. Il Diamond Jubilee fu un accadimento allora ritenuto di tale importanza storica che tutti vollero filmarlo, trasformandolo in un evento mediatico. La sezione si chiude con un *thick description* di una singola *vue* (del 1896).

Mariann Lewinsky

For all the other sections of this festival, putting together a program basically means making a selection of works to be screened. For this section, which presents films from 1897, things are very different. The main question here was how to organize a large number of films – about 140 titles – of an average length of less than a minute into programmes with different ways of connecting to a very remote production.

Production companies provide the underlying structure for ten out of twelve programmes, with three monographic programmes dedicated to Star Film (Méliès), Joly-Normandin and The American and British Mutoscope Company. In the case of Joly-Normandin, we have the great fortune of seeing something truly rare, an original programme as screened in 1897.

Films produced by the Lumière brothers make up seven programmes. Four of them are geographical – Italy because Bologna is in Italy, Japan because Constant Girel spent the year in Japan, Egypt and Palestine because Alexandre Promio travelled from Egypt to Constantinople. In the 1960s, Paul Génard, a collector crucial to the transmission of a part of the Lumière patrimony, edited the Promio travelogues into two coherent sets, producing a full immersion effect. At one of our lectures, Promio's Egypt travelogues will be reviewed as an example of ciné-orientalism, and film history will be revisited with Africa as a point of departure in the programme Menimals: Filming 'Ashantis' in Lyon.

Promio was without a doubt the most important filmmaker of the year 1897; he made countless films in a great variety of genres: travelogues, actualités *(he also worked for the Champagne producer Mercier, and this seems to have given him privileged access to royal families),* tableaux vivants*, military exercises and* panoramas*, that is, films taken from a moving train or boat. Panoramas are at the core of two programs that simply allow films to be pure visual events in the present and not documents of history. The Diamond Jubilee was an event in the past thought to be so historical that everybody went to film it, turning it into a media event. The section ends with a thick description of a single* vue *(incidentally from 1896).*

Mariann Lewinsky

ITALIA, VEDUTE LUMIÈRE 1897
ITALY, LUMIÈRE VIEWS OF 1897

La grande nave da guerra fende lentamente le acque. Un film perfetto, e il film perfetto per aprire un programma o un festival. Ma le vedute Lumière che seguono questa sublime visione sono manifesti di solare informalità. Ci sono uomini che fanno capriole in campo lungo, e quando alcuni improbabili reali di casa Savoia fanno la loro apparizione in un parco, la gente salta e calpesta le aiuole, mentre una donna guarda troppo a lungo in macchina. I danzatori ciociari ballano, poi si fermano e, dopo aver capito che la ripresa non era finita, gentilmente riprendono a ballare. Leopoldo Fregoli, artista del palcoscenico famoso per i fulminei cambi di costume e le imitazioni, comprò un *cinématographe* Lumière nel 1897 a Lione, durante una tournée; le proiezioni di alcuni suoi sketch filmati diventarono parte del suo spettacolo. Qui ce la mette tutta a imitare la danza serpentina di Loïe Fuller, ma non è la qualità della danza quel che conta quanto il *travesti*. Tutti si divertono, specialmente i ciclisti dell'ultimo film *Défilé de cyclistes*, molti di loro donne che si godono la nuova libertà di movimento. La paladina americana dei diritti civili Susan B. Anthony scriveva nel 1896: "La bicicletta ha fatto di più per l'emancipazione femminile di qualsiasi altra cosa al mondo. Mi rallegro ogni volta che vedo passare una donna in bicicletta. Una donna prova una sensazione di sicurezza e indipendenza dal momento in cui monta su un sellino; e se ne va via, l'immagine stessa di una femminilità senza intralci".
Nel suo testo sul ciclismo femminile pubblicato a Berlino nel 1897 Amalie Rother, persona rispettabile e madre di figli adulti, dedica un paragrafo a come vestirsi per la bicicletta: pantaloni, cappello di paglia, niente corsetto. (La signora portava sempre con sé un abito e un cappellino che all'occorrenza sapeva indossare con la rapidità d'un Fregoli). Quindi è stata la bicicletta a rivoluzionare i codici dell'abbigliamento femminile, non Asta Nielsen o Marlene Dietrich!

Mariann Lewinsky

The giant battleship glides into the water. A perfect film, and the perfect film for opening a programme or a festival. But the Italian Lumière views from 1897 following this sublime vision are manifestos of sunny informality. Men do somersaults at the far end of long shots, and when some unconvincing Savoyard Royals make their appearance in a park, people simply jump or walk over flowerbeds and a woman stares much too long at the camera. The folklore dancers from the Ciociaria region do a little dancing, then stop and, after realizing that the film shooting was not over, kindly start again. Leopoldo Fregoli, a stage performer famous for his quick costume changes and imitations, bought a Lumière cinématographe in 1897 in Lyon while on tour; he incorporated screenings of some of his sketches into his show. Here he puts a fair amount of effort into doing Loïe Fuller's serpentine dance, but the results are not as attractive as the fact that he does it in drag. Everybody has a good time, especially the cyclists in the last Défilé de cyclistes*, many of them women enjoying a new freedom of movement. The American civil rights leader, Susan B. Anthony, wrote in 1896: "The bicycle has done more to emancipate women than any one thing in the world. I rejoice every time I see a woman ride by on a bike. It gives her a feeling of self-reliance and independence the moment she takes her seat; and away she goes, the picture of untrammeled womanhood".*
In her text about women's cycling pub-

Naples: lancement du cuirassé "Emmanuel-Philibert"

lished in 1897 in Berlin, Amalie Rother, a very respectable person and mother of grown daughters, dedicates a paragraph to how to dress for cycling: trousers, a boater, no corset. (She always had a gown and a nice hat with her that she could change into as fast as Fregoli when the time was right). So it was the bicycle that brought such important dress code changes, not Asta Nielsen or Marlene Dietrich!

Mariann Lewinsky

Naples: lancement du cuirassé "Emmanuel-Philibert"
n. 782, Castellammare di Stabia, Italia, 1897

Le Prince et la princesse de Naples
n. 550, [Giuseppe Filippi o Vittorio Calcina], [Firenze], Italia, 1897

Milan: les canotiers
n. 633, [Milano], Italia, 1897

Carrare: train sortant d'un tunnel
n. 632, Carrara, Italia, 1897

Danse des Ciociari [Ciocciari]
n. 289, Roma, Italia, 1897

Danse serpentine [I]
n. 765, [Italia], 1897

Défilé de cyclistes
n. 634, [Milano, Italia], 1897

▪ 35mm ▪ Da: Institut Lumière, Lyon

GEORGES MÉLIÈS: GRANDE SPETTACOLO D'ATTUALITÀ, TRUCCHI E TABLEAUX VIVANTS
GEORGES MÉLIÈS: BIG SHOW OF TRICKS, NEWS ITEMS AND TABLEAUX VIVANTS

I fratelli Lumière, inventori e industriali di un'ancor giovane età delle macchine, crearono il *cinématographe* come passo avanti nell'evoluzione fotografica; la loro lastra *Étiquette bleue* (1881) aveva reso possibile la fotografia istantanea, e il loro nuovo strumento poteva fotografare il movimento. Molti dei loro operatori avevano unaformazione da chimici e da farmacologi; il fascino della fotografia, per loro, era di natura scientifica.

Méliès viveva e operava nel più antico universo del teatro e degli spettacoli di magia, un regno assai ricco di forme e contenuti. Nel 1897 ampliò in modo radicale lo spettro della fotografia animata, con le sue fantasmagoriche *diablerie* piene di trucchi e trasformazioni come *Le Château hanté* e con i tanti generi diffusi sui palcoscenici teatrali del 1897: *grivoiserie* maliziose (*Après le bal*), sketch acrobatici di ladri e poliziotti dal ritmo travolgente (*Sur le toits*) o attualità ricostruite dalla guerra greco-turca dello stesso anno, come *Combat naval en Grèce* o *La Prise de Tournavos*. (All'epoca, i fatti di cronaca potevano diventare soggetto di spettacoli di burattini, pirotecnici o circensi). *Les dernières cartouches* è il *tableau vivant* di un dipinto allora celebre, che rappresentava un episodio della guerra franco-prussiana del 1870. Se nei suoi primi tentativi Méliès aveva imitato Lumière, la situazione ora s'era rovesciata: Alexandre Promio e Georges Hatot realizzano nel 1897 una dozzina di *Vues historiques et scènes reconstituées*, compresa una versione di *Les dernières cartouches*. L'originale di Méliès è nettamente superiore, ma a quel punto Méliès si era già costruito il suo grande studio di vetro ed era un maestro delle macchine teatrali e dei set elaborati – che usò in diversi film.

Mariann Lewinsky

The frères Lumière, inventors and industrialists of the machine age, created the cinématographe *as a natural progression of photography; their* Plaque Étiquette bleue *(1881) had made instantaneous photography possible, and their newest device could photograph motion. Many of their cameramen were trained in chemistry or pharmacology; photography held a scientific allure for them. Méliès lived and worked in the much older universe of theatre and magic shows, a realm rich in form and content. In 1897 he greatly enlarged the scope of animated photography with phantasmagorical* diableries *full of tricks and transformations such as* Le Château hanté *and with other genres common to theatrical venues in 1897: naughty* grivoiseries (Après le bal*), acrobatic sketches of cops and robbers with amazing tempo and timing* (Sur les toits*) or* actualités réconstituées *from the Greco-Turkish War of 1897 such as* Combat naval en Grèce *or* La Prise de Tournavos*. (In those days, news items could become topics of fireworks, circus shows or mechanical puppet-theatres).* Les dernières cartouches *is a dramatic* tableau vivant *of a famous painting at that time depicting an episode of the Franco-Prussian War of 1870. If Méliès had first imitated Lumière films, by 1897 it was the other way round with Alexandre Promio and Georges Hatot doing a dozen* Vues historiques et scènes reconstituées*, including a version of* Les Dernières Cartouches*. The one by Méliès is vastly superior, but then Méliès*

Sur les toits

already had a big glass-studio built and was a master of stage machinery and elaborate sets – which he used for more than one film.

Mariann Lewinsky

LA PRISE DE TOURNAVOS
Francia, 1897 Regia: Georges Méliès

▪ Prod.: Star Film ▪ DCP ▪ Da: Lobster Film

COMBAT NAVAL EN GRÈCE
Francia, 1897 Regia: Georges Méliès

▪ Int.: Georges Méliès (capitano). Prod.: Star Film ▪ DCP ▪ Da: Lobster Film

SUR LES TOITS
Francia, 1897 Regia: Georges Méliès

▪ Prod.: Star Film ▪ DCP ▪ Da: Lobster Film

LE CHÂTEAU HANTÉ
Francia, 1897 Regia: Georges Méliès

▪ Int.: Georges Méliès (il mago), Jeanne d'Alcy (la dama). Prod.: Star Film ▪ DCP ▪ Da: Lobster Film

ENTRE CALAIS ET DOUVRES
Francia, 1897 Regia: Georges Méliès

▪ Prod.: Star Film ▪ DCP ▪ Da: Lobster Film

APRÈS LE BAL – LE TUB
Francia, 1897 Regia: Georges Méliès

▪ Int.: Jehanne D'Alcy (la donna), Jane Brady (servitore). Prod.: Star Film ▪ DCP ▪ Da: Lobster Film

LES DERNIÈRES CARTOUCHES
Francia, 1897 Regia: Georges Méliès

▪ Prod.: Star Film ▪ DCP ▪ Da: Lobster Films

Les Dernières Cartouches
n. 745, [Alexandre Promio], Parigi, Francia, 1897

▪ 35mm. ▪ Da: Institut Lumière, Lyon

ALEXANDRE PROMIO I: DUE PROGRAMMI FREE-STYLE
ALEXANDRE PROMIO I: TWO FREE-STYLE PROGRAMMES

Dovrebbero chiamarsi film Promio, non film Lumière! "Non c'è dubbio che almeno un terzo delle *vues* del catalogo Lumière siano sue" (*Catalogue Lumière*, 1995). Per chi s'interessa alle statistiche: dei 1428 titoli del catalogo Lumière circa 800 restano senza attribuzione, 350 sono attribuiti ad Alexandre Promio, 34 a Louis Lumière, e solo una ad Auguste Lumière. Alexandre Promio (1868-1926) cominciò a lavorare per i Lumière il 1° marzo 1896. Incaricato di dirigere il dipartimento fotografico, addestrò gli operatori che poi sarebbero andati in giro per il mondo; lui stesso viaggiò per la maggior parte del 1897. Mentre i primi film Lumière (i più famosi), girati da Louis, emanano una spensieratezza da giorno di festa, tra amici, bambini e animali che giocano, le vedute di Promio sono avventure visive nella velocità, nella luce e nell'ombra, nella profondità, nella composizione, nel movimento. I due programmi presentano soprattutto di film di Promio, molti girati da treni e barche in mo-

Panorama pris du chemin de fer électrique, IV

vimento. Per contrappunto, il primo programma include quattro sketches, il secondo quattro danze Ashanti.

Mariann Lewinsky

They should be called Promio films, not films by the Lumière brothers! "There is no doubt that at least a third of the vues *in the Lumière Catalogue are by him" (Lumière Catalogue, 1995). For those who are interested in statistics: of the 1428 titles in the Lumière catalogue about 800 are not attributed to anyone, 350 are attributed to Alexandre Promio, 34 to Louis Lumière and just one to Auguste Lumière.*

Alexandre Promio (1868-1926) entered the Lumière company on March 1, 1896. Entrusted with directing the department of cinematography, he trained the cameramen who subsequently went abroad; he himself travelled for most of 1897. While the first Lumière films (the most famous ones) by Louis Lumière have a carefree holiday mood of friends meeting, beloved infants and pets playing, the vues *by Alexandre Promio are visual sensations of speed, light and shadow, depth, composition and movement.*

The two programmes are made up mainly of views by Promio, many of them taken from trains or ships in motion. For contrast, the first one includes three clown bits and a sketch, and the second one four dances by Ashanti.

Mariann Lewinsky

Vedere e Guardare
Seeing and Watching

13e Hussards: défilé par douze
n. 715, [Alexandre Promio], Dublino, Irlanda, 1897

Ligne de Belfast à Kingstown, I
n. 727, [Alexandre Promio], Drogheda, Irlanda, 1897

Voyageur et voleurs
n. 121, [Alexandre Promio], Parigi, Francia, 1897

Départ de Dunmurry
n. 730, [Alexandre Promio], Dunmurry, Irlanda, 1897

Les Anglais en voyage: I. L'Entrée
n. 669, [Francia], 1897

Soundy Mounts
n. 725, [Alexandre Promio], Lurgan-Drogheda, Irlanda, 1897

Les Anglais en voyage : III. Pirouettes et sauts périlleux
n. 671, [Francia], 1897

Départ de la gare. Panorama
n. 709, [Alexandre Promio], Dublino, Irlanda, 1897

L'Homme-chien
n. 466, Lione, Francia, 1897

Revue de Krasnoïe Selo: artillerie
n. 613, Alexandre Promio, Krasnoïe Selo, Russia, 1897

▪ 35mm. ▪ Da: Institut Lumière, Lyon

Così vicino, così lontano
So Near, So Far Away

13e Hussards: charge
n. 718, [Alexandre Promio], Dublino, Irlanda, 1897

Arrivée du roi à l'exposition
n. 537, Alexandre Promio, Stoccolma, Svezia, 1897

Une partie de lawn-tennis, II
n. 567, Alexandre Promio, Stoccolma, Svezia, 1897

La Reine arrivant de Windsor
n. 488, Alexandre Promio, Londra, Gran Bretagna, 1897

La Foule suivant le cortège
n. 489, Alexandre Promio, Londra, Gran Bretagna, 1897

Danse de femmes
n. 444, Lione, Francia, 1897

Panorama pris du chemin de fer électrique, I
n. 704, [Alexandre Promio], Liverpool, Gran Bretagna, 1897

Nègres Achantis: danse d'hommes
n. 564, Lione, Francia, 1897

Panorama pris du chemin de fer électrique, III
n. 706, [Alexandre Promio], Liverpool, Gran Bretagna, 18973

Danse du sabre, I
n. 441, Lione, Francia, 1897

Panorama pris du chemin de fer électrique, IV
n. 707, [Alexandre Promio], Liverpool, Gran Bretagna, 1897

Panorama pris du chemin de fer électrique, II
n. 705, [Alexandre Promio], Liverpool, Gran Bretagna, 1897

Panorama de la ville pris d'un bateau
n. 532, Alexandre Promio, Anversa, Belgio, 1897

Danse du féticheur
n. 445, Lione, Francia, 1897

▪ 35mm. ▪ Da: Institut Lumière, Lyon

ALEXANDRE PROMIO II: LA SERIE DEI *TRAVELOGUE* DI PAUL GÉNARD
ALEXANDRE PROMIO II: THE TRAVELOGUE SERIES OF PAUL GÉNARD

Nella primavera del 1897 Alexandre Promio, uno dei primi operatori della Société A. Lumière et ses fils, parte per filmare l'Egitto e quella che, all'epoca, viene chiamata Turchia d'Oriente. Dal viaggio ritorna recando con sé una sessantina di vedute I due programmi qui proposti, provenienti dalle collezioni del CNC, ne presentano un numero ragguardevole. Il loro interesse risiede soprattutto nel montaggio delle vedute effettuato da Paul Génard e nella stampa che ne ha tratto il laboratorio di Jean-Paul Boyer negli anni Sessanta del secolo scorso. Paul Génard, medico di professione, aveva messo insieme una collezione eccezionale di pre-cinema, che contava oltre quattrocento pezzi. A lui, in particolare, si deve il fatto di aver trovato e conservato documenti e oggetti unici relativi alla famiglia Lumière, tra cui il primo Cinématographe di Louis. Non conosciamo esattamente il motivo per il quale Génard ideò questi montaggi, ma è importante notare come non si tratti di un semplice collage di vedute animate quanto di una vera composizione artistica, che mescola vedute da catalogo e vedute 'fuori catalogo', capaci di restituire l'acutezza dello sguardo dell'operatore e l'intera loro dimensione estetica e poetica: una dimensione raggiunta grazie alla bellezza della stampa realizzata dal laboratorio Boyer. Il quale aveva già eseguito per Henri Langlois e la Cinémathèque française la stampa dei negativi Lumière, unanimemente considerata di notevole qualità, grazie alla messa a punto di una tecnica particolarmente adatta a quel tipo di pellicola, con copie stampate a contatto con il negativo originale, onde evitare ogni possibile distorsione, imputabile a un qualunque sistema ottico, rispetto all'immagine originale.

Les Pyramides (vue générale)

Dominique Moustacchi

In the Spring of 1897 one of the Société A. Lumière et ses fils' first cameramen, Alexandre Promio, set off to film Egypt and what at the time was known as the

Turkey of the East. He returned from that journey with about sixty views. The two programmes presented here, which come from the CNC collection, constitute a significant portion of these views. Their interest lies above all in the editing by Paul Génard and the printing carried out in Jean-Paul Boyer's laboratory in the 1960s. Paul Génard, a doctor by trade, had put together an exceptional collection of over four hundred pre-cinema items. It is thanks to him that documents and unique objects belonging to the Lumière family, including Louis' first Cinématographe, were recovered and conserved. We do not know exactly how Génard came up with the idea for this montage, but it is important to note that this is not a simple collage of animated views, but rather a true artistic composition. It mixes views from the catalogue with others 'out of catalogue' to successfully convey both the cameraman's keen eye and the aesthetic and poetic dimension of his images, which comes through clearly thanks to the beautiful printing carried out by the Boyer laboratory. Boyer had also undertaken the printing of Lumière negatives for Henri Langlois and the Cinémathèque française. These are widely considered to be of great quality, thanks to a technique particularly suited to that type of film: the positive copy is printed through direct contact with the original negative in order to avoid the possible distortions from the original image which would have resulted from any optical system.

Dominique Moustacchi

Les Films Lumière Inconnus: Egypt en 1896 Il montaggio Génard / *The Génard Compilation*

Arrivée du train de Ramleh
n. 361, Alexandre Promio, Alessandria, Egitto, 1897

Place Méhémet Ali
n. 360, Alexandre Promio, Alessandria, Egitto, 1897

Place de la Citadelle
n. 370, Alexandre Promio, Il Cairo, Egitto, 1897

Place du Gouvernement
n. 371, Alexandre Promio, Il Cairo, Egitto, 1897

Rue Sayeda-Zeinab
n. 374, Alexandre Promio, Il Cairo, Egitto, 1897

Place de l'Opéra
n. 372, Alexandre Promio, Il Cairo, Egitto, 1897

Rue Ataba-el-Khadra
n. 375, Alexandre Promio, Il Cairo, Egitto, 1897

Rue Tath-el-Rab'
n. 377, Alexandre Promio, Il Cairo, Egitto, 1897

Un enterrement
n. 369, Alexandre Promio, Il Cairo, Egitto, 1897

Village de Sakkarah (cavaliers sur ânes)
n. 380, Alexandre Promio, Sakkarah, Egitto, 1897

Bourricots sous les palmiers
n. 379, Alexandre Promio, Sakkarah, Egitto, 1897

Barrage du Nil
n. 378, Alexandre Promio, Il Cairo, Egitto, 1897

Les Pyramides (vue générale)
n. 381, Alexandre Promio, Giza, Egitto, 1897

Descente de la grande pyramide
n. 382, Alexandre Promio, Giza, Egitto, 1897

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

Procession du tapis sacré
n. 363, Alexandre Promio, Il Cairo, Egitto, 1897

Kasr-el-Nil
n. 368, Alexandre Promio, Il Cairo, Egitto, 1897

Sortie du pont de Kasr-el-Nil (ânes)
n. 367, Alexandre Promio, Il Cairo, Egitto, 1897

Sortie du pont de Kasr-el-Nil (chameaux)
n. 366, Alexandre Promio, Il Cairo, Egitto, 1897

Panorama des rives du Nil, [I]
n. 386, Alexandre Promio, Egitto, 1897

Panorama des rives du Nil, [II]
n. 387, Alexandre Promio, Egitto, 1897

Panorama des rives du Nil, [III]
n. 388, Alexandre Promio, Egitto, 1897

Panorama des rives du Nil, [V]
n. 390, Alexandre Promio, Egitto, 1897

Panorama des rives du Nil, [VII]
n. 392, Alexandre Promio, Egitto, 1897

[Panorama des rives du Nil, IX]
n. [4524], Alexandre Promio, Francia, 1897

Départ de Toukh
n. 385, Alexandre Promio, Toukh, Egitto, 1897

Départ de Benha
n. 384, Alexandre Promio, Benha, Egitto, 1897

Départ du Caire
n. 383, Alexandre Promio, Il Cairo, Egitto, 1897

Embarquement
n. 359, Alexandre Promio, Alessandria, Egitto, 1897

▪ 35mm. L.: 389 m. D.: 14' a 24 f/s. Bn ▪ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée per concessione di Institut Lumière, Lyon ▪ Restaurato nel 1995 da CNC / *Restored in 1995 by CNC*

Les Films Lumière Inconnus: Palestine en 1896 Il montaggio Génard / *The Génard Compilation*

Panorama des rives du Bosphore
n. 417, Alexandre Promio, Costantinopoli, Turchia d'Europa [Istanbul, Turchia], 1897

Panorama de la Corne d'Or
n. 416, Alexandre Promio, Costantinopoli, Turchia d'Europa [Istanbul, Turchia], 1897

Souk-Abou-el-Nassahr
n. 411, Alexandre Promio, Beirut, Turchia d'Asia [Libano], 1897

Souk-el-Fakhra
n. 413, Alexandre Promio, Damasco, Turchia d'Asia [Siria], 1897

Une place
n. 412, Alexandre Promio, Damasco, Turchia d'Asia [Siria], 1897

Marché, I
n. 395, Alexandre Promio, Jaffa, Turchia d'Asia [Tel Aviv-Giaffa, Israele, Palestina], 1897

Marché, II
n. 396, Alexandre Promio, Jaffa, Turchia d'Asia [Tel Aviv-Giaffa, Israele, Palestina], 1897

Porte de Jaffa: côté est

Marché, III
n. 397, Alexandre Promio, Jaffa, Turchia d'Asia [Tel Aviv-Giaffa, Israele, Palestina], 1897

Arrivée d'un train
n. 394, Alexandre Promio, Jaffa, Turchia d'Asia [Tel Aviv-Giaffa, Israele, Palestina], 1897

Panorama en chemin de fer
n. 399, Alexandre Promio, Jaffa-Gerusalemme, Turchia d'Asia [Tel Aviv-Giaffa Gerusalemme, Israele, Palestina], 1897

Porte de Jaffa: côté est
n. 401, Alexandre Promio, Gerusalemme, Turchia d'Asia [Israele, Palestina], 1897

Porte de Jaffa: côté ouest
n. 402, Alexandre Promio, Gerusalemme, Turchia d'Asia [Israele, Palestina], 1897

La Voie douloureuse et entrée du Saint-Sépulcre
n. 405, Alexandre Promio, Gerusalemme, Turchia d'Asia [Israele, Palestina], 1897

La Voie douloureuse
n. 404, Alexandre Promio, Gerusalemme, Turchia d'Asia [Israele, Palestina], 1897

Le Saint-Sépulcre
n. 403, Alexandre Promio, Gerusalemme, Turchia d'Asia [Israele, Palestina], 1897

Une place
n. 409, Alexandre Promio, Betlemme, Turchia d'Asia [Cisgiordania, Palestina], 1897

Départ de Jérusalem en chemin de fer (panorama)
n. 408, Alexandre Promio, Gerusalemme, Turchia d'Asia [Israele, Palestina], 1897

▪ M.: Paul Génard ▪ 35mm. L.: 297 m. D.: 11' a 24 f/s. Bn ▪ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée per concessione di Institut Lumiére, Lyon ▪ Restaurato nel 1995 da CNC / *Restored in 1995 by CNC*

IL CORPUS AFRICANO DEI LUMIÈRE, O L'INGRESSO 'REGALE' DELL'AFRICA NEL CINEMA
THE LUMIÈRE AFRICA CORPUS OR AFRICA'S 'ROYAL' ENTRY IN THE CINEMA

Cominciamo con le domande: cosa significherebbe scrivere la storia del cinema dal punto di vista di coloro con cui esso si è mostrato a lungo inclemente? Cosa significherebbe rivisitare la storia del cinema partendo dall'Africa? Sottolineerebbe forse il fondamentale relativismo della storiografia cinematografica? Metterebbe in luce una pretesa e un'aspirazione all'universalismo? Un gesto simile aprirebbe la possibilità di dire qualcosa di nuovo? Sui Lumière? Sul ruolo dell'Africa nel cinema?

Vi invitiamo a riflettere con noi su queste domande attraverso il programma selezionato dal corpus africano dei Lumière, un centinaio di vedute prodotte dai fratelli Lumière in Africa e sull'Africa nei primi anni del cinematografo (1896, 1897 e 1903), quando mandarono i loro operatori in Francia, in Europa e nel resto del mondo a diffondere il 'Vangelo secondo il Cinématographe'.

Il corpus africano dei Lumière consisteva principalmente in due generi fondamentali: il *travelogue* (con relativi sottogeneri) e il *menimal*, che è al contempo un genere, una modalità di ripresa e un codice visivo. Queste due categorie sono in perfetta sintonia con i due programmi Lumière che proponiamo alla vostra attenzione per celebrare la relazione del Cinématographe con l'Africa nel 1897, e cioè *I travelogue egiziani di Alexandre Promio* e *Menimal: filmare gli 'Ashanti' a Lione*. John Grierson disse: "Il documentario è per me un insieme di capitoli fondamentali. Il primo capitolo è naturalmente il *travelogue*". Uno dei maestri del genere fu senz'altro Alexandre Promio, il più prolifico operatore Lumière, che girò la maggior parte delle vedute Lumière sul continente africano, in Algeria, in Tunisia e in Egitto. Durante il suo soggiorno egiziano contribuì alla creazione del cine-orientalismo, onorò le tradizioni del cinema 'embedded' e 'ufficiale' dei Lumière e sperimentò con il linguaggio cinematografico attraverso l'esplorazione della profondità dell'immagine, della narratività cinematografica e della temporalità filmica.

Danse du sabre, II

Nel genere/modalità/regime visivo *menimal* i confini tra mondo umano e mondo animale sono sfumati; uomini e animali sono collocati sullo stesso continuum, ove i secondi vengono messi in primo piano a scapito dei primi. Questa importante categoria del corpus Lumière tocca il suo punto più alto nelle vedute del 'villaggio Ashanti' ricreato nel parco dell'Esposizione di Lione, girate tra il 17 aprile e il 20 luglio 1897. In esse, gli argomenti pseudoscientifici e la gerarchizzazione razziale, inseriti in una tradizione dello spettacolo di massa fanaticamente dedita all'esibizione e al commercio dell'alterità, cospirano con il Cinématographe per produrre immagini in movimento che contribuiscano a convincere il pubblico europeo della necessità e della desiderabilità dei progetti coloniali, proteggendolo al contempo dal sovraccarico sensoriale di una modernità irrequieta e velocissima che minaccia di far tremare il terreno sotto i piedi. E intanto si creano immagini da incubo (*images-cauchemar*) che ancor oggi ossessionano molti spettatori e registi africani.

Aboubakar Sanogo

Let us start with questions: what would it mean to write the history of cinema from the perspective of those to whom it has long been unkind? What would it mean to revisit film history with Africa as a point of departure? Would it underscore the fundamental perspectivalism of

film historiography? Would it unearth a problematic will and claim to universalism? Would such a gesture open up the possibility of saying something new? About the Lumière? About the place of Africa in cinema?

These are questions we invite you to ponder along with us through this program culled from the 'Lumière Africa Corpus', a group of one hundred some views shot by the Lumière brothers in, on and about Africa in the early years of the cinema, that is, 1896, 1897 and 1903, as they sent their operators across their own country, across Europe and the world to spread the "Gospel according to the Cinématographe".

The Lumière Africa corpus consisted principally of two major genres, the travelogue (and its subgenres) and the menimal *genre, which is at once a genre, a mode of filmmaking and a regime of visuality. These two categories perfectly fit the two Lumière programs we propose for your attention to commemorate their relationship to Africa in the year 1897, i.e.* Alexandre Promio's Egyptian Travelogues *and* Menimals: Filming 'Ashantis' in Lyon.

Dixit John Grierson: "I always think of documentary as having fundamental chapters. The first chapter is of course the travelogue". One of its masters is without any doubt Alexandre Promio, the most prolific Lumière operator, who shot the majority of the Lumière views on the African continent – in Algeria, Tunisia and Egypt. During his stay in Egypt, he contributed to the production of cine-Orientalism, enshrined the Lumière 'official' and 'embedded cinema' traditions, and experimented with film language through an exploration of staging-in-depth, cinematic narrativity and filmic temporality.

The menimal *genre/mode/regime of visuality is one in which the frontiers between human beings and animals are blurred; where humans are put on the same continuum as animals, foregrounding the bestial to the detriment of the human. This important category of the Lumière corpus reaches its apex in the Lumière views of the Ashanti Village in Lyon shot between April 17th and July 20th, 1897. In them, the pseudo-scientific discourse and practice of racial hierarchization, articulated with a tradition of mass spectacle fanatically committed to the display and commerce of alterity, collude with the Cinématographe to produce 'moving' images that help convince European audiences of the necessity and desirability of the colonial project while protecting them from the sensory overload of a restless and highly velocious modernity that threatens to shake the ground under their feet. In the process, they create nightmarish images (*images-cauchemar*) that still haunt many an African filmmaker and spectator today.*

Aboubakar Sanogo

Défilé de la tribu
n. 446, Lione, Francia, 1897

Repas des négrillons, I
n. 447, Lione, Francia, 1897

Repas de négrillons II
n. 448, Lione, Francia, 1897

Toilette d'un négrillon, I
n. 449, Lione, Francia, 1897

Toilette d'un négrillon, II
n. 450, Lione, Francia, 1897

École des négrillons
n. 452, Lione, Francia, 1897

Danse de jeunes filles
n. 443, Lione, Francia, 1897

Récréation des négrillons
n. 451, Lione, Francia, 1897

Nègres Achantis: leçon de danse
n. 565, Lione, Francia, 1897

Danse du sabre, II
n. 442, Lione, Francia, 1897

▪ 35mm. ▪ Da: Institut Lumière, Lyon

IL CINÉMATOGRAPHE PERFECTIONNÉ DI HENRI JOLY ED ERNEST NORMANDIN NEL 1897
THE CINÉMATOGRAPHE PERFECTIONNÉ OF HENRI JOLY AND ERNEST NORMANDIN IN 1897

Tra le tante apparecchiature cinematografiche che circolavano nel 1896 figura il Cinématographe perfectionné brevettato da Henri Joly il 17 marzo 1896 e commercializzato da Ernest Normandin a partire dell'autunno dello stesso anno. Presentato come "l'unico che non danneggia le pellicole" e "privo di qualsivoglia vibrazione o sfarfallio", quello che divenne in seguito noto come Cinématographe Joly-Normandin sedusse un certo numero di esercenti in Francia e all'estero (Stati Uniti, Australia, Sudafrica, Regno Unito, Germania, Belgio, Svizzera, Spagna e Portogallo) nonostante il caratteristico formato quadrato (35mm, cinque perforazioni per fotogramma).

Sfortunatamente per Henri Joly ed Ernest Normandin, la loro apparecchiatura era quella usata il giorno in cui scoppiò il terribile incendio al Bazar de la Charité di Parigi, il 4 mag-

gio 1897. Anche se fu appurato che il cinématographe non era all'origine dell'incendio, la vicenda non giovò alla fama del dispositivo, tanto che i due inventori si convinsero a cambiarne il nome.
Non sembra essersi conservato alcun catalogo di film realizzati con il sistema Joly-Normandin, ma possiamo affermare con una certa sicurezza che i titoli erano (almeno) un centinaio, la maggior parte dei quali fu girata prima del disastro del Bazar de la Charité.
Grazie a varie collezioni apparse in particolare in Svizzera, Spagna e Portogallo, è stato possibile identificare e preservare circa sessanta pellicole.
La collezione più importante (quarantadue film) proviene dalla Cinemateca Portuguesa, che nel 2005 ha ricevuto in deposito dal Photographia – Museu Vincentes la collezione di João Anacleto Rodrigues, uomo d'affari e fotografo dilettante di Funchal (Madeira) che aveva acquistato un cinématographe Joly-Normandin nel marzo del 1897. Tra maggio e dicembre di quell'anno, Rodrigues organizzò proiezioni a Funchal e nell'arcipelago.
Si sono così salvati non solo i film, ma anche i programmi originali, come quelli delle prime proiezioni organizzate a metà maggio 1897 al Teatro D. Maria Pia di Funchal.

Camille Blot-Wellens

Creanças no Bosque de Vincennes / Enfants au bois

Amongst the numerous cinematographic devices that circulated in 1896 figures the Cinématographe perfectionné, *patented by Henri Joly on March 17, 1896 and marketed by Ernest Normandin beginning in the autumn of 1896. Presented as "the only one which doesn't damage films" and "without any vibration or flickering", what later became known as the Cinématographe Joly-Normandin seduced several exhibitors in France and abroad (United States, Australia, South Africa, Ireland, United Kingdom, Germany, Belgium, Switzerland, Spain and Portugal) despite its peculiar square format (35mm, five perforations per frame).*

Unfortunately for Henri Joly and Ernest Normandin, their cinematograph was the one used the day when the terrible fire at the Bazar de la Charité occurred in Paris on May 4, 1897. Even if it was acknowledged that the cinematograph was not the origin of the fire, it seems nevertheless to have made life difficult for their apparatus and led the two engineers to change the name of the device.
No catalogue of films made with the Joly-Normandin system seems to have survived, but we can state with some certainty that (at least) a hundred films were made with this system, most of these shot before the Bazar de la Charité disaster.
Thanks to several collections that rediscovered in Switzerland, Spain and Portugal, about sixty films produced with their system have been identified and preserved.
The most important collection (forty-two films) comes from the Cinemateca Portuguesa which, in 2005, received as a deposit from the *Photographia – Museu Vincentes the collection of João Anacleto Rodrigues, a businessman and amateur photographer from Funchal (Madeira), who purchased a cinématographe Joly-Normandin in March 1897. Between May and December the same year, he organized sessions in Funchal and in the archipelago.*
In this collection not only films were saved, but also original programmes, such as those from the first screenings organized in mid-May 1897 at the Teatro D. Maria Pia of Funchal.

Camille Blot-Wellens

Chegada d'um comboio à gare de Bel-Air [arrivée d'un train]

[Henri Joly], Francia, 1896-1897

Sahida da igreja de Notre-dame des victoires /Sortie de l'église Notre-Dame-des-Victoires
[Henri Joly], Francia, 1896

O mar em Dieppe / La Mer a Dieppe
Ernest Normandin, Francia, 1896

O Jardineiro / L'Arroseur arrosé
[Henri Joly], Francia, 1896

Hussards inglezes, desfilando / The 13th Hussars on the March Throughout Dublin Streets
Irlanda, 1897

Dança hespanhola / Danse espagnole
Eugène Pirou, Francia, 1896-1897

Assalto ao boxe / Assaut de boxe entre deux champions de Joinville
Henri Joly, Francia, 1896

Oficina de ferreiros / Les forgerons
Eugène Pirou, Francia, 1896

Creanças no Bosque de Vincennes / Enfants au bois
[Henri Joly], Francia, 1896

Avenida do Bosque de Boulogne e Arco do Triumpho / Avenue du Bois de Boulogne
Francia, 1896

Carga de dragões / Charge oblique
Eugène Pirou, Francia, 1896

A prisão d'um ébrio
[Scène d'ivrogne]
Francia, 1896?

▪ 35mm. L.: 208 m. D.: 11' a 16 f/s. Bn. Didascalie portoghesi / *Portuguese intertitles* ▪ Da: Cinemateca Portuguesa. ▪ Restaurato in 35mm da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema e Filmoteca Española, con il sostegno di Photographia – Museu Vicentes (Funchal, Madeira) / *Restored in 35mm by Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema e Filmoteca Española, with the support of Photographia Museu Vincentes (Funchal, Madeira)*

AMERICAN E BRITISH MUTOSCOPE BIOGRAPH *AMERICAN AND BRITISH MUTOSCOPE BIOGRAPH*

Anche ridotta a 35mm, la *grandeur* del formato originale 68mm si percepisce ancora. Come i ritratti fotografici di Nadar, le immagini dei film American e British Mutoscope sono di un'eloquenza primordiale, che cattura la nostra attenzione. Pieni di meraviglia osserviamo un treno che s'avvicina, macchine in movimento, barche che scivolano sull'acqua, oppure siamo noi su quel treno, e seguiamo i suoi binari tortuosi. L'esperienza del cinema al suo stato più puro.

Mariann Lewinsky

Even in the reduction to 35mm, the grandeur *of the original 68mm format is still there. Like the photographic portraits taken by Nadar, the images of American and British Mutoscope and Biograph films are of a primordial eloquence, gripping our attention. We marvel at seeing a train approaching, machines in motion, ships gliding by, or being on a train and following its winding tracks. We experience cinematography in its purest state.*

Mariann Lewinsky

Pennsylvania Keystone Express
American Mutoscope Company, USA, 1897
▪ 35mm. L.: 12 m. Bn ▪ Da: EYE Filmmuseum

Camp of Zingari Gypsies
William Kennedy-Laurie Dickson, British Mutoscope and Biograph Syndicate, Gran Bretagna, 1897
▪ 35mm. L.: 13 m. Bn ▪ Da: EYE Filmmuseum

The Crookedest Railroad Yard
American Mutoscope Company, USA, 1897
▪ 35mm. L.: 32 m. Bn ▪ Da: EYE Filmmuseum e BFI – National Archive

Passage des portiques école de gymnastique de Joinville
William Kennedy-Laurie Dickson, British Mutoscope and Biograph Syndicate, Gran Bretagna, 1897
▪ 35mm. L.: 17 m. Bn ▪ Da: EYE Filmmuseum

Changing Guard (Berlin)
William Kennedy-Laurie Dickson, British Mutoscope and Biograph Syndicate, Gran Bretagna, 1897
▪ 35mm. L.: 14 m. Bn ▪ Da: EYE Filmmuseum

The Albany Day Boats
American Mutoscope Company, USA, 1897
▪ 35mm. L.: 15 m. Bn ▪ Da: EYE Filmmuseum

Threshing Machine at Work
American Mutoscope Company, USA, 1897

Jumbo, Horseless Fire Engine

▪ 35mm. L.: 12 m. Bn ▪ Da: EYE Filmmuseum e BFI – National Archive

Jumbo, Horseless Fire Engine
William Kennedy-Laurie Dickson, American Mutoscope Company, USA, 1897
▪ 35mm. L.: 12 m. Bn ▪ Da: EYE Filmmuseum

Harvesting Corn
American Mutoscope Company, USA, 1897
▪ 35mm. L.: 29 m. Bn ▪ Da: EYE Filmmuseum e BFI – National Archive

Pillow Fight
American Mutoscope Company, USA, 1897
▪ 35mm. L.: 13 m. Bn ▪ Da: EYE Filmmuseum

Haverstraw Tunnel
American Mutoscope Company, USA, 1897
▪ 35mm. L.: 27 m. Bn ▪ Da: EYE Filmmuseum

Place de la Concorde
William Kennedy-Laurie Dickson, British Mutoscope and Biograph Syndicate, Gran Bretagna, 1897
▪ 35mm. L.: 14 m. Bn ▪ Da: EYE Filmmuseum

Fort Hill Fire Station
American Mutoscope Company, USA, 1897
▪ 35mm. L.: 14 m. Bn ▪ Da: EYE Filmmuseum

Military Review at Aldershot
William Kennedy-Laurie Dickson, British Mutoscope and Biograph Syndicate, Gran Bretagna,1897
▪ 35mm. L.: 14 m. Bn ▪ Da: EYE Filmmuseum

Battleships Maine and Iowa
American Mutoscope Company, USA, 1897
▪ 35mm. L.: 32 m. Bn ▪ Da: EYE Filmmuseum

Les Parisiennes
American Mutoscope Company, USA, 1897
▪ 35mm. L.: 10 m. Col ▪ Da: EYE Filmmuseum

IL DIAMOND JUBILEE DELLA REGINA VITTORIA (22 GIUGNO 1897) E I PROGETTI DEI NUOVI GRANDI FORMATI
QUEEN VICTORIA'S DIAMOND JUBILEE (JUNE 22ND 1897) AND NEW LARGE FORMAT PROJECTS

Fu il primo grande raduno di operatori del mondo: erano ben quaranta, appartenenti a diverse compagnie, a rivaleggiare per trovare la postazione migliore da cui riprendere le immagini dell'impareggiabile spettacolo internazionale costituito dalla processione della regina Vittoria in occasione del giubileo di diamante dopo sessant'anni di regno. Fornire al pubblico le immagini in movimento di questo evento epocale era fonte certa di profitti per le nascenti (e a volte fondate in fretta e in furia) compagnie. Nella capitale giunsero tre milioni di persone per partecipare alle celebrazioni nelle vie di Londra: e queste persone, e molte altre in Gran Bretagna e nel resto del mondo, sarebbero state disposte a pagare per vedere i film, ennesimi souvenir del giubileo. L'evento fu pensato per valorizzare il prestigio imperiale della Gran Bretagna; se il Golden Jubilee aveva invitato le 'teste coronate' d'Europa, il Diamond Jubilee vide la partecipazione dei capi di stato e una parata di truppe rappresentative di tutte le nazioni dell'Impero. Lo spettacolo doveva essere imponente, così che il messaggio di coesione arrivasse forte e chiaro a tutti. Le splendide uniformi dei soldati delle quattro nazioni, d'Africa, d'Asia e di molti territori insulari abbagliarono le folle festanti in un mare di coccarde e bandiere con i colori rosso, bianco e blu. Non tutti tra la folla simpatizzavano per il progetto imperiale, e i resoconti dell'evento mostrano che le reazioni erano varie, allora come oggi di fronte a grandi eventi nazionali: era in ogni caso un'occasione alla quale non si poteva mancare. C'erano anche gli operatori cinematografici, che registrarono fedelmente le curatissime coreografie della parata, e questi sono i frammenti superstiti provenienti dal BFI – National Archive.
E inoltre un'anteprima di chicche e scoperte provenienti dal progetto del BFI, attualmente in corso, volto a restaurare le pellicole vittoriane grande formato e copie nitrato non duplicate.

Bryony Dixon

It was the first great gathering of filmmakers in the world and forty cameramen from many different companies competed for viewpoints from which to take moving pictures of a great international spectacle; the procession of Queen Victoria on the occasion of her diamond jubilee after sixty years on the throne. Bringing pictures of this era-defining event to an audience was money in the bank for nascent (and some hastily formed) companies. Three million people descended on the capital to join the celebrations in the streets of London and they, and many more in Britain and across the world would pay to see the films as part of a range of souvenir products of the Jubilee. The event was designed specifically to focus on Britain's imperial status; where the Golden Jubilee had invited the 'crowned heads' of Europe, the Diamond Jubilee was formed of heads of state and a parade of representative troops from all nations of the British Empire. This spectacle, was designed to look impressive, so that a message of cohesion could be carried far and wide. Beautifully uniformed troops from the four nations, Africa, Asia and many island territories dazzled the cheering crowds, a sea of red, white and blue rosettes and flags. Not all those members of the crowd were signed up to the imperial project but accounts of the occasion show that reactions were as nuanced then, as they are today, to great national events and everyone showed up. At any event the filmmakers were there to faithfully record the carefully choreographed parade and here are the surviving fragments from the BFI – National Archive.
The bonus track presents a sneak preview of highlights and discoveries made as we progress the ongoing BFI project to restore all of our Victorian large format films and uncopied nitrate prints.

Bryony Dixon

Queen Victoria's Diamond Jubilee – Apsley House

Gustave Colley. Prod.: John Le Couteur per Gaumont
Ripreso all'inizio della parata vicino a Hyde Park / *Taken at the start of the parade near Hyde Park*

Queen Victoria's Diamond Jubilee – British Cinématographe

Filmato all'angolo tra Piccadilly e St James's Street, utilizzando una cinepresa Joly-Normandin / *Filmed at the corner of Piccadilly and St James's Street using a Joly-Normandin camera*

Queen Victoria's Diamond Jubilee – St Paul's North

Henry Hunt. Prod.: R.W. Paul

Queen Victoria's Diamond Jubilee – St Paul's South

R.W. Paul
Filmato presso la cattedrale / *Filmed at the cathedral*

Unidentified Queen Victoria's Diamond Jubilee – Queen In Carriage

Compagnia non identificata. Filmato in King Williams Street vicino alla Bank of England / *Unknown company. Filmed in King Williams Street near the Bank of England*

Fêtes du Jubilé de la Reine D'Angleterre – Lumière
Filmato lungo il percorso a sud del fiume a Borough / *Filmed along the route south of the river in Borough*

Queen Victoria's Diamond Jubilee – Paul York Road
Prod.: R.W. Paul
Uno dei film che mostrano l'inizio della processione / *One of several Films showing the front of the procession*

Queen Victoria's Diamond Jubilee – Prestwich
E.P. Prestwich
Filmato a Westminster, vicino alla coda della processione / *Filmed near the end of the procession in Westminster*

H.M. The Queen's Garden Party at Buckingham Palace (1897)
Le mansioni della Regina la tennero occupata sia prima che dopo il giorno del Giubileo. Qui la regina Vittoria viene filmata dal Velograph Syndicate su un calesse trainato da un pony durante un ricevimento in giardino, il 28 giugno / *The Queen's duties kept her busy before and after the Jubilee day itself. She was filmed at this garden party in her pony trap. by the Velograph Syndicate on June 28th*

▪ DCP ▪ Da: BFI – National Archive

CONSTANT GIREL IN GIAPPONE
CONSTANT GIREL IN JAPAN

Nel 1896 Inabata Katsutaro, industriale tessile del Giappone occidentale, visita Lione. Aveva studiato al celebre istituto tecnico La Martinière, dove uno dei suoi compagni di scuola era Auguste Lumière. Ora i due si reincontrano; e quando Inabata fa ritorno al suo paese, all'inizio del 1897, porta con sé tre *cinématographes*, la licenza Lumière per il Giappone, un certo numero di film da proiettare e un tecnico per organizzare le proiezioni, Constant Girel. Girel ha inoltre l'incarico di filmare *vues* giapponesi.
Per Inabata, la missione è quella di introdurre avanzate tecnologie occidentali nel suo paese, non di dedicarsi all'intrattenimento popolare; quindi mette tutto nelle mani di Yokota Einosuke, manager dello spettacolo. Solo pochi giorni dopo le prime proiezioni del Cinématographe Lumière a Osaka (15 febbraio 1897), Kyoto (1° marzo) e Tokyo (8 marzo), è già possibile vedere anche spettacoli Vitascope. Il cinema è un grande successo, e verso la fine del 1897 i giapponesi fanno già i loro primi film.
Il *Catalogue Lumière* conta diciotto vedute girate da Girel in Giappone nel 1897. Perché non sono di più? Perché tornare in Europa con così poco, dopo dieci mesi passati in Giappone? Forse c'è una ragione conosciuta a tutti tranne che a me. Forse Girel era troppo occupato a organizzare proiezioni e a istruire proiezionisti, forse la pellicola era scarsa, forse ha rovinato irrimediabilmente centinaia di metri di pellicola impressionata esponendoli per sbaglio alla luce? Non c'è da lamentarsi, comunque, di quel che abbiamo: l'antica capitale Kyoto, un delizioso 'Goûter de bébé Inabata', danzatori Ainu e un famoso attore kabuki, Ichikawa Sadanij, in posizione mie su sfondo non identificato, con la cinepresa come unico spettatore

Mariann Lewinsky

In 1896, Inabata Katsutaro, a textile industrialist from Western Japan, visited Lyon. He had studied at the renowned technical high school La Martinière where one of his fellow schoolmates was Auguste Lumière. Now they met again; and when Inabata returned to his country in early 1897, he brought back three Lumière cinématographes*, the Lumière license for Japan, enough films to do screenings and a technician to do the screenings, Constant Girel. Girel had the additional job of filming* vues *in Japan.*
Mr. Inabata saw his mission as introducing advanced Western technologies to his country and not as being associated with popular entertainment; he handed things over to Yokota Einosuke, a show manager. Only a few days after the first screenings of the Cinématographe *Lumière in Osaka (February 15, 1897), Kyoto (March 1) and Tokyo (March 8) the Japanese could also see* Vitascope *shows. Cinema was a success, and in late 1897 the first domestic films were made. The* Catalogue Lumière *lists eighteen views shot by Girel in Japan in 1897. Why not more? Why come back to Europe with so little, after more than ten months in Japan? Maybe there is a reason known to the entire world except me. Maybe Girel was simply too busy training people and organizing electricity for the screenings, maybe negative stock was scarce, maybe he had exposed hundreds of films and botched them all up? There is nothing wrong, however, with those we have: Kyoto, the old capital, a charming "Goûter du bébé Inabata", Ainu dancers and a famous Kabuki actor (Ichikawa Sadanji) striking a mie pose in nondescript surroundings, with the camera as his only audience.*

Mariann Lewinsky

Un pont à Kyoto
n. 737, Constant Girel, Shijo Kobashi, Kyoto, Giappone, 1897

Une rue à Tokyo
n. 738, Constant Girel, Nihonbashi Ginza, Kyoto, Giappone, 1897

Repas en famille
n. 734, Constant Girel, Kyoto, Giappone, 1897

Les Aïnos à Yeso, I
T. alt.: *Japon: danse Religieuse Des Aïnos*
n. 741, Constant Girel, Yéso [Hokkaido],Giappone, 1897

Lutteurs japonais
T. alt.: *Le Tournoi National de Kendo*
n. 925, Constant Girel, Kyoto, Giappone, 1897

Escrime au sabre japonais
T. alt.: *Le Tournoi National de Kendo*
n. 926, Constant Girel, Kyoto, Giappone, 1897

Dîner japonais
T. alt.: *Japonais buvants du sake*
n. 733, Constant Girel, Kyoto, Giappone, 1897

Danseuses japonaises
T. alt.: *La Danse des Geishas de Gion Shinchi*
n. 740, Constant Girel, Kyoto, Giappone, 1897

Acteurs japonais: danse d'homme
n. 976, Constant Girel, Honshu, Giappone, 1897

Marubashi Chuya joué par Sadanji Ichikawa
n. 978, Constant Girel, Honshu, Giappone, 1897

▪ 35mm. ▪ Da: Institut Lumière, Lyon

Lutteurs japonais

ALLA RISCOPERTA DI *LUMIÈRE 308 – BÂLE: PONT SUR LE RHIN*
VIDEOCONFERENZA SU UNO STUDIO INTERDISCIPLINARE
REVEALING LUMIÈRE 308 – BÂLE: PONT SUR LE RHIN
A VIDEO LECTURE ON AN INTERDISCIPLINARY STUDY

Lumière 308 – Bâle: Pont sur le Rhin ci offre uno sguardo su Basilea nel suo momento di massimo splendore *finde- siècle*. Per molto tempo il film non ha particolarmente attirato l'interesse degli studiosi finché non siamo riusciti a coinvolgere una cinquantina di archivi e di istituzioni in una ricerca esaustiva. Dopo aver dedicato tre anni di studio approfondito a questi quarantasette secondi di filmato, abbiamo ottenuto molti sorprendenti risultati oltre alla datazione precisa della pellicola e alla ricostruzione delle circostanze in cui fu realizzata la produzione di Henri Lavanchy-Clarke. La scoperta di nuovi documenti fa luce sul ruolo privilegiato dell'eccentrico imprenditore all'interno del primo sistema di distribuzione del Cinématographe Lumière. Il rinnovato studio dei primi film svizzeri di Lavanchy (prodotti in associazione con l'Esibizione nazionale di Ginevra del 1896) ha portato all'identificazione di illustri membri dei circuiti artistico, filantropico, industriale e missionario. Ha contribuito inoltre a collocare i suoi film del 1897 in un contesto nuovo, correggendo alcuni errori.

Lumière 308, in particolare, è risultato essere un anello mancante tra Lione e Basilea in quanto città gemelle dell'industria della seta: il film è messo in scena con cura da un importante industriale della tintura della seta come una sorta di parata dinastica unita alla sfilata folcloristica della sua corporazione. Allo stesso tempo, appare come una replica di una grande cerimonia patriottica celebrata a Basilea quattro anni prima.

Ultimo ma non meno importante: è più che probabile che l'Abbé Joye, appassionato collezionista di film (che usava come strumento di conversione in una città rigorosamente protestante), faccia un'importante apparizione in questo filmato.

Hansmartin Siegrist

Pont sur le Rhin

Lumière 308 – Bâle: Pont sur le Rhin *provides a glimpse of Basel at its* fin-de-siècle *apogee. The film had not met with great scholarly interest for a long time until we managed to involve some fifty archives and institutions in a comprehensive study. After three years of focussing on these forty-seven seconds of footage, intensive research has led to a multitude of surprising new results – beyond the exact dating of the film and the reconstruction of the circumstances of Henri Lavanchy-Clarke's production. The discovery of new documents illuminates this flamboyant organiser's privileged position within Lumière's first distribution system for their Cinématographe. Our renewed examination of Lavanchy's earliest Swiss films (produced in association with the 1896 Geneva National Exhibition) led to the identification of illustrious members of his artistic, philanthropic, industrial and missionary networks. It also helped to put his 1897 films into a new context, correcting some errors.*

Most of all, Lumière 308 *has turned out to be a missing link between Lyon and Basel as sister cities in the silk-dyeing industry: The film is carefully staged by a prominent local silk dyer – as a dynastic parade combined with his guild's folkloristic procession. At the same time, it appears as a re-enactment of a huge patriotic pageant which had enthralled Basel four years earlier.*

Last but not least: It is more than likely that Abbé Joye, this earliest amateur collector of films (which he used as a tool for proselytizing a staunchly protestant city), makes a prominent appearance in this clip.

Hansmartin Siegrist

Pont sur le Rhin

n. 308, Constant Girel,
Alte Rheinbrücke, Basilea, Svizzera,
28 settembre 1896

CENTO ANNI FA: 50 FILM DEL 1917 IN 35mm

A Hundred Years Ago: 50 Films of 1917 in 35mm

Programma a cura di / *Programme curated by* **Mariann Lewinsky** e **Karl Wratschko**
Note di / *Notes by* **Peter Bagrov**, **Manon Billaut**, **Anna Dobringer**, **Bernard Eisenschitz**, **Gian Luca Farinelli**, **Dirk Förstner**, **Claudia Gianetto**, **Juha Kindberg**, **Shari Kizirian**, **Márton Kurutz**, **Mariann Lewinsky**, **Grzegorz Rogowski**, **Céline Ruivo**, **Shivendra Singh Dungarpur**, **Anke Vetter**, **Jon Wengström** e **Karl Wratschko**

Malgrado i film del 1917 tra cui scegliere fossero oltre duemila, la stragrande maggioranza di essi proveniva dai paesi che all'epoca potevano già vantare un'industria cinematografica. Tragicamente, quasi nessuno dei titoli prodotti al di fuori di Europa e Stati Uniti si è conservato. Per la rassegna di quest'anno abbiamo comunque scoperto alcune eccezioni. A un secolo di umidità sono riusciti a sopravvivere un magnifico cortometraggio messicano intitolato *Tepeyac* e un frammento proveniente dall'India, *Lanka Dahan*. Presenteremo inoltre un pionieristico film animato giapponese, *Namakura Gatana*. Percorre sentieri poco battuti anche parte della nostra selezione europea: l'ungherese *Az obsitos*, il polacco *Bestia* e alcuni film russi (si veda sotto) ci offrono un raro sguardo dall'Est. Al centro del nostro interesse ci sarà anche il cinema tedesco. Complice la messa al bando dei film francesi in Germania, le compagnie di produzione tedesche seppero approfittare della carestia mediatica del periodo bellico. Certo, molti di quei film erano pura propaganda, che è pur sempre un contorno interessante. Ma a quanto pare fu quello il momento in cui la Germania entrò nell'industria cinematografica come forza di prima grandezza. Nel dicembre del 1917 nacquero i giganteschi studios Universum Film AG (UFA). E si potrebbe anche affermare che molti degli elementi stilistici che finirono per caratterizzare il cinema tedesco degli anni Venti ebbero origine proprio in questo strano clima bellico. Chissà, magari concorderete con noi quando vedrete i due eccellenti lungometraggi *Die schwarze Loo* (Max Mack) e *Furcht* (Robert Wiene). Forse il cinema espressionista tedesco non è nato nel 1919-20 in *Il gabinetto del dottor Caligari*; e forse la rivoluzione estetica è soprattutto una faccenda lunga, tortuosa e contorta. Lo stesso potremmo dire delle *vere* rivoluzioni. Il 1917 è rimasto scolpito nel pensiero comune come l'anno della Rivoluzione russa. Non tutti oggi ricordano che quell'anno in Russia le rivoluzioni furono ben due, e che in esse sfociarono decenni di proteste politiche e conflitti civili. Tali sviluppi sono quest'anno al centro di due film russi: *Revoljucioner* di Evgenij Bauèr e *Ne nado krovi!* di Jakov Protazanov. Entrambi ebbero origine in quel breve luminoso periodo tra la caduta dello zar e la presa del potere da parte dei bolscevichi, che di lì a poco avrebbero iniziato a riscrivere aggressivamente la storia per glorificare se stessi.

Karl Wratschko

Despite there being more than 2000 films from 1917 to choose from, the vast majority were produced in the well-established film nations of that time. Tragically, almost all of the titles from countries outside of Europe and the USA simply did not survive. We did manage to unearth some exceptions for this year's show. A superb long feature from Mexico called Tepeyac *managed to survive a century of humidity, as did* Lanka Dahan*, a fragment from India. And we will also present a pioneering animated film from Japan called* Namakura Gatana*. Equally* off the beaten track *this year is part of our European selection:* Az obsitos *from Hungary,* Bestia *from Poland and some Russian films (see below) we provide rare images from the East. Another focus this year is on German cinema. The blanket ban on French movies in the Fatherland gave German production companies a chance to profit from the wartime media famine. Admittedly, a lot of the output was propaganda which is fascinating as a side dish. But it also seems that this was the moment when Germany became one of the major powers in silent movie production. December 1917 was when the giant Universum Film AG (UFA) studio was born. And one could also argue that many of the acclaimed stylistic elements which are emblematic of the German cinema of the 1920s actually originated in this strange time of war. Perhaps you'll agree when you watch our two excellent feature films,* Die schwarze Loo *(Max Mack) and* Furcht *(Robert Wiene). Maybe German Expressionism wasn't born in 1919-20 with* The Cabinet of Dr. Caligari*; and maybe aesthetic revolution is more of a meandering and long-winded affair. We'd actually say the same thing about* real *revolutions, too. For sure, 1917 is etched in popular imagination as the year of the Russian Revolution. But few people now recall that there were actually two Russian revolutions in that one year, and that these revolutions were the culmination of political protest and civic strife stretching back decades. These developments are discussed in two Russian films this year:* Revoljucioner *by Evgenij Bauèr and* Ne nado krovi! *by Jakov Protazanov. They both originate from that tiny, light-filled window after the Tsars' time had ended and before the Bolsheviks took control and began the process of aggressively rewriting history to glorify themselves.*

Karl Wratschko

Il passato non è cambiato dalla prima edizione della serie *Cento anni fa*, nel 2003. Il presente invece sì. Grazie alle nuove tecnologie dell'immagine, ci sono oggi in giro più film muti di quanti ce ne siano mai stati. YouTube ne è pieno, e le collezioni di alcuni archivi sono disponibili online. Nei primi anni la nostra sezione presentava film che era impossibile vedere altrove; nel 2017 i film (o gran parte di essi) verranno presentati in quanto film, cioè in pellicola, nell'originale formato 35mm che è oggi assai difficile vedere.
Nel catalogo i film sono organizzati in quattro capitoli tematici, che non rispettano l'ordine di proiezione durante i giorni del festival. Come contorno ai lungometraggi, verrà servita una generosa porzione di cortometraggi. Quest'anno non abbiamo il serial, ma – era ora! – una prima scelta di film d'animazione; speriamo di essere in grado di metterne a punto, nei prossimi anni, una significativa programmazione. Diversi film del 1917 appaiono in altre sezioni – *Lucciola* tra i muti di Augusto Genina, *Caligula* nei *Ritrovati e Restaurati*, *Mater dolorosa* in *Colette e il cinema*. Molte sezioni, inoltre, dialogano tra loro, e sarà possibile seguire Mozžuchin dal 1917 (*Kulisy ėkrana*) al 1923 e 1926 (*Kean* e *Casanova*), o vedere due film che Frank Borzage diresse in periodi diversi.
I futuristi italiani non hanno superato la selezione – non c'è niente di notevole in *Thaïs* tranne la scenografia di Prampolini nel finale. Non l'ha superata nemmeno un altro film, anche questo minore, ma con un titolo promettente e credits irresistibili: *Beloved Vampire* (USA, 1917), un Knickerbocker Star Feature diretto da Horkheimer.

Mariann Lewinsky

The past has not changed since the creation of the series A Hundred Years Ago *in 2003. The present did. Due to new image technologies there are now more silent films available than ever. YouTube is full of them, and some archives make parts of their collections accessible online. In its first years, our section presented films impossible to see elsewhere; in 2017 most films will be presented as films, in the original 35mm format very difficult to see today.*
In the catalogue, the films are organized into four thematic chapters. They do not correspond to the order of projection during the days of the festival. As side dishes to the features, you will find a generous amount of short films. There is no serial scheduled this year, but – high time – some choice animation films. We hope to be able to develop a representative animation program in future editions. Several films from 1917 are to be found in other sections – Lucciola *with the silent films of Augusto Genina,* Caligula *with the* Rediscovered and Restored *and* Mater dolorosa *by Abel Gance in the section* Colette and the Movies. *Moreover, sections are connected by links, so you can follow* Mozžuchin *from 1917 (*Kulisy ėkrana*) to 1923 and to 1926 (*Kean *and* Casanova*) or see two works that Frank Borzage directed in different periods.*
The Italian futurists did not make it into the programme – there is nothing worthwhile in Thaïs *except the art direction of Prampolini in the finale. Nor did another film, unknown, very minor, but with a promising title and fabulous production credits:* Beloved Vampyre *(USA, 1917), a Knickerbocker Star Feature directed by Horkheimer.*

Mariann Lewinsky

L'edizione di quest'anno è dedicata a uno degli anni più orribili della storia umana. Ma perfino in un momento così difficile il cinema conservò la sua importanza. L'intrattenimento non era tuttavia il solo obiettivo. Con il protrarsi della guerra l'entusiasmo del pubblico si affievolì sensibilmente e i governi iniziarono a usare le sale cinematografiche per bombardare la popolazione di messaggi propagandistici.
Il 1917 non fu solo un anno di combattimenti, ma anche di intensa attività politica. Gli Stati Uniti presero la dibattuta decisione di entrare in guerra, i russi vissero non una ma due rivoluzioni e in Europa, lontano dal fronte, la guerra stava causando indicibili sofferenze ma anche inediti cambiamenti sociali. Per esempio, nel 1917 le maestranze delle fabbriche di munizioni erano composte principalmente da donne. E poi, come vedremo nello splendido *Holland in ijs*, la vita faceva anche quello che fa sempre: andava avanti.
I civili non erano gli unici a desiderare un po' di tregua da una guerra infinita, né gli unici a vivere profondi cambiamenti nelle norme di genere. I cinema ambulanti erano efficacemente impiegati per intrattenere i soldati, e il teatro e altre forme di finzione erano estremamente popolari al fronte. A tutto questo e a molto altro sarà dedicata soprattutto la parte del nostro programma intitolata *The Gender Reels*, compilata da Dirk Förstner.
La selezione russa si incentra sul periodo compreso tra le due rivoluzioni del 1917, dopo la deposizione dello zar ma prima della presa del potere da parte dei bolscevichi. Due film di Bauër e Protazanov seguono due personaggi, un uomo e una donna, in questo paesaggio profondamente trasformato. Aspetto interessante, entrambi i film furono girati molto rapidamente, potremmo dire quasi in 'tempo reale', a riprova che perfino nel 1917 il cinema era in grado di misurarsi con i fatti appena accaduti, come l'informazione al giorno di oggi.

Karl Wratschko

This year's edition deals with one of the most horrible years in human history. Yet even at such an unpleasant moment, cinema remained important. But entertainment wasn't the only thing on the bill. As the war dragged on there was a notable waning of enthusiasm by the public and governments began to use movie theatres to bombard their populace with propaganda.
As well as fighting, 1917 was a year of profound politics. The US made the complex decision to enter the war, the Russians experienced not one, but two revolutions, and in Europe, away from the front, the war was causing untold suffering and unprecedented social change. For instance 1917 was a year in which women were the main workers in munitions factories. But as we will see in the magnificent Holland in ijs*, life did what life always does – it went on.*
Civilians weren't the only ones wishing for a bit of relief from the endless war, nor the only ones experiencing profound shifts in gender norms. Mobile cinemas were deployed to great effect to entertain the soldiers. And theatre and other forms of make-believe were extremely popular at the front. All of this and more will be covered especially in The Gender Reels *part of our programme compiled by Dirk Förstner.*
Our Russian selection focuses on the time between the two 1917 revolutions, after the Tsar had been ousted but before the Bolsheviks had seized power. Two films by Bauër and Protazanov follow two characters, a man and a woman, as they make their way across this profoundly transformed landscape. Interestingly, both films were made in extremely short time – 'almost in real-time', you might say – and show that even in 1917 cinema could be part of the conversation while events were still fresh, just like our rolling news today.

Karl Wratschko

AZ OBSITOS

Ungheria, 1917 Regia: Béla Balogh

▪ T. int.: *The Soldier on Leave*. Scen.: da una pièce di Károly Bakonyi. F.: Béla Zsitkovszky. Int.: Ilona Mattyasovszky (Juliska), Attila Petheő (Gyuri), Ottó Torday (András), Juci Boyda (Málcsika), Margit Papír (Málcsika da giovane), Ágh Ilona Veszpréminé (madre di Gyuri), János Komjáthy (Mózsi Buzogány), Gusztáv Vándory (Józsi). Prod.: Astra Film Budapest. ▪ 35mm (blow-up da una pellicola 17,5mm / *blow-up from a 17,5mm print*). L.: 1898 m. D.: 66' a 19 f/s. Bn. Didascalie ungheresi / *Hungarian intertitles* ▪ Da: Magyar Nemzeti Filmarchívum

Il film si ispira a un'opera teatrale tratta da un'operetta andata in scena con successo prima della guerra non solo in Ungheria ma anche a Vienna e negli Stati Uniti. La trama, ambientata in un villaggio e al fronte, era dunque ampiamente nota al pubblico.
Un giovane, reduce da una delusione d'amore, lascia la casa paterna, la madre e la bellissima sorella per fare il soldato. In guerra conosce un commilitone che è praticamente il suo sosia e che rimane al suo fianco fino alla morte. Quando quest'ultimo va a comunicare la triste notizia ai familiari del soldato, questi lo scambiano per il congiunto. Il film è portatore di un coraggioso messaggio pacifista. All'inizio e alla fine un angelo della pace appare sulla linea del fronte per riconciliare i soldati delle due fazioni, e sorprendente-

Az obsitos

mente presenta la guerra come se fosse già finita.
Il regista era un invalido di guerra e questo era uno dei suoi primi film. I suoi protagonisti maschili erano anch'essi reduci, e uno di loro aveva combattuto sul fronte italiano e su quello francese. Le scene, con poche eccezioni, furono girate in esterni, e questo all'epoca fece sensazione. Non c'era niente di artificioso nella recitazione degli attori, alcuni dei quali si trovavano per la prima volta davanti a una macchina da presa. Ciò produce spesso la sensazione di assistere a un film neorealista ante litteram.
La pellicola è sopravvissuta in una copia Pathé Rural in formato 17,5 mm, cosa che rese molto arduo il restauro eseguito alla fine degli anni Ottanta, quando le tecnologie erano assai meno avanzate rispetto ad oggi. La copia che vedrete è dunque ben lungi dall'essere perfetta. Il film ha inaugurato il progetto di restauro di film muti del Magyar Nemzeti Filmarchívum e la copia è tutt'altro che perfetta.

Márton Kurutz

The literary source was a play adapted from an operetta that had great success before WWI in Hungary, but also played in Vienna and in the USA. The film takes place in a village and on the front lines; the plot was well-known.
A lovelorn young man leaves his parental home, his mother and beautiful sister. He becomes a soldier, fights for years and in the meantime meets a fellow soldier who is his double and stays with him until the very last moment. This friend wants to bring the news about the protagonist's death home, but the family mistakes him for their son, not knowing he is already dead. The film is a bold indictment of the war. At the beginning and the end, the angel of peace appears at the front to reconcile the soldiers fighting against each other. Surprisingly, it presents the war as if it had already ended.
The director was a disabled soldier and this was one of his first films. His male protagonists are also veterans; one of them served on the front lines in Italy and France. With few exceptions, the scenes were shot outdoors, not in a studio, which created a sensation at the time. There was nothing artificial about the actors as some of them stood before the cameras without any previous experience. This sometimes leads us to feel as if we were watching an early neorealist film.
The film survived in a 17.5 mm Pathé Rural print, making the film restoration very difficult in the late 1980's, when technologies were considerably less advanced then today. The print we are presenting is therefore far from being perfect. This film marked the beginning of the restoration of silent films in the Hungarian National Film Archive and the print is far from perfect.

Márton Kurutz

[ANNONCES POUR EXPLOITANTS 1917]

Francia, 1917

▪ T. alt.: [Announcements for Movie Theater Operators, 1917] ▪ 35mm. L.: 38 m. D.: 2' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée

Con il protrarsi della Prima guerra mondiale il cinema divenne uno strumento di propaganda sempre più importante. Nel 1917 la propaganda si avvaleva perfino degli annunci che precedevano la proiezione dei film e contenevano divieti e raccomandazioni per il pubblico: in tempi così tormentati, ai bravi cittadini non bisognava solo dire come comportarsi al cinema, ma anche cosa pensare e cosa fare nella vita reale. Questi annunci furono proiettati nelle sale cinematografiche francesi durante tutto il 1917 e sono stati rinvenuti su una bobina in quest'ordine. La maggior parte di essi si adatterebbe bene anche ai tempi difficili in cui viviamo.

Karl Wratschko

As the First World War dragged on, film became an increasingly important propaganda tool. By 1917 even the public service announcements – the theater's rules of etiquette for the audience shown before a movie started – had been co-opted by the propagandists. Good citizens should not only be told how to behave properly in the cinema: in such troubled times, they must be reminded how to think and act in general. These are public service announcements screened by French cinema operators throughout 1917; all of them were found on a reel in its present compiled form. Most of them would work just as well in our own troubled times.

Karl Wratschko

BEZWUNGEN

Germania, 1917 Regia: Wilhelm Adler

▪ Prod.: Eiko-Film ▪ 35mm. L.: 119 m. D.: 6' a 18 f/s. Imbibito / *Tinted*. Didascalie tedesche / *German intertitles* ▪ Da: Bundesarchiv-Filmarchiv per concessione di Filmmuseum Düsseldorf

È un film di propaganda pensato per convincere il popolo tedesco a donare i propri risparmi per lo sforzo bellico.

Annonces pour exploitants 1917

Nonostante la breve durata, gli autori impiegano tecniche piuttosto elaborate per manipolare gli spettatori e convincerli a 'fare la cosa giusta' azionando efficacemente la leva del senso di colpa.
Il protagonista è un pacifista convinto che la guerra sia il male e che le forze armate non vadano sostenute in alcun modo. Sua moglie invece si vergogna profondamente di questo atteggiamento: i vicini di casa hanno donato alla patria non solo beni e risparmi, ma anche i figli. La pressione sociale si fa insopportabile e tormenta l'uomo persino in sogno. Una notte fa un terribile incubo in cui il 'nemico' invade il suo paese, e al risveglio ogni proposito pacifista è svanito. L'uomo prende tutta l'argenteria e corre a donarla alla patria: la pressione sociale svanisce all'istante e – come per magia – sua moglie è nuovamente felice.

Karl Wratschko

It's a propaganda film which was designed to manipulate the German people into donating the last of their savings to the war effort. Though it's not a long piece, the filmmakers employ quite elaborate techniques to batter the viewers into 'doing the right things' as efficiently as possible – techniques we might call 'guilt-tripping' in our times. The protagonist is a pacifist who believes that war is fundamentally evil and that the military should not be promoted for any reason. His wife, meanwhile, is deeply ashamed about her husband's position: their neighbours have not only sacrificed most of their money and possessions, they've given their sons up to the Fatherland as well. The social pressure becomes unbearable, haunting the man even in his dreams. Finally, he has a terrible nightmare about 'the enemy' invading his country, and when he wakes up his pacifistic resolve is gone. He grabs the family silver and rushes to a collection point to hand it over. The social pressure is completely alleviated and – tadaa! – his wife is happy once again.

Karl Wratschko

[ONCLE SAM]
USA, 1917

▪ T. alt.: [Uncle Sam] ▪ 35mm. L.: 55 m. (frammento). D.: 3' a 18 f/s. Imbibito / *Tinted* ▪ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée

Nel 1917 gli Stati Uniti entrarono in guerra, decisione che gli americani non approvarono all'unanimità. La soluzione fu una campagna propagandistica tutta americana: i messaggi patriottici e interventisti iniziarono a spuntare su tutti i mezzi di comunicazione e in tutte le forme. Non poteva dunque mancare il cinema, dove la propaganda veniva spesso presentata sotto forma di film di animazione. Il nostro frammento *Oncle Sam* è un classico del genere e alterna magistralmente disegno a mano e creta animata in un magico esercizio dell'arte della persuasione.

Karl Wratschko

In 1917 the United States entered the First World War, a decision which was not met with universal support at home. An all-American branding campaign was the obvious solution, and patriotic and pro-war messages began to pop up across all kinds of media in all kinds of forms – not least, at the movies, where a lot of the propaganda was served up in the form of animation. Our fragment Oncle Sam *is a classic of the genre, artfully combining hand-drawn elements with sculpted clay to work its mind-altering magic.*

Karl Wratschko

[PETROGRAD I REVOLUTIONENS TEGN]
Danimarca, 1917-1924

▪ T. alt.: [Petrograd in the Sign of Revolution] ▪ 35mm. L.: 72 m (frammento). D.: 3' a 18 f/s. Imbibito e virato / *Tinted and toned*. Didascalie danesi / *Danish intertitles* ▪ Da: Nasjonalbiblioteket, Oslo ▪ Restaurato in

35mm da Nasjonalbiblioteket a partire da una copia nitrato / *Restored on 35mm by Nasjionalbiblioteket from a nitrate print*

Nel 1917 in Russia vi furono ben due rivoluzioni. Questo breve frammento animato rivisita entrambi gli episodi storici racchiudendoli tra scene senza tempo ambientate nell'Artico. Si inizia con i Sami, i nomadi del Nord la cui vita è rimasta sostanzialmente immutata per generazioni. Seguono scene della rivoluzione a Pietrogrado (poi Leningrado e San Pietroburgo), con una visita al Palazzo d'Inverno e l'incontro con due dei principali protagonisti. Il film si conclude con le immagini di una nave rompighiaccio. Anche se il film fu chiaramente realizzato dopo il 1917, raffigura gli eventi di quell'anno con tanta poetica ispirazione e con colorazioni così suggestive che ci perdonerete per averlo inserito nella nostra rassegna.

Karl Wratschko

There were actually two *revolutions in Russia in 1917. This short animated fragment revisits both these historic episodes, flanking them at the opening and the end with timeless scenes from the Arctic. We begin with the Sami, the nomadic tribespeople of the North, whose life has remained largely unchanged for generations. Then we cut to scenes from the revolutions in Petrograd (latterly Leningrad and St. Petersburg), visiting the Winter Palace and meeting two of the main protagonists along the way. The clip ends with a shot of an icebreaker making its way through the frozen sea. Though the film was obviously made sometime after 1917, it portrays the events of that year with such poetry and in such wonderful colours that you'll forgive us for sneaking it into our programme.*

Karl Wratschko

[DIE MUNITIONSFABRIK MANFRED WEISS IN BUDAPEST–CEPEL IM WELTKRIEG]

Austria, 1917

▪ T. int.: [Munitions Factory of Manfred Weiss, Budapest]. Prod.: Sascha-Film ▪ 35mm. L.: 143 m. D.: 6' a 20 f/s. Bn. Didascalie tedesche / *German intertitles* ▪ Da: BFI – National Archive

"Va detto subito che questo film […] rappresenta uno dei punti più alti dell'arte cinematografica", ci dice una recensione assolutamente entusiastica pubblicata sulla rivista "Der Kinobesitzer" dopo una proiezione promozionale della compagnia di produzione Sascha-Film per come riesce a trasformare in uno sfoggio di abilità tecnica e di produttività la fabbricazione di munizioni a partire da utensili e campane. "Abbiamo visto come si ricava il rame dalle campane e come esso diventa ottone, come la ferraglia si trasforma in acciaio fino alla fabbricazione di proiettili d'artiglieria dalla finitura perfetta". Per gli spettatori di oggi questo curioso film è anche e soprattutto un documento insolitamente franco sulla carenza di risorse che nel 1917 ormai affliggeva la routine militare e la vita quotidiana della monarchia austro-ungarica.

Anna Dobringer

"It has to be said right away, this film […] represents a high point of cinematographic craftsmanship". A fundamentally enthusiastic review published by the magazine "Der Kinobesitzer" after a promotional screening by the production company Sascha-Film manages to dress this film's pictures of household items and church bells being manufactured into ammunition as a proof of technical ability and productiveness. "We could watch the transformation of church bells into copper and learn how the copper was made into brass, how scrap metal turned into steel and then into perfect artillery missiles". Contemporary audiences, though, might have been fascinated by this intriguing piece of cinematographic work because it was an uncommonly frank document showing the general shortage of resources that affected both the military and everyday routine within the borders of the Austrian-Hungarian monarchy by 1917.

Anna Dobringer

[HOLLAND IN IJS]

Paesi Bassi, 1917 Regia: Willy Mullens

▪ T. int.: *Holland in Ice*. F.: Willy Mullens. Prod.: Alberts Frères ▪ 35mm. L.: 268 m. D.: 13' a 18 f/s. *Imbibito e virato / Tinted and toned*. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles* ▪ Da.: EYE Filmmuseum

I Paesi Bassi non entrarono ufficialmente nella Prima guerra mondiale, ma sperimentarono un coinvolgimento loro malgrado quando una gigantesca ondata di rifugiati si riversò nel loro territorio neutrale. Anche in tempi così difficili la vita continua, e in *Holland in ijs* le emozioni e le gioie della quotidianità sono descritte in tutta la loro gloria. Nell'inverno ferocemente gelido del 1917 vediamo gente che si svaga, dà da mangiare agli uccellini, pattina, scivola sul ghiaccio a bordo di una slitta a vela, sorride felice davanti alla macchina da presa. Simili filmati sono preziosi, e questo in particolare si segnala per i colori incantevoli e le splendide riprese: è un genere di materiale che raramente finisce nei libri di storia, ed è per questo che lo consideriamo importante. E allora mettetevi comodi, spalancate gli occhi e godetevi il cortometraggio esteticamente più piacevole della rassegna di quest'anno prima di tornare a cose più impegnative.

Karl Wratschko

Though the Netherlands officially kept out of the First World War, the country did experience an involvement of its own – when a huge wave of refugees

Revoljucioner

arrived in its safely neutral harbours. Yet even in such difficult times, life goes on – and in Holland in ijs *the thrills and spills of daily life are presented in all their glory. The winter of 1917 was a brutally cold one but the people are enjoying themselves in the great outdoors, feeding the birds, skating, even sailing in special yacht-sleighs on the ice, and posing happily for the camera. Such footage is so precious, and, in this instance, so beautifully-shot and exquisitely-coloured, and it rarely makes it into the history books – which is why we believe it's as important as anything else in our show. So please, relax, open your eyes wide, and enjoy this year's most aesthetically-pleasing reel – before we get back to the tough stuff again.*

Karl Wratschko

ZA SČAST'EM

Russia, 1917 Regia: Evgenij Bauër

▪ T. int.: *Towards Happiness.* Scen.: N. Dennicyna. F.: Boris Zavelev. Scfg: Lev Kulešov. Int.: Nikolaj Radin (Dmitri Gžatskij), Lidija Koreneva (Zoja Verenskaja), Taisija Borman (Li), Lev Kulešov (Enriko, un artista), N. Dennicyna (governante di Li), Emma Bauër Jr. (una bambina), Aleksandr Cheruvimov (dottore) ▪ Prod.: Aleksandr Chanžonkov & Ko. ▪ 35mm. L.: 734 m. D.: 36' a 18 f/s. Bn. ▪ Da: Gosfilmofond

REVOLJUCIONER

Russia, 1917 Regia: Evgenij Bauër

▪ T. int.: *The Revolutionary*. Scen.: Ivan Perestiani. Int.: Ivan Perestiani ('Nonno', un vecchio rivoluzionario), Vladimir Striževskij (suo figlio), Zoja Barancevič (sua figlia), Michail Stal'skij (un prigioniero morente), Konstantin Zubov, K. Askočenskij, Vasilij Il'in. Prod.: Aleksandr Chanžonkov & Ko. ▪ 35mm. L.: 708 m (incompleto). D.: 34' a 18 f/s. Bn. Didascalie russe / *Russian intertitles* ▪ Da: Gosfilmofond

Il 1917 in Russia fu un anno troppo confuso per riflettere la realtà in maniera fedele e oggettiva. Gran parte dei registi produsse melodrammi 'd'evasione' ambientati nell'esotico Sud, non da ultimo perché la città balneare di Jalta, in Crimea, stava diventando una sorta di Hollywood russa. Il clima e i paesaggi erano così poco russi da incoraggiare la produzione di melodrammi esotici ambientati in un paese astratto. *Za sčast'em* di Evgenij Bauër ne è un bell'esempio. La ricca vedova Zoja Verenskaja e il suo corteggiatore Dmitrij Gžatskij sono decisamente russi, ma la figlia mezza cieca della vedova, Li, e il suo fidanzato Enriko probabilmente no… Ma non importa. Bauër non si interessò mai alle questioni sociali. Maestro delle riprese in interni, con schemi di illuminazione complessi (luci nascoste dietro colonne, tende, vasi, ecc.) e sofisticate coreografie in cui gli attori e gli oggetti componevano elaborati disegni geometrici, non disdegnò le riprese in esterni, nelle quali padroneggiò un nuovo stile d'illuminazione. I paesaggi della Crimea ricordavano quelli italiani, e secondo lui la recitazione avrebbe dovuto fare altrettanto.

A Bauër non importava molto della coerenza psicologica molto cara ai registi russi, e poteva facilmente affiancare i grandi del palcoscenico ad attori non professionisti. I primi erano rappresentati da Nikolaj Radin, raffinato e ironico attore della 'scuola francese', e da Lidija Koreneva, pupilla di Stanislavskij al Teatro d'arte di Mosca. Questa volta il non professionista era Lev Kulešov. Nel 1917 il futuro pioniere della teoria del montaggio nonché grande regista sperimentale aveva diciott'anni e faceva lo scenografo. Molti anni dopo Kulešov raccontò che Bauër gli aveva assegnato il ruolo dell'artista perdutamente innamorato solo perché nella vita reale era davvero disperatamente innamorato della sua partner: quando nel film la ragazza lo abbandonava per un altro e l'artista sedeva su una roccia davanti al mare in tempesta, i singhiozzi di Kulešov erano veri. Ma vedendosi sullo schermo si vergognò, tanto comiche e artificiose sembravano le sue sofferenze. Dopo aver rivisto il film mezzo secolo dopo ne ricavò un'impressione diversa: "Era

successo un miracolo, il tempo aveva uniformato la mia recitazione priva di talento con quella dei grandi attori dell'epoca. Adesso eravamo tutti ridicoli, come ridicola sarebbe sembrata la prima automobile in mezzo a quelle moderne".
Be', Kulešov apparteneva a una nuova generazione, a un nuovo paese, a una nuova mentalità. Mentre *Za sčast'em* era il canto del cigno del cinema russo prerivoluzionario.
Ma i tempi chiedevano a gran voce l'attualità, e l'attualità più bruciante era naturalmente la Rivoluzione. La prima per l'esattezza: quella di febbraio che portò all'abdicazione di Nicola II e alla fine dell'Impero russo. Essa fu accolta con grande entusiasmo, contrariamente alla Rivoluzione di ottobre, quella bolscevica, che sfociò in cinque anni di guerra civile.
Revoljucioner fu uno dei primi film a rispondere al nuovo clima politico. Uscì il 16 aprile 1917, appena un mese dopo lo storico evento.
Tra tutti i film di Bauër, questo è quello con il minor numero di riprese in interni poiché si svolge in gran parte nella *katorga* siberiana. La Siberia fu ricreata nel giardino Neskučnyj, il parco più antico di Mosca. Quell'anno il mese di marzo fu insolitamente mite, e le riprese furono messe in difficoltà dalla penuria di neve, soprattutto per la scena del funerale (un rivoluzionario muore in esilio e viene sepolto sotto cumuli di neve) che costituisce il tragico momento culminante del film. Mentre la troupe cercava disperatamente chiazze superstiti di neve sporca, a un tratto iniziò una rapida e forte nevicata. Nel giro di un'ora la 'Siberia' sembrò vera. "Fu un miracolo" ricordò Ivan Perestiani, interprete e sceneggiatore del film, "avreste dovuto vedere Bauër. Almeno io non avrei mai sospettato che una persona così seria e pensosa potesse diventare così allegra".
Come ricorda Perestiani nelle sue memorie, Bauër girò il film "con incredibile rapidità". Dato che le riprese normalmente duravano una o due settimane, "incredibile rapidità" doveva significare alcuni giorni. Forse ciò spiega perché in *Revoljucioner* mancano gli effetti che costituiscono il marchio di fabbrica di Bauër. Poiché non si hanno informazioni sull'identità dell'operatore, poteva non trattarsi di Boris Zavelev, fedele e costante collaboratore di Bauër. Ciò giustificherebbe la soluzione visiva 'semplificata'. D'altro canto, Bauër tracciava una netta distinzione tra i generi. Le sue tante farse sono prive della complessità visiva dei melodrammi: le considerava semplici lavori su commissione. Forse anche la politica era per lui una sorta di farsa. Bauër era uno dei pochi cineasti a non essere politicamente impegnato. È quasi impossibile immaginare la sua produzione nel contesto della cinematografia sovietica sempre più politicizzata, ma anche delle opere eccentriche e ironiche prodotte dai registi russi esuli in Europa: Bauër era troppo serio e malinconico. Ma quelle erano le due principali alternative. Per ironia della sorte, non gli toccò affrontarle: morì di polmonite nel luglio del 1917.
Revoljucioner fu un successo assoluto. E anche *Za sčast'em*.

Peter Bagrov

1917 was too confusing a year in Russia to reflect reality fairly and objectively. Most filmmakers produced 'escapist' melodramas set in the exotic South. Not least of all because Yalta, on the Crimean seashore, was becoming somewhat of a Russian Hollywood. The weather and the landscapes were so atypical of Russia they almost called for exotic melodramas set in an abstract country. Evgenij Bauër's Za sčast'em *is a fine example of that. A rich widow Zoja Verenskaja and her suitor Dmitrij Gžatskij are definitely Russian, but the widow's half-blind daughter Li and the daughter's beau Enriko are probably not… It doesn't matter really. Social issues never attracted Bauër. A master of extensional lighting schemes with lights hidden behind columns, drapes, vases, etc., sophisticated interior* mise-en-scènes *with actors and objects forming complex geometrical patterns, he enjoyed shooting outdoors for a change. And mastering a new lighting style: Crimean landscapes resembled Italian ones – so should the acting, he thought.*
Bauër didn't care much about psychological consistency – something Russian filmmakers were highly concerned with. Thus he could easily unite masters of the stage with non-professionals. The former were represented by Nikolaj Radin, a subtle, ironic actor of 'the French school', and Lidija Koreneva, one of Stanislavskij's favourite pupils at the Moscow Art Theatre. Lev Kulešov was the non-professional this time. The future pioneer of montage theories and a leading avant-garde director, he was an 18-year-old set designer in 1917. Kulešov recalled many years later that the only reason Bauër had cast him in the role of a hopelessly enamoured artist was because in real life he was indeed desperately in love with his partner. When the girl abandons him for another man, and the artist sits on a rock by the raging sea and weeps, Kulešov was sobbing for real. Nevertheless he was ashamed to see the results on-screen: so comical and artificial his real sufferings seemed. Having watched the film again half-a-century later, he got another impression: "A miracle happened, time has made my talentless acting equal to that of the famous actors of the time. Now we all looked comically on the screen, as the first automobile would look among modern ones". Well, Kulešov belonged to a new generation, a new country, a new mentality. Whereas Za sčast'em *was the swan song of Russian pre-revolutionary cinema.*
However, there was a need for issues of the day, and the burning issue was, of course, the Revolution. The first that is, the one that took place in February and resulted in the abdication of Nicholas II and the end of the Russian Empire. It was greeted with great enthusiasm – unlike the second Revolution in October, the Bolshevik one, which resulted in a five-year-long civil war.

Revoljucioner *was one of the first films that responded to the new political climate. It was released on 16 April 1917, only a month after the historical event. Of all Bauèr's films, this one has the least amount of interior shots, a great deal of it takes place at the Siberian* katorga. *Siberia was filmed in Neskučnyj Garden, Moscow's oldest park. March was incredibly warm for Moscow that year, and the crew was suffering from a lack of snow. Particularly when it came to shooting the funeral scene (a revolutionary dies in exile and is buried in snowbanks), the tragic climax of the film. While the crew was desperately seeking for patches of unmelted dirty snow, all of a sudden it started snowing rapidly and extensively. Within an hour Siberia looked as real as it could. "It was like a miracle", recalled Ivan Perestiani, the star and scriptwriter of the film, "you should have seen Bauèr. At least I could have never suspected how merry and joyful could this earnest and meditative man be".*

As Perestiani mentions in his memoirs, Bauèr made the film "with incredible promptness". Considering the usual shooting period of one-two weeks, "incredible promptness" must have meant several days. Perhaps this explains why Revoljucioner *is lacking Bauèr's trademark effects. There are no records of who did the camerawork, so it might have been somebody other than Boris Zavelev, Bauèr's constant cameraman and his true collaborator. In that case, this might also be the reason for a 'simplified' visual solution.*

On the other hand, Bauèr made a clear distinction between genres. Thus, his many farces always lack the visual complexity of his melodramas – he considered them as mere hackwork. It could very well be that politics was also a farce of sorts for him. Bauèr was one of the few filmmakers who was not in the least involved in politics. It is barely possible to imagine his input in the increasingly politicized Soviet cinema. As well as in the ironical extravaganzas produced by the Russian emigre filmmakers in Europe – Bauèr was too serious and pathetic for that. Those were the two main alternatives. By the irony of fate, he didn't have to face them: in July 1917 he died from pneumonia.

As for Revoljucioner*, it was an absolute hit. And so was* Za sčast'em.

Peter Bagrov

NE NADO KROVI!

Russia, 1917 Regia: Jakov Protazanov

▪ T. int.: *Stop Shedding Blood!*. T. copia: *Genug des Blutes*. T. fr.: *Assez de sang*. Scen.: Jakov Protazanov. Int.: Ol'ga Gzovskaja (Ol'ga Pernovskaja), Vladimir Gajdarov (Glagolin), Polikarp Pavlov (il provocatore), Nikolaj Panov (colonello Pernovksij), N. Aleksandrov (il barone). Prod.: Iosif Ermol'ev ▪ 35mm. L.: 1221 m (incompleto). D.: 56' a 19 f/s. Bn e imbibito / B&W and *tinted*. Didascalie tedesche / *German intertitles* ▪ Da: Cinémathèque française ▪ Restaurato da Cinémathèque française a partire da un nitrato imbibito / *Restored by Cinémathèque française from a tinted nitrate*

Ne nado krovi! è uno dei cinque o sei film realizzati da Protazanov tra il febbraio e l'ottobre del 1917. Il soggetto è ispirato alla stretta attualità. Il racconto illustra, attraverso un lungo flashback, un dossier della polizia segreta scampato al furore della folla che aveva invaso i locali della polizia: una giovane donna dell'alta società si ribella alla sua stessa classe e sceglie l'azione clandestina e violenta. Regista e sceneggiatore, Protazanov mostra la disuguaglianza sociale, la militanza, l'infiltrazione della polizia, la repressione giudiziaria, le domande a cui la rivoluzione vittoriosa si trova di fronte: con chi fare i conti? Cosa fare degli archivi di un passato che si vuole negare? Come rifiutare la violenza? L'intreccio amoroso passa in secondo piano (forse perduto insieme ai due rulli centrali), ma Protazanov non è mai stato un sentimentale. Espone in dettaglio le procedure della polizia, l'umiliazione della detenuta, la confusione dei giorni successivi alla liberazione, senza prendere posizione (come nello stesso periodo fa Evgenij Bauèr in *Revoljucioner*, che invoca il proseguimento della guerra per patriottismo).

Come di frequente, Protazanov ha trovato una distribuzione grazie al Teatro d'Arte di Mosca. La pellicola è una delle poche rimaste in cui compare una delle attrici preferite di Stanislavskij, Ol'ga Gzovskaja, che ha come partner il marito Vladimir Gajdarov.

Bernard Eisenschitz

Ne nado krovi!

Ne nado krovi!

Ne nado krovi! *is one of the five or six films Protazanov directed between February and October 1917. The story was directly inspired by real events. Through a long flashback it illustrates the contents of a secret police dossier which was spared the anger of the mob that invaded the police headquarters: a young, high society woman rebels against her class and chooses a course of violent, clandestine activism. Director and screenwriter, Protazanov depicts social inequality, militancy, police infiltration, judicial repression and the questions faced by the victorious revolutionaries: which scores need settling and with whom? What to do with the archives of a past that they want to deny? How to refute violence? The love story is relegated to a secondary position (possibly lost along with the two middle reels), but Protazanov never was a sentimentalist. He explains in detail police procedures, the humiliation of the detainee and the confusion of the days immediately following liberation without taking a position – just as Evgenij Bauër did in the same period with* Revoljucioner*, a film in support of carrying on a patriotic war.*
As is often the case, Protazanov obtained distribution thanks to the Art Theatre in Moscow. The film is one of the few surviving titles to feature one of Stanislavskij's favoured actresses, Ol'ga Gzovskaja, who is here teamed with her husband, Vladimir Gajdarov.

Bernard Eisenschitz

ARKAŠA ŽENITSJA

Russia, 1917 Regia: Aleksandr Ural'skij

▪ T. fr.: *Arkacha se marie*. Int.: Arcady Boytler, Elena Juzhnaja, Aleksandr Kheruvimov. Prod.: A. Khanzhonkov ▪ 35mm. L.: 343 m (frammento). D.: 15' a 18 f/s. Bn ▪ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée

Un topos delle comiche nuziali è data dalle peripezie della sposa o dello sposo per arrivare puntuali alla cerimonia. In *Arkaša ženitsja*, però, non sono i ritardi a produrre tensione drammatica e risate, ma le condizioni dello sposo. Malgrado vari tentativi di smaltire la sbornia, lo sposo è ancora completamente ubriaco e continua a svenire davanti alla promessa sposa costernata. La perseveranza di lei ha la meglio: la donna riesce finalmente a trascinare lo scapestrato all'altare, ma è il tragitto e non la meta a essere fonte di spasso. Il film è estremamente frammentato, con frequenti salti di fotogramma e privo di didascalie, ma resta una vera scoperta perché è una delle pochissime comiche russe degli anni Dieci di cui oggi possiamo godere.

Karl Wratschko

A common device in wedding comedies is the bride or the groom struggling to get to the church in time for the ceremony. In Arkaša ženitsja*, however, it's not timeliness but consciousness which creates the dramatic tension and the laughs. Despite various attempts to sober up, the groom is still completely drunk and – to the consternation of his bride-to-be through scene after scene – keeps passing out. Eventually her perseverance pays off and she manages to drag the reprobate to the altar, but it's the journey and not the destination which you'll most enjoy. The clip is extremely fragmented, with frequent jump cuts and no intertitles, but it is a real discovery nonetheless – because it is one of very few Russian comedies from the 1910s which we can still enjoy today.*

Karl Wratschko

KULISY ĖKRANA

Russia, 1917 Regia: Georgij Azagarov (?), Aleksandr Volkov (?)

▪ T. int.: *Behind the Screen*. Scen.: Georgij Azagarov, Aleksandr Volkov. F.: Nikolaj Toporkov. Int.: Ivan Mozžuchin (Mozžuchin, attore cinematografico), Natal'ja Lisenko (Lisenko, attrice), Nikolaj Panov (capo degli studios), Lirskij (Lirskii, attore cinematografico), Iona Talanov, Andrej Brej. Prod.: Iosif Ermol'ev ▪ 35mm. L.: 235 m (frammento). D.: 11' a 18 f/s. Bn. ▪ Da: Gosfilmofond

Kulisy ėkrana è uno di quei frammenti intriganti che lasciano intuire un capolavoro e spingono a domandarsi se la parte restante verrà mai ritrovata.
Del film sappiamo molto poco, praticamente non esistono recensioni né una sola testimonianza sulla sua lavo-

Ivan Mozžuchin, Vera Cholodnaja e altri attori russi

razione. Di fatto non sappiamo neanche con certezza chi lo abbia diretto. Le poche fonti relativamente affidabili suggeriscono due nomi, entrambi piuttosto insignificanti nel cinema russo prerivoluzionario, entrambi importanti per la cinematografia russa dell'esilio. Georgij Azagarov, che fece carriera in Germania, è noto soprattutto per il suo ultimo film muto, il dramma carcerario oggi perduto *Revolte im Erziehungshaus* (1930). Aleksandr Volkov divenne un regista di spicco in Francia realizzando film ambiziosi ed eccentrici come *La Maison du mystère* (1921), *Kean* (1924) e *Casanova* (1927), tutti e tre interpretati da Ivan Mozžuchin. Azagarov e Volkov si formarono entrambi con Jakov Protazanov, per il quale lavorarono come attori e assistenti alla regia. Ed è infatti l'impronta di Protazanov che si intuisce in *Kulisy ėkrana*: la sua curiosità per la psicologia umana, il suo occhio per i dettagli, la sua amara ironia.

Ivan Mozžuchin interpreta… Ivan Mozžuchin, grande divo del cinema, la cui carriera è compromessa dalla perdita di un braccio in un incidente. Gli offrono un nuovo lavoro come regista, ma sua moglie intreccia una relazione con il capo degli studios. Il marito umiliato rinuncia alla carriera e si dà al vagabondaggio. Quando la moglie perseguitata dai sensi di colpa lo trova, l'uomo ha ormai toccato il fondo e si suicida.

La trama intricata chiusa da un finale tragico era tipica del primo cinema russo. È dunque possibile che il film completo fosse piuttosto convenzionale. Ma l'unico rullo superstite suggerisce qualcosa di completamente diverso. In questo rullo Mozžuchin, che ha fatto ritorno negli studios e ha trovato il proprio camerino occupato da un altro attore, si mette a sfogliare alcune vecchie fotografie che lo ritraggono. In questo frammento non ci sono né punti di ripresa angolati, né conflitti drammatici. Il racconto si fonda principalmente sui primi piani di volti e di oggetti. La recitazione di Mozžuchin non è mai stata così penetrante.

La sensazione d'autenticità è forte. Le fotografie osservate con tanta attenzione da Mozžuchin sono davvero foto di scena dei suoi film più celebri, *Pikovaja Dama* (*La dama di picche*, 1916) e *Satana likujuščij* (*Satana trionfante*, 1917). La moglie è interpretata da Natal'ja Lisenko, moglie di Mozžuchin nella vita reale, e si chiama naturalmente Natal'ja Lisenko. Nel 1917 Mozžuchin era ormai senz'ombra di dubbio il divo più famoso del cinema russo. E di solito le donne non lo lasciavano, semmai viceversa. Forse questo film pseudo-autobiografico era un modo masochistico di esprimere i problemi e le incertezze dell'anno più instabile della storia russa?

Peter Bagrov

Kulisy ėkrana *is one of those intriguing fragments which suggest a masterpiece and which make one wonder, if the remaining part should be found or not.*

We know very little about the film, there are practically no reviews, not a single memoir on the making of this picture. In fact, we do not really know who directed it. The few relatively reliable sources suggest two names – both rather insignificant in Russian pre-revolutionary cinema, and both prominent in the 'Russian exile' film history. Georgij Azagarov, who made a career in Germany, is most notable for his last silent film, the now lost prison drama Revolte im Erziehungshaus *(*Revolt in the Reformatory*, 1930). Aleksandr Volkov became one of the leading directors in France, producing such notable extravaganzas as* La Maison du mystère *(1921),* Kean *(1924) and* Casanova *(1927), all three starring Ivan Mozžuchin. Both Azagarov and Volkov were nurtured by Jakov Protazanov, as his actors and assistant directors. And it is indeed Protazanov's hand one can feel in* Kulisy ėkrana*: his interest in human psychology, his regard for details, his bitter irony.*

Ivan Mozžuchin plays… Ivan Mozžuchin, a renown film star, who's career comes to an end when he loses his arm in an accident. He is offered a new job as a director, but by this time his wife starts an affair with the head of the studio. The humiliated husband abandons his career and takes to the road. By the time his guilt-driven wife finds him, he is desperate and has spiraled downward, and in the end he commits suicide.

A tangled plot with a tragic ending was characteristic of early Russian cinema. So it may very well be that the complete

Soldati davanti a un teatro prima dello spettacolo © ECPAD

film was rather conventional. But the only existing reel suggests something entirely different. In this reel Mozžuchin returns to the studio – only to find his dressing-room occupied by a new star. He enters the room and browses through his old photographs. There are no sharp camera angles, no dramatic clashes in this fragment. The narrative is built mostly on close-ups of faces and objects. And Mozžuchin's acting was never as subtle as here.

There is a remarkable feeling of authenticity. The photographs Mozžuchin is looking at so intently are indeed the stills from his most famous films, Pikovaja Dama *(*The Queen of Spades*, 1916) and* Satana likujuščij *(*Satan Triumphant*, 1917). His wife is played by Natal'ja Lisenko, Mozžuchin's wife in real life, and her character is, naturally, called Natal'ja Lisenko. By 1917 Mozžuchin was no doubt the most popular Russian film star. And he didn't have the habit of being abandoned by women, it was usually the other way around.*

So was this pseudo-autobiographical film a masochistic way of expressing all the issues and uncertainties of the most unstable year in Russian history?

Peter Bagrov

The Gender Reels

'Guerra e divertimento' e 'bombe e palcoscenico' suonano come associazioni incongrue. Eppure si fecero realtà sui campi di battaglia di tutta Europa – nonché in molti campi di prigionia – durante la Grande guerra. Nel mondo isolato e rigorosamente maschile delle trincee e dei campi di prigionia, i cosiddetti Teatri del soldato erano immensamente popolari. E molti soldati e prigionieri di guerra che – forse per necessità – interpretavano ruoli femminili in spettacoli di varietà e celebri pezzi teatrali finirono per diventare vere e proprie celebrità: nelle zone di guerra questi militari *en travesti* erano letteralmente venerati. Niente male come assortimento!

Come le donne nella vita quotidiana sul fronte interno, i soldati si trovavano ad affrontare un mondo in cui le convenzioni di genere erano rovesciate. Oggi il solo pensiero di eroici soldati e di prigionieri che indossavano corsetti e biancheria di pizzo travestendosi da maliarde per i loro compagni è sbalorditivo. Ma nel 1917 il travestimento nel teatro e nella danza era una pratica familiare. E tuttavia ci si chiede se il pubblico percepisse queste 'attrici' come forme femminili autentiche e vi proiettasse le proprie fantasie sessuali, o se piuttosto si trattasse di mere curiosità: dame da pantomima ricoperte di fango ed esposte alle risate. Ci si può anche interrogare sulla logistica di questi luoghi. Com'era possibile allestire un teatro – costruire un palco, confezionare i costumi, scrivere i copioni, fare le prove e così via – in contesti così difficili?

L'esposizione *Mein Kamerad – Die Diva* (*Il mio commilitone – La diva*), che si è svolta allo Schwules Museum (Museo Gay) e all'Università Humboldt di Berlino nel 2014, affrontava questi interrogativi e proponeva filmati risalenti agli anni 1916-1918 e provenienti dalle collezioni dell'Établissement de Communication et de Production Audiovisuelle de la Défense (ECPAD) e del Bundesarchiv-Filmarchiv. *The Gender Reels* presenterà al pubblico del Cinema Ritrovato i materiali più interessanti di quella mostra.

Anke Vetter e Dirk Förstner

The combinations 'war and amusement' or 'bombs and stages' seem entirely mismatched. Yet such incongruity could be found on battlefields all over Europe – as well as in many prisoner of war camps – during the Great War. In the isolated, strictly-male world of the trenches and the prisoners' camps, so-called Front Theatres (and/or Prison Theatres) were immensely popular. And many of the soldiers and prisoners of war who – out of necessity, perhaps – played women's roles in vaudeville shows and popular plays ended up as celebrities. Crossdressing military men became idolised stars in war zones. Strange bedfellows indeed! Just like women in everyday life at the home front, soldiers were confronted by a world in which fixed ideas about gender were being turned on their heads. Today, the idea of heroic male soldiers and prisoners dressing up in corsets and lace underwear and playing the femme fatale for

their fellows is astonishing. But in 1917 crossdressing for theatres and dances was already a familiar practice from before the war. However, one wonders if the audience perceived these 'actresses' as authentic female forms and projected their sexual fantasies onto them, or if they were just curiosities: mud-covered pantomime dames to laugh at. One might also wonder about the logistics of these places. How could one set up a theatre – build a stage, make costumes, write scripts, rehearse productions, etc. in such harsh environments?

The exhibition Mein Kamerad – Die Diva *(*My Comrade – The Diva*) – which was held in the Schwules Museum (the Gay Museum) and at Humboldt University in Berlin in 2014, dealt with these questions and made use of film material dating from 1916 to 1918 from the collections of the Établissement de Communication et de Production Audiovisuelle de la Défense (ECPAD) and the Bundesarchiv-Filmarchiv.* The Gender Reels *presents the most interesting film clips from that exhibition for you here at Il Cinema Ritrovato.*

Anke Vetter and Dirk Förstner

WANDERUNG IN EINER MECHAN. WERKSTÄTTE

Germania, 1917

▪ Prod.: Bild- und Filmamt (BUFA) ▪ 35mm. L.: 94 m. D.: 5' a 16 f/s. Bn. Didascalie tedesche / *German intertitles* ▪ Da: Bundesarchiv-Filmarchiv

La scena iniziale, un gruppo di lavoratori all'uscita di una fabbrica, ci ricorda una delle scene più celebri del cinema delle origini. È proprio come nel film realizzato dai fratelli Lumière nel 1895, quel gruppo è costituito principalmente da donne. La differenza, come si capisce in seguito, sta nel fatto che nel 1917 le donne che lavorano nella berlinese AEG fabbricano granate! In tempi difficili i tradizionali ruoli di genere diventano più flessibili, e a tre anni dall'inizio della guerra era perfettamente naturale trovare donne che svolgevano, e anche ottimamente, 'lavori da uomini'. Quando è in gioco la sopravvivenza, l'uguaglianza tra i sessi appare come un fatto ovvio e innegabile, anche se questa interpretazione può essere discussa. Ma si sa: i film più interessanti provocano sempre accesi dibattiti.

Karl Wratschko

The opening scene, a group of workers moving about outside a factory, reminds us of one of the most celebrated scenes in early movie history. And just like that original Lumière film from 1895, the workers are mostly women. The key difference – and this is made clear in later scenes – is that by 1917 the women working in this AEG factory in Berlin were producing hand grenades! In turbulent times, traditional gender roles become less fixed, and by the third year of the war, it was perfectly normal to find women doing 'men's work', and doing it perfectly well. When survival is at stake, the equality of the sexes seems like an undeniable and obvious fact – though this interpretation may cause some debate: oh well. The most compelling movies always cause the most heated discussions.

Karl Wratschko

MUNITIONSFABRIK HERMANN WEIFFENBACH GES.M.B.H. WIEN

Austria, 1917

▪ Prod.: Sascha-Film Wien ▪ 35mm. L.: 170 m. D.: 8' a 18 f/s. Bn. Didascalie tedesche / *German intertitles* ▪ Da: Filmarchiv Austria

La perversa economia bellica: mentre figli, mariti e padri uccidono o vengono uccisi sui campi di battaglia, le donne prendono il loro posto nelle fabbriche per produrre le attrezzature che permettono a figli, mariti e padri di continuare a uccidere e venire uccisi sui campi di battaglia. Vediamo donne che fabbricano razzi di segnalazione, uomini in uniforme che vengono a prenderli e una sequenza (inscenata) di soldati che combattono nelle trincee a suggerire la finalità e la continuità del tutto.

Alcune brevi scene all'inizio del film sono andate perdute. Il frammento restante è privo dei titoli di testa ma è stato identificato grazie ai documenti della censura come una produzione Sascha-Film del 1917.

L'esemplare proiettato è una copia di sicurezza 35mm ricavata da un nitrato positivo imbibito (di qui il bassissimo contrasto delle didascalie, che nelle produzioni Sascha venivano solitamente colorate di un rosso molto scuro). La fonte nitrato originale è andata perduta.

Anna Dobringer

The twisted economics of war: with their sons, husbands and fathers killing or dying on the battlefields, women have to take over as factory workers producing equipment ensuring that their sons, husbands and fathers will continue killing and dying on the battlefields. Women are producing signal rockets, men in uniform appear and collect them, a (staged) sequence of soldiers fighting in the trenches perfects the intended representation of purpose and continuity.

Small parts from the beginning of the film have been lost. Though the remaining fragment lacks a main title it was identified with the help of censorship documents as a Sascha-Film production from 1917.

The copy presented is a 35mm safety print struck from an originally tinted nitrate positive print (hence the very low contrast during the titles which were typically tinted in a very deep red in Sascha productions). The original nitrate source no longer exists.

Anna Dobringer

Certe forme di narrazione richiedono un cattivo. Senza la perfida matrigna che vuole avvelenare Biancaneve non ci sarebbe favola, senza Seth che uccide Osiride non ci sarebbe mito religioso, senza il malvagio Danglars che incastra il buon Dantès, nessun *Conte di Montecristo*. Continuando nella serie – niente *mistery* senza assassini, niente western senza indiani... – ci si mette inevitabilmente nei guai.
Il cinema popolare è stato analizzato e riconosciuto colpevole di peccati mortali, tra i quali, non c'è da sorprendersi, il razzismo. Ma, nei fatti, è migliore di come lo si dipinge. Poiché si tratta d'un bene di consumo fatto per soddisfare diversi desideri e gusti, la varietà è sempre risultata più attraente del monocorde pregiudizio – fatta eccezione ovviamente per i tempi in cui il cinema è stato usato e abusato come strumento di politico.
Nella nostra selezione troviamo indiani molto diversi impegnati in un'ampia gamma di situazioni drammatiche. Un danese di mezza età fantasiosamente abbigliato fa la parte di un seducente principe orientale; lo scarno Conrad Veidt è l'apparizione d'un sacerdote indiano, tornato a tormentare il conte che lo uccise per appropriarsi d'una statua sacra; il cast di *The Savage* (girato nei territori del nordovest canadese) è tutto bianco, tranne una sola e non accreditata donna indiana.
Ma nel 1917 il cinema è ormai un intrattenimento di massa su scala globale, e cominciano ad apparire film nei quali indiani interpretano indiani. Dhundiraj Govind Phalke, attivo fin dal 1913, dirige *Lanka Dahan*, un film di immenso successo. Nello stesso anno viene realizzato uno dei primi lungometraggi messicani, con un cast di attori non professionisti: racconta la storia di Juan Diego Cuauhtlatoatzin e delle apparizioni, sul monte Tepeyac, di una giovane donna indiana che gli parlava in lingua nahuatl. Il clero cattolico l'avrebbe chiamata Nostra Signora di Guadalupe.

Mariann Lewinsky

Some types of narratives simply need a villain. Without the evil stepmother to poison Snow White, there would be no fairytale, without Seth to kill Osiris, no religious myth, without bad Danglars to frame good Dantès, no Count of Monte Cristo. *As you continue – no mystery novel without murderers, no Western movies without Indians... – you inevitably get into trouble.*
Popular cinema has been analysed and found guilty of mortal sins, including, unsurprisingly, racism. It was in fact rather better than its reputation. Being a consumer's product tailored to satisfy different desires and tastes, variety had more appeal than monotone prejudice – except of course in times when film was misused as a political instrument.
In our little sampler from 1917, very different Indians can be seen in a wide range of dramatic functions. A middle-aged Dane in fancy dress represents a desirable Oriental Prince; subtle Conrad Veidt plays a wraith of an Indian priest haunting the European count who murdered him to lay hands on a sacred statue; the cast of The Savage *(shot in the northwest of Canada) is all-white, except for one uncredited Indian woman.*
But by 1917, cinema was world-wide mass entertainment, and films came into being where Indians played Indians. Dhundiraj Govind Phalke, active since 1913, directed the immensely successful Lanka Dahan*, and in Mexico, one of its first feature films was made in 1917 with a cast of non professional actors. It told the story of Juan Diego Cuauhtlatoatzin and of his vision, in Tepeyac, of an Indian woman talking to him in Nahuatl. She was identified by the Catholic clergy as being Our Lady of Guadeloupe.*

Mariann Lewinsky

MAHARADJAHENS YNDLINGSHUSTRU

Danimarca, 1917 Regia: Robert Dinesen

▪ T. int.: *The Maharajah's Favourite Wife*. Scen.: Svend Gade. F.: Sophus Wangøe. Int.: Gunnar Tolnæs (il maragià), Lilly Jacobsson (Elly von Langen), Carlo Wieth (Kuno von Falkenberg), Thorleif Lund (colonnello von Langen), Jonna Anker Kreutz (la moglie del colonnello), Edith Barré (Senta von Langen). Prod.: Nordisk Films Kompagni ▪ 35mm. L.: 1318 m. D.: 64' a 18 f/s. Bn. Didascalie danesi / *Danish intertitles* ▪ Da: Det Danske Filminstitut

All'inizio del 1917 la "Paimann Weekly Film-List" raccomandava ai suoi iscritti, gli esercenti austriaci, di prenotare l'ultimo film di Robert Dinesen: "La storia è appassionante e molto drammatica; recitazione e fotografia sono eccellenti, i set magnifici e le scene dell'harem di prima qualità". *Maharadjahens yndlingshustru*, una produzione Nordisk, sbancò davvero i botteghini dovunque venne distribuito, e se pure le scene dell'harem certo non guastarono, l'attrattiva principale del film era l'intreccio fiabesco. Elly, una semplice ragazza europea, conquista l'amore di un principe indiano, bello e favolosamente ricco. Nell'harem, struttura patriarcale dei privilegi maschili, Elly assurge a una posizione di alto rango, come tale presentata dalla logica dell'happy end: è la più amata di numerose mogli. L'attore norvegese Gunnar Tolnæs, adorno di gioielli e decorazioni militari nella sua tenuta da maragià, si guadagnò un'immensa popolarità e il suggestivo soprannome di 'maragià preferito dalle donne'. L'incrocio razziale resta impunito in questo film, contrariamente a quel che accade in altre produzioni americane, simili per tema ma razziste: l'asiatico che desidera la donna bianca

Maharadjahens yndlingshustru

deve morire in *The Cheat* (*I prevaricatori*, 1915), mentre non sembra far problema il fatto che *The Sheik* (*Lo sceicco*, 1921) sia uno stupratore, una volta che si è appurato che dopotutto si tratta d'un bianco. Ci sarebbe voluto un grande scrittore come E.M. Forster per ridurre la fantasia 'uomini dalla pelle scura brucianti di desiderio per donne bianche' a quello che è, un parto dell'immaginazione occidentale. Detto tra parentesi, Forster aveva trascorso alcuni anni in India come segretario privato del maragià di Dewas prima di pubblicare *Passaggio in India* (1924).

Mariann Lewinsky

In early 1917 "Paimann's Weekly Film-Lists" warmly recommended to its subscribers, the cinema owners of Austria, to book Robert Dinesen's latest film: "The story is gripping and highly dramatic; the acting and photography are excellent, the sets lavish and the harem scenes first-rate". Indeed, Maharadjahens yndlingshustru, *a Nordisk production, became a crash box-office hit wherever it was distributed, and while the harem scenes probably didn't hurt, the main attraction was beyond any doubt the fairytale plot: Elly, a rather ordinary European girl, wins the true love of a fabulously rich, handsome Indian prince. Within the patriarchal order of his male privileges (the harem), she rises to a position deemed privileged by the logic of the film's happy ending, that of the best-beloved of several wives. Norwegian actor Gunnar Tolnæs, bedecked with jewels and military decorations in his Maharadjah attire, gained immense popularity and the tale-telling nickname 'The Women's Favorite Maharadjah'. Miscegenation goes unpunished in this film, contrary to the racist US productions in a similar vein: the Asian desiring a white woman in* The Cheat *(1915) must die (while it seems no problem that* The Sheik*, 1921, is a rapist, after it is revealed that he is white after all). It took a great writer like E.M. Forster to expose the fantasy of dark strangers desiring white women for what it is, a figment of white imagination. Incidentally, Forster had lived some years in India as a private secretary to the Maharajah of Dewas before publishing* A Passage to India *(1924).*

Mariann Lewinsky

THE SAVAGE

USA, 1917 Regia: Rupert Julian

▪ T. it.: *Cuor di selvaggio*. Sog.: da un racconto di Elliott J. Clawson. Scen.: Elliott J. Clawson. F.: John F. Seitz. Int.: Ruth Clifford (Marie Louise), Colleen Moore (Lizette), Monroe Salisbury (Julio Sandoval), Allan Sears (capitano McKeever), W.H. Bainbridge (Michael Montague), Arthur Tavares (Joe Bedotte), George Franklin (Baptiste), Duke Lee. Prod.: Bluebird Photoplays ▪ DCP 4K. D.: 42'. Imbibito / *Tinted*. Didascalie in finlandese e svedese con sottotitoli inglesi / *Finnish and Swedish intertitles with English subtitles* ▪ Da:

Kansallinen audiovisuaalinen instituutti ▪ Digitalizzato in 4K nel 2017 da Kansallinen audiovisuaalinen instituutti / *Digitally transferred in 4K in 2017 by Kansallinen audiovisuaalinen instituutti*

Julio Sandoval (Monroe Salisbury), il 'selvaggio' mezzosangue, è solo un maniaco sessuale? La cinepresa sa come raccontare una storia d'amore nel solco della Bella e la Bestia; il lirismo dei paesaggi, l'illuminazione e i set sono predisposti con occhio delicato, attento a produrre il piacevole clima visivo dei Bluebird Photoplays. E il marchio di fabbrica del regista Rupert Julian, la sua capacità di evocare una situazione nei pochi tratti di un'inquadratura, è qui assai evidente.
Per il pubblico di oggi la stella di Colleen Moore offusca il resto del cast. I recensori d'epoca, al contrario, nemmeno la citano. Con misura e un fondo di malinconia interpreta Lizette, anche lei una mezzosangue pronta a sfoderare un coltello o le armi della seduzione femminile, secondo necessità. Innamorata di Sandoval, sarebbe la scelta giusta che lui non fa, preferendole (prevedibilmente, inevitabilmente, in una logica razzista) Marie Louise (Ruth Clifford), "pelle bianca come il latte, riccioli d'oro".
Così l'intreccio può garantirsi il topos della situazione pericolosa maschio non bianco - femmina bianca. L'incontro fatale tra i due si dispiega in due episodi speculari, sulle rive del fiume: prima come reminiscenza nostalgica di Sandoval, che eroicamente aveva salvato Marie Louise bambina; poi in una scena di incombente minaccia sessuale. Dopo aver spiato attraverso gli alberi la ragazza ormai adulta e poco vestita, Sandoval la rapisce, deciso a usarle violenza nella sua capanna, un posticino sorprendentemente confortevole. "Variety" svela il finale, assente nella copia di cui disponiamo: Sandoval muore, dopo aver contribuito a liberare l'ufficiale McKeever dalle grinfie del criminale Bedotte (di probabili origini francesi; i francesi non sono mai stati dei veri bianchi). Marie Louise e l'ufficiale, suo pallido fidanzato, trascorrono la luna di miele nella capanna del defunto mezzosangue, mezzo-*villain*.

Juha Kindberg e Mariann Lewinsky

Is Julio Sandoval (Monroe Salisbury), the half-breed 'savage', simply a maniac? The camera seems to be aware of a Beauty and the Beast romance; the idyllic landscapes, the lighting and sets have all been chosen with a delicate eye, in order to create the pleasant visual style of the Bluebird Photoplays. And Rupert Julian's directorial hallmark of building small situational vignettes is well in evidence in this film.
For today's audiences, Colleen Moore clearly outshines the rest of the cast, but she is not even mentioned by contemporary reviewers. With restraint and wistfulness she plays Lizette, a non-white girl ready to resort to a knife or to her female charms when necessary. In love with Sandoval, she would be the good choice, which he fails to make, preferring (invariably, inevitably, racists assume) "Skin white as milk and golden curls", e.g. Marie Louise (Ruth Clifford).
So, a white female threatened by a non-white male is on the agenda. The crucial meeting between the two unfolds in two mirroring episodes by the river: first, a nostalgic reminiscence of Sandoval heroically saving the small girl; later, a scene of sexual danger looming large. After Sandoval watches the thinly dressed adult woman from behind the trees, he kidnaps her and intends to rape her in his surprisingly cozy cabin. "Variety" reveals the ending that is not present in the surviving print: Sandoval will die, after having helped rescue officer McKeever from the hands of the crook Bedotte (probably of French origin; the French have never been true-blue White). Marie Louise and the officer, her pale fiancé all along the film, spend their honeymoon in the cabin of the late half-villain.

Juha Kindberg and Mariann Lewinsky

LES GRANDS FLEUVES DU CONGO BELGE

Francia, 1917

▪ Prod.: Éclair ▪ 35mm. L.: 309 m. D.: 13' a 20 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée

In questo breve documentario seguiamo un operatore nel cuore del continente africano alla scoperta di una natura dalla perfezione paradisiaca – l'opposto dei devastati campi di battaglia europei – e di una popolazione felice e serena malgrado l'assenza di modernità. L'Uomo prima della Caduta, secondo questa allegoria, è innocente; e il concetto del 'nobile selvaggio' è tanto più spesso invocato quando la cosiddetta 'civiltà' attraversa tempi difficili.

Karl Wratschko

In this short documentary film we follow the cameraman on a journey to the heart of the African continent. We discover a natural world which is Eden-like in its perfection – and the very opposite of the wasted battlefields of Europe – and we encounter local people who, despite their lack of modernity, are happy and at peace. Man before the Fall, according to this allegory, is free from guilt; and the concept of the 'noble savage' is never invoked more often than when so-called 'civilisation' is going through a difficult patch.

Karl Wratschko

TEPEYAC

Messico, 1917
Regia: Carlos E. González, José Manuel Ramos, Fernando Sáyago

▪ Scen.: Carlos E. González, José Manuel Ramos. F.: Ladislao Cortés. Int.: Roberto Arroyo Carrillo (Carlos Fernández), Pilar Cota (Lupita Flores), Beatriz de Córdova (Virgen de Guadalupe), Luis García Carrillo (missionario), Carlos E. González (missionario), Gabriel Montiel (Juan Diego).

Prod.: Films Colonial ▪ DCP. D.: 63'. Bn. Didascalie spagnole / *Spanish intertitles* ▪ Da: Filmoteca de la UNAM ▪ Restaurato in 2K nel 2017 da Filmoteca de la UNAM a partire da un nitrato positivo 35mm / *Restored in 2K in 2017 by Filmoteca de la UNAM from a 35mm positive nitrate*

Tepeyac

Tepeyac è il più antico lungometraggio muto messicano a essersi conservato. La Films Colonial, che produsse un solo altro film (*Confesión trágica* del 1919), lo realizzò nel 1917, all'inizio della prima età dell'oro del cinema messicano. Quando la produzione in Europa sostanzialmente si arrestò e le esportazioni di film dagli Stati Uniti al Sud America si ridussero a causa della guerra, i messicani approfittarono dell'occasione per sviluppare un cinema narrativo nazionale: film di finzione ambientati in Messico che raccontavano ai messicani storie sul loro popolo e i loro costumi.

Il film si apre con una donna che nell'ansiosa attesa di ricevere dall'Europa notizie del fidanzato trova soccorso nella storia della Vergine di Guadalupe. L'apparizione mariana ebbe luogo su una collina a nord di Tenochtitlán, l'odierna Città del Messico. Tepeyac, che significa 'cima della collina', era un tempo consacrata al culto di Tonantzin, la dea azteca della terra, del grano e della fertilità. Quando la Spagna sconfisse gli aztechi, la chiesa cattolica intraprese la conquista delle anime della popolazione indigena. La definitiva trasformazione del sito sacro azteco in sito sacro per il cattolicesimo si realizzò il 9 dicembre 1531, data in cui Juan Diego, nato Cuauhtlatoatzin ('aquila parlante'), raccontò di aver incontrato Nostra Signora di Guadalupe. Dopo quella prima apparizione Diego si recò dal vescovo per comunicargli le istruzioni della Madonna affinché sul Tepeyac fosse costruita una chiesa. Il vescovo Zumárraga non credette al convertito, e così la Vergine apparve nuovamente...

Alla fine della Prima guerra mondiale l'Europa e gli Stati Uniti incrementarono la produzione cinematografica e presto riconquistarono le sale messicane e sudamericane. Il Messico tornò a far sentire la propria voce solo quando il cinema sonoro era già iniziato da un pezzo e le star messicane iniziarono a tornare da Hollywood; fu così che all'inizio della Seconda guerra mondiale il regista messicano Emilio Fernández e il direttore della fotografia Gabriel Figueroa inaugurarono la seconda età dell'oro del cinema messicano.

Shari Kizirian

Tepeyac *is the oldest surviving feature-length silent film from Mexico. Films Colonial, which produced only one other film (*Confesión trágica*, 1919), made the narrative in 1917, at the beginning of Mexican cinema's first Golden Age. When production in Europe virtually ground to a halt and US exports to South America declined because of World War I, Mexicans took the opportunity to develop a nationalist narrative cinema: fictional films set in Mexico, telling Mexican stories about its people and customs.*

The film opens with a contemporary woman, anxiously awaiting word of her fiancé called away to Europe during wartime, who finds succor in the story of the Virgin of Guadalupe. This Marian apparition took place on a hill overlooked Tenochtitlán, now Mexico City. Tepeyac – meaning 'hilltop' – was sanctuary to Tonantzin, the Aztec goddess of the earth, corn, and fertility. Once Spain defeated the Aztecs, the Catholic Church began to hold sway over the souls of the indigenous people. The transformation of Tonantzin's hilltop from an Aztec to a Catholic holy site became complete in 1531, when Juan Diego, née Cuauhtlatoatzin ('eagle that talks'), reportedly encountered Our Lady of Guadalupe on December 9. After the first appearance of the Virgin, Diego visits the Bishop to relay her instructions to build a church on Tepeyac. Bishop Zumárraga does not believe the Indian convert, so the Virgin appears again...

With the end of WWI, both Europe and US stepped up production and soon took over Mexican, indeed Latin Amer-

ican, movie screens. Mexico did not reclaim its cinematic voice until well into the era of talkies, when prodigal stars returned home from Hollywood, and, with the onset of World War II, Mexican filmmaker Emilio Fernández and cinematographer Gabriel Figueroa ushered in Mexico's second Golden Age.

Shari Kizirian

LANKA DAHAN

India, 1917
Regia: Dhundiraj Govind Phalke

▪ T. int.: *Lanka Aflame*. Sog.:. ispirato a un episodio del *Ramayana* di Valmiki. Scen.: Dhundiraj Govind Phalke. F.: Trymbak B. Telang. Int.: Anna Salunke (Sita/Rama), Ganpat G. Shinde (Hanuman), D.D. Dabke, Mandakini Phalke. Prod.: Phalke's Films ▪ 35mm. L.: 148 m (frammento). D.: 8' a 16 f/s. Didascalie hindi e inglesi / *Hindi and English intertitles* ▪ Da: National Film Archive of India

Diretto da Dhundiraj Govind Phalke, il cosiddetto 'padre del cinema indiano', *Lanka Dahan* viene spesso considerato il primo grande campione d'incassi indiano. Il film si ispira a un episodio del *Ramayana* e narra del rapimento della moglie di Rama, Sita, da parte di Ravana, re demone di Lanka. Rama, alla ricerca della moglie, incontra Hanuman, il dio scimmia a lui devoto. Hanuman vola a Lanka per portare a Sita un messaggio di Rama e viene catturato da Ravana, il quale ordina che gli venga incendiata la coda. Hanuman riesce a scappare e incendia Lanka con la sua coda infuocata. Rispetto al precedente film *Raja Harishchandra*, Phalke esplora qui diversi spazi e sperimenta con la macchina da presa e le tecniche di montaggio. I due ruoli di Rama e Sita vengono interpretati dallo stesso attore maschio, Anna Salunke. Così commentò il grande regista JBH Wadia, che vide il film in sala quando uscì: "*Lanka Dahan* era un capolavoro minore della sua epoca. Lo spettacolo della figura di Hanuman che rimpicciolisce mentre sale sempre più in alto tra le nuvole e l'incendio della città di Lanka realizzato fotografando modelli in miniatura era semplicemente maestoso. Ricordo che paesani devoti erano giunti in gran numero dalla vicina Bombay sui loro carri tirati da buoi per avere il *darshan* della loro amata divinità, Rama. Molti trascorsero la notte su giacigli improvvisati per poter rivedere il film il giorno dopo".

Shivendra Singh Dungarpur

Directed by the 'Father of Indian Cinema', Dhundiraj Govind Phalke, Lanka Dahan *is often said to be India's first box-office hit. The film is based on an episode from the epic* Ramayana *and tells the story of the abduction of Lord Rama's wife Sita by Lanka's demon king Ravan. Lord Rama, searching for his wife, meets Hanuman, the monkey god and a devotee of Rama. Hanuman flies to Lanka to give Sita a message from Rama and is captured by Ravan who orders that his tail be set on fire. Hanuman manages to escape and sets the whole of Lanka aflame with his fiery tail. Compared to his earlier film,* Raja Harishchandra*, Phalke explored different spaces and experimented with the camera and editing techniques in this film. The roles of both Rama and Sita were played by the male actor Anna Salunke. Prominent filmmaker JBH Wadia had this to say when he saw the film in the cinema on its release* – "Lanka Dahan *was a minor masterpiece of its time. The spectacle of Hanuman's figure becoming progressively diminutive as he flew higher and higher in the clouds and the burning of the city of Lanka in table-top photography were simply awe-inspiring. I remember that devout villagers from nearby Bombay had come in large numbers in their bullock carts to have* darshan *of their beloved god, Lord Rama. Many stayed overnight in their improvised dwellings to see the film again the next day".*

Shivendra Singh Dungarpur

FURCHT

Germania, 1917 Regia: Robert Wiene

▪ T. int.: *Fear*. Scen.: Robert Wiene. Int.: Bruno Decarli (Graf Greven), Conrad Veidt (sacerdote indiano), Mechthildis Thein, Bernhard Goetzke, Hermann Picha. Prod.: Messter-Film GmbH ▪ 35mm. L.: 1467 m. D.: 72' a 18 f/s. Imbibito / *Tinted*. Didascalie danesi / *Danish intertitles* ▪ Da: Deutsches Filminstitut per concessione di Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung

Il protagonista, un aristocratico tedesco (Bruno Decarli), ruba un idolo durante un soggiorno a Giava. Il fantasma del sacerdote cui ha sottratto l'oggetto sacro, però, lo ossessiona e gli profetizza una morte vicina: ha ancora soltanto sette giorni di vita.
Film sorprendente, misterioso e onirico, dominato da un sentimento di paura che presiede a ogni azione, dalla prima all'ultima inquadratura. Film romantico e psicoanalitico, apparentemente senza limiti temporali ma dominato dallo scorrere ineluttabile dei giorni che ritmano la storia. Un film di corpi, quello giovanissimo di Veidt, magrissimo e inquietante, corpo immateriale che attraversa le scene del film per la sua inevitabile rivincita. Quello di Decarli sempre più appesantito dal trascorrere del tempo, nonostante le folgoranti avventure che vive, su tutte l'incontro amoroso, girato con una macchina fissa e animato da corpi che sembrano ballare tra loro alla ricerca di un punto di equilibrio.

Gian Luca Farinelli

The protagonist, a German nobleman (Bruno Decarli), steals a sacred statuette during a stay in Java. The ghost of the priest from whom he stole the object, however, haunts him and prophesies him his imminent death: he has only seven days left to live.
A surprising film, mysterious and oneiric, dominated by a feeling of fear which haunts every action, from the first to the last shot. A romantic and psychoanalytical film, apparently without limits

Furcht

Conrad Veidt

of time but dominated by the ineluctable passing of the days which give the story its rhythm. A film of bodies, the very young one of Veidt, thin and disquieting, an immaterial body which crosses the scenes of the film as it seeks its inevitable revenge. That of Decarli, ever more weighed down by the passing of time, notwithstanding the dazzling adventures which he experiences, above all the amorous encounter, filmed with a fixed camera and animated by bodies which seem to dance with each other in the search for a point of equilibrium.

Gian Luca Farinelli

HANN, HEIN UND HENNY!

Germania, 1917 Regia: Rudolf Biebrach

▪ Int.: Henny Porten, Rudolf Biebrach. Prod.: Messter-Film GmbH ▪ 35mm. L.: 77 m. (incompleto, l. orig.: 402 m). D.: 4' a 18 f/s. Bn. Didascalie tedesche / *German intertitles* ▪ Da: Bundesarchiv-Filmarchiv

Una guerra infinita richiede riserve infinite di denaro, e al terzo anno di combattimenti le scorte tedesche iniziavano a esaurirsi. Era la settima volta che il Tesoro emetteva 'titoli di guerra', e per attirare i potenziali investitori serviva una tecnica più scaltra, ovvero il ricorso a testimonial di sicuro effetto. In *Hann, Hein und Henny!* – del quale abbiamo reperito alcuni frammenti su un rullo pubblicitario della Messter – dei marinai chiedono a Frieda 'Henny' Porten, la diva del cinema muto più amata in Germania, di aiutarli a raccogliere fondi per lo sforzo bellico. Non ci vuole molto a persuadere Henny, la quale propone a due dei marinai di partecipare insieme a lei a una pubblicità per promuovere il complicato piano dei prestiti di guerra. Tuttavia, malgrado lo sfoggio di creatività e l'entusiasmo di Henny (che sembra sinceramente devota alla causa), l'ultima didascalia del filmato ci dice che i progressi si fanno attendere: "Sostenete la settima emissione di titoli di guerra", suggerisce. O anche no.

Karl Wratschko

Never-ending war requires a never-ending pot of money to pay for it, but as the fighting continued for a third year, the German public's pockets seemed decidedly less deep than they'd been in the beginning. This was the seventh time the Treasury had issued 'War Bonds', and persuading potential investors to get involved was going to require a more cunning approach: celebrity endorsements. In Hann, Hein und Henny! *– fragments of which we found on a Messter cinema advertising reel – some navy marines run into Frieda 'Henny' Porten, Germany's most beloved movie star of the silent era, and plead for her support. But Henny requires little persuasion, and is soon excitedly proposing that two of the marines co-star with her in a commercial to support the Fatherland's complicated fundraising scheme. For all its seeming-creativity, however, and despite Henny's enthusiasm (she seems genuinely fired up), the clip's final prosaic caption shows we haven't progressed so far: "Support the 7th Edition of the War Bonds" it suggests. Or not.*

Karl Wratschko

CAPITOLO 3: RAGAZZE, BALLERINE, ATTRICI
CHAPTER 3: GIRLS, DANCERS, ACTRESSES

I cineasti del 1917 sapevano che le ragazze sono grandi protagoniste, commuovono se sono buone, tolgono il fiato se sono cattive, sorprendono quando mostrano tratti umani come il coraggio, la determinazione o la violenza fisica. I ritratti di giovani donne nei film dei registi svedesi Stiller e Sjöström sono tra i più convincenti del cinema anni Dieci. I rapporti di genere erano assai progrediti nella società scandinava, e le donne di questi film, pienamente realizzate e lontane dallo stereotipo, mostrano un po' tutte l'influenza della scrittrice Selma Lagerlöf, creatrice di figure femminili complesse, che sanno essere 'soggetti' allo stesso modo dei personaggi maschili. A partire dal 1917, i suoi romanzi furono adattati per lo schermo e fornirono la base ad alcuni dei capolavori del cinema muto svedese.
Le ballerine, al contrario, sono a priori attrazioni più che individui, ed è l'esibizione del loro corpo che garantisce il glamour e spalanca le porte del divismo. Di conseguenza, i film sono pieni di attrici che interpretano ballerine e la storia del cinema è piena di attrici che cominciarono la carriera come ballerine. Vedremo Pola Negri danzare in uno dei suoi film polacchi (in questo stesso 1917 partirà per la Germania), la celebre Ellen Richter in una *danse serpentine* sulla pista di una proto-discoteca, e Stacia Napierkowska (in *Caligula*, nella sezione *Ritrovati e Restaurati*) in una scena che documenta meglio di ogni altra il carattere erotico-esotico della sua arte, modellata sul recupero moderno di antiche forme ideali. Non perdetevi le attrici Karin Molander e (occasione unica) Maria Orska, e non perdetevi la futura star hollywoodiana Pauline Starke nel ruolo d'un irresistibile maschiaccio.

Mariann Lewinsky

Filmmakers of 1917 knew that girls make great protagonists: they are touching when good, stunning when bad and surprising when showing human qualities such as courage, determination or physical violence. Among the most convincing portraits of young women in the cinema of the 1910's are those by Swedish film directors Stiller and Sjöström. Gender roles were progressive in Scandinavia, and the characterization of women in these films as fully realized individuals, far from any stereotype, shows the influence of writer Selma Lagerlöf, creator of complex female figures, who can be subjects in the same way that male characters can be. Starting in 1917, her novels were adapted into some the greatest works of Swedish silent cinema.
Dancers, on the other hand, will a priori be attractions rather than individuals, the display of their bodies making an efficient claim to glamour, to stardom. Consequently, films are full of actresses playing dancers and film history is peopled with film stars who started their career as dancers. See dancer Pola Negri in 1917, in one of her early Polish films (she would go to Germany the same year), popular Ellen Richter doing a serpentine dance on a proto-disco floor, and Stacia Napierkowska (in Caligula*, in the Section* Recovered and Restored*) in a scene that documents better than any other her exotic-erotic art form, modelled on modern ancient ideals. Don't miss actresses Karin Molander and (a unique occasion) Maria Orska, and don't miss future Hollywood star Pauline Starke as a bewitching tomboy.*

Mariann Lewinsky

UNTIL THEY GET ME
USA, 1917 Regia: Frank Borzage

▪ Scen.: Kenneth B. Clarke. F.: C.H. Wales. Int.: Pauline Starke (Margy), Jack Curtis (Kirby), Joe King (Selwyn), Wilbur Higby (signor Draper), Anna Dodge (signora Draper), Walter Perry (sergente Blaney). Prod.: Triangle Film Corporation ▪ 35mm. L.: 1045 m. D.: 50' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: Library of Congress

Nel 1916 il fiasco di *Intolerance* aveva quasi portato al fallimento la Triangle Film Corporation; nell'estate del 1917 Griffith, Ince e Sennett, i migliori registi della casa, se n'erano già tutti andati. Il nuovo arrivato Frank Borzage si ritrova così a dirigere i propri film; ma della dozzina di titoli realizzati per la Triangle solo due risultano oggi sopravvissuti. Uno di questi, *Until They Get Me*, è un western in puro stile Borzage.
Hervé Dumont scriveva nel 1993: "*Until They Get Me* è un'autentica gemma, probabilmente uno dei western più belli realizzati negli anni Dieci. Lampi di cruda poesia si mescolano a un erotismo soffuso, come poi solo in King Vidor o in Nicholas Ray. Nel cast c'erano Jack Curtis, vecchia gloria dei film di cowboy, il giovane texano Joe King e l'incantevole monella Pauline Starke, di sedici anni".
Sì, Pauline è incantevole e l'intero film è splendido, non solo per essere un western degli anni Dieci, è splendido e basta. Tre persone si incontrano per caso e i loro destini non si districheranno più. Il personaggio femminile funziona come legame tra i due uomini; tutti e tre attraversano una trasformazione interiore, e a trasformarli sono il tempo e i sentimenti, non gli snodi della trama. La ragazzina ma-

Until They Get Me

schiaccio sboccia e diventa una giovane bellezza consapevole del proprio potere, l'assassino senza colpa si stanca di fuggire, mentre il fulgido eroe della polizia a cavallo canadese si smarrisce nell'ossessione per il fuggiasco e inciampa nell'incantesimo dell'amore.

Mariann Lewinsky

When Intolerance *flopped in 1916, it nearly sank the Triangle Film Corporation; by summer 1917, Griffith, Ince and Sennett, the company's best directors, had all left. The newly arrived Frank Borzage got his chance to direct his own films, but of the dozen or so produced by Triangle, only two are known to exist.* Until They Get Me *is one of them, a western imbued with Borzage's personal style.*

*Hervé Dumont commented in 1993: "*Until They Get Me *is a rare gem, probably one of the most beautiful pieces of the genre to be directed in the 1910s. Flashes of raw poetry mix with haunting eroticism, and only King Vidor or Nicholas Ray would come up with anything equivalent. In the cast were Jack Curtis, an old-timer in cowboy films, the young Texan Joe King, and the ravishing sprite Pauline Starke, a sixteen-year-old".*

Yes she is ravishing, and the whole film is wonderful, not only as a western of the 1910's, but wonderful full stop. Three people meet by chance and their destinies are intertwined, the woman acting as a link between the two men. All three change within, transformed by time and feelings, not plot points. The tomboy girl grows up into a young beauty who knows her power, the involuntary murderer grows tired of being a fugitive, and the radiant hero of the Canadian Mounted Police loses himself in his obsession with the fugitive and becomes awkward under the spell of love.

Mariann Lewinsky

BESTIA

Polonia, 1917 Regia: Aleksander Hertz

▪ T. int.: *The Polish Dancer*. Scen.: Aleksander Hertz. F.: Witalis Korsak-Gołogowski. Scgf.: Tadeusz Sobocki, Józef Galewski. Int.: Pola Negri (Pola Basznikow), Witold Kuncewicz (Aleksy), Jan Pawłowski (Dymitr), Maria Dulęba (Sonia), Mia Mara. Prod.: Sfinks ▪ DCP 4K. D.: 67' (incompleto). Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: Filmoteka Narodowa ▪ Restaurato in 4K nel 2017 da Filmoteka Narodowa / *Restored in 4K in 2017 by Filmoteka Narodowa*

Bestia è il più antico film con la grande Pola Negri a essersi conservato nonché l'unica testimonianza superstite degli esordi dell'attrice in Polonia. Faceva parte di quattro film che la compagnia polacca Sfinks produsse con la prima diva cinematografica del paese. Con le sue *femmes fatales* Pola Negri accese la fantasia degli spettatori, e i suoi film fecero furore anche in Germania. Presto notata dagli studios tedeschi, la diva iniziò a lavorare in Germania nel 1917. Ernst Lubitsch la diresse in quattro film; *Madame Dubarry* (1919) divenne un successo internazionale e Negri ottenne un contratto con la Paramount, che la portò a Hollywood nel 1922.

Il successo dei film tedeschi con Pola Negri sul mercato americano fu visto come un'opportunità dal distributore Jesse A. Levinson, che alla fine del 1921 acquistò *Bestia* e, dopo qualche modifica di poco conto, lo distribuì negli Stati Uniti con il titolo *The Polish Dancer*. Per rendere il film nuovo e attraente fu taciuto il fatto che fosse una produzione polacca di cinque anni prima. La pubblicità si concentrò sul cast, su Pola Negri, e omise la data e il paese di provenienza della pellicola.

Bestia non sarebbe sopravvissuto se non fosse stato distribuito negli Stati Uniti. In Polonia tutti gli elementi andarono perduti o distrutti durante la Seconda guerra mondiale, ma a New York fu conservata una copia nitrato presso il MoMA. A partire da quella copia, in Polonia sono stati prodotti un internegativo e una copia safety, oggi conservati nelle collezioni della Filmoteka Narodowa. Nel 2017 *Bestia* è stato sottoposto a restauro digitale a

Bestia

risoluzione 4K, e sono state ripristinate le didascalie americane originali.

Grzegorz Rogowski

Bestia *is the oldest surviving film starring the great Pola Negri. It is also the only record we have of the Polish beginnings of her career.* Bestia *is one of four films the Polish company Sfinks produced with Pola Negri, the first film star of the country. Her portrayal of femmes fatales fired up audiences' imagination, and her films became highly popular, also in Germany. The actress was quickly noticed by German production heads, and she started to work in Germany in 1917. Ernst Lubitsch directed her in four films:* Madame Dubarry *(1919) became a worldwide success, and Negri got a contract from Paramount. She would leave for Hollywood in 1922.*
The success of the German films starring Pola Negri in the American market was perceived as an opportunity by a distributor, Jesse A. Levinson, who in late 1921 bought Bestia *and, after some minor edits, distributed it in the USA as* The Polish Dancer. *To make the film look fresh and attractive, the fact that it was a five-year-old Polish production was hidden. The publicity focused on the cast, on Pola Negri, and intentionally left out the film's date and country of origin.*
Without the distribution of Bestia *in the United States the film would not have survived. In Poland, all elements were lost or destroyed during the Second World War, but in New York, a nitrate print was preserved in the Museum of Modern Art. Upon the return of this element to Poland an internegative and a safety print were made that are now in the collections of the Filmoteka Narodowa. In 2017 Bestia was digitally restored in 4K resolution, and additional original English-language intertitles from the US release print were re-established.*

Grzegorz Rogowski

DIE SCHWARZE LOO

Germania, 1917 Regia: Max Mack

▪ T. int.: *The Black Dancer*. T. alt.: *Die schwarze Loo oder Die Komposition des Anderen*. Scen.: Hans Brennert. F.: Béla Zsitkovszky. Int.: Maria Orska (Loo), Theodor Loos (Fred Burchardt), Bruno Ziener (compositore). Prod.: Greenbaum-Film GmbH ▪ 35mm. L.: 1232 m. D.: 60' a 18 f/s. Imbibito / *Tinted*. Didascalie tedesche / *German intertitles* ▪ Da: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen

In soli due anni, il 1916 e il 1917, Max Mack girò ben sei film con protagonista Maria Orska. Negli anni Dieci e negli anni Venti la leggendaria attrice teatrale di origini russo-ebraiche fece furore in Austria e in Germania, primeggiando nei più 'moderni' allestimenti di Oscar Wilde, Frank Wedekind, Luigi Pirandello, Arthur Schnitzler e August Strindberg. Chiunque oggi studi la sua carriera potrà confermarlo: Maria Orska possedeva un autentico carisma erotico che sapeva sfruttare al meglio nelle sue interpretazioni notoriamente audaci. Personaggio eccentrico, Orska era la beniamina degli ambienti artistici viennesi e berlinesi: lo provano non soltanto i molti registi alla moda che vollero lavorare con lei (Max Reinhardt, per esempio), ma anche il suo ruolo di musa del grande Oskar Kokoschka. La proiezione di *Die schwarze Loo* ci offre la rara opportunità di seguire sul grande schermo questa straordinaria attrice mentre si inoltra nei pulsanti bassifondi berlinesi donando un'interpretazione espressionista che a cento anni di distanza conserva tutta la sua immediatezza. Naturale che questa donna formidabile fosse percepita come una minaccia alla rigida morale guglielmina. La sua presenza sullo schermo oscura tutto ciò che la circonda. Come scrisse un critico dell'epoca: "La brillante e vivace Maria Orska interpreta il suo ruolo con tanta verve che tutto ciò che le sta attorno sembra spegnersi" ("Neues Kino-Rundschau", 18 maggio 1918). Purtroppo, presto si spense anche la sua, di stella: solo dodici anni dopo, quasi a mimare i ruoli troppo spesso interpretati sullo schermo, Maria condivise il fato dell'eroina del romanzo

Die schwarze Loo

di Schnitzler, *Fräulein Else*: fu uccisa da un'overdose di Veronal a Vienna, a soli trentasette anni.

Karl Wratschko

In just two years, 1916 and 1917, the director and filmmaker Max Mack shot no less than six films with Maria Orska in the lead role. This legendary actress, of Russian-Jewish origin, was one of the great stars of the theatre in Germany and Austria in the 1910s and 1920s, topping the bill in all the most 'modern' plays by Oscar Wilde, Frank Wedekind, Luigi Pirandello, Arthur Schnitzler and August Strindberg. As anyone studying her work today will realise, Orska possessed a genuine erotic charisma which she used to great effect in her notoriously risqué performances. An eccentric of her times, Orska became the darling of the Berlin and Viennese art worlds – a fact which can be proven not only through the number of fashionable directors who wanted to work with her (Max Reinhardt, for example), but in her capacity as Muse for the great painter Oskar Kokoschka. The presentation of Die schwarze Loo *gives us a rare opportunity to experience this extraordinary actress, who was so fascinating in her day, on the big screen. Follow her on her journey into the pulsating Berlin underworld, and you'll see an expressionist performance which has lost none of its immediacy a hundred years later. You'll also understand why this formidable woman seemed like such a threat to the strict morality of the Wilhelminian era. What you might not notice is anyone else. As a contemporary film critic wrote: "Maria Orska, the brilliant, spirited, actress manages her role with such verve and, at the same time, diligence and power, that everything else around her fades" ("Neues Kino-Rundschau", May 18, 1918). Alas, for all its limelight-stealing lustre, her own star soon faded. Just twelve years later, as if reality was imitating the roles she had too often played on screen, she suffered the same fate as the heroine in Arthur Schnitzler's novel* Fräulein Else*: snuffed out by an overdose of Veronal in Vienna when she was just thirty-seven years old.*

Karl Wratschko

TÖSEN FRÅN STORMYRTORPET

Svezia, 1917 Regia: Victor Sjöström

▪ T. it.: *La ragazza della torbiera*. T. int.: *The Girl from the Marsh Croft*. Sog.: dall'omonimo romanzo di Selma Lagerlöf. Scen.: Ester Julin, Victor Sjöström. F.: Henrik Jaenzon. Scgf.: Axel Esbensen. Int.: Greta Almroth (Helga Nilsdotter), Lars Hanson (Gudmund Erlandsson), Karin Molander (Hildur), William Larsson (il padre di Helga), Thekla Borgh (la madre di Helga), Hjalmar Selander (il padre di Gudmund), Concordia Selander (la madre di Gudmund). Prod.: AB Svenska Biografteatern ▪ 35mm. L.: 1585 m. D.: 82' a 17 f/s. Bn. Didascalie svedesi / *Swedish intertitles* ▪ Da: Svenska Filminstitutet

Tösen från Stormyrtorpet fu il primo film tratto da un'opera di Selma Lagerlöf, la cui produzione era destinata a diventare una ricca fonte letteraria per il cinema muto svedese. L'idea di adattare il romanzo breve di Lagerlöf venne a Sjöström quando ricevette la lettera di una giovane ammiratrice che gliene consigliava la lettura e lo invitava a ricavarne un film con Greta Almroth nel ruolo della protagonista. Il regista si incuriosì, e pochi mesi dopo poté informare l'autrice della lettera che erano stati acquistati i diritti cinematografici del romanzo e che le riprese in esterni sarebbero iniziate nell'estate del 1917 in Dalarna.

Sjöström infonde una straordinaria dimensione visiva a una storia che parla di ipocrisia, differenze sociali e statura morale. Il regista costruisce straordinarie composizioni mettendo in scena azioni e reazioni a diversi livelli di profondità nella stessa inquadratura, e lascia che siano i gesti a rivelare i drammi interiori e i sentimenti dei personaggi. Gli interni di tre abitazioni vengono caratterizzati da Sjöström con simboli e dettagli che indicano chiaramente tre diversi strati sociali.

Greta Almroth interpreta la ragazza madre coinvolta suo malgrado in una causa di paternità nella quale viene

giudicata senza che venga emessa una sentenza. L'attrice era apparsa in vari altri film di Sjöström, gran parte dei quali è purtroppo andata perduta. Lars Hanson è qui al suo esordio, nei panni di un bello e spavaldo ragazzo di campagna dall'animo inquieto e generoso, ruolo in cui era destinato a eccellere, e il film è uno dei rari casi in cui Karin Molander incarna un personaggio piuttosto sgradevole.
Il film fu un successo commerciale e di critica, perfino negli Stati Uniti dove fu distribuito in oltre quaranta copie. Nel gennaio del 1919 la "National Board of Motion Picture Review" ne elogiò l'"eccellente fotografia, l'insolita recitazione, l'eccezionale maestria tecnica" e "l'eccellente effetto morale". Il romanzo di Lagerlöf conobbe vari altri adattamenti: la prima versione sonora fu diretta da Detlef Sierck (Douglas Sirk) e prodotta dall'UFA nel 1935 con il titolo *Das Mädchen vom Moorhof* (*La ragazza di Moorhof*).

Jon Wengström

Tösen från Stormyrtorpet

Tösen från Stormyrtorpet *was the first screen adaptation of the writings of Selma Lagerlöf, whose works would become such a rich literary source for Swedish silent cinema. The idea to make a film out of Lagerlöf's short novel came to Sjöström when he received a letter from a young female admirer who advised him to read the novel, and to make a film of it with Greta Almroth in the main role. The director was intrigued, and a few months later informed the author of the letter that the screen rights had been acquired from Lagerlöf, and that shooting would take place on location in Dalarna in the summer of 1917.*
Sjöström infuses the film's story about bigotry, class and moral stature with exceptional visual qualities. There are many extraordinary compositions, and the director stages actions and reactions in different levels of depth in the same shot, revealing the characters' inner dramas and feelings through gestures. The interiors of the three different households are characterized by Sjöström with symbols and details that clearly indicate three different strata of society.
Greta Almroth plays the unwed mother, brought against her will to court in a paternity case, where judgement is passed without any sentence being issued. She had appeared in several earlier films by Sjöström, most of which are sadly lost. Lars Hanson makes his first appearance here as a charming, swaggering country boy with a troubled mind and a big heart, a role in which he would later excel, and Karin Molander is seen in a rare performance as a rather unsympathetic character.
The film was a critical and commercial success, not least in the US where more than forty prints were distributed. The "National Board of Motion Picture Review" in January 1919 praised the film for its "excellent photography, unusual acting, exceptional technical handling" and its "excellent moral effect". The Lagerlöf story was later filmed several times, the first sound version being the UFA 1935 production Das Mädchen vom Moorhof *(*The Girl from the Marsh Croft*), directed by Detlef Sierck (Douglas Sirk).*

Jon Wengström

THOMAS GRAALS BÄSTA FILM

Svezia, 1917 Regia: Mauritz Stiller

▪ T. int.: *Thomas Graal's Best Film*. Scen.: Harald B. Harald [Gustaf Molander]. F.: Henrik Jaenzon. Scgf.: Axel Esbensen. Int.: Victor Sjöström (Thomas Graal), Karin Molander (Bessie), Albin Lavén (il padre di Bessie), Jenny Tschernichin-Larsson (la madre di Bessie), William Larsson (Masey), Axel Nilsson (Johan). Prod.: AB Svenska Biografteatern ▪ 35mm. L.: 1087 m. D.: 53' a 18 f/s. Bn. Didascalie svedesi / *Swedish intertitles* ▪ Da: Svenska Filminstitutet ▪ Copia prodotta nel 1976 da un duplicato negativo bianco e nero ricavato da una copia nitrato imbibita conservata nel BFI - National Archive. Nel 2003 sono state rinvenute scene aggiuntive, inserite nel duplicato negativo e nella copia attuale / *The print was struck in 1976 from a black-and-white duplicate negative from a tinted nitrate print in the collections of the BFI - National Archives. Additional scenes were found in 2003, which were inserted into the duplicate negative and the existing print.*

Nell'estate del 1916 Mauritz Stiller lasciò il cinema per dedicarsi al teatro (dopo *Vingarne* e *Balettprimadonnan*, entrambi proiettati a Il Cinema Ritrovato nel 2016) e vi fece ritorno un anno dopo con *Thomas Graals bästa film*.
In seguito al successo di *Terje Vigen* (*C'era un uomo*) di Victor Sjöström, la AB Svenska Biografteatern cambiò strategia produttiva. Ben presto anche Stiller avrebbe diretto film ambientati in paesaggi spettacolari e tratti da famose opere letterarie che celebravano l'interazione tra l'Uomo e la Natura. Ma continuò anche a girare commedie d'ambientazione urbana, come i due *Thomas Graal* ed *Erotikon* (1920). In *Thomas Graals bästa film* il carattere metacinematografico di *Vingarne* appare pienamente sviluppato, tanto da diventare l'elemento centrale del film. La storia si incentra su uno sceneggiatore – deliziosamente interpretato dal regista Victor Sjöström – alla disperata ricerca di un'idea per il prossimo film. La commedia offre il ritratto caricaturale di un magnate del cinema e la parodia di un dramma della povertà tipicamente svedese, contiene allusioni alla censura e nelle didascalie si rivolge direttamente agli spettatori.
La protagonista femminile è interpretata dalla brillante Karin Molander, ancora una volta nei panni di una donna indipendente e volitiva. Particolarmente memorabili sono le scene ironiche in cui si esercita davanti allo specchio e i primi provini.
L'anno dopo Stiller diresse un seguito intitolato *Thomas Graals bästa barn*, e nel 1922 lo sceneggiatore Gustaf Molander girò un terzo film liberamente ispirato a quelli di Stiller, *Thomas Graals myndling*.

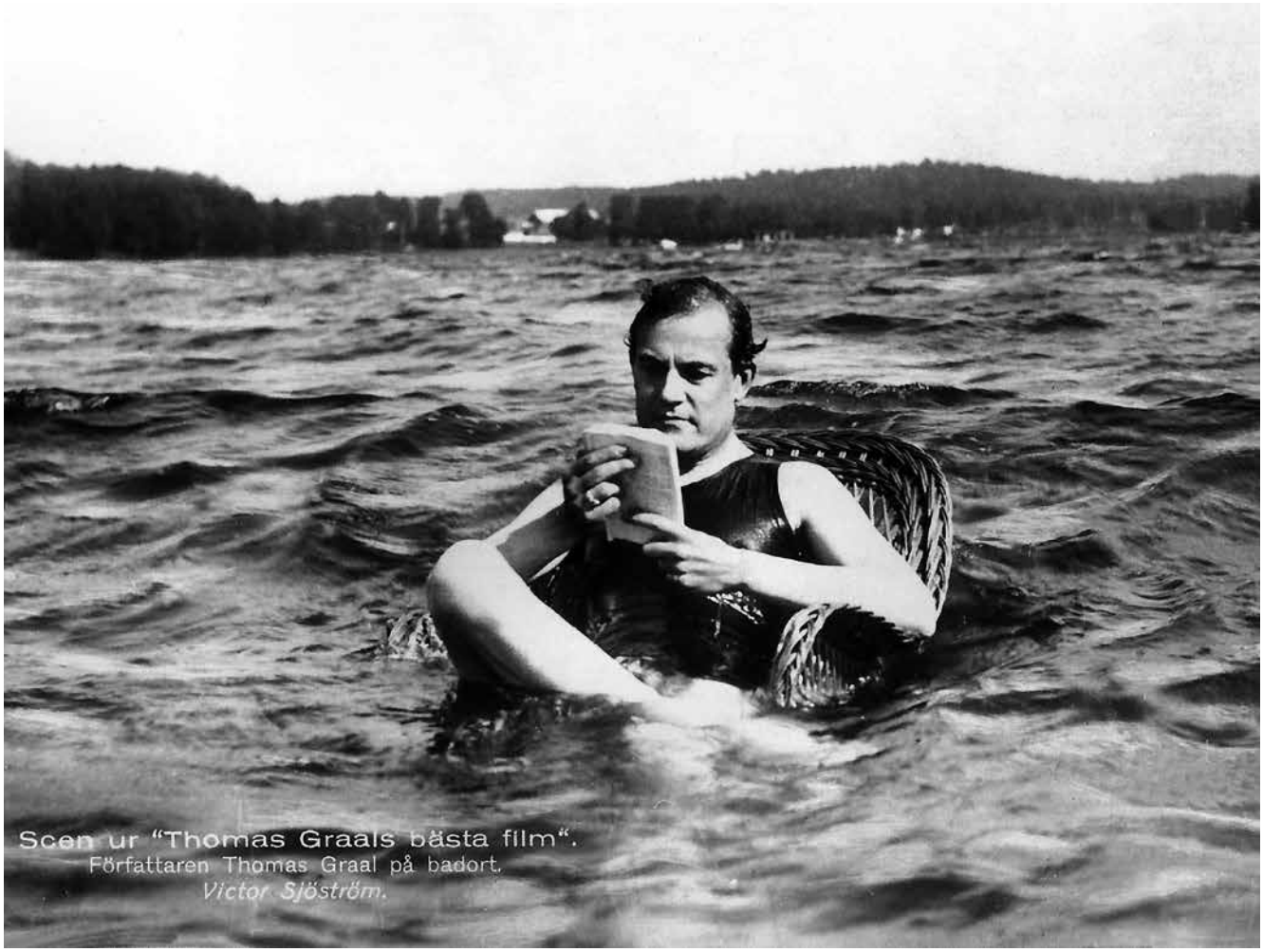
Jon Wengström

Thomas Graals bästa film

In summer 1916 Mauritz Stiller left cinema for the theatre (after Vingarne *and* Balettprimadonnan*, both screened at Il Cinema Ritrovato in 2016) and returned to it a year later, with* Thomas Graals bästa film.

After the success of Victor Sjöström's Terje Vigen *(*A Man There Was*), AB Svenska Biografteatern changed its production policy. Soon Stiller too would direct films shot in spectacular locations based on famous literary sources portraying the interaction between Man and Nature. But he also continued to make urban contemporary comedies, such as the* Thomas Graal *films and* Erotikon *(1920).*

In Thomas Graals bästa film*, the self-reflective traits of* Vingarne *are fully developed, becoming the subject of the film itself. The story centers around a scriptwriter – delightfully played by film director Victor Sjöström – struggling for an idea for his next film. The comedy delivers an exaggerated portrait of a studio mogul, a parody of a typical Swedish poverty-drama, allusions to Swedish censorship, and has intertitles addressing the spectators directly.*



The female lead is played by brilliant comedienne Karin Molander, once again cast as an independent and strong-willed woman. Especially memorable are her tongue-in-cheek performances, practicing at home in front of the mirror, and her first screen tests.
*Stiller directed a continuation in the following year (*Thomas Graals Best Child*), and scriptwriter Gustaf Molander made a sequel loosely based on the Stiller films in 1922 (*Thomas Graals myndling*).*

Jon Wengström

[DANSES ENFANTINES]

Francia, 1917

▪ Prod.: Pathé Frères ▪ 35mm. L.: 108 m (incompleto, l. orig.: 145 m). D.: 5' a 19 f/s. Bn ▪ Da: Cinémathèque française

Il titolo del cortometraggio è ingannevole. La grazia e la leggerezza delle piccole ballerine filmate nel bel mezzo della natura primaverile sono infatti oggetto, grazie all'impiego del ralenti, di uno studio scrupoloso e scientifico del movimento. Per cui ciascuna inquadratura equivale a un passo di danza o a una danza differente: la scena viene prima filmata a ritmo regolare (18 f/s), poi riregistrata a ritmo velocissimo. Che si tratti del primo prototipo della camera Pathé, commercializzata nel 1920 e in grado di riprendere fino a 120 immagini al secondo? In effetti, il materiale utilizzato dallo scienziato Jean Comandon, per il quale la Pathé aveva creato uno studio dedicato a Vincennes, potrebbe essere servito alla realizzazione di queste brevi scene. Tra l'altro Comandon era assistito da Émile Labrély, esperto proprio in camere ad alta velocità. La presente copia non contiene le didascalie originali, per cui lascia insoluto il mistero del film.

Céline Ruivo

The title of this short is misleading. The grace and agility of the little ballerinas filmed in a natural setting in spring are, thanks to the use of slow motion, turned into the object of a scrupulous scientific study of motion. Each shot corresponds either to a dance step or to a different dance. Each scene was shot first at a standard speed (18 fps) and then re-recorded at a very high speed. Was this the product of the first prototype of the Pathé camera able to shoot up to 120 frames per second, which went on sale in 1920? It is possible. The material used by the scientist Jean Comandon, for whom Pathé purpose built a studio in Vincennes, could have been the basis for the realisation of these brief scenes. Moreover, Comandon was assisted by Émile Labrély, an expert in high-speed cameras. But the present copy lacks the original intertitles and so the mystery surrounding the film remains.

Céline Ruivo

MATER DOLOROSA
Francia, 1917 Regia: Abel Gance

Vedi pag. / *See p.* 102

LA TRAGICA FINE DI CALIGULA IMPERATORE
Italia, 1917 Regia: Ugo Falena

Vedi pag. / *See p.* 207

LUCCIOLA
Italia, 1917 Regia: Augusto Genina

Vedi pag. / *See p.* 318

Danses enfantines

Durante la selezione dei film per la rassegna di quest'anno ero assillato da una domanda. Cosa rende attraente un film, e perché? Con certi film è amore a prima vista, eppure tre giorni dopo finiscono nel dimenticatoio; altri sembrano passare quasi inosservati, ma a distanza di una settimana ti scorrono ancora davanti agli occhi.

Ecco dunque una mia personale e inaffidabile versione della Legge d'attrazione (teoria volatile che cambia costantemente a seconda degli allineamenti astrali): l'autenticità mi emoziona profondamente. E anche l'artificio. Molti dei film muti che preferisco sono girati in esterni con attori dilettanti o semiprofessionisti. E altrettanti sono momenti di puro artificio interpretati dai più grandi attori del tempo. I due ideali non si escludono a vicenda. Alcuni rari film primeggiano in entrambe le dimensioni, e il risultato è spesso avvincente e sempre memorabile.

Realismo veritiero e consapevole artificio vanno mano nella mano in *L'anello di Pierrot*: un film girato prevalentemente in esterni con uno stile molto realistico, ma con una trama fiabesca e un protagonista androgino interpretato da una donna travestita da uomo. Sembra quasi che la sincerità ci faccia l'occhiolino mentre la donna, che però va considerata un uomo, ci assicura che questa è una storia *vera*.

In un'analoga mescolanza di realismo e magia abbiamo *Le mogli e le arance*, il film ungherese *Az obsitos* e il film russo *Za sčast'em* (per questi ultimi due, si veda il capitolo 1). A incorniciare queste opere ci sono due titoli caratterizzati da una sola delle due qualità. *Le Coupable* rappresenta la quintessenza del cinema muto realista. È *Malombra*, con l'interpretazione ipnotica di Lyda Borelli in una messa in scena dalla perfetta bellezza pittorica, è l'epitome del divismo italiano.

Karl Wratschko

During the selection period, the same question kept coming up in my mind. What makes a film attractive – and why? With some films, it's love at first sight, but three days later you've completely forgotten about it, while others might not have made a great impression at first, but a week later are still playing on repeat in your head.

Here then is an unreliable version of the Law of Attraction (a volatile theory which changes constantly, depending on the alignment of the stars): I'm deeply moved by authenticity. And by artificiality. Many of my favourites in silent film are shots on location featuring amateur or semi-professional actors. But just as many are moments of utter artifice made by the greatest thespians of the day. And the two ideals are not mutually exclusive. Some rare films achieve mastery in both these extremes – and the extreme is often attractive and always memorable.

Truth-telling realism and deliberate artifice walk hand in hand in L'anello di Pierrot*: a film predominantly shot outdoors in a very realistic style, but with a fairytale narrative and an androgynous protagonist who is played by a woman dressed up as a man. It feels like Honesty is winking at you as she, who must be addressed as he, assures you that this is a true story.*

In a similar vein, blending realism and magic, we have Le mogli e le arance*, the Hungarian film* Az obsitos*, and the Russian film* Za šcast'em *(for these last two see chapter 1). These works are framed by two films which only exhibit one of the two qualities.* Le Coupable *represents the quintessential example of realist cinema in the silent era. And* Malombra *with Lyda Borelli's mesmerising performance in a* mise-en-scène *of unmitigated pictorial beauty is the epitome of Italian Diva-dom.*

Karl Wratschko

L'ANELLO DI PIERROT

Italia, 1917 Regia: Edoardo Bencivenga

▪ Int.: Sandrina Albertini-Bianchi (Pierrot), Anna Cipriani, Cia Fornaroli, Enna Saredo. Prod.: Caesar Film ▪ 35mm. L.: 947 m. D.: 46' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée

Sempre a proposito di flessibilità dei ruoli di genere, presentiamo *L'anello di Pierrot*, dove l'attrice Sandrina Albertini-Bianchi interpreta la maschera del titolo, personaggio tipo della commedia dell'arte e della pantomima a partire dal XVIII secolo. Da pagliaccio triste Pierrot si era evoluto nel tempo in un personaggio più sensibile e innocente, ed era un ruolo amato dalle grandi attrici sin dall'interpretazione di Sarah Bernhardt nel *Pierrot assassin*, nel 1893. Dive del cinema quali Stacia Napierkowska (*Le Miracle des fleurs*, 1912) e Francesca Bertini (*Storia di un Pierrot*, 1913) incarnarono sul grande schermo Pierrot memorabili creando un legittimo, per quanto dimenticato, sottogenere. La complessa interpretazione di Albertini-Bianchi confonde perfino lo spettatore moderno con la sua ambiguità. Dove finisce la donna e inizia l'uomo? Questo non sembra interessare all'attrice. Non sembra nemmeno intenzionata a convincere il pubblico dell'identità sessuale nella quale si è calata, figuriamoci se ci prova con gli altri personaggi. Davvero ha appena baciato voluttuosamente una ragazza? Nel 1917? Cosa sta succedendo?

La trama di *L'anello di Pierrot* è invece semplice e lineare. Per poter mantenere la sua famiglia, lo squattrinato Pierrot se ne va di casa, si innamora della figlia di un nobile, vince una fortuna per poi perderla, contempla il suicidio e infine torna a casa povero come pri-

ma. Ma è in seno alla famiglia e alle prese con il duro e onesto lavoro che trova la felicità. *L'anello di Pierrot* non è solo un oggetto eccentrico e bizzarro. Grazie a una produzione curatissima e al complesso lavoro degli attori abbiamo l'impressione di riscoprire un vero capolavoro, il cui meritato ritorno sul grande schermo si è fatto fin troppo attendere. Il suo realismo e la sua incantevole semplicità vi abbaglieranno. Non per la prima volta, si ha qui l'impressione che la grande arte si celi nell'estremo candore.

Karl Wratschko

Continuing the gender-bending theme, we present L'anello di Pierrot *in which the actress Sandrina Albertini-Bianchi stars as Pierrot. Pierrot had been a stock character in Commedia dell'Arte and pantomime since the 18th century, and the portrayals had evolved from a kind of slapstick sad clown to a more sensitive ingenue over the years. A favourite role of great actresses, since Sarah Bernhardt's interpretation of* Pierrot assassin *in 1893, film Divas like Stacia Napierkowska (*Le Miracle des fleurs*, 1912) and Francesca Bertini (*Storia di un Pierrot*, 1913) created memorable film Pierrots making the cross-dressing clown a legitimate but mostly-forgotten subgenre. With Albertini-Bianchi in the lead her complex performance will leave even a modern viewer confounded as to where exactly the 'F' ends and the 'M' begins – or whether that actually matters. Is she even trying to convince the audience of her assumed gender, let alone the other characters in the story? Did she just kiss a girl – and* like *it – in 1917? What is going on?*

By contrast, the actual story of the L'anello di Pierrot *is simple and straightforward. The penniless Pierrot has to leave his home to raise money for his family. Out in the world, he falls in love with a nobleman's daughter, wins and then loses a fortune, and finally contemplates suicide, before returning home just as broke as the day he left. It's only when he's back, a simple hardworking man in the bosom of his family, that he finds real happiness.* L'anello di Pierrot *is more than a quirky curiosity. The production is so accomplished and the performances so nuanced, it feels like we've unearthed a genuine masterpiece whose reappearance on the big screen is long overdue. Prepare to be dazzled by the authenticity and realism, and disarmed by the charming simplicity. Not for the first time, it seems like the greatest art lies in the most extreme naivety.*

Karl Wratschko

MALOMBRA

Italia, 1917 Regia: Carmine Gallone

▪ Sog.: dall'omonimo romanzo di Antonio Fogazzaro. Scen.: Carmine Gallone. F.: Giovanni Grimaldi. Int.: Lyda Borelli (Marina di Malombra), Amleto Novelli (Corrado Silla), Augusto Mastripietri (conte Cesare), Amedeo Ciaffi (Steinegge), Consuelo Spada (Edith Steinegge), Giulia Cassini-Rizzotto (contessa Salvador), Francesco Cacace (conte Salvador). Prod.: Cines ▪ 35mm. L.: 1516 m. (incompleto, l. orig.: 1705 m). D.: 83' a 19 f/s. Imbibito e virato / *Tinted and toned*. Didascalie italiane / *Italian intertitles* ▪ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ▪ Restaurato da Cineteca di Bologna nel 1996 a partire dalla prima bobina di una copia positiva nitrato con didascalie italiane proveniente dal fondo Pegoretti e da una copia positiva d'epoca nitrato con didascalie spagnole proveniente dal fondo Pereda conservato dall'Archivo Nacional de la Imagen – Sodre / *Restored in 1996 by Cineteca di Bologna from the first reel of a positive nitrate print with Italian intertitles from Fondo Pegoretti and a vintage positive nitrate print with Spanish intertitles from Fondo Pereda preserved by Archivio Nacional de la Imagen – Sodre*

C'era una volta un piccolo archivio locale che si chiamava Cineteca di Bologna. E c'erano tre ragazzi innamorati del cinema muto, un mondo perduto fatto di film invisibili come *Malombra* e di attrici leggendarie come Lyda Borelli. I tre si misero a cercare i film muti italiani, aiutati nella ricerca da più anziani appassionati. Quel che segue è la favola del Cinema Ritrovato, che ha portato alla riscoperta non solo di molti film muti italiani perduti, ma, in senso ben più ampio, di un patrimonio culturale.

Il caso di *Malombra* è stato una delle prime e più incoraggianti dimostrazioni che non tutti i film perduti sono perduti per sempre. Nel 1985, da una scatola scovata a Trento uscì il primo rullo, e nel 1991 una copia nitrato quasi completa venne rinvenuta in Uruguay. Ricerca, ritrovamento e restauro resero così di nuovo visibile il film di Gallone.

Malombra risplende d'un sontuoso stile visivo e immerge il pubblico nell'incantesimo di magici paesaggi, d'un romantico sinistro castello e della spettacolare performance della diva Borelli. Posseduta da demoni interiori, Borelli dilata sguardi e gesti, oppure s'adagia su una barca tra cuscini e fiori, languida vittima e fatale Lorelei, il corpo circonfuso di un'aura lucente. Il primo rullo si chiude con una delle scene di maggior impatto dell'intero genere diva-film: Marina di Malombra/Lyda Borelli scioglie la chioma, si abbandona alla sua follia (o è lo spirito di Cecilia?), confonde il viso nelle onde dei capelli mentre lo sguardo allucinato la trasforma in una Menade, infine sviene e cade a terra.

L'intreccio si sviluppa in modo così approssimativo che gli spettatori che non hanno letto o non ricordano l'omonimo romanzo gotico di Antonio Fogazzaro (1881) non hanno modo di capire esattamente chi è chi, quali relazioni ogni personaggio intrattiene con gli altri e perché tutti fanno quel che fanno. Inoltre, al pubblico di oggi possono facilmente sfuggire gli indizi offerti da certi aspetti della messa in scena, come i vestiti. Quando Marina arriva al castello vestita e velata di nero, l'abito del lutto indica il motivo

MALOMBRA - . . . pigliava Saetta e partiva, si gettava a qualche riva solitaria

del suo arrivo: è appena rimasta orfana ed è venuta a vivere con lo zio. Più tardi, un altro vestito a lutto informa il pubblico che il conte è morto, a seguito dell'attacco notturno di Marina. Ma come un famoso regista disse così bene, la sceneggiatura è solo una distrazione da ciò che nel cinema conta veramente.

Mariann Lewinsky

Once upon a time there was a little local film archive called Cineteca di Bologna. And there were three boys, fascinated by silent cinema, a lost world they imagined from invisible films such as Malombra*, and mythical actresses such as Lyda Borelli. They started to search for Italian silent films, helped by older film lovers. What then ensued is the fairytale of Il Cinema Ritrovato, resulting in the rediscovery not only of many lost Italian silent films, but of a much wider cultural heritage.*

The case of Malombra *was an early encouraging proof that not all lost films are lost forever: in 1985 a can found in Trient turned out to contain the first reel, and in 1991 an almost complete nitrate print was located in Uruguay. Research, rediscovery and restoration made Gallone's work visible again.*

Malombra *is a film flaunting a gorgeous visual style, intent on drawing the audience into a magical spell of images, cast by enchanting landscapes, a romantically sinister castle and the spectacular performance of Lyda Borelli. Possessed by inner demons she unleashes glances and gestures, or lies in a boat among cushions and flowers, both languid victim and fatal Lorelei, her body emanating a shimmering aura. The first reel ends with one of the most impressive scenes of this film and any diva film: Marina di Malombra/Lyda Borelli unties her hair, lets herself be possessed by madness – or is it Cecilia's spirit? – wraps her face in her streaming hair, her deranged expression changing her appearance into that of a Maenad, and finally, she faints and falls to the ground.*

The plot is drawn in such a perfunctory way that spectators who have not read (or do not remember) the gothic novel Malombra *(1881) by Antonio Fogazzaro have no way to know who is exactly who in the film, how the characters are related to each other and why they behave as they do. Moreover, modern audiences might miss narrative clues given by elements such as dresses. Marina arrives at the castle dressed and veiled in black, the mourning dress hinting at the reason for her arrival: she was recently orphaned and has come to live with her uncle. And later on, another mourning dress informs the public that the count has died as a result of Marina's nightly attack.*

But then, as a famous film director said so well, screenplays are only a distraction from what is really important in cinema.

Mariann Lewinsky

LE MOGLI E LE ARANCE

Italia, 1917 Regia: Luigi Serventi

▪ T. ted.: *Himmlische Orangen*. Scen.: Lucio D'Ambra. F.: Giulio Rufini. Scgf.: Caramba [Luigi Sapelli]. Int.: Luigi Serventi (marchese Marcello), Myra Terribili (Caterinetta), Paolo Wullman (barone Sanglot), Alberto Pasquali, Rina Maggi, Stella Blu. Prod.: Do.Re.Mi. ▪ 35mm. L.: 1532 m (incompleto, l. orig.: 1919 m). D.: 74' a 18 f/s. Imbibito / *Tinted*. Didascalie italiane / *Italian intertitles* ▪ Da: CSC – Cineteca Nazionale ▪ Restaurato nel 2001 da Cineteca Nazionale a partire da una copia del Filmarchiv Austria presso i laboratori Cinecittà Studios / *Restored in 2001 by Cineteca Nazionale at Cinecittà Studios laboratories from a copy hel by Filmarchiv Austria*

Le mogli e le arance è caratterizzato da una pace meravigliosa. È il tipo di quiete che molti di noi associano immediatamente al Sud. Tutto sembra essere al posto giusto, perfetto, e il tempo si limita a scorrere. Nell'ambientazione di un sanatorio, un nobile pratica l'ozio e si dedica a giochi mentali al rallentatore. Suona noioso? Sì. Ma non lo è, l'assenza di eventi è decisamente affascinante. Il regista tenta di narrare il tempo, il tempo in sé e in quanto tale: un esperimento raro.

Karl Wratschko

Lucio D'Ambra è un'ombra che incombe sulla storiografia del cinema italiano per motivi non troppo chiari a un outsider. Sembra animare, o avere animato, la speranza che il cinema ita-

liano muto sia stato nobilitato dal più ambito genere di regista: l'Autore. Un autore – gli autori sono sempre uomini – si riconosce dal suo eminente talento e inconfondibile stile. Essendo un autore, eleva l'intrattenimento popolare chiamato cinema al sicuro territorio dell'arte, e protegge così gli spettatori colti dal pericolo di amare la stessa cosa – un film – nello stesso modo in cui la amano gli incolti.
Sono oggi disponibili più film di Lucio D'Ambra che in passato, e vedendoli uno dopo l'altro, diventa evidente che sono opere più d'un *amateur* che d'un *auteur*. I primi tre rulli di *Carnevalesca* (il film non è in programma) sono veramente tremendi, privi della semplice capacità di veicolare un senso attraverso le immagini, per non parlare di ritmo. Così posso immaginare la Borelli che improvvisamente punta i piedi, sibila "Basta!" e prende in mano la regia del film, facendo dell'ultimo rullo una rutilante prova d'attrice.
In *Le mogli e le arance* quel che si vede (vagamente, perché nella copia disponibile i dettagli affogano nel troppo denso Desmetcolor) è una deliziosa rivista, un capriccio alla moda, che porta dovunque la firma di Caramba (Luigi Sapelli). Fin dal 1900 importante produttore di operette, Caramba fu anche il sommo maestro delle scenografie e dei costumi per il teatro, l'opera e il balletto italiani. È lui l'autore dell'esuberante varietà di cappelli dispiegata in *Le mogli e le arance*, della coreografia dove un gruppo di belle ragazze si muove come un corpo di ballo, dell'incantevole teatro delle ombre e di altre deliziose trovate visive presenti nel film. Il popolare attor giovane Luigi Serventi fa l'attor giovane, e Lucio D'Ambra scrive le didascalie. D'Ambra pubblicò anche alcuni compiaciuti articoli per promuovere se stesso come scrittore attivo nel cinema, cosa che certamente fu, dirigendo una ventina di film tra il 1918 e il 1922. Poiché diede alle stampe dei testi, gli storici recenti lo hanno scambiato per un autore.

Mariann Lewinsky

Le mogli e le arance *is characterized by a wonderful sereneness. It is the kind of quietude which many of us connect immediately with the south. Everything seems to be in its perfect place, and time is just passing. In the setting of a sanatorium a nobleman is practicing idleness and slow-motion mind games. Does it sound boring? Yes, it does. But it is not, the uneventfulness is definitively enthralling. The film director tries to narrate time, time itself, as such, for its own sake: a rare experiment.*

Karl Wratschko

Lucio D'Ambra haunts Italian film historiography for reasons not too obvious to an outsider. He seems to raise or have raised hopes that Italian cinema of the silent period had been distinguished by the presence of that most desirable type of film director: an Author. You recognize your author by his – authors are men – outstanding talent and unique style. By being an author he elevates the popular entertainment that is cinema to the safe level of art, and so protects educated film lovers from the danger of liking the same thing – a film – in the same way uneducated people do.
There are now more works by Lucio D'Ambra around than in the past, and viewing them one after the other, it becomes clear that they are amateurish rather than auteurish. The first three reels of Carnevalesca *(not in the program) are downright awful, lacking even the basic ability of conveying content by images, not to mention timing. Then, so I imagine, Borelli stamped her foot, hissed "Enough!" and took over directing the film, filling the final reel with a great diva shtick.*
Looking at Le mogli e le arance *you see (vaguely – in the screened print details are drowning in overly dense Desmetcolor) a delightful revue, a fashionable Capriccio, bearing the signature of Caramba (Luigi Sapelli) everywhere. Since 1900 the leading producer of operettas in Italy, Caramba was also famously the supreme master of art direction and of set and costume design for the Italian theatre, opera and ballet. He is the author of the exuberant variety of hats on display in* Le mogli e le arance*, of the choreography of pretty girls moving like a corps de ballet, of the lovely Shadow theatre and other charming visual ideas in the film. Popular* jeune premier *Luigi Serventi has the role of the jeune premier – and Lucio D'Ambra wrote the intertitles. He also published rather smug articles to promote himself as a writer who was now active in cinema, which in fact he was, directing some twenty films between 1918 and 1922. Since he published texts, latter-day film historians mistook him for an author.*

Mariann Lewinsky

LE COUPABLE

Francia, 1917 Regia: André Antoine

▪ Sog.: dal romanzo omonimo di François Coppée. Scen.: André Antoine. Ass. regia: Julien Duvivier. F.: Paul Castanet. Int.: Romuald Joubé (Chrétien Lescuyer), Séphora Mossé (Périnette), René Rocher (Chrétien Forgeat), Mona Gondré (Chrétien bambino), Philippe Garnier (Lescuyer padre), Jacques Grétillat (Prosper Aubry), Léon Bernard (Donadieu, lo scultore), Mme. Relly (Héloïse), Sylvie (Louise Rameau), Henri Jeanson (un bambino). Prod.: Pathé Frères ▪ 35mm. L.: 1673 m. D.: 81' a 18 f/s. Bn. Imbibito / *Tinted*. Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: Cinémathèque française ▪ Restaurato nel 1990 da Cinematheque française presso il laboratorio Renov' Films a partire da un negativo nitrato / *Restored in 1990 by Cinémathèque francaise at Renov' Films laboratory from a nitrate negative*

In un articolo di "Le Monde" pubblicato nel 1962 Henri Langlois espose la sua politica di programmazione dei film, e motivò la propria intenzione di mostrare sia i capolavori sia le opere sconosciute, inserendone, di tanto in tanto, qualcuna che amava in modo particolare. Una di esse era *Le Cou-*

Le Coupable

pable di André Antoine, proiettato il 29 maggio 1956 al cineclub della Cinémathèque française di rue d'Ulm nel quadro del programma dedicato, quella sera, ai pionieri francesi. E la riscoperta di Antoine può essere fatta risalire ad allora. Il film è stato restaurato nel 1987 da Philippe Esnault e Renée Lichtig a partire dal negativo originale premontato, conservato alla Cinémathèque. Nel 1917 erano state tagliate alcune code con le indicazioni dei numeri delle inquadrature e dei codici relativi al colore, ma il restauro ha potuto tenere conto di quelle indicazioni tecniche per produrre una copia parzialmente a colori. Adattando un racconto di François Coppée (1896), Antoine costruì una storia dal forte impatto morale e optò per una costruzione in flashback, in modo da accrescere la portata del tragico destino del giovane Chrétien Forgeat: affidò cioè la narrazione a Romuald Joubé, nel ruolo dell'avvocato Chrétien Lescuyer, che finisce per confessare in aula l'abbandono del proprio figlio prima della sua nascita. Per la prima volta Antoine, regista teatrale passato al cinema, poté applicare il proprio metodo di lavorazione *in situ*, alternando la requisitoria in tribunale con il racconto incrociato delle due vite. Antoine oscilla ancora tra la ricerca di una personale sperimentazione naturalistica sullo schermo e il rispetto delle prerogative dei produttori, impressionati all'epoca dalla padronanza estetica dei film americani. Per cui all'impiego in funzione drammatica della luce artificiale nelle scene del tribunale, girate in studio, fanno riscontro le vedute pittoresche della capitale girate in ambienti naturali, assicurando al film un interesse estetico e documentario non comune.

Manon Billaut

In an article published in "Le Monde" in 1962, Henri Langlois explained his programming policy and justified his choice of showing both masterpieces and unknown works, and occasionally inserting a title of which he was particularly fond. One of these was André Antoine's Le Coupable,

which was screened the 29 May 1956 at Cinémathèque française film club on rue d'Ulm as part of an evening programme dedicated to French pioneers. Antoine's rediscovery can be dated to that screening. The film was restored in 1987 by Philippe Esnault and Renée Lichtig from the pre-edited original negative conserved in the Cinémathèque. In 1917, the tails of several shots indicating the shot numbers and the colour codes were removed, but the restoration was nonetheless able to make use of these technical notations to produce a copy partially in colour. In adapting a tale by François Coppée (1896), Antoine took a story with a strong moral impact and added a flashback structure in order to highlight the tragic destiny of the young Chrétien Forgeat. He entrusted the narration to Romuald Joubé, in the role of the lawyer Chrétien Lescuyer, who ends up confessing in court to having abandoned his own child before its birth. For the first time Antoine, a theatre director who made the transition to the cinema, could make use of his in situ *working method, alternating the court's indictment with the intersecting stories of two lives. Antoine still alternates between the search for a personal, experimental naturalistic style and a respect for the rights of the producers, who at the time were impressed by the aesthetic mastery of American films. And so the dramatically motivated use of artificial light in the court scenes, which were shot in the studio, contrasts with the picturesque views of the capital, which were shot on location, making the film unusually interesting from an aesthetic and documentary perspective.*

Manon Billaut

KANALEN EN WINDMOLENS

Paesi Bassi, 1917

- Prod.: Kinematograaf Pathé Frères
- 35mm. L.: 74 m. D.: 4' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles*
- Da: EYE Filmmuseum e Det Norske Filminstitutt

Kanalen en Windmolens

Quel che più colpisce di *Kanalen en Windmolens* è, semplicemente, la bellezza. Questo breve documentario presenta in maniera evocativa caratteri tipici dei Paesi Bassi – i mulini a vento, le barche a vela, i canali e il cielo olandese. Grazie alle inquadrature basse e all'abbondante uso del controluce, i mulini a vento e le barche a vela assumono un carattere senza tempo. Non sono solo i movimenti di macchina a essere straordinari: nel lavoro di post-produzione del laboratorio fotografico furono usate esposizioni multiple per creare composizioni multiprospettiche. In queste brevi sequenze scoprirete una sensibilità per i valori artistici unita a un'abilità tecnica indiscutibilmente sublime. Guardate, e meravigliatevi di ciò che erano capaci di fare cent'anni fa registi sensibili e attenti.

Karl Wratschko

The striking quality of Kanalen en Windmolens *is simply its beauty. This short documentary atmospherically presents typical Dutch phenomena – windmills, sailboats, canals, and the Dutch skies. By using a low camera angle and lots of backlighting, the windmills and sailboats take on a timeless character. But the camera work is not the only extraordinary thing: during post-production in the film laboratory, multiple exposures were used to create multi-perspective tableaus. In these short sequences you will find a feeling for aesthetic values in combination with technical craftmanship which is unquestionably sublime. Just watch and wonder what was possible for dedicated filmmakers a hundred years ago.*

Karl Wratschko

CAPITOLO 5: FILM D'ANIMAZIONE DEL 1917 (A MO' DI SERIAL...)
CHAPTER 5: ANIMATION FILM OF 1917 (IN THE GUISE OF SERIAL...)

Durante la nostra ricerca è emerso chiaramente che il 1917 fu una grande annata per il cinema d'animazione. La scienza, la pubblicità e la propaganda bellica vi fecero ricorso con risultati molto incisivi. Nel settore dell'intrattenimento, in tutto il mondo furono quattro gli studios che fecero la storia dell'animazione. In Svezia, il geniale Victor Bergdahl girò una serie di piccoli capolavori. Negli Stati Uniti, l'amato fumetto *The Katzenjammer Kids* (in Italia *Bibì e Bibò*) fu oggetto della trasposizione cinematografica di Gregory La Cava. In Italia, il leggendario pioniere del cinema Segundo de Chomón unì le forze con Giovanni Pastrone per produrre il mediometraggio in stop-motion *La guerra e il sogno di Momi*.

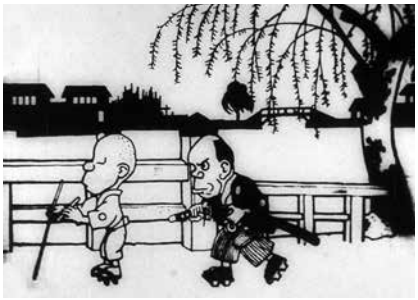
Con una produzione così ampia e rilevante, creare per la rassegna di quest'anno una sezione speciale dedicata al cinema d'animazione era una scelta obbligata. Oltre alle già menzionate opere di Victor Bergdahl e Gregory La Cava, potrete ammirare un frammento del film norvegese *Fanden i nøtten*, bell'esempio di utilizzo dell'animazione nella pubblicità, e il film tedesco *Das Säugetier*, che mostra l'impiego dell'animazione a fini propagandistici. Un altro film di propaganda è il britannico *Stand by the Men Who Have Stood by You*. Vi mostreremo anche il classico film giapponese di samurai *Namakura Gatana* e *The Sinking of the Lusitania* di Winsor McCay, film di propaganda bellica che fu anche una delle più grandi opere d'animazione degli inizi del Ventesimo secolo. Quest'ultimo uscì nel 1918, ma la lavorazione si svolse in gran parte nell'anno precedente. Scoprirete poi due film d'animazione del 1917 nel capitolo 1: Cinema e politica.

Karl Wratschko

During our research, it became obvious that 1917 was a great year for animation. Scientists, advertisers, and war propagandists were all using it to great effect in their films. And in the entertainment sector, animation history was being made in four different studios around the world. In Sweden, the genius animator Victor Bergdahl shot a succession of small masterpieces. In the United States, the beloved comic strip The Katzenjammer Kids *was brought to life on film by Gregory La Cava. And in Italy, legendary film pioneer Segundo de Chomón joined forces with Giovanni Pastrone to produce the medium-length feature* La guerra e il sogno di Momi *using stop-motion.*

With such a large and excellent body of work to choose from, a special Animation section was an obvious choice for this year's programme. As well as work by Victor Bergdahl, and Gregory La Cava whom we already mentioned, you can look forward to: a fragment from the Norwegian film Fanden i nøtten, *which is as fine an example of animation in the advertising industry as you could hope to see, and the German film* Das Säugetier, *which shows how a government had co-opted animation for propaganda. Another example of this kind is the British propaganda film* Stand by the Men Who Have Stood by You. *We're also showing the classic Samurai movie* Namakura Gatana *from Japan and* The Sinking of the Lusitania *by Winsor McCay, a pro-war propaganda film which was also one of the greatest animation movies of the early 20th century. Admittedly this was released in 1918, but the bulk of the production took place the year before. You will also find two animation films from 1917 in Chapter 1: Film and Politics.*

Karl Wratschko



Namakura Gatana

NAMAKURA GATANA

Giappone, 1917 Regia: Kouchi Junichi

▪ T. int.: [A Blunt Sword]. Prod.: Kobayashi Shokai ▪ 35mm. L.: 28 m (incompleto, l. orig.: 77 m). D.: 2' a 16 f/s. Imbibito / *Tinted*. Didascalie giapponesi / *Japanese intertitles* ▪ Da: materiali originali forniti da Natsuki Matsumoto per concessione di National Film Center, The National Museum of Modern Art, Tokyo / *original material provided by Natsuki Matsumoto courtesy of National Film Center, The National Museum of Modern Art, Tokyo*

DOWN WHERE THE LIMBURGER BLOWS

USA, 1917 Regia: Gregory La Cava

▪ Prod.: International Film Service ▪ 35mm. L.: 170 m. D.: 8' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: Library of Congress

DER KAPTAIN IS EXAMINED FOR INSURANCE

USA, 1917 Regia: Gregory La Cava

▪ Prod.: International Film Service ▪ 35mm. L.: 138 m. D.: 7' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: Library of Congress

DER KAPTAIN DISCOVERS THE NORTH POLE

USA, 1917 Regia: Gregory La Cava

▪ Prod.: International Film Service ▪ 35mm. L.: 173 m. D.: 9' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: Cinémathèque Québécoise

[FANDEN I NØTTEN]

Norvegia, 1917 Regia: Ola Cornelius

▪ T. int: *The Devil in the Nut*. F.: Hans Berge. Prod.: Hans Berge per Fram Film A/S ▪ 35mm. L.: 62 m (incompleto, l. orig.: 160 m). D.: 3' a 18 f/s. Imbibito / *Tinted*. Didascalie norvegesi / *Norwegian intertitles* ▪ Da: Nasjonalbiblioteket, Oslo

DAS SÄUGETIER

Germania, 1917
Regia: Robert L. Leonhard

▪ T. int.: [The Mammal]. Prod.: Union-Film GmbH ▪ 35mm. L.: 156 m. D.: 8' a 18 f/s. Virato / *Toned*. Didascalie tedesche / *German intertitles* ▪ Da: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen

STAND BY THE MEN WHO HAVE STOOD BY YOU

Gran Bretagna, 1917

▪ Prod.: Kinsella and Morgan – Kincartoons, National War and Savings Committee ▪ 35mm. L.: 91 m. D.: 4' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: Imperial War Museum

[UNA PESCA MAGICA]

USA 1917 Regia: Gregory La Cava

▪ T. int.: *Sharks Is Sharks*. Prod.: International Film Service ▪ 35mm. L.: 118 m (incompleto, l.: orig.: 150 m). D.: 5' a 20 f/s. Imbibito / *Tinted*. Didascalie italiane / *Italian intertitles* ▪ Da: CSC – Cineteca Nazionale ▪ Restaurato nel 1996 da Cineteca Nazionale / *Restored in 1996 by Cineteca Nazionale*

THE SINKING OF THE LUSITANIA

USA, 1918 Regia: Winsor McCay

▪ Prod.: Universal Film Manufacturing Company ▪ 35mm. L.: 217 m. D.: 10' a 20 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: Cinémathèque Québécoise

NÄR KAPTEN GROGG SKULLE PORTRÄTTERAS

Svezia, 1917 Regia: Victor Bergdahl

▪ T. int.: *When Captain Grogg Was Going to Have His Portrait Made*. Prod.: AB Svenska Biografteatern ▪ 35mm. L.: 149 m. D.: 7' a 18 f/s. Bn. Didascalie svedesi / *Swedish intertitles* ▪ Da: Svenska Filminstitutet ▪ Copia stampata su pellicola fine grain nel 1973 da un negativo nitrato / *The print was struck on fine grain stock in 1973 from a nitrate negative*

KAPTEN GROGG VID NORDPOLEN

Svezia, 1917 Regia: Victor Bergdahl

▪ T. int.: *Captain Grogg at the North Pole*. Prod.: AB Svenska Biografteatern ▪ 35mm. L.: 220 m. D.: 11' a 18 f/s. Bn. Didascalie svedesi / *Swedish intertitles* ▪ Da: Svenska Filminstitutet ▪ Copia stampata nel 1973 da un negativo nitrato / *The print was struck in 1973 from a nitrate negative*

Probabilmente ispirandosi all'animatore americano Winsor McCay, l'illustratore Victor Bergdahl realizzò *Trolldrycken* (La pozione magica) nel 1915. Considerato il primo esempio d'animazione svedese, il film mostra un uomo che fuma un sigaro e svuota una bottiglia di liquore mentre i diversi stadi del suo delirio sono accompagnati da apparizioni di figure fantastiche. L'anno dopo Bergdahl girò la prima di tre animazioni ispirate all'ambiente del circo, *Cirkus Fjollinski*, e il primo dei tredici film con il personaggio di Kapten Grogg, irascibile capitano di lungo corso con un debole per l'alcol e le avventure straordinarie.
I film su Kapten Grogg costituiscono uno dei primi esempi di serie animata incentrata su un personaggio ricorrente e divennero subito popolari anche all'estero, soprattutto in Germania. Spesso misogini e talvolta apertamente razzisti, i film su Grogg conservano una grande grazia visiva e sono ricchi di idee brillanti. Il più elaborato è *När Kapten Grogg skulle porträtteras* del 1917, dove lo stesso Bergdahl in carne e ossa interagisce con il personaggio illustrato, il quale si reca nello studio dell'artista per farsi fare il ritratto.

Jon Wengström

Allegedly inspired by American animator Winsor McCay, illustrator Victor Bergdahl made Trolldrycken *(The Magic Potion) in 1915, considered to be Sweden's first animation: a three-minute film of a man smoking a cigar and emptying a bottle of alcohol, where fantastic figures emerge as he enters different stages of delirium. The following year, Bergdahl would make the first of three animations with a circus motif,* Cirkus Fjollinski, *and in the same year he also made the first of his thirteen films with the character Kapten Grogg, a short-tempered sea captain prone to drinking and having exceptional adventures.*
The Kapten Grogg films are among the earliest examples of an animated series centering on a recurrent character, and they became instantly popular, not only in Sweden but also abroad, most notably in Germany. Often misogynistic and sometimes blatantly racist, the Grogg films remain visually delightful and full of brilliant ideas. His most elaborate film

is the 1917 När Kapten Grogg skulle porträtteras*, where the live-action Bergdahl himself interacts with the illustrated character, who comes to visit the artist's studio to have his portrait taken.*

Jon Wengström

LA GUERRA E IL SOGNO DI MOMI

Italia, 1917 Regia: Segundo de Chomón

▪ Sog.: Giovanni Pastrone [Segundo de Chomón]. Scgf., F., trucchi e animazione: Segundo de Chomón. Int.: Stellina Toschi (Momi), Alberto Nepoti (padre di Momi), Enrico Gemelli (nonno di Momi), Luigi Petrungaro (Berto), Gina Marangoni (madre di Berto). Prod.: Itala Film ▪ 35mm. L.: 762 m. (incompleto, l.: orig.: 833 m). D.: 41' a 16 f/s. Desmetcolor. Didascalie italiane / *Italian intertitles* ▪ Da: Museo Nazionale del Cinema, Torino ▪ Copia stampata nel 1998 a partire dalla copia restaurata nel 1991 da Museo Nazionale del Cinema presso il laboratorio Bruno Favro di Torino (35mm, acetato, imbibito) / *1998 print based on the copy restored in 1991 by Museo Nazionale del Cinema at the Bruno Favro lab in Turin (35mm, acetate, tinted)*

La guerra e il sogno di Momi

Segundo de Chomón dopo l'iniziazione nei laboratori di Méliès, vive anni di apprendistato tra Spagna e Francia divenendo responsabile degli effetti speciali presso la Pathé e in seguito produttore e regista. La sua nota abilità tecnica spinge Giovanni Pastrone a offrirgli un contratto in vista della realizzazione di *Cabiria* (1914). Nel periodo trascorso in Italia, Chomón, contribuendo alla realizzazione dei più importanti film prodotti tra gli anni Dieci e Venti dalla Itala Film e dalla Fert-Pittaluga, affina i tre elementi che caratterizzano il suo stile: la specializzazione nei trucchi, la sperimentazione nel campo del colore e la maestria nella tecnica dell'animazione. *La guerra e il sogno di Momi* è forse l'opera in cui meglio si esprime l'eclettismo di Chomón. Nelle scene dell'assalto al casolare, gli spari e l'incendio sono resi con realistiche sovrimpressioni di fiamme e fumo di grande effetto drammatico e spettacolare. Quando Momi, turbato, si addormenta i suoi burattini Trick e Track prendono vita: con la tecnica a passo uno Chomón crea un universo onirico che è il potente epicentro del film. Due eserciti di pupazzi animati si sfidano in un mondo in miniatura, curato nei minimi dettagli, dove gli orrori della guerra (le trincee, il gas, i bombardamenti) vengono messi in scena ma stemperati da trovate di sottile umorismo (la bottiglia del seltz, il volume della *Kultur*, l'aspiratore di vapori…) che aprono uno spiraglio di amara leggerezza nell'incubo della guerra che incombe anche sullo spettatore.

Claudia Gianetto

After his initiation at Méliès's lab, Segundo de Chomón (Teruel, 1871-Paris, 1929) did his apprenticeship between Spain and France, eventually becoming a special effects supervisor at Pathé and later a producer and director. His fame for his technical ability convinced Giovanni Pastrone to offer him a contract in view of the future making of Cabiria *(1914). During his time in Italy, Chomón contributed to the most important films produced by Itala Film and Fert-Pittaluga during the 1910s and 20s. He also fine-tuned three elements of his style: trick film techniques, experimentation with colour and mastery of animation.* La guerra e il sogno di Momi *is the film that perhaps best demonstrates Chomón's eclecticism. In the scene of the farmhouse attack, Chomón superimposed flames and smoke to make the gunshots and fire seem realistic, and the overall effect is dramatic and spectacular. When Momi falls asleep, his puppets Trick and Track come to life: Chomón uses stop-motion to create a dream world that is the powerful epicenter of the film. Two armies of toy soldiers combat in a miniature world where the horrors of war (the trenches, poison gas and bombings) are enacted but tempered by tricks with subtle humour (the Seltzer bottle, the* Kultur *book, the steam cleaner…) which offer a moment of bitter levity during a nightmarish war of which the viewer is also part.*

Claudia Gianetto

I cinefili raffinati preferiscono i frammenti. L'incompletezza affranca il film dai vincoli narrativi e ne accentua le qualità con un effetto di *Verfremdung*, o straniamento. Immagini ed emozioni appaiono più chiare, e anche più strane. E i colori assumono un misteriosa vita propria, tanto più misteriosa se proiettata dalla luce di una lampada ad arco di carbonio e dal proiezionista Stefano Bognar.

Refined filmlovers prefer fragments. Incompleteness frees a film from narrative chains, while enhancing its qualities with a Distencing effect. Images and emotions appear clearer and weirder. And colours take on a mysterious life of their own, even more so when projected by the light of a carbon-arc lamp projector and by projectionist Stefano Bognar.

[EIN K.U.K. FELDKINO-ZUG WÄHREND DES ERSTEN WELTKRIEGES]

Austria, 1916

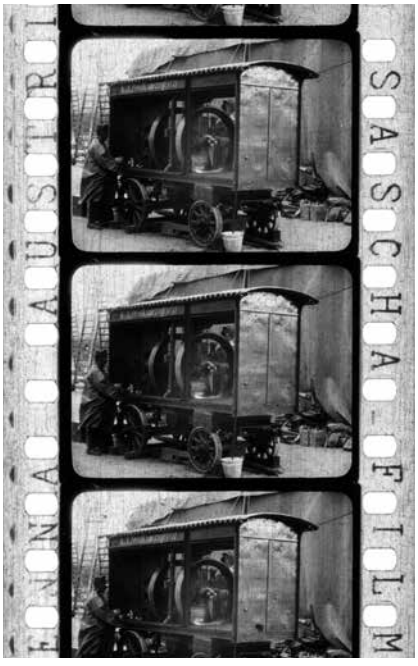
▪ T. alt.: *Feldkino*. Prod.: Sascha-Filmindustrie ▪ 35mm. L.: 22 m (frammento). D.: 1' a 16 f/s. Imbibito / *Tinted* ▪ Da: Filmarchiv Austria ▪ Restaurato da Filmarchiv Austria presso laboratorio Haghe Film / *Restored by Filmarchiv Austria at Haghe Film laboratory*

Il 'dietro le quinte' della proiezione di un film nel tendone di un cinema ambulante: un gruppo elettrogeno a vapore fornisce la corrente al proiettore (un 'Imperator' della ditta Heinrich Ernemann di Dresda) montato su un vagone, carrozze trainate da cavalli che trasportano le attrezzature cinematografiche.
Per quanto il frammento sembri fornire una testimonianza diretta del cinema militare ambulante impiegato per intrattenere e inquadrare ideologicamente i soldati dell'esercito austro-ungarico, esso non è che un esempio della forza manipolatoria dell'immagine in movimento: le sequenze sono chiaramente inscenate a beneficio della macchina da presa e all'inizio si vede una pubblicità della Sascha-Messter Wochenschau. Il breve frammento è stato identificato solo recentemente come una delle varie parti superstiti di un film di propaganda prodotto nel 1916 dalla Sascha-Messter Film e intitolato *Wien im Krieg* (*Vienna in guerra*), storia d'amore di uomini che partono in guerra e donne costrette a fare la loro parte in patria.

Anna Dobringer

A 'behind the scenes'-view of film projection in a mobile cinema tent: a steam-powered generator set provides energy for a projector (an 'Imperator' from Heinrich Ernemann AG, Dresden) mounted on a wagon, horse-drawn caravans moving cinematic equipment and machinery.
The fragment seems to provide an undisguised view of the realities of mobile military cinema used for entertainment and the ideological calibration of soldiers in the Austrian-Hungarian Army, but it is actually an example of the manipulative abilities of the moving image. Including scenes clearly staged for the camera and an ad for the Sascha-Messter Wochenschau, this short fragment was only recently identified as one of many fragmented surviving parts of the propaganda-piece Wien im Krieg, *a love story about men going to war and women having to contribute their share in the home country, produced by Sascha-Messter Film in 1916.*

Anna Dobringer



Ein k.u.k. feldkino-zug während des ersten weltkrieges

Das Bacchanal des Todes

DAS BACCHANAL DES TODES

Germania, 1917 Regia: Richard Eichberg

▪ T. alt.: *Das Bacchanal des Todes oder Das Opfer einer grossen Liebe*. Scen.: Carl Schneider. F.: Max Terno. Scgf.: Robert A. Dietrich. Int.: Ellen Richter (Lona), Erich Kaiser-Titz (Alexander Andrea), Werner Krauß, Victor Janson, Marga Köhler, Paul Ludwig, Lia Borré, Marie von Bülow. Prod.: Eichberg-Film ▪ 35mm. L.: 734 m (incompleto). D.: 36' a 18 f/s. Imbibito e virato / *Tinted and toned*. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles* ▪ Da: EYE Filmmuseum

Il titolo *Das Bacchanal des Todes* (Il baccanale della morte) promette un 'Sensationsdrama', film di tinte forti, violente emozioni, eccitanti pericoli e donne sexy. E davvero la ricca sostanza cromatica e figurativa del film, come i suoi magnifici effetti luministici, sono ancor oggi una festa per lo sguardo. Ellen Richter (nata Käte Weiss), che interpreta la danzatrice Lona, era una vera star del cinema muto, poi dimenticata insieme ai suoi sessanta film di successo – nessuno dei quali ce l'avrebbe fatta a entrare nel canone stabilito da Lotte Eisner. Scura bellezza ungherese, Richter veniva spesso scelta per ruoli esotici, donne chiamate Juanita, Zoraya, Leila o Smaragda Naburian. Scrive Vittorio Martinelli che il suo *Lola Montez* del 1922, diretto e co-prodotto dal marito Dr. Wolff, era un film piuttosto bello, bene accolto e recensito in tutt'Europa.
Dimenticato al pari di Ellen Richter, il regista-produttore Richard Eichberg per venticinque anni rifornì il mercato germanofono di un'ampia quantità di film d'azione, thriller, melodrammi esotici e commedie romantiche. Ancor più importante, fu un formidabile talent scout e lanciò le carriere di Ellen Richter, Lillian Harvey, Martha Eggerth e Hans Albers, stelle tra le più popolari del cinema tedesco. Quando nel 1928 Anna May Wong arrivò in Europa, in fuga dal razzismo hollywoodiano, Eichberg la scritturò su due piedi e la diresse in tre film di grande successo. Cinque anni dopo, nel 1933, il Dr. Wolff venne aggredito da concittadini tedeschi davanti a un cinema di Berlino, e toccò a lui lasciare il suo paese, insieme a Ellen Richter.

Mariann Lewinsky

The title Das Bacchanal des Todes *(Bacchanal of Death) promises a 'Sensationsdrama', a film of strong colours, full of violent emotions, thrilling danger, sexy women. Indeed, the rich colours, textures and wonderful light effects provide much visual pleasure even today. Ellen Richter (born Käte Weiss), who plays the dancer Lona, was a true star of silent cinema, now forgotten with all her sixty popular films – none of which did make it into the canon formed by Lotte Eisner. A dark beauty from Hungary, she was often cast as an exotic women named Juanita, Zoraya, Leila or Smaragda Naburian. According to Vittorio Martinelli, her* Lola Montez *of 1922, directed by her husband and co-producer Dr. Wolff, is a rather good film, and it had been very well-received all over Europe.*
Forgotten like Richter, director-producer Richard Eichberg supplied the German-speaking market with well-made action films, thrillers, exotic melodramas and romantic comedies for twenty-five years. Maybe even more importantly, he was an amazing talent scout, launching the careers of Ellen Richter, Lillian Harvey, Martha Eggerth and Hans Albers, some of the most popular stars of German cinema. When Anna May Wong arrived in 1928 in Europe, having fled racism in Hollywood, he engaged her on the spot and directed her in three highly successful films. Only five years later, in 1933, Dr. Wolff was beaten up by German co-citizens in front of a cinema in Berlin, and he and Ellen Richter had to flee Germany.

Mariann Lewinsky

ZWEI BLAUE JUNGEN

Germania, 1917 Regia: Alwin Neuß

▪ Scen.: Paul Otto. F.: Carl Hoffmann. Int.: Leo Connard (Hermann Frank), Harry Lamberts-Paulsen (Erich), Bruno Kahn (Hans). Prod.: Decla-Film ▪ 35mm. L.: 113 m (frammento). D.: 5' a 18 f/s. Imbibito / *Tinted*. Didascalie tedesche / *German intertitles* ▪ Da: Bundesarchiv-Filmarchiv

Questo breve frammento del lungometraggio tedesco *Zwei blaue Jungen* ci porta in Oriente. La scena princi-

pale richiama stranamente uno dei grandi classici del cinema, che ovviamente all'epoca non era ancora stato realizzato. Ricordate? La battaglia tra i caccia e una piccola brigata di soldati su cammelli nella vastità del deserto? Vi riporteremo al futuro del cinema grazie a questa magnifica sequenza del 1917.

Karl Wratschko

In this short fragment from the German feature film, Zwei blaue Jungen*, we journey to the Orient. The standout scene is eerily reminiscent of one of the great classics in movie history, though obviously the classic movie hasn't actually been made yet. Maybe you remember? Fighter planes battling it out against a small brigade of troops on camelback in a vast expanse of desert? We'll take you back to the future of cinema via this quite magnificent mise-en-scène from 1917.*

Karl Wratschko

[DE PETROLEUMBRAND TE VLISSINGEN: EEN OVERZICHT VAN DER RUÏNE]

Paesi Bassi, 1917

▪ T. int.: [Petroleum Fire in Vlissingen: a Survey of the Ruins]. F.: H.J.W. van Luijnen. Prod.: Kinematograaf Pathé Frères ▪ 35mm. L.: 11 m (frammento). D.: 1' a 16 f/s. Imbibito / *Tinted. Didascalie olandesi / Dutch intertitles* ▪ Da: EYE Filmmuseum

In una cupa giornata del 1917 l'esplosione di alcune cisterne di petrolio a Vlissingen scatenò un incendio devastante. H.J.W. van Luijnen, operatore dei pionieristici cinegiornali Pathé Courant, documentò la catastrofe. Il frammento dura meno di un minuto, ma rappresenta una delle scene d'incendio più memorabili del cinema muto. Per gran parte di questo prezioso minuto lo schermo si riempie quasi completamente di fiamme e fumo, e grazie all'imbibizione arancione appare estremamente realistico e un po' surreale. Ma il momento più brillante è l'inquadratura iniziale. In una composizione fotografica impeccabile vediamo l'inferno che infuria sullo sfondo e in primo piano, lungo il margine inferiore dell'immagine, la piccola sagoma in movimento di un uomo con una vanga. La visione dell'uomo in prospettiva ci fa capire quanto sia imponente l'incendio che van Luijnen è riuscito a catturare sulla pellicola.

Karl Wratschko

One dark day in 1917 explosions ripped through several oil tanks in Vlissingen resulting in a devastating fire. H.J.W. van Luijnen, a staff cameraman with the pioneering Dutch newsreel group Pathé Courant, was on hand to witness the disaster unfold. The fragment is less than one minute long, but it represents one of the most extraordinary fire scenes in silent film history. For most of the precious minute the screen is almost totally filled with fire and smoke – and, thanks to some artful orange tinting, appears to be extremely realistic in a slightly surreal way. But it's the opening shot which is most brilliant. Perfectly composed like a classic landscape photo, we see the inferno raging in the background, and there, at the bottom in the foreground, we notice the small silhouetted figure of a man holding a shovel. Seeing the man in perspective like that makes us realise just how immense this fire is which Mr. van Luijnen caught on his camera.

Karl Wratschko

AZIONE DELLA R. MARINA NEL GOLFO DI TRIESTE

Italia, 1917

▪ Prod.: Ministero della Marina ▪ 35mm. L.: 80 m (frammento). D.: 4' a 18 f/s. Imbibito, virato e pochoir / *Tinted, toned and pochoir* ▪ Da: Fondazione Cineteca Italiana, Milano

Questo breve film ricorre a tutte le più recenti tecniche per raccontare nel modo più bello e solenne un'eroica vittoria degli italiani sulla marina austro-ungarica. La composizione delle inquadrature è splendida e le riprese sono girate a un ritmo molto misurato nonostante sia in corso una battaglia. I colori aggiunti in seguito contribuiscono alla magnificenza dell'insieme, in particolare nella scena finale in cui appare il Tricolore italiano sventolante, minuziosamente colorato a mano in verde, bianco e rosso. Sentimenti nazionalisti a parte, questo film ci appare trionfale quanto la vittoria che raffigura. Esempio perfettamente riuscito di propaganda bellica, il film fu proiettato in tutta Italia negli ultimi mesi della Grande guerra, e si ha la sensazione che non celebri solo una vittoria navale: il tono e lo stile suggeriscono che gli italiani fossero già certi di vincere la guerra.

Karl Wratschko

This short Italian film recounts the tale of a heroic victory against the Austro-Hungarian navy, employing all the latest techniques in filmmaking to tell that tale as epically and beautifully as possible along the way. The footage is stunningly composed and shot at a very measured pace despite there being a deadly sea battle going on. And the colours which were added in post only makes it all look more *wonderful – especially in the final scene, where the Italian 'Tricolore' flag blowing in the wind has been painstakingly hand-coloured in green, white and red. Regardless of your feelings about nationalism, this fascinating film is as much of a triumph as the victory it portrays: a perfect bit of war propaganda. Shown widely throughout Italy in the last months of the First World War, one gets the feeling that a single victory at sea is not the only thing being celebrated here. Though it was still months away, the tone and manner suggest that the Italians already knew they'd won the war.*

Karl Wratschko

COLETTE E IL CINEMA

Colette and Cinema

Programma a cura di / *Programme curated by*
Émilie Cauquy e **Mariann Lewinsky**
Note di / *Notes by* **Émilie Cauquy**, **Mariann Lewinsky**, **Annette Förster** e **Paola Palma**

Imaginez-vous, à me lire, que je fais mon portrait ?
Patience: c'est seulement mon modèle.
Colette, *La Naissance du Jour*, 1928

La ragion d'essere di questa sezione non è il fatto che Colette sia una grande scrittrice i cui romanzi sono spesso diventati film. Colette aveva un autentico interesse per il cinema, e di cinema ha scritto, come giornalista e come critico, in numerose occasioni tra il 1914 e il 1940; è stata coinvolta a vario titolo in produzioni cinematografiche dal 1917, quando trasse dal suo *La Vagabonde* una sceneggiatura per la Film d'Arte Italiana, al 1951, quando scrisse il testo e prestò la propria voce al documentario *Colette*; non ha mai diretto un film, ma la raccolta delle sue recensioni rivela uno spettatore d'eccezione; aveva un occhio da regista.
Mentre preparavo i programmi delle sezioni dedicate al 1915 e a Marie Epstein mi sono imbattuta per la prima volta nei testi di Colette su *The Despoiler*, *The Cheat* (entrambi del 1915) e *Itto* (1933). Mi è sembrato interessante scavare più a fondo. Il libro di Alain e Odette Virmaux mi ha svelato che gran parte del lavoro era già stato fatto, quarant'anni fa. Più di recente, Paola Palma ha dedicato due libri a Colette e il cinema; per quanto riguarda dettagli e informazioni biografiche, devo molto alla biografia di Judith Thurmans *Secrets of the Flesh. A Life of Colette*. La meticolosa ricerca di Annette Förster su vaudeville e cinema, che ha ispirato la nostra produttiva collaborazione di questi ultimi dieci anni, include un capitolo su Musidora, Polaire e Colette.
La ragione profonda di questa sezione è che Colette è una figura-guida che ci conduce attraverso mezzo secolo di storia del cinema, e attraverso la storia ininterrotta e spesso nascosta delle donne che hanno fatto e prodotto film: Musidora negli anni Dieci e Venti, Solange Bussi [Térac], Leontine Sagan, Marie Epstein e Simone Berriau negli anni Trenta, Jacqueline Audry negli anni Quaranta e Cinquanta.

Uno speciale ringraziamento alle associazioni Les Amis de Musidora (Bois-e-Roy) e La Société des amis de Colette (Saint-Saveur en Puisaye) per aver fornito rarissime immagini e disegni di Musidora e fotografie di Colette sul palcoscenico per il nostro catalogo.

Mariann Lewinsky

Are you imagining, as you read me, that I'm portraying myself?
Have patience: this is merely my model.
Colette, Break of Day*, 1928*

The raison d'être *of this section is not that Colette was a great writer of novels which have been turned into films. She was interested in film, and wrote as a columnist and film reviewer about cinema on and off from 1914 to 1940; she was directly involved in several aspects of filmmaking from 1917, when she turned* La Vagabonde *into a screenplay for Film d'Arte Italiana, to 1951, when she wrote and narrated the text for the documentary* Colette*; she never directed a film, but her published reviews reveal her to have been an outstanding spectator; she had the eye of a film director.*
Preparing the sections on the Year 1915 and on Marie Epstein I first discovered texts by Colette on The Despoiler*,* The Cheat *(both 1915) and* Itto *(1933). It seemed like a good idea to dig further. The book by Alain and Odette Virmaux made me realize the that much of the work had been done already, forty years ago. More recently, Paola Palma has dedicated two books to the subject, and I'm indebted to Judith Thurman's biography* Secrets of the Flesh – A Life of Colette *for biographical details and information. Annette Förster's meticulous research on vaudeville and cinema includes a chapter on Musidora, Polaire and Colette; it has informed our ongoing productive collaboration these last ten years.*
The deeper reason for this section is that Colette acts as our guide to discovering half a century of film history and a hidden continuous history of women making and producing films: Musidora in the 1910's and 1920's, Solange Bussi [Térac], Leontine Sagan, Marie Epstein and Simone Berriau in the 1930's and Jacqueline Audry in the 1940's and 1950's.

Special thanks to the associations Les Amis de Musidora (Bois-le-Roy) and La Société des amis de Colette (Saint-Saveur en Puisaye) for having furnished rare film stills and drawings by Musidora and music-hall photographs of Colette for this catalogue.

Mariann Lewinsky

Colette in *Rêve d'Egypte* (1907)
© La Société des amis de Colette

SCRIVERE È IN PRIMO LUOGO GUARDARE
TO WRITE IS ABOVE ALL TO LOOK

Non so impormi dei limiti o, più esattamente, rifiuto di impormeli. Non fanno parte del mio mondo. Se sento che mi baci, voglio un altro bacio, e mi dico che deve essere così. […] Tutto ciò che ho fatto in vita mia, tutto ciò di cui mi sono vergognata l'ho fatto perché mi sembrava ragionevole. No grazie, non fate complimenti, e proteggetemi dalla peste, dal tifo e dalla mentalità ragionevole. Il ragionevole sono i manifesti contro l'alcolismo, la gestione dello stato, la televisione, la poesia sterile al servizio di una buona causa; per l'amor del cielo, risparmiatemi il ragionevole, ho abbastanza vitalità per tollerare qualsiasi altra cosa, ma il ragionevole mi farebbe morire in meno di una settimana della morte più atroce che esista; il ragionevole distrugge in me tutto ciò che ha un senso, mi toglie tutte le forze, erotiche o intellettuali o di qualunque altra natura siano.
Jana Černá, *Clarissa a jiné texty*, 1948

"Come fa, una donna, a vivere senza lo sguardo di un uomo, avido spettatore della sua vita e della sua persona?" si chiede Colette, la quale non era né una sansimoniana né una Flora Tristan né una comunarda né una frondista né una fourierista. Anche se non può essere considerata una militante, Colette intinge comunque la propria penna in un inchiostro particolare, *à la française*, proprio come Germaine de Staël, George Sand, Hortense Allart o Marceline Desbordes-Valmore. Tutte scrittrici che hanno un obiettivo in comune: promuovere i personaggi femminili al ruolo di protagonisti o di alter ego. Ai tempi di Colette, in cui la condizione femminile è umiliante, sembra infatti difficile concepire di scrivere un'autobiografia. L'unica soluzione resta l'autofiction, un mezzo che consente di descriversi al riparo degli sguardi altrui, travalicando quella testimonianza allo stato puro che si chiama autobiografia, allora riservata ai grandi uomini. E l'autofiction diventa, per Colette, un formidabile trampolino per l'elaborazione della sua leggenda. Nomadismo moderno, ermafroditismo mentale, libertà psichica e sessuale, femminilità trionfante o malinconica, piacere e voluttà delle donne libere prive di pregiudizi, la singolarità della *drôle de vie* di Colette ne illumina l'opera. Il programma qui presentato mette in evidenza la predilezione di Colette per il cinema, e il fatto che, per tutta la vita ma soprattutto nel corso degli ultimi anni, la scrittrice privilegi la settima arte per trasporvi ciò che è stata la sua vita, non è sicuramente casuale. L'arte cinematografica le appare più suggestiva dell'arte della scrittura e, forse, risponde meglio alla sua esigenza di autoanalisi, all'originalità dell'uso del suo sguardo. Per cui Colette apre la strada a Jean Genet, Jean Cocteau, Jacques Demy, Agnès Varda o Barbara Loden.
Émilie Cauquy

I don't know how to set myself limits or, more precisely, I refuse to impose them on myself. They're not part of my world. If I feel you kiss me, I want another kiss, and I tell myself that's the way it has to be. […] Everything I've done in my life, everything I was ashamed of, I did because it seemed rational. No thanks, don't congratulate me, and protect me from the plague, from typhus, from a rational way of thinking. Rational is the posters against alcoholism, the management of the State, television, sterile poetry for a good cause; for heaven's sake, save me from the rational, I have enough life to tolerate anything else, but the rational would kill me in less than a week of the most horrible death that exists; the rational kills everything in me that makes sense, it takes all my strength: erotic or intellectual or whatever other kind it is.
Jana Černá, Clarissa a jiné texty*, 1948*

"How does a woman live without the gaze of a man, an avid observer of her life and her person?" asks Colette, who was neither a Saint-Simonian nor a Flora Tristan nor a Communard nor a Frondeur nor a Fourierist. Neither can she be considered a militant; Colette, however, dips her pen in a particular kind of ink, à la française*, just like Germaine de Staël, George Sand, Hortense Allart or Marceline Desbordes-Valmore. All female writers with one common goal: to promote female characters to the role of protagonist or alter ego. In Colette's time, in fact, a time when the female condition was demeaning, it seems difficult to imagine writing an autobiography. The only remaining solution was autofiction, a means which lets you describe yourself sheltered from the looks of others, going beyond the pure testimony known as autobiography, at that time reserved for great men. And for Colette autofiction became a powerful springboard for the development of her story. Modern nomadism, mental hermaphroditism, physical and sexual freedom, triumphant and melancholic femininity, pleasure and voluptuousness of free women without prejudice, the singularity of Colette's* drôle de vie *lights up her work. The programme presented here concentrates on Colette's passion for cinema. The fact that for her whole life, but above all in her final years, the writer preferred cinema for transposing what had been her life is certainly no coincidence. The art of cinema seemed to her to be more stimulating than the art of writing and, possibly, better fulfilled her need for self-analysis and the originality of her eye. So, Colette opened the way for Jean Genet, Jean Cocteau, Jacques Demy, Agnès Varda and Barbara Loden.*
Émilie Cauquy

CAPITOLO 1: COLETTE ATTRICE, MIMO, SPETTATRICE
CHAPTER 1: COLETTE AS AN ACTRESS, MIME AND SPECTATOR

Sidonie-Gabrielle Colette (1873-1954) arriva a Parigi dalla campagna del Puisaye nel 1893, le trecce lunghe fino alle caviglie "che mi sibilavano intorno come fruste". Fa in tempo ad assistere alla nascita del cinema, in un kinetoscopio: "Era piccolo piccolo in fondo a una scatola nera. Un meccanismo si metteva in moto, e l'immagine minuscola di una ballerina riceveva il dono della vita e danzava".
Scrittrice, mima di music-hall, giornalista, attrice in alcune versioni teatrali dei suoi romanzi (segnatamente in *Chéri*, nel ruolo di Léa), è apparsa una sola volta in un film, il documentario di Yannick Bellon, *Colette*. Tra il 1900 e il 1903 Colette scrive i quattro romanzi della serie *Claudine*, libri che diventano subito casi letterari e attivano uno dei primi esempi di *merchandising* (l'immortale colletto alla Claudine). Nel primo adattamento teatrale del 1902, una famosa artista del music-hall, la *pied-noir* Polaire, interpretava Claudine; il marito di Colette, Willy, portava in giro le due donne per tutta Parigi, come se fossero gemelle o cani, tutt'e due vestite come l'adolescente Claudine. Entrambe portavano i capelli tagliati corti.

Mariann Lewinsky

Sidonie-Gabrielle Colette (1873-1954) came to Paris from the countryside region of Puisaye in 1893, her ankle-long braids "whizzing around me like whips". She was in time to witness the birth of cinema, in a kinetoscope: "It was so small at the bottom of a black box. A mechanism started, and the tiny image of a dancer received the gift of life and danced".
Writer, music-hall mime, journalist, actress (in staged versions of her own novels, notably as Léa in Chéri*), she acted in a film one time, Yannick Bellon's documentary* Colette*. Between 1900 and 1903 Colette wrote the four volumes of the* Claudine *series, books that caused a literary sensation and an early case of merchandising (the Claudine collar became immortal). In the first stage adaptation of 1902, popular* pied noir *music-hall artist Polaire impersonated Claudine, and Colette's husband Willy walked Polaire and Colette around Paris like twin daughters or dogs, the two women dressed up identically as the teenager Claudine. Both had their hair cut short.*

Mariann Lewinsky

Programma 1: Un'introduzione
Programme 1: An Introduction

Protagonista del nostro primo programma è Polaire, doppio, controfigura e modello di Colette. Nel 1904 Willy adatta per il palcoscenico il romanzo *Le Friquet* e Polaire appare nel ruolo del titolo, la ragazza del circo chiamata Friquet, 'passerotto'. È di nuovo Friquet nel film omonimo di Maurice Tourneur (1913), del quale esiste ed è stata restaurata una versione incompleta. Si tratta di un documento affascinante, c'è qualcosa di insolito nel modo in cui Polaire esibisce il proprio corpo: sembra più vero e più nudo (in confronto a corpi simili in film simili degli stessi anni). La parola *nudità* appare spesso nei commenti d'epoca sulla giovane Colette.
Colette ha scritto meglio di chiunque altro su animali, serpenti, farfalle e, in pagine famose, su cani e gatti. Lei stessa, osservò Nathalie Clifford Barney, era "fatta di queste due nature animali. Obbediente e devota a un padrone, ma segretamente abitata dall'istinto della creatura selvaggia che sfugge a ogni dominio".

Mariann Lewinsky

At the center of our first programme is Polaire, Colette's stand-in, double, and template. In 1904 Willy adapted the novel Le Friquet *for the stage, and Polaire played the title role, the circus girl called* Friquet*, 'sparrow'. She did so again in 1913 in Maurice Tourneur's film version, of which an incomplete version has been restored. It makes a fascinating document: there is something unusual about Polaire's display of her body. It looks more real, more naked (as compared to similar scenes in similar films of the time). The word* nudity *appears often in comments about the young Colette.*
Colette wrote better than anybody about animals, snakes, butterflies and, famously, about dogs and cats. She herself was, "composed of those two animal natures. Obedient and devoted to a master, but secretly drawing on the instinct of the wild creature who escapes from all domination", observed Nathalie Clifford Barney.

Mariann Lewinsky

COLETTE
Francia, 1951 Regia: Yannick Bellon

▪ Scen.: Yannick Bellon, Colette (commento). F.: André Dumaître. M.: Yannick Bellon. Mus.: Guy Bernard. Int.: Colette, Jean Cocteau, Maurice Goudeket, Pauline Tissandier, Georges Wague. Prod.: Jacqueline Jacoupy per Les Films Jacqueline Jacoupy ▪ 35mm. D.: 33'. Bn. Versione francese / *French version* ▪ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, per concessione di Les Films de l'Équinoxe ▪ Restaurato nel 2000 da CNC, a partire da un interpositivo combinato immagine e suono. Un ringraziamento a Les Films de l'Équinoxe / *Restored in 2000 by CNC, from a combined sound-image interpositive. A special thanks to Les Films de l'*Équinoxe

Colette con Jean Cocteau, ca. 1951

Il ricordo che serbo di Colette è in primo luogo un'immagine: la nuvola di capelli, lo sguardo meraviglioso sottolineato dall'ombretto… Colette accolse l'idea del film senza difficoltà; nel corso dell'intera lavorazione dimostrò uno spirito di collaborazione esemplare, sottomettendosi a tutti i vincoli imposti dalla tecnica cinematografica, con quella pazienza professionale appresa sicuramente alla scuola del music-hall. E, nei momenti in cui improvvisava, Colette mi meravigliava ancora di più… Penso in particolare alla scena del 'mercato'. Un tempo, quando Colette era ancora in grado di spostarsi, lo spettacolo che metteva in scena al mercato era – mi dissero – un vero spasso: la sua battuta pronta, le riflessioni sui tipi di frutta, sulle verdure, sui fiori… Nel 1950, tuttavia, la possibilità di muoversi le era venuta a mancare. Così fu il mercato ad andare da lei: in forma di ravanelli e cipolle, i prodotti che le portava a casa Pauline… Chi ha visto il film ricorda forse quel passaggio: Colette mentre morde una cipolla, e forse ha ancora nell'orecchio, come me, il crepitio della cipolla sotto i suoi denti…

Per accompagnare le immagini, pensai a un commento composto di brani scelti dalle sue opere, una sorta di 'Colette secondo Colette'. Al mio lavoro, però, mancava ancora la spina dorsale, il filo conduttore. Per cui chiesi a Colette di scrivere un testo di collegamento che tenesse uniti i brani, che mediasse il passaggio da una tappa della sua vita all'altra, da un luogo all'altro. Cosa che lei fece in maniera magistrale, con una consapevolezza del ritmo cinematografico che, ancora oggi, mi stupisce – come nel momento in cui evoca il porticato del Palais Royal. E non solo. Accettò anche di leggere il testo lei stessa, interpretando il ruolo da vera attrice – anche lì attenta al ritmo e alle minime sfumature.
Yannick Bellon, in *Colette et le cinéma*, a cura di Alain e Odette Virmaux con Alanin Brunet, Fayard, Parigi 2004

My memory of Colette is first of all an image: a cloud of hair, marvelous eyes emphasized by eyeshadow… Colette easily grasped the idea of the film; during the entire making of it she demonstrated exemplary cooperation, working within the limits of film technology with that professional patience she certainly learned from her years in music-hall.
When she improvised, Colette amazed me even more… The 'market' scene especially comes to mind. When Colette could still move around, the scene that she put on at the market – I have been told – was incredibly entertaining: always ready with a joke, her thoughts on fruit, vegetables, flowers… In 1950, nevertheless, moving about was no longer possible for her. So the market came to her: in the shape of radishes and onions, the produce that Pauline brought home to her… People who have seen the film perhaps remember the scene: Colette as she is biting an onion, and perhaps they can still hear, like me, the cracking of the onion under teeth…
To accompany the images I thought of using excerpts from her works, a kind of 'Colette according to Colette'. But my work still lacked a spine, a connecting theme. So I asked Colette to write a text linking together the different excerpts that could make the transition from one stage of her life to another, from one place to another. Which she did superbly, with an awareness of the tempo of film that today still amazes me – like when she talks about the portico of Palais Royal. And not only. She even agreed to read the text herself, playing the role as a true actress – again mindful of rhythm and the slightest nuance.
Yannick Bellon, in Colette et le cinéma*, a cura di Alain e Odette Virmaux con Alanin Brunet, Fayard, Paris 2004*

LA VAGABONDE
BANDE ANNONCE (Trailer)

Francia, 1931 Regia: Solange Bussi
[Térac]

▪ Sog.: dal romanzo omonimo di Colette. Scen.: Solange Bussi, Colette (scene aggiuntive). F.: Rudolph Maté, Louis Née. Scgf.: Franc-Nohain [Claude Dauphin]. Mus.: Charles Borel-Clerc, Saint-Granier. Ass. regia: Colette de Jouvenel. Int.: Marcelle Chantal (Renée Néré), Fernand

La Vagabonde

Fabre (Maxime), Robert Quinault (Bragueu), Jeanne Fusier-Gir (Margot), Jean Wall (Adolphe Taillandy), Magdeleine Bérubet (Blandine), Christiane Delyne (Marthe). Prod.: Pax Films ▪ 35mm. D.: 5'. Bn. Versione francese / *French version* ▪ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée ▪ Restaurato nel 1995 da CNC a partire dal negativo / *Restored in 1995 by CNC from the negative*

DIVINE
BANDE ANNONCE (Trailer)

Francia, 1935

▪ 35mm. D.: 4'. Bn. Versione francese / *French version* ▪ Da: CNC – Archives Françaises du Film, collection Cinémathèque française, per concessione di Les Éditions René Chateau ▪ Restaurato nel 1997 da CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée a partire da un nitrato 35mm. Un ringraziamento a Éditions René Château / *Restored in 1997 by CNC from a 35mm nitrate. A special thanks to Éditions René Château*

LA DANSE SERPENTINE DE MME BOB WALTER

Francia, 1897-1899

▪ Prod.: Gaumont ▪ 35mm. L.: 19 m. D.: 1' a 16 f/s. Col ▪ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée ▪ Restaurato nel 1986 da CNC a partire da una copia nitrato / *Restored in 1986 by CNC from a nitrate print*

CHIENS SAVANTS: LA DANSE SERPENTINE

Lumière n. 987, Francia, [1897-1898]

▪ 35mm. L.: 15 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ▪ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, collection Institut Lumière, per concessione di Association Frères Lumière ▪ Restaurato nel 1996 da CNC / *Restored in 1996 by CNC*

LA TOURNÉE DES GRANDS DUCS

Francia, 1910

▪ Scen.: Yves Mirande. Int.: Gaston Sylvestre, Polaire, Armand Numès. Prod.: SCAGL – Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres ▪ 35mm. L.: 178 m. D.: 9' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: Cinémathèque française ▪ Restaurato nel 1998 da Cinémathèque française / *Restored in 1998 by Cinémathèque française*

POLAIRE

Francia, ca. 1910

▪ Prod.: Actualité Pathé ▪ DCP. D.: 1'. Bn ▪ Da: Gaumont Pathé Archives

FRANCE. MME COLETTE WILLY, FEMME DE LETTRES JOUANT AVEC SES CHIENS ET CHATS

Francia, 1913

▪ Prod.: Journal Gaumont ▪ DCP. D.: 2'. Bn ▪ Da: Gaumont Pathé Archives

LE FRIQUET

Francia, 1913 Regia: Maurice Tourneur

▪ T. int: *The Sparrow*. Sog.: dalla pièce omonima di Willy e dal romanzo omonimo di Gyp. Int.: Pauline Polaire (Le Friquet), Henry Roussel (il conte Hubert de Ganges), César (Le Mafflu), André Dubosc (Charley), Renée Sylvaire, Gilbert Dalleu. Prod.: Société Française des Films et Cinématographes Eclair ▪ 35mm. L.: 629

m. D.: 27' a 20 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: Cinémathèque française ▪ Titoli iniziali e didascalie ricostruite nel 1995 con la collaborazione di Sabine Lenk / *Opening credits and intertitles recreated in 1995 with the collaboration of Sabine Lenk*

Il restauro di *Le Friquet* è stato possibile tramite il ricorso a numerose fonti: due interviste a Maurice Tourneur che ne certificano la 'paternità' ("Pour vous", 26 maggio 1932, e la commissione di ricerca storica della Cinémathèque française nel 1956), il romanzo di Gyp (la contessa Martel de Janville), pubblicato nel 1901, la pièce in quattro atti di Henri Gauthier Villars detto Willy, supportato da Colette, Armory e Luvey, in cui Polaire interpreta già il ruolo di Le Friquet.

Céline Ruivo

The restoration of Le Friquet *was made possible through the use of a number of sources: two interviews with Maurice Tourneur certifying the 'paternity' ("Pour vous", 26 May 1932, the committee of historical research of Cinémathèque française in 1956), the novel by Gyp (Countess Martel de Janville), published in 1901, and the play in four acts by Henri Gauthier Villars, known as Willy, supported by Colette, Armory and Luvey, in which Polaire had already played the part of Le Friquet.*

Céline Ruivo

PARIS BRUXELLES PARIS EN 4 HEURES 59 MINUTES AVEC 8 PASSAGERS SUR BIPLAN CAUDRON

Francia, 1919

▪ Prod.: Journal Gaumont ▪ DCP. D.: 1'. Bn ▪ Da: Gaumont Pathé Archives

MADAME COLETTE DE JOUVENEL ET LE CAPITAINE PETIT

Francia, 1919

Prod.: Journal Gaumont ▪ DCP. D.: 1'. Bn ▪ Da: Gaumont Pathé Archives

L'ENVOL DES CHATS

Francia, 1910

▪ 35mm. L.: 58 m. D.: 3' a 16 f/s. Bn ▪ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, collection Deutsche Kinemathek ▪ Restaurato nel 1995 da CNC a partire da una copia safety 28mm proveniente da Deutsche Kinemathek / *Restored in 1995 by CNC from a 28mm safety print preserved by Deutsche Kinemathek*

Attualità Cinematografiche con Colette (1933-1936) *Film Actualities with Colette (1933-1936)*

DANS UN GRAND MAGASIN, COLETTE VEND SES FARDS

Francia, 1933

▪ Prod.: Actualité Pathé ▪ DCP. D.: 1'. Bn. Versione francese / *French version* ▪ Da: Gaumont Pathé Archives

M. HERRIOT ET MME COLETTE À LA QUINZAINE DU LIVRE

Francia, 1934

▪ Prod.: Journal Gaumont ▪ DCP. D.: 1'. Bn. Versione francese / *French version* ▪ Da: Gaumont Pathé Archives

LE GRAND PRIX DU DISQUE

Francia, 1935

▪ Prod.: Actualité Pathé ▪ DCP. D.: 2'. Bn. Versione francese / *French version* ▪ Da: Gaumont Pathé Archives

LA VIE FEMININE. BONNE CHANCE, PETIT CORSAIRE !

Francia, 1936

▪ Prod.: Journal Gaumont ▪ DCP. D.: 1'. Bn. Versione francese / *French version* ▪ Da: Gaumont Pathé Archives

Programma 2: Music-hall, farfalle e i film scientifici *Programme 2: Music-Hall, Butterflies and Nature Films*

Colette nel 1906 divorzia da Willy, rinuncia al rispetto della società borghese e diventa un'artista professionista del music-hall. I suoi libri *La Vagabonde* (1910) e *L'Envers du music-hall* (1913) si basano sull'esperienza diretta delle tourné nei teatri di provincia. Alcuni suoi colleghi di palcoscenico lavoravano occasionalmente per il *ciné*, e la magia del cinema li fa riapparire a Bologna, nel 2017. In *Le Collier de la danseuse* ci sono George Wague – che aveva insegnato a Colette la pantomima – e Christine Kerf, i due artisti che si erano esibiti insieme a Colette nel Mimodrame *La Chair*, dove in una scena osé il seno sinistro di Colette spuntava nudo dal corsetto strappato. *La Caprice du vainqueur* è ambientato nell'antico Egitto, come la scandalosa pantomima *Rêve d'Egypte*: la seducente mummia (Colette) bacia l'archeologa (Missy, Marchesa di Balboef, nella vita amante di Colette). Quanto ai film di non fiction, Colette li trovava assai più stimolanti della fiction: "vogliamo, dopo l'indigenza dell'opera di finzione, la stravaganza della realtà, la fanta-

Colette, disegno di Musidora
© Les amis de Musidora

sia senza freni della natura; vorremmo il racconto fantastico della germinazione del pisello, la storia meravigliosa delle metamorfosi di una libellula, e l'esplosione, la dilatazione formidabile del bocciolo di giglio, socchiuso, dapprima, in lunghe mandibole piatte su uno scuro brulichio di stami: lavoro di fioritura bramoso e possente, davanti al quale una ragazzina diceva sottovoce, un po' spaventata: 'Oh! Un coccodrillo!'" (*Magie des films d'enseignement*, "Le Figaro", 15 giugno 1924, tr. it. in *Colette. Una scrittrice al cinema. Recensioni e riflessioni*, a cura di Paola Palma, Temi; Trento 2010)

Mariann Lewinsky

Colette divorced Willy in 1906, renounced her standing in respectable society and went on-stage as a professional music hall artist. Her books La Vagabonde *(1910) and* L'Envers du music-hall *(1913) are directly based on the experience of touring provincial music halls. Some of her stage colleagues did occasionally work in* ciné*, and the magic of cinema makes them reappear in Bologna in 2017. In* Le Collier de la danseuse*, there are George Wague – who taught Colette pantomime – and Christine Kerf, the two artists who performed with Colette in the Mimodrame* La Chair. *It featured a scene of bodice-ripping and Colette's naked left breast.* La Caprice du vainquer *is set in ancient Egypt, like the thrillingly scandalous pantomime* Rêve d'Egypte*: seductive mummy (Colette) kisses archeologist (Missy, Marquise de Balboeuf, Colette's lover in real life). As for the non-fiction films, Colette found them far more exciting than fiction: "We want, for ourselves and our children, not an indigent imagination, but the extravagance of reality, the unbridled fantasy of nature; we want the fairy tale germination of peas, the Arabian night's tale of the metamorphoses of a dragonfly, and the explosion, the formidable distention, of the budding lily, half opening in long flat mandibles over a dark agitation of stamens – a gluttonous and powerful labor of flowering in front of which a little girl said, in a very low, somewhat frightned voice: 'Oh! A crocodile!'".* (Magie des films d'enseignement*, "Le Figaro", 15 giugno 1924, transl in* Colette at the Movies: Criticism and Screenplay*, edited by Alain and Odette Virmaux, Frederick Ungar Publishing Co., New York 1980)*

Mariann Lewinsky

LE CAPRICE DU VAINQUEUR

Francia, 1910 Regia: Henri Andréani, Ferdinand Zecca

▪ Scen.: Henri Andréani, Ferdinand Zecca. Scgf.: Joubert. Int.: Gabriel Moreau (César), Delphine Renot (Tagra), Mademoiselle Rianza (Tsit, la ballerina). Prod.: S.A.P.F. – Série d'Art Pathé Frères ▪ 35mm. L.: 133 m. D.: 6' a 18 f/s. Pochoir e imbibito / *Stencil and tinted*. Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: CNC – Archives Françaises du Film ▪ Restaurato nel 2016 da CNC – Archives françaises du Film a partire da una copia nitrato 35mm imbibita e con didascalie svedesi e da un negativo nitrato 35mm bianco e nero / *Restored in 2016 by CNC – Archives françaises du Film from a 35mm nitrate tinted copy with Swedish intertitles and from a 35mm b&w nitrate negative*

LA CHENILLE DE LA CAROTTE

Francia, 1911

▪ Prod.: Pathé frères ▪ 35mm. L.: 192 m. D.: 11' a 16 f/s. Pochoir e imbibito / *Stencil and tinted*. Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: Cinémathèque Royale de Belgique ▪ Restaurato nel 1994 da Nga Taonga Sound & Vision presso il laboratorio della Cinémathèque Royale de Belgique / *Restored in 1994 by Nga Taonga Sound & Vision at Cinémathèque Royale de Belgique laboratory*

UNE SOIRÉE MONDAINE

Francia, 1917
Regia: Henri Diamant-Berger

▪ Scen.: Henri Diamant-Berger, Gaston Secrétan. Int.: Maurice Chevalier, Mistinguett, Félix Mayol, Dorville, Gabriel Signoret, Nina Myral, Jane Renouardt, Crisa Fulli, Germaine Montigny. Prod.: Pathé ▪ DCP. D.: 7'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: Lobster Films

FLORAISONS

Francia, 1912

▪ Prod.: Pathé frères ▪ 35mm. D.: 5' a 17 f/s. L.: 104 m. Pochoir / *Stencil*. Didascalie

italiane / *Italian Intertitles* ▪ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ▪ Restaurato nel 2011 da Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da una copia positiva pochoir su supporto nitrato e con didascalie italiane proveniente dal Fondo Rodrigo Levoni depositato presso la Cineteca di Bologna / *Restored in 2011 by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, from a stencil positive nitrate print with Italian intertitles, preserved in the Fondo Rodrigo Levoni preserved by Cineteca di Bologna*

LE COLLIER DE LA DANSEUSE

Francia, 1912 Regia: René Leprince

▪ Scen.: Gustave Le Rouge. Int.: Georges Coquet (Charley Colms), Georges Wague (il costumista), Christine Kerf (Carmencita), il corpo di ballo del Théâtre de la Gaité Lyrique. Prod.: Pathé frères ▪ 35mm. L.: 574 m. D.: 31' a 16 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: Cinémathèque française ▪ Restaurato nel 1996 da Cinémathèque française a partire da un negativo nitrato / *Restored in 1996 by Cinémathèque française from a nitrate negative*

Programma 3: L'amica Musidora
Programme 3: Best Friend: Musidora

VICENTA

Francia, 1919
Regia: Musidora, Roger Lion

▪ Prod.: Société des Films Musidora ▪ DCP. D.: 16'. Bn e imbibito / B&W *and tinted*. Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: Cinémathèque française per concessione di Les amis de Musidora ▪ Restaurato nel 2017 da Cinémathèque française presso il laboratorio Hiventy a partire da una copia nitrato imbibita incompleta / *Restored in 2017 by Cinémathèque française at Hiventy laboratory from an uncomplete tinted nitrate print*

Soleil et ombre

Il film, finora considerato definitivamente perduto, è stato da poco ritrovato grazie a un inventario effettuato presso la Cinémathèque française. Di esso era rimasta purtroppo una sola bobina nitrato imbibita, in pessimo stato: la pellicola, in origine, era di 1440 metri, mentre quella recuperata ne misura appena 335. Potrebbe trattarsi della seconda bobina su cinque. Dal frammento positivo si è riusciti a ricavare prima la stampa di un controtipo, poi una copia Desmet.

Céline Ruivo

Considered lost forever, the film was recently found after an inventory at Cinémathèque française. Only one reel of tinted nitrate in poor condition remains: the film was originally 1440 meters long, while the recently found one measures only 335. It could be the second reel of a total of five. A duplicate negative and a Desmet print were made from the nitrate fragment.

Céline Ruivo

SOLEIL ET OMBRE

Francia, 1922
Regia: Musidora, Jacques Lasseyne

▪ Sog.: dalla novella *L'Espagnole* di Maria Star. F.: Frank Daniau-Johnston. M.: Nini Bonnefoy. Scgf.: Musidora. Mus.: Jacques Roques. Int.: Musidora (Juana/la straniera), Antonio Canero (Antonio de Baena), Simone Cynthia (l'amica di Juana), Paul Vermoyal (l'antiquario), Miguel Sánchez (il segretario). Prod.: Société des Films Musidora ▪ 35mm. L.: 891 m (incompleto, l. orig.: 1325 m). D.: 43' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French*

La Vagabonda (1917) © Les amis de Musidora

intertitles ▪ Da: Cinémathèque française ▪ I titoli iniziali e le didascalie sono stati ricostruiti da Christine Laurent nel 1995 a partire dal nitrato originale presso il laboratorio Cinarchives / *The opening credits and intertitles have been recreated by Christine Laurent in 1995 from the original nitrate print at Cinarchives laboratory*

A proposito di *Soleil et ombre*, negli anni Quaranta Musidora ricordò di aver espresso così le proprie ambizioni al direttore della fotografia Frank Daniau-Johnston: "Penso che un film [...] dovrebbe avere immagini così belle da poter essere apprezzate anche vent'anni dopo". Le immagini create da Musidora in qualità di scenografa, co-regista e attrice in un doppio ruolo in questo film girato in Andalusia hanno una natura pittografica che trae il massimo dagli aspri contrasti tra sole e ombra, dal paesaggio e dagli stili architettonici. I luoghi e gli oggetti trasmettono umori e atmosfere che conferiscono profondità alla tragica storia della ragazza andalusa innamorata di un torero che la lascia per una bionda straniera. L'inquadratura in cui viene mostrato il volto della giovane dietro le tradizionali grate andaluse evoca la sua sensazione di essere ingabbiata dal proprio amore. Altrettanto espressivi sono i sottili parallelismi che il montaggio traccia tra il dolore e la rabbia del toro e le sofferenze della ragazza. Grazie alla recitazione di Musidora e al rigore delle immagini, *Soleil et ombre* è tutt'altro che una storia di vittimizzazione sentimentale, e offre invece una spietata indagine sulla crudeltà dell'amore respinto.

Possiamo solo ipotizzare ciò che dovette piacere a Colette: le riprese in esterni, l'autenticità dei costumi, la fotogenia di Musidora nella bella interpretazione della ragazza. Musidora e Colette erano legate da un'amicizia personale e professionale fin dal 1908. I due film ai quali lavorarono effettivamente insieme, *La Vagabonda* (1917, dal romanzo di Colette) e *La Flamme cachée* (1918, dalla sceneggiatura originale di Colette) non risultano essersi conservati.

Annette Förster, *Women in the Silent Cinema. Histories of Fame and Fate*. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2017

In the 1940s, Musidora recollected her ambitions with Soleil et ombre*, as she explained them to her cinematographer, Frank Daniau-Johnston: "I think that a film […] should have images so beautiful that one can appreciate them still in twenty years". The images Musidora created as the scenarist, co-director and actress in double roles in this film shot in Andalusia are indeed pictographic, making the most of the harsh contrasts between sun and shadow as well as of the local architectural features and landscape. The sites and objects convey an atmosphere and moods that give a heart-searching depth to the tragic love story of an Andalusian girl in love with a bull fighter who abandons her for a foreign blonde. The shot in which the girl's face is shown behind traditional Andalusian gratings is an evocative representation of her sentiments of being caged by her love. Likewise expressive are the subtle parallels drawn in the editing between the pain and the rage of the bull and the intimate suffering of the girl. Thanks to Musidora's acting and to the stern images the film is the reverse of the sentimental victimization story it could have easily been. Rather,* Soleil et ombre *offers a merciless investigation of the cruelty of rejected love.*

We can only speculate on what may have appealed to Colette, such as the on-location shooting, the authenticity of the costumes and Musidora's photogenic acting in the role of the girl. Musidora and Colette were personal and professional friends since 1908. The two films on which they actually worked together, La Vagabonde *(1917, after Colette's novel) and* La Flamme cachée *(1918, after Colette's original scenario) are not known to be extant today.*

Annette Förster, Women in the Silent Cinema. Histories of Fame and Fate*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2017*

I primi due film ai quali Colette collabora sono entrambi perduti: *La vagabonda* (1917) di Ugo Falena, con Musidora, adattamento di Colette dal proprio romanzo; e *La Flamme cachée* (1918), sceneggiatura originale di Colette, ancora con Musidora, che ne è anche regista (insieme a Roger Lion). Purtroppo la seconda versione cinematografica di *La Vagabonde*, diretta da Solange Bussi nel 1931, risulta pure perduta. Colette non aveva avuto parte attiva in questa produzione, ma la figlia Colette de Jouvenel aveva lavorato sul set come assistente alla regia.

Dopo aver scritto i sottotitoli francesi di *Mädchen in Uniform* nel 1932 "per fare un po' di soldi", per la stessa ragione scrive anche quelli di *No Greater Love* (Lewis Seiler, 1932, non in programma). Per *Lac aux dames* (1934) Colette scrive i dialoghi, per *Divine* (1935) la sceneggiatura, basata sul suo romanzo *L'Envers du music-hall*. *Gigi* (1948), ultimo film della nostra serie, si pone in curioso contrasto con l'asciutto modernismo dei film degli anni Trenta. Ma *Gigi* è un film in costume, ambientato nella Belle Époque. Infine, una Gigi è stata l'ultimo grande regalo di Colette al cinema. Leggenda vuole che la scrittrice, nel principato di Monaco, vedesse sul set di *Monte Carlo Baby* una giovane attrice sconosciuta, dichiarasse "Ecco la mia Gigi!", e la scritturasse per l'adattamento teatrale che lei stessa stava preparando insieme ad Anita Loos. Lo spettacolo debuttò a Broadway il 24 novembre 1951, restò in cartellone per sei mesi e spalancò le porte di Hollywood alla sua protagonista, Audrey Hepburn, che grazie a *Gigi* ottenne il ruolo della principessa Ann in *Vacanze romane*.

Mariann Lewinsky

The first two films Colette was involved in are both lost: La vagabonda *(1917), starring Musidora, adapted by Colette from her own novel, directed by Ugo Falena, and* La Flamme cachée *(1918), with an original screenplay by Colette, starring Musidora who was also director (with co-director Roger Lion) and producer. Sadly, the second film version of* La Vagabonde*, directed by Solange Bussi in 1931, also seems to be missing. Colette had no active part in its production, but her daughter Colette de Jouvenel participated as assistant director.*

After writing the French subtitles for Mädchen in Uniform *in 1932 "to make a bit of money" she did the same (and for the same reason) in 1933 for* No Greater Love *(Lewis Seiler, 1932, not in the programme). For* Lac aux dames *(1934), Colette wrote the dialogue, for* Divine *(1935) the screenplay, based on her own novel* L'Envers du music-hall. Gigi *(1948), the latest film of our series, stands in an odd contrast to the cool, contemporary modernism of the films of the thirties. But then* Gigi *is a costume film, set in the Belle Époque. And a Gigi was the great last gift of Colette to cinema. If the legend is true, the writer saw a young unknown actress in Monaco on the set of* Monte Carlo Baby*, declared "Voilà ma Gigi!" and had her cast as Gigi in the stage version prepared by Anita Loos and Colette. It premiered on Broadway 24 November 1951, ran for six months, and its success opened the way to Hollywood stardom for actress Audrey Hepburn.* Gigi *got Hepburn her first major film role, princess Ann in* Roman Holiday.

Mariann Lewinsky

RÊVE DE NOËL

Francia, ca. 1896

▪ Int.: Liane de Pougy, Rose de Mai. Prod.: Gaumont ▪ DCP. D.: 1'. Bn ▪ Da: Gaumont Pathé Archives

MÄDCHEN IN UNIFORM

Germania, 1931 Regia: Léontine Sagan

▪ T. it.: *Ragazze in uniforme*. T. int.: *Girls in Uniform*. Sog.: dalla pièce *Ritter Nérestan* di Christa Winsloe. Scen.: Christa Winsloe, F.D. Andam. F.: Reimar Kuntze, Franz Weihmayr. Scgf.: Fritz Maurischat, Friedrich Winkler-Tannenberg. Mus.: Hansom Milde-Meißner. Int.: Hertha Thiele (Manuela von Meinhardis), Gertrud de Lalsky (zia di Manuela), Dorothea Wieck (signorina von Bernburg), Emilie Unda (madre superiora), Marte Hein (direttrice dell'istituto), Hedwig Schlichter (signorina von Kesten), Lene Berdolt (signorina von Gaerschner), Lisi Scheerbach (signorina Oeuillet), Ellen Schwanneke (Ilse). Prod.: Friedrich Pflughaupt per Deutsche Film-Gemeinschaft ▪ 35mm. D.: 86'. Bn. Versione tedesca con sottotitoli francesi / *German version with French subtitles* ▪ Da: Cinémathèque française

Le piccole tedesche di *Mädchen in Uniform* non hanno ancora su loro stesse e nelle loro espressioni che un accenno di femminilità. Sono veramente delle bambine, delle bambine sincere […] Da parte mia, ritengo la realizzazione di *Mädchen in Uniform* un perfetto capolavoro di tatto e di misura.

Colette nous parle de Jeunes filles en uniforme, "Pour vous", 5 maggio 1932, tr. it. in Paola Palma, *La vagabonda dello schermo. Colette e il cinema*, Esedra, Padova 2015

Mädchen in Uniform

Nel 1932, Colette redige i sottotitoli francesi del film tedesco *Mädchen in Uniform*, adattato dalla pièce *Ritter Nérestan* (1930) di Christa Winsloe dalla regista austriaca Léontine Sagan. Colette è sollecitata dal distributore francese, è certo tentata dal fattore economico, ma accetta il lavoro solo dopo aver visto il film, che giudica molto riuscito.
Colette conferma il suo interesse per l'universo delle immagini in movimento. Tuttavia, non passano inosservate le somiglianze tra il film e le sue *Claudine*, la nota serie di romanzi d'ambientazione collegiale, non privi di connotazioni saffiche, con cui *Mädchen in Uniform* avrà in comune anche una certa popolarità e la durevole diffusione.
La relazione tra la letteratura e il cinema non si riduce dunque, in questo caso, alla sola stesura dei sottotitoli, ma è più articolata. Sul piano pubblicitario, l'aura trasgressiva di Colette e di alcune sue opere precedenti si sovrappone all'immagine promozionale di *Mädchen in Uniform*, che è inoltre uno dei titoli fondamentali nella storia del cinema gay e lesbico. La collaborazione tra Colette e il cinema accompagnava così l'uscita di un film a connotazione lesbica e l'enfasi sul nome della scrittrice favorì senza dubbio l'accoglienza del film in Francia.

Paola Palma

The little German girls of Mädchen in Uniform *bear only the slightest trace of femininity in their physiques and expressions. They are really still children, authentic children […] For my part, I believe that the direction of* Mädchen in Uniform *is an absolute masterpiece of tact and measure…*
Colette nous parle de Jeunes filles en uniforme*, "Pour vous", 5 May 1932*

In 1932, Colette wrote the French subtitles for the German film Mädchen in Uniform*, adapted by the Austrian director Léontine Sagan from the play* Ritter Nérestan *(1930) by Christa Winsloe. Colette received an invitation from the French distributor and was un-*

Claudine avec chat. Disegno di Musidora, circa 1904-1907 © Les amis de Musidora

doubtedly tempted by the financial rewards, but accepted the commission only after viewing the film and judging it to be well made.
Colette confirms her interest in the world of the moving image. However, the similarities between the film and Claudine*, her well-known series of novels set in a boarding school, did not go unnoticed. Both contained lesbian connotations and enjoyed long-lasting popularity.*
The relationship between literature and cinema, in this instance, is not limited to the writing of the subtitles, but is more complex. As far as publicity is concerned, the transgressive air surrounding Colette and several of her earlier works was superimposed on the marketing of Mädchen in Uniform*, which is one of the fundamental titles in the history of gay and lesbian cinema. The collaboration between Colette and the cinema thus accompanied the release of a film with lesbian connotations and the prominent displaying of the author's name undoubtedly contributed to the film's favourable reception in France.*

Paola Palma

LAC AUX DAMES

Francia, 1934 Regia: Marc Allégret

▪ T. it.: *Il lago delle vergini*. T. int.: *Ladies Lake*. Sog.: dal romanzo *Hell in Frauensee* di Vicki Baum. Scen.: Jean-George Auriol, Marc Allégret. F.: Jules Krüger, René Ribault. M.: Denise Batcheff. Scgf.: Lazare Meerson. Mus.: Georges Auric. Int.: Jean-Pierre Aumont (Eric Heller), Rosine Deréan (Danièle/Danny Lyssenhop), Simone Simon (Puck), Illa Meery (Anika), Vladimir Sokoloff (barone di Dobbersberg), Odette Joyeux (Carla), Michel Simon (Oscar Lyssenhop), Ila Meery (Anika). Prod.: Philippe de Rothschild per Société Parisienne de Production ▪ 35mm. D.: 95'. Bn. Versione francese / *French version* ▪ Da: Cinémathèque française per concessione di Les Éditions René Chateau ▪ Restaurato nel 1987 da Cinémathèque française / *Restored in 1987 by Cinémathèque française*

Sull'altra riva, io canto, aspetto, il lago culla il mio sogno, la mia barca; che cosa porterà la sera, l'aurora? Laggiù si accendono falò, luci di festa. Qui, nell'ombra, un remo, fendendo la verde superficie del lago, gronda gocce di luna. Laggiù, i falò, le feste, la fanciulla bionda condotta a riva. Qui il lago, specchio dei nostri visi dalle bocche congiunte: perché mi guardano, unica bocca che canta, occhi che grondano lacrime? Ma no, ma no, sono gocce di luna.
La canzone di Puck in *Lac aux dames* (testo di Colette)

Colette le trovò dapprima un'aria da cagnolino pechinese, poi Jean Renoir convocò la gatta, infine Jacques Tourneur trovò in lei la pantera. A chi si meravigliava della sua teriantropia, l'attrice, invitata a San Sebastián nel 1988, amava rispondere: "Esistono due tipi di donne, quelle che finiscono vacche, e quelle che finiscono capre. Io apparterrei piuttosto al tipo capra". In *Lac aux dames*, Simone Simon è Puck, spirito scaltro e selvaggio, fiabesco e risolutamente moderno, come in Shakespeare. Per completarne il ritratto, Jean-Pierre Aumont racconta che "come un tenero germoglio, Simone sembrava essere venuta al mondo per recitare la parte delle ingenue pure e perverse alla Colette. Sapeva offrire alla camera una sincerità e al tempo stesso una malizia che spazzavano via tutte le convenzioni teatrali delle attrici del tempo". Puck è insomma la creatura destinata a portare Simone Simon a conoscenza della Fox, e a conoscenza di Marcel Duchamp, che vi si sarebbe ispirato per dar vita alla sua Rrose Sélavy. Una delle prime battute di Puck suona così: "Io non sono una brava ragazza". Candore manifesto plasmato da cima a fondo da Colette, questo esotismo misterioso, questa poesia bohème, fanno di Simone Simon la vera stella cometa del film.
Colette era stata scelta da Philippe de Rothschild (Théâtre Pigalle, 1929-1932), intenzionato a produrre un film leggero, perlopiù *en plein air*, tratto da un best seller. Il testo di Vicki Baum (la cui struttura letteraria meriterebbe attenzione: non andrebbe dimenticato che è stata Dorothy Arzner ad adattare Baum, personalità forte ed eccentrica), ripreso da Colette, Marc Allégret e André Gide, dà luogo a un film stratosferico, a una bomba totalmente transgender. Il personaggio maschile (o presunto tale) principale, Jean-Pierre Aumont, ventitré anni, giovane e brillante primattore, torace nudo interamente dorato (si legge che, per il ruolo, si era pensato persino a Johnny Weissmuller), è una bambola da intrattenere, ammirare, desiderare, vestire, curare, salvare, sposare, in sostanza impossibilitato ad esistere senza le donne che lo circondano. "Certo che mi ama, ma non sa dirmelo, è un istruttore di nuoto, capisci?" *Lac aux*

Lac aux Dames

dames, o il Fred Peloux di *Chéri* messo capovolto dalla Vinca di *Il grano in erba.*

Émilie Cauquy

On the other shore, I sing... I wait, the waves rock my dream, my boat... What will they bring me, night and morning? Out there are kindled fires and feasts... Here, in the dark, breaking the green waves, my oar streams with droplets of moon. On the other shore, the fires and feasts and the blonde girl have taken him. The lake, the mirror of our faces with mouths joined, reflects me alone, mouth that sings, eyes that stream with tears? No, no, with droplets of moon...
Puck's song in Lac aux dames *(words by Colette), in* Colette at the Movies: Criticism and Screenplay, *edited by Alain and Odette Virmaux, Frederick Ungar Publishing Co., New York 1980*

At first Colette gave her the air of a Pekinese dog, then Jean Renoir transformed her into a cat, and finally Jacques Tourneur found the panther in her. To those who marveled at her therianthropy, the actress, invited to San Sebastián in 1988, loved to reply: "There are two types of women, those who end up as cows, and those who end up as goats. I would rather be one of the goats". In Lac aux dames, *Simone Simon is Puck, a shrewd and wild, fairy-tale and firmly modern spirit as in Shakespeare. To complete this portrait picture, Jean-Pierre Aumont said that, "Simone seems to have come into the world to play the part of Colette's pure and wicked* ingénues. *She knew how to convey sincerity to the camera and at the same time a mischievousness which swept away all the theatrical conventions of actresses at the time". Puck was the creature destined to bring Simone Simon to the attention of Fox, and to the attention of Marcel Duchamp, who was inspired by her for his Rrose Sélavy. One of Puck's first lines goes like this: "I'm not a good girl". Overt frankness shaped by Colette from top to bottom, this mysterious exoticism, this bohemian poetry make Simone Simon the true star of the film.*
Colette was chosen by Philippe de Rothschild (Théâtre Pigalle, 1929-1932), who was intent on producing a light film, for the most part en plein air, *based on a bestseller. The novel by Vicki Baum (whose literary structure deserves attention: one shouldn't forget that it was Dorothy Arzner who adapted Baum, a strong and eccentric character), re-worked by Colette, Marc Allégret and André Gide, made a stratospheric film, a transgender sensation. The main male (or presumed to be) character, Jean-Pierre Aumont, twenty-three years old, a young brilliant leading man with completely golden naked chest (it is said that Johnny Weissmuller was even considered for the role), is a doll to be enjoyed, admired, desired, dressed, looked after, saved, married, in essence unable to exist without the women around him. "Of course he loves me, but he doesn't know how to tell me, he's a swimming instructor, you understand?".* Lac aux dames, *or the Fred Peloux in* Chéri *turned upside down by the Vinca in* Green Wheat.

Émilie Cauquy

DIVINE

Francia, 1935 Regia: Max Ophüls

▪ Sog.: dal romanzo *L'Envers du music-hall* di Colette. Scen.: Colette. F.: Roger Hubert. M.: Léonide Moguy. Scgf.: Jacques Gotko, Robert Gys. Mus.: Albert Wolff. Int.: Simone Berriau (Ludivine 'Divine' Jaris), Georges Rigaud (Antonin), Gina Manès (Dora), Philippe Hériat (Lutuf-Allah), Paul Azaïs (Victor), André Gabriello (Coirol 'Néron'), Catherine Fonteney (madre di Ludivine), Yvette Lebon (Roberte). Prod.: Simone Berriau per Eden ▪ 35mm. D.: 74' (incompleto). Bn. Versione francese / *French version* ▪ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, per concessione di Les Éditions René Chateau ▪ Restaurato nel 1997 da CNC a partire da un nitrato 35mm e dal negativo per l'immagine e dal nitrato originale per il suono. Un ringraziamento a René Château Éditions / *Restored in 1997 by CNC from a nitrate 35mm and the negative print for*

the image and from the original nitrate fort he audio restoration. A special thanks to René Château Éditions

Un giorno della più fredda settimana di febbraio, ero agli studi di Billancourt, dove cinquanta giovani donne seminude giravano delle scene di music-hall. Da sette ore consecutive, riparate sotto il solido trucco speciale, subivano le temperature estreme di una corte coperta da un velario, congelata dal vento dell'est, poi per breve tempo surriscaldata sotto catastrofi successive di luce. Secondo i brevi ordini di Max Ophüls, salivano, scendevano dei gradini senza corrimano, correvano, volteggiavano con una grazia instancabile. Scoccata da un *sunlight*, una freccia terribile illuminava, al loro passaggio, le pupille d'oro di Simone Berriau, gli occhi, blu fosforo di Gina Manès. Philippe Hériat, nudo e cromato, batteva i denti e rifiutava la vestaglia che avrebbe reso opaco il suo trucco metallico. Nessuna comparsa a digiuno si permetteva di svenire. A un grido d'Ophüls: "Si sentono i passi sulla scala! Toglietevi le scarpe!", cinquanta giovani donne, Simone Berriau compresa, si tolsero senza una parola le scarpe, e corsero a piedi nudi sul legno grezzo, tra i serpenti di caucciù, la limatura, i detriti e i chiodi.
Era lo stesso giorno in cui le mani di un domatore dovevano posare sulle spalle di Simone Berriau un pitone vivo, pesante quasi quanto un uomo…
Colette, *Acteurs de cinéma*, "Sélection de la vie artistique", 30 marzo 1935, tr. it. in *Colette. Una scrittrice al cinema*, a cura di Paola Palma, Temi, Trento 2010

Per citare i titoli di testa, *Divine*, diretto da Max Ophüls, è la "prima sceneggiatura scritta direttamente per lo schermo e dialogata da... Colette [per il cinema sonoro]". Il film deriva da due suoi testi letterari. *L'Envers du music-hall* (*I retroscena del music-hall*, 1913), un emozionante affresco corale sul teatro di varietà composto di tanti racconti-sequenza, fornisce la cornice. La novella *Divine* (1930) offre al film la sua protagonista, dal corpo insieme di dea e di contadina, interpretata da Simone Berriau (anche produttrice, e nella cui tenuta di campagna furono girati gli esterni del film).
Colette ha una particolare propensione a osservare il lato squisitamente fisico dell'esibizione degli attori, come Ophüls. *Divine*, sotto diversi punti di vista, anticipa *Lola Montès*, con la donna esposta e 'violata' nello spettacolo. Una dimensione familiare alla scrittrice che, per anni, si esibì a favore della curiosità del pubblico come ballerina e mima e che trasferì in tante eloquenti pagine il distillato di tale esperienza.
Anche il finale di *Divine*, un happy-end alquanto ambiguo, sottolinea l'intesa tra sceneggiatrice e regista. Colette e Ophüls concepiscono entrambi l'unione tra l'uomo e la donna come una sottrazione; il matrimonio non è, per l'uno come per l'altra, una vera soluzione. Se il regista lo sottolinea visivamente, collocando le nozze finali dietro una grata, Colette lo aveva già affermato in *La Vagabonde*, dove il matrimonio borghese viene respinto all'ultimo momento dalla protagonista, anch'essa attrice di music-hall.
Questo film di Max Ophüls è dunque, per tanti versi – a lungo trascurati –, anche un film di Colette.

Paola Palma

One day during the coldest week of February, I was at the Billancourt studios, where fifty young women, half-naked, were filming music-hall scenes. For seven consecutive hours, sheltered under the heavy special makeup, they underwent the temperature extremes of a cloth-covered courtyard, iced by the east wind and then briefly overheated by a catastrophe of Klieg lights. Following Max Ophüls' quick commands, they climbed up and down the raw wood steps unprotected by guard rails, running and turning with inexhaustible grace. A terrible arrow of light pierced in passing Simone Berriau's golden eyes and Gina Manès' phosphorus-blue ones. Philippe Hériat, nude and chromed, shuddered with cold and refused the robe that would have tarnished his metallic makeup. No starving extras permitted herself to faint. At a cry from Ophüls – "We can hear the feet on the stairs! Take off your shoes!" – fifty young women, Simone Berriau among them, took off their shoes without a word and ran barefoot on the unfinished wood, among serpentining cables, metal shavings, rubble, and nails.
This was the same day on which the hands of an animal trainer were to drape over Simone Berriau's shoulders a live python, almost heavy as a man…
Colette, Acteurs de cinéma*, "Sélection de la vie artistique", 30 March 1935, transl. in* Colette at the Movies: Criticism and Screenplay*, edited by Alain and Odette Virmaux, Frederick Ungar Publishing Co., New York 1980*

According to the opening credits, Divine*, directed by Max Ophüls, is the "first screenplay written specifically for the cinema with dialogue by… Colette [of the sound era]." The film is based on one of her literary works.* L'Envers du music-hall *(*I retroscena del music-hall*, 1913), a moving choral fresco about the music hall comprised of sequences detailing numerous individual stories provides the frame. The novella* Divine *supplied the film with its protagonist who has the a body of both a Goddess and a peasant and who is played by Simone Berriau (who also served as producer and who made her country estate available for the exteriors).*
Like Ophüls, Colette is particularly inclined to observe the actor's physical aspect. In many ways, Divine *anticipates* Lola Montès*, with its woman exposed and 'violated' by show business. This is a familiar context for a writer who for many year sated public curiosity by performing as a ballerina and mime and who conveyed the essence of that experience in her many eloquent writings.*
Divine *concludes with an extremely ambiguous happy-ending that highlights the understanding that existed between*

screenwriter and director. Colette and Ophüls both conceive of the union of man and woman as a loss. Neither see marriage as a real solution. The director underlines this visually by placing the final nuptials behind a grate, but Colette had already affirmed the same thing in La Vagabonde*, where the protagonist (again a music hall actress) rejects bourgeois marriage at the last minute.*
This film by Max Ophüls is, therefore, in many ways also a film by Colette – and this fact has long been overlooked.

Paola Palma

GIGI

Francia, 1949 Regia: Jacqueline Audry

▪ Sog.: dal racconto omonimo di Colette. F.: Gérard Perrin. M.: Nathalie Petitroux. Scgf.: Raymond Druart. Mus.: Marcel Landowski. Int.: Danièle Delorme (Gilberte 'Gigi' Alvarez), Yvonne de Bray (Madame 'Mamita' Alvarez), Gaby Morlay (zia Alicia), Franck Villard (Gaston), Jean Tissier (Honoré), Paul Demange (Emmanuel), Madeleine Rousset (Liane d'Exelmans), Colette Georges (Minouche). Prod.: Codo-Cinéma - Les Productions Claude Dolbert ▪ 35mm. D.: 99'. Bn. Versione francese / *French version* ▪ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, per concessione di Les Éditions René Chateau ▪ Restaurato nel 1986 da CNC a partire dal negativo nitrato 35mm / *Restored in 1986 by CNC from a nitrate negative 35mm*

- Non mi parli di cinema! Esclamò Colette. *Sono rimasta troppo delusa.*
- Amo Gigi. Sono sicura che non la tradirò.
Colette fissò intensamente, con occhi da gatta, [Jacqueline Audry]. Poi domandò:
- Che cosa ha fatto finora?
- Niente.
Colette sorrise. Jacqueline aveva centrato il bersaglio. Là dove un regista di mestiere non sarebbe riuscito a ottenere nulla, una debuttante aveva vinto la partita.

Michèle Nicolai, *Madame Colette se réconcilie avec le cinéma grâce à Jacqueline Audry* [Madame Colette si riconcilia con il cinema grazie a Jacqueline Audry], "France Hebdo", 24 ottobre 1949

Gigi costituisce un caso particolare nell'opera di Colette. Si direbbe che il racconto di una trentina di pagine, educazione sentimentale ben poco ortodossa pubblicata nel 1944, sia stato scritto per essere tradotto in immagini. La regista Jacqueline Audry, fin dal 1945, si mette in cerca dell'attrice adatta, scavalcando così Max Ophüls, ugualmente interessato alla realizzazione del film. E fin dal 1946 Colette si mette a lavorare ai dialoghi e alla sceneggiatura. Ecco come ha inizio l'incontro tra Colette, Jacqueline Audry e Danièle Delorme, la perfetta regola del tre per quella che sarà tutta una serie di film Belle Époque in materia di trasgressione dei ruoli e delle identità sessuali. Si legge persino, un po' qui e un po' là, che *Gigi* sarebbe uno dei primi film francesi femministi e che Colette avrebbe ceduto gratis i propri diritti.
Come *Minne* e *Mitsou* (anch'essi adattati da Audry e interpretati dalla giovane promessa Delorme), il testo è scritto in terza persona, e il centro della storia è occupato da un personaggio femminile. A parte i film ambientati nei collegi (*La Cage aux rossignols*, *Le Carrefour des enfants perdus*), nel cinema francese degli anni Quaranta si presta scarsa attenzione ai problemi degli adolescenti. *Gigi* apre la strada a film focalizzati sulla subalternità dei personaggi maschili a quelli femminili: la famiglia sfacciatamente matriarcale, una sorta di gineceo autogestito (Gaby Morlay e Yvonne de Bray), in cui cresce Gigi è concepita come un esempio di ribaltamento della disuguaglianza delle donne e della loro dipendenza, come un fattore di forza, come una controapologia del matrimonio. Dove non si tratta più di amore, ma della necessità di farsi una posizione, da buona *cocotte*, grazie agli uomini che ti mantengono, tra un cucchiaio di cassoulet e un sorso di camomilla. E l'esito finale, emozionante e definitivo, discende giusto dal rifiuto di Gigi, ragazza scaltra dalla coscienza onesta, maturata di colpo dopo una notte di tormenti: il rifiuto di sottomettersi a leggi di tal genere, di diventare una mantenuta o di fare da trofeo alle conquiste maschili.
Il successo di *Gigi* rilancia l'interesse per le versioni cinematografiche dei testi di Colette (*Julie de Carneilhan*, 1950, o *Le Blé en herbe*, 1954), in un momento in cui la scrittrice viene riabilitata e trasformata addirittura in monumento nazionale, con il suo trasferimento al Palais Royal, dimora onorifica che non lascerà più.

Émilie Cauquy

- Don't talk to me about cinema! *Exclaimed Colette.* I was so disappointed.
- I love Gigi. I'm sure I won't betray her.
Colette stared intently, with feline eyes, at [Jacqueline Audry]. Then she asked:
- What have you done so far?
- Nothing.
Colette smiled. Jacqueline had hit the mark. Where a routine director wouldn't have been able to get anything, a rookie had come out on top.
Michèle Nicolai, Madame Colette se réconcilie avec le cinéma grâce à Jacqueline Audry *(Madame Colette came round to cinema thanks to Jacqueline Audry), "France Hebdo", 24 October 1949*

Gigi *is a special case in Colette's work. It is said that the* novella *– a rather unorthodox sentimental education of around 30 pages in length published in 1944 – was written to be translated into pictures. As of 1945, the director Jacqueline Audry started looking for the right actress, side-stepping Max Ophüls, who was equally interested in making the film. And as of 1946, Colette set to work on the dialogues and script. That is how the encounter between Colette, Jacque-*

Audrey Hepburn, la Gigi della versione Broadway (1951)

line Audry and Danièle Delorme began, the perfect rule of three for what would be a whole series of Belle Époque films on role and sexual identity transgression. It was even said that Gigi *was one of the first French feminist films and that Colette gave the rights for free.*

Again in Minne *and* Mitsou *(also adapted by Audry and played by the young rising star Delorme), the text is written in the third person, and a female character is at the center of the story. Apart from films set in schools (*La Cage aux rossignols, Le Carrefour des enfants perdus*), French cinema of the 1940s paid little attention to the problems affecting adolescents.* Gigi *opened the way to films focused on the subordination of male characters to female ones: the brazenly matriarchal family, a kind of self-governing gynaeceum (Gaby Morlay and Yvonne de Bray), in which Gigi grows up was conceived as an example of the overturning of women's inequality and their dependence, as an element of strength, as a counter-defense to marriage. Where this is no longer about love, but the need to make a position for yourself, as a good* cocotte*, living off her benefactors between a spoonful of cassoulet and a sip of chamomile. And the final emotional and definitive outcome comes right from the refusal of Gigi, a smart girl with an honest conscience who suddenly matures after a night of torment: the refusal to submit to such laws, to be a kept woman or act as a trophy for male conquests.*

The success of Gigi *revived interest in the film versions of Colette's texts (*Julie de Carneilhan*, 1950, or* Le Blé en herbe*, 1954) at a time when the writer was reinstated and even transformed into a national treasure, moving to the Palais Royal, the honorary home that she would never leave.*

Émilie Cauquy

Colette scrive di cinema dal 1914 al 1941. I primi testi appaiono sul quotidiano "Le Matin", diretto dal suo secondo marito, il giornalista e statista Henry de Jouvenel. Nel 1917 diventa critico ufficiale di "Le Film", la rivista di Henri Diamant-Berger. La recensione più importante di Colette è quella su *The Cheat*: è lei che fa entrare il film di DeMille nel canone francese dei capolavori. Lascia "Le Film" dopo soli due mesi – "è un lavoro che non paga"; il suo successore è Louis Delluc. Anziché sprecare tempo prezioso leggendo generiche note di catalogo su Colette critico cinematografico, i lettori sono caldamente invitati a leggere tutti i suoi testi sul cinema. Sono facilmente accessibili in francese e italiano (in francese nel libro di Alain e Odette Virmaux, *Colette et le cinéma*, 1975, 2004; in italiano in *Una scrittrice al cinema*, a cura di Paola Palma, 2010). Sono belli quanto i testi di François Truffaut o di Frieda Grafe.
Quanto ai tre film selezionati, *Itto* era in cima alla nostra classifica, poiché per ragioni pratiche lo scorso anno avevamo dovuto rinunciare a presentarlo nella sezione Marie Epstein; mentre *Mater dolorosa* s'imponeva da sé nella sezione dedicata al 1917. *She Done Him Wrong* è stato scelto a dimostrazione della lucidità con cui Colette ammirava il talento di Mae West, autrice ed attrice, e riconosceva in lei una sorella nella carne.

Mariann Lewinsky

Colette wrote about cinema from 1914 to 1941. The earliest texts appeared in the newspaper "Le Matin", directed by her second husband, the journalist and statesman Henry de Jouvenel. In 1917 she was the regular film critic of "Le Film", the magazine edited by Henri Diamant-Berger. The single most influential review by Colette was of Cecil B. DeMille's The Cheat*; it made the film enter the French canon of consecrated masterpieces. She gave up at "Le Film" after two months – "there is no money in it"; her successor was Louis Delluc.*
Instead of wasting precious time by reading an inadequate note about Colette's writing about films, the readers of this catalogue are urgently advised to read all her texts on cinema. They are easily accessible, in French and Italian, in Alain and Odette Virmaux's book, Colette et le cinéma *(1975; 2004); and in* Una scrittrice al cinema*, edited by Paola Palma (2010). She was as good as François Truffaut or Frieda Grafe.*
As for the three films selected, Itto *was top-listed, since for practical reasons it had to be postponed last year from the Marie Epstein section, and* Mater dolorosa *was appropriate because it also fits the section of films from 1917.* She Done Him Wrong *was chosen to demonstrate Colette's lucidity and genius in recognizing and admiring impudent Mae West, author and actress, a sister in the flesh.*

Mariann Lewinsky

MATER DOLOROSA

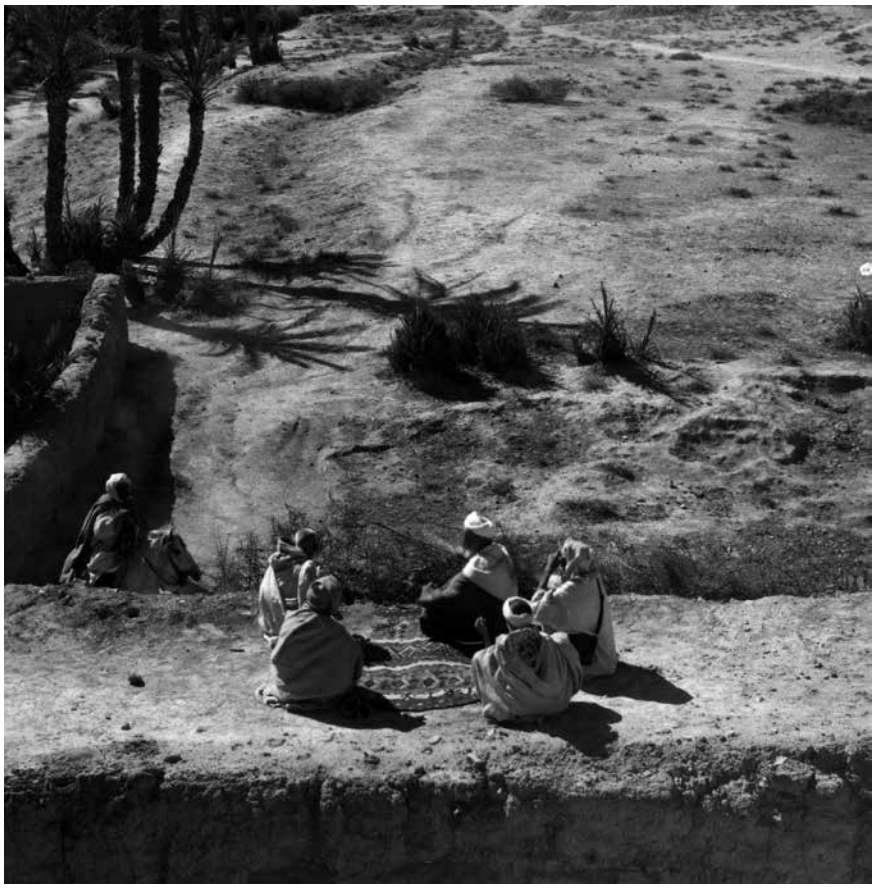
Francia, 1917 Regia: Abel Gance

▪ T. it.: *Desiderata*. T. int.: *Sorrowful Mother*. Scen.: Abel Gance. F.: Léonce-Henri Burel. Int.: Emmy Lynn (Marthe Berliac), Firmin Gémier (Gilles Berliac), Armand Tallier (Claude Rolland), Anthony Gildès (Jean), Paul Vermoyal (Dormis). Prod.: Le Film d'Art ▪ 35mm. L: 1437 m. D.: 70' a 18 f/s. Imbibito e virato / *Tinted and toned*. Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: Cinémathèque Royale de Belgique ▪ Restaurato nel 1995 da Cinémathèque Royale de Belgique, Cinémathèque française, Gosfilmofond e BFI – National Archive / *Restored in 1995 by Cinémathèque Royale de Belgique, Cinémathèque française, Gosfilmofond and BFI – National Archive*

Qui, il risultato degli sforzi coordinati di due fattori – interprete, regista – appare in tutta la sua bellezza. È grazie a questo sforzo che si dimentica che Gémier – bocca sottile, occhi chiari e stretti – non è minimamente fotogenico. Lo schermo, crudele con le bellezze in declino, è capace di tradire anche i migliori talenti. Una mano invisibile ha aiutato qui quello di Gémier, rivolgendo il suo viso verso le luci favorevoli, impiegando il primo piano non come un binocolo, ma per sottolineare un sorriso paterno, una piega di virile dolore. È la stessa mano che riunisce, rinsalda, scioglie i tre protagonisti del dramma intimo: il marito, la moglie sospettata (la signora Emmy Lynn), e il bambino. Si è rimproverato a Gémier – al marito, voglio dire – l'inverosimile rigore che lo spinge a separare, per costringerla a confessare, una giovane madre dal suo bebè. Il film ci guadagna almeno le belle lacrime d'Emmy Lynn e delle scene infantili alle quali non si resiste per molto. E applaudo a un nuovo impiego della 'natura morta', dell'accessorio commovente, vedi la caduta del velo sul parquet. Ci arriveremo, all'arredo significativo, al mobile pieno di sottointesi, alla gradevole ansietà suggerita, al momento giusto, con una messa in scena senza attori! Una sedia vuota in fondo a un giardino, una rosa abbandonata su un tavolo deserto.
[…] Convenite con me, che ci godo tanto, che l'azione si evolve in mezzo a luci di una ricchezza rara, a dei bianchi dorati, dei neri grassi e profondi; conservo anche nella mia memoria certi primi piani scuri, dove la testa parlante e supplicante della signora Emmy Lynn galleggia come un fiore reciso.
Colette, "Le Film", 4 giugno 1917, tr.

it. in Paola Palma, *La vagabonda dello schermo. Colette e il cinema*, Esedra Editrice, Padova 2015

Here, the coordinated result of two efforts, the interpreters' and the director's, appears in its full beauty. It is thanks to that effort that we forget that Gémier, with his narrow mouth and his light, narrow eyes, is utterly unphotogenic. The screen, cruel to fading beauty, is also capable of betraying the best talents. Some hand has given Gémier help here, turning his face toward the most favorable light, using close-ups not as one would play with binoculars but to underline a paternal smile, a wrinkle of masculine sorrow. It is the same hand that groups, brings closer, disentangles the three actors of the intimate drama: the husband, the suspected wife (Emmy Lynn), and the child. Gémier – I should say the husband – has been reproached for the inflexible rigor with which he separates, in order to make her confess, a young mother from her child. The film gains, all the same, from Emmy Lynn's lovely tears and from the child's scenes, which one can hardly resist. And I applaud a new use of the 'still life', the touching use of props, as in the fall of the veil on the floor. We will eventually succeed in creating significant decor, sets full of undertones, an agreeable anxiety suggested, at the right moment, by a shot of a scene without actors. An empty chair at the bottom of the garden, a rose abandoned on a deserted table.
[…] Agree with me, since I take so much pleasure in it, that the action progresses in scenes lit with a rare richness – gilded whites, sooty and profound blacks. And my memory also retains certain somber close-ups in which the speaking, suppliant head of Emmy Lynn floats like a decapitated flower.
Colette, "Le Film", 4 June 1917, transl. in Colette at the Movies: Criticisms and Screenplays*, edited by Alain and Odette Virmaux, Frederick Ungar Publishing Co., New York 1980*



Itto

ITTO

Francia, 1934 Regia: Marie Epstein, Jean Benoît-Levy

▪ Sog.: Maurice Le Glay. Scen.: Georges Duvernoy. F: Georges Asselin, Paul Parguel, Philippe Agostini, Pierre Levent, Georges Régnier. Mus.: Henri-Georges Clouzot, Albert Wolff. Int.: Simone Berriau (Itto), Ibrahim Moulay (Hamou), Ben Brick (Miloud), Youssef Mohand (il padre di Miloud), Aisha Fadah (Aisha), Simone Bourday (Françoise), Pauline Carton (zia Anna), Camille Bert (il colonnello). Prod.: Eden Productions ▪ 35mm. D.: 126'. Bn. Versione francese e araba con sottotitoli francesi / *French and Arabic version with French subtitles* ▪ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, collection Jean Benoît-Levy ▪ Restaurato nel 1994 da CNC a partire da una copia nitrato 35mm / *Restored in 1994 by CNC from a 35mm nitrate print*

Credo proprio che fosse in *Way Down East*, che gli applausi del pubblico salutavano una scena del film, sempre la stessa scena. La tempesta di neve? No. Un episodio tragico? Una prodezza sportiva? Nemmeno. Salutavano un paesaggio. Sulla riva di un fiume calmo e liscio, dei salici fremevano lievemente e l'erba alta dei prati non falciati si piegava sotto la brezza estiva. […] È quello che farò sicuramente per *Itto*, in cui il Marocco, […] occupa il posto di una radiosa vedette. Al di sopra di una città rosa – Marrakech – al di là delle palme, l'Atlante innalza una barriera d'argento, denti nevosi che mordono un cielo pallido, che l'eccessiva luce imbianca. […]

Come ogni volta che il cinema, rompendo le proprie catene, evade dalla scenografia artificiale e dagli 'interni', sembra che gli interpreti di *Itto* si pieghino ai grandi ritmi naturali, recuperino una sorta di modestia e di lealtà che li onora. Tra i cieli vasti, i massi irti, le vallate dove l'improvvisa fioritura dei mandorli rimpiazza la neve appena scioltasi, si svolge la toccante e autentica storia di Itto, figlia di Hamon, che si oppose tenacemente alla nostra penetrazione in Marocco. Truppe colorate, le tribù indigene riunite da *caid* amici, ricreano sotto i nostri occhi il combattimento e la disfatta di Kemra, l'esodo delle popolazioni civili, il loro lento sfilare impassibile, il fiume di fuggitivi che trascinano con sé bambini, donne e greggi...
Gli aspetti pacifici della vita araba, più facili da realizzare, sono di un'autenticità non meno sorprendente. Ho rivisto, là, gli equivoci danzatori *chleuh*, dalle guance pallide e delicate; i serpenti incantati di Djemma-el-Fna, i guaritori, i mercati indigeni e la loro nube di polvere rosa, tutte le immagini che mescolano a un dramma sobrio e possente, la varietà, lo splendore fotografico di un documentario incomparabile.
Colette, *Le Maroc, radieuse vedette d'*Itto (Il Marocco, radiosa vedette di *Itto*), "L'Intransigeant", 16 marzo 1935, tr. it. in *Colette. Una scrittrice al cinema*, a cura di Paola Palma, Temi, Trento 2010

I think it was in Way Down East *that the audience always applauded the same scene. The snow storm? No. A tragic episode? An athletic feat? Nope. It was for the landscape. On the banks of a calm, smooth river, willows gently tremble and the high grass of the uncut fields bends under the summer breeze. […]*
That is certainly what I will do for Itto*, in which Morocco, […] is a bright star. Above a pink city – Marrakesh – beyond the palm trees, the Atlantic forms a silver wall, snowy teeth biting a pale sky, bleached by excessive light. […]*
Just like every time cinema breaks its own chains and escapes from artificial staging and 'interiors', the actors in Itto *seem to succumb to nature's great rhythms and reacquire a kind of modesty and loyalty that dignifies them. The vast sky, the rugged boulders and the valleys where almond trees suddenly flowering replace the melting snow are the setting of the touching and true story of Itto, daughter of Hamon, who tenaciously opposed our entrance in Morocco. Colorful troops and indigenous tribes reunited by qaids re-create before our eyes the battle and defeat of Kemra, the exodus of the civilian population, their slow imperturbable procession, the river of escapees with their children, women and herds in tow...*
The peaceful aspects of Arab life, easier to enact, are no less surprising for their authenticity. There I saw again the ambiguous Shilha dancers with their pale, delicate cheeks; the charmed snakes of Djemma-el-Fna, the healers, the local markets and their cloud of pink dust, all images that add the variety and photographic splendor of an incomparable documentary to a sober and powerful drama.
Colette, Le Maroc, radieuse vedette d'*Itto (Morocco, the Bright Star of* Itto*), "L'Intransigeant", 16 March 1935*

SHE DONE HIM WRONG

USA, 1933 Regia: Lowell Sherman

▪ T. alt.: *Lady Lou*. Sog.: dalla pièce *Diamond Lil* di Mae West. Scen: Mae West, Harvey Thew, John Bright. F.: Charles Lang. M.: Alexander Hall. Scgf.: Robert Usher. Int.: Mae West (Lady Lou), Cary Grant (Captain Cummings), Owen Moore (Chick Clark), Gilbert Roland (Serge Stanieff), Noah Beery (Gus Jordan), David Landau (Dan Flynn), Rafaela Ottiano (Russian Rita), Dewey Robinson (Spider Kane). Prod.: per Paramount Productions, Inc. ▪ 35mm. D.: 66'. Bn. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Universal Pictures

Vorrei proprio che non si stroncasse subito la stupefacente attrice che ha dovuto soltanto comparire per convincerci, e si è guadagnata il nostro suffragio con mezzi infallibili quanto imprevisti. Parlo di Mae West. "È così, sapete, anche nella vita!". Se è la verità, conto quasi unicamente sulla sua vita privata, la sua indipendenza di scrittrice, il suo impeto di giumenta ardente, la sua stessa golosità, per conservarcela tale e quale la vedemmo in *She Done Him Wrong*.
Colette, *Le Cinéaucteurs*, "Le Journal", 7 gennaio 1934, tr. it. in *Colette. Una scrittrice al cinema. Recensioni e riflessioni*, a cura di Paola Palma, Temi, Trento 2010

Mae West, da *She Done Him Wrong* in poi, vale sempre il viaggio. Da sola, in un repertorio sconfinato e insulso, non si sposa nel finale, né muore, né prende la strada dell'esilio, né contempla con malinconia, in uno specchio dalla cornice d'argento del gusto più funesto, la sua giovinezza in declino, e ignora le amarezze di *Maman Colibri*. Da sola: non ha genitori, figli, né marito. Questa sfrontata è, nel suo genere, unica quanto lo fu Charlot.
La sfrontatezza, al cinema, è rara. In tutti i paesi, si vede costretta a prendere in prestito, per sopravvivere, la maschera della grossolanità pura e di una giovialità che toglie credibilità ai dialoghi. Frutto di simili compromessi, rimane però una virtù esclusivamente maschile.
[…] Quando siamo andati a vedere *She Done Him Wrong*, ci siamo resi conto molto bene che Mae West aveva appena inventato qualcosa, in fatto di interpretazione. Da allora, ha continuato, con la noncuranza di una donna di spirito e l'ostinazione di una commerciante.
Per chiarire il mio parere, mi sarei augurata che l'America ce ne mandasse tante di Mae West, visto che è sia l'autore che l'interprete dei suoi film. […] un personaggio così ardito, così ricco, così poco americano: la donna

She Done Him Wrong

senza scrupoli, la rivale del vizioso, la coraggiosa nemica del maschio, abbastanza valorosa da servirsi delle sue stesse armi.
[…] Pensate a quel dramma volgare che interpretava quasi senza un gesto, tranne che per l'onda circoscritta dei lombi. Pensate alla donna assassinata, camuffata con una grande capigliatura che Mae West pettinava, dicendo con la sua voce nasale, all'uomo che la chiamava: "Un po' di pazienza, sto facendo una cosa che non ho mai fatto". E fatemi il nome, in coscienza, di un artista, un artista di cinema che abbia recitato, interpretato la commedia al pari di questa bionda pienotta, ondulata a piccole onde, ornata dei suoi brillanti veri, l'occhio pallido e duro, la gola rigonfia di un professionale tubare.
[…] Ho sotto gli occhi delle fotografie del suo film *She Done Him Wrong*. Durante il breve e misurato corpo a corpo delle due donne, per poco due seni bianchi, grandi, ben aderenti al torso, non sbucano, nudi, dalla scollatura di Mae West. Le vedo la nuca corta, la guancia rotonda tipica di certi giovani macellai biondi. Le braccia sono atletiche, la stoffa del vestito aderente si piega, risale su cosce carnose fino a delle autentiche natiche.
Colette, *Une comédienne de l'écran: Mae West*, "Le Journal", 22 maggio 1938, tr. it. in *Colette. Una scrittrice al cinema*, a cura di Paola Palma, Temi, Trento 2010

I hope that we are not too quick to dismiss the astonishing actress who has only to appear in order to convince us, to gain our vote by means as sure as they are unexpected – I mean Mae West. "And do you know, she's like that in real life!" If that is so, we could rely almost solely on her private life, her authorial independence, her impetuosity – like a wholehearted cavalry charge – even her greediness, to keep her for us just as we see her in She Done Him Wrong.
Colette, Le Cinéaucteurs*, "Le Journal", 7 January 1934, transl. in* Colette at the Movies: Criticism and Screenplay*, edited by Alain and Odette Virmaux, Frederick Ungar Publishing Co., New York 1980*

Mae West, ever since She Done Him Wrong*, has been worth going someplace to see. She alone, out of an enormous and dull catalogue of heroines, does not get married at the end of the film, does not die, does not take the road to exile, does not gaze sadly at her declining youth in a silver-framed mirror in the worst possible taste; and she alone does not experience the bitterness of the abandoned 'older woman'. She alone has no parents, no children, no husband. This impudent woman is, in her style, as solitary as Chaplin used to be.*
Impudence is rare in the cinema. In every country, to ensure its survival it finds itself obliged to borrow the mask of simple grossness and a joviality that dishonors the dialogue. By means of such concessions, it remains an exclusively virile virtue.
[…] When we went to see She Done Him Wrong*, we perceived that Mae West had invented something in the acting art. Since then she has continued, with the nonchalance of a woman of wit and the obstinacy of a trader.*
To enlighten my judgment, I would have liked America to send us a great deal of Mae West, since she is the auteur *and the principal interpreter of her films. […] a character so rich, so hardy, so un-American: the woman without scruples, the female rival of the male débauché, the brave enemy of the male, valorous enough to use the same weapons as he.*
[…] Just think of the kind of low drama she acts almost without gestures, except for the local undulations of her backside. Think of the murdered woman, camouflaged by a great head of hair that Mae West combs as she says in her nasal voice to the man calling to her: "Wait a minute, I'm doing something I've never done before". And you can honestly name another artist, male or female, in the cinema whose comic acting equals that of this ample blonde who undulates in little waves, who is ornamented with her real diamonds, whose eye is pale and hard, whose throat swells with the coos of a professional dove?
[…] I am looking at stills of She Done Him Wrong*. During the short and restrained hand-to-hand struggle between the two women, two breasts, white, powerful, strongly attached to her torso, all but spring nude out of Mae West's bodice. She has the short neck, the round cheek of a young blonde butcher. Her arms are athletic, the cloth of the clinging dress creases, rides up from the well-fleshed thighs onto authentic buttocks.*
Colette, Une comédienne de l'écran: Mae West*, "Le Journal", 22 May 1938, transl. in* Colette at the Movies: Criticism and Screenplay*, edited by Alain and Odette Virmaux, Frederick Ungar Publishing Co., New York 1980*

OTERO CAROLINE
Francia, 1897

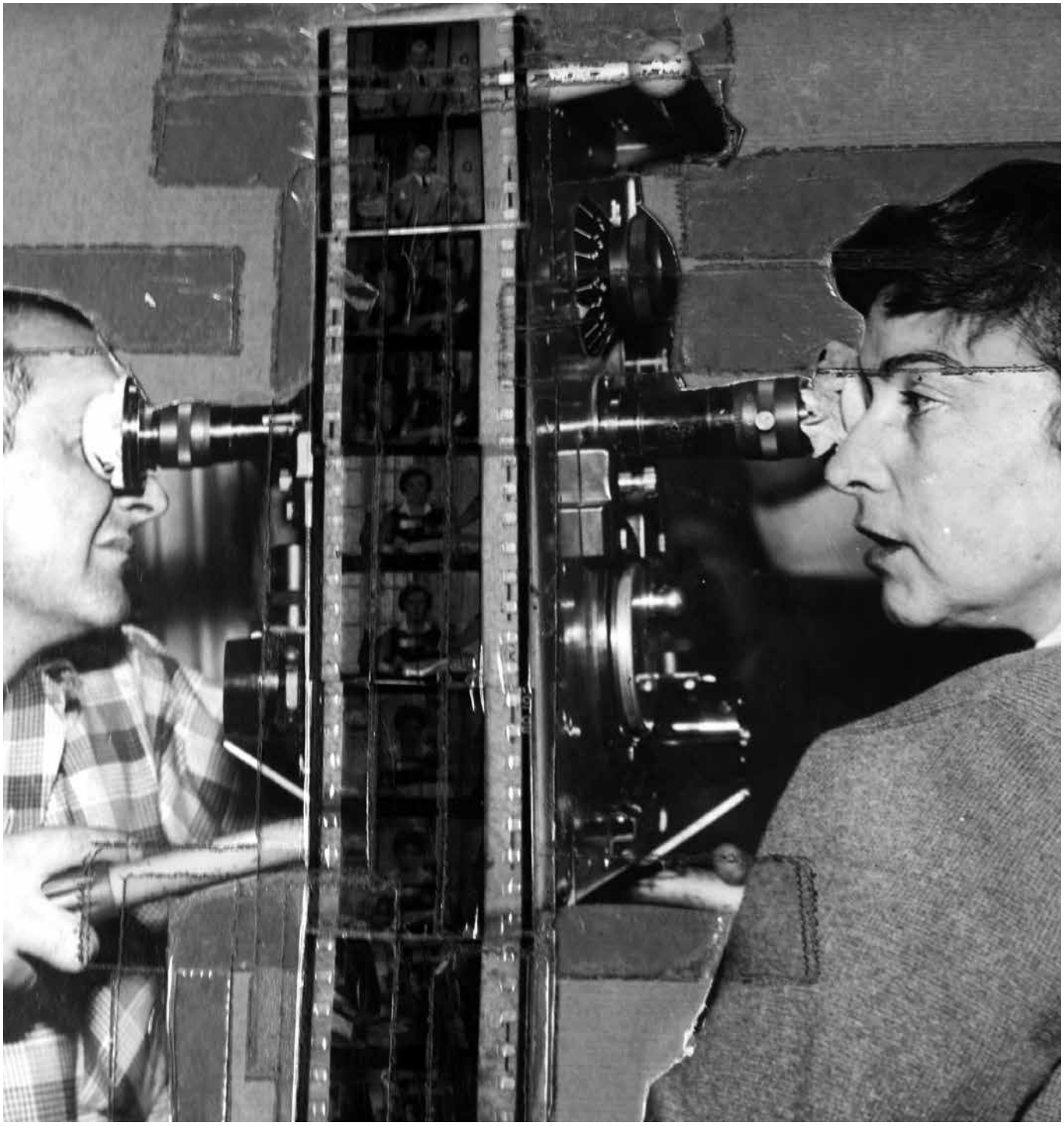
▪ Prod.: Pathé frères ▪ DCP. D.: 1'. Bn ▪ Da: Gaumont Pathé Archives

LA TROUVAILLE DU BUCHU
Francia, 1917 Regia: Jacques Feyder

▪ 35mm. L.: 142 m. D.: 6' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: Cinémathèque française ▪ Preservato nel 2004 da Cinémathèque française presso il laboratorio Cinarchives a partire dal negativo nitrato / *Preserved in 2004 by Cinémathèque française at Cinarchives laboratory from the nitrate negative*

JOSEPHINE BAKER
Francia, 1925

▪ Prod.: Journal Gaumont ▪ DCP. D.: 1'. Bn ▪ Da: Gaumont Pathé Archives



Jaqueline Audry (a destra). Scrapbook di Danièle Delorme © Collezione Cinémathèque française

PROGETTO KEATON

The Keaton Project

Programma a cura di / *Programme curated by* **Cecilia Cenciarelli** ed **Elena Correra**
In collaborazione con / *in collaboration with* **Tim Lanza** (Cohen Film Collection)
Note di restauro di / *Restoration notes by* **Elena Tammaccaro**

"Acque torbide", recita il primo cartello di *Steamboat Bill, Jr.* La macchina da presa scorre lateralmente da destra a sinistra – dalle acque del fiume American alle rive del Sacramento – attraversando la vegetazione del Discovery Park. Le versioni note al pubblico di questo capolavoro differiscono leggermente già a partire da questa prima inquadratura, a conferma di quanto l'opera di Keaton sia ancora oggi, nonostante tutto, inafferrabile ed enigmatica. Rintracciarne la filiazione è un compito arduo poiché oltre all'asse di ripresa e alla lunghezza delle inquadrature, ci si trova spesso davanti a ciak diversi (come nel caso della 'prova dei cappelli'). Questa versione restaurata proviene da un duplicato negativo safety prodotto da Raymond Rohauer nel 1969 (presumibilmente stampato da un negativo nitrato, oggi completamente decomposto) e quindi discendente diretto del sodalizio tra Keaton e Rohauer. Il lavoro su *Neighbors, The Goat e Battling Butler* conferma quanto anche le opere considerate minori siano ricche di invenzioni e dell'istinto comico di Keaton, infallibile e contemporaneo. Pur avendo a disposizione due negativi originali su tre titoli, il restauro di questi film si è rivelato non privo di problematicità: trentaquattro gli elementi ispezionati, messi a disposizione dalla Cohen Film Collection, partner del Progetto Keaton, oltre che dalle molte cineteche internazionali tra cui la Cinémathèque Royale de Belgique, la Filmoteca de Catalunya, la Cinémathèque de Toulouse e la Library of Congress. In fase di comparazione – che ha preso in esame venti elementi – sono emerse diverse complessità, inerenti allo stato fisico dei materiali, alla definizione dell'immagine o la loro lacunosità (da cui questioni e scelte più 'etiche'), al montaggio dei titoli di testa (tipicamente 'rimaneggiati' da Raymond Rohouer per esercitare un controllo sulla distribuzione), alla presenza di negativi per la diffusione europea, alle colorazioni.
Infine un breve programma dedicato agli esordi di Keaton sul piccolo schermo. La televisione permise a Keaton di riemergere dall'oscurità professionale, contribuendo in maniera decisiva alla sua ritrovata popolarità, al suo riscatto artistico sui set di Wilder, Chaplin e Curtiz e alla celebrazione della sua carriera. Nel settembre del 1949 la rivista "Life" aveva pubblicato un lungo e autorevole articolo firmato da James Agee che celebrava la grandezza del cinema muto e dei suoi maestri dimenticati. Tre mesi dopo, in dicembre, Keaton varcava la soglia degli studi del popolarissimo *Ed Wynn Show*. "A quel punto avevo perso ogni speranza, pensavo che non avrei più avuto occasione di recitare", ricorda Keaton. Nel selezionare questo breve programma abbiamo scelto di non mostrare le molte apparizioni in cui veniva chiesto a Keaton di 'rifare Keaton', ma di privilegiare casi in cui il suo talento emerge ancora forte e chiaro. Guardandolo nei panni del piccolo, miope burocrate di *The Awakening*, tratto da *Il cappotto* di Gogol', risulta difficile credere che questo fu il primo ruolo drammatico della sua carriera.

Cecilia Cenciarelli

"Muddy Waters" – reads the first intertitle card in Steamboat Bill, Jr.*: the camera pans from right to left – from the American river to the Sacramento River – through the vegetation of Discovery Park. This masterpiece has survived in several versions which look slightly different from this very first shot, confirming how enigmatic and elusive, Keaton's oeuvre still is. Tracing back the film sources is not an easy task as not only are the camera angle and the length of the shots different, but so are the takes (as evidenced by the 'hat trial' business). The main element used for this restored version is a 35mm full frame safety duplicate negative struck by Raymond Rohauer in 1969 (presumably from a nitrate negative, now completely decomposed), and therefore a 'lineal descendant' of Keaton and Rohauer's partnership.*
With Neighbors, The Goat e Battling Butler *we had the advantage of dealing with minor works – or at least of being considered such. However, by extracting them from a filmography packed with masterpieces, we now have the luxury of rediscovering them and being surprised by Keaton's extraordinarily mature thinking on display and by his infallible and modern comic intuition. Although having two of the three original negatives available, the restoration of these films was rather problematic. Inspection took into account thirty-four elements, provided by the Cohen Film Collection, as well as by many other international film archives, including the Cinémathèque Royale de Belgique, the Library of Congress, the Filmoteca de Catalunya and the Cinémathèque de Toulouse. In order to reconstruct and restore the films, twenty different elements were compared and analyzed. Critical questions include: the inherent physical condition of the elements, their lack of photographic definition or their incompleteness (which posed 'ethical' questions); the editing of the credits (usually 'retouched' by Raymond Rohouer in order to control distribution and copyright); the presence of negative A and B; tinting issues.*
Finally, we have decided to devote a short programme to Keaton's first appearances on the small screen. Television allowed Keaton to re-emerge from professional darkness and contributed greatly to his newfound popularity, his artistic redemption on the sets of films by Wilder, Chaplin and Curtiz, and the retrospective celebrations of his career in the Seventies. In September 1949 "Life" magazine published a lengthy and authoritative article by James Agee celebrating the achievements of silent cinema and its forgotten masters. Three months later, in December, Keaton stepped into the studios of the extremely popular Ed Wynn Show. *"By that time, I had lost all hope; I thought I'd never again have the opportunity to act", Keaton recalled. In compiling this brief programme we decided not to show the many appearances in which Keaton was asked to simply 'do Keaton'. Instead, we focused on cases in which his towering talent speaks loud and clear. Watching him in the role of the pettyl, myopic bureaucrat in* The Awakening*, based on Gogol's* The Overcoat*, it is hard to believe that this was the first dramatic role of his career.*

Cecilia Cenciarelli

NEIGHBORS

USA, 1920
Regia: Buster Keaton, Eddie Cline

▪ T. it.: *I vicini*. Scen.: Buster Keaton, Eddie Cline. F.: Elgin Lessley. Int.: Buster Keaton (il ragazzo), Virginia Fox (la ragazza), Joe Keaton (il padre del ragazzo), Joe Roberts (il padre della ragazza), Eddie Cline (il poliziotto), James Duffy (il giudice), The Flying Escalantes. Prod.: Joseph M. Schenck per Comique Film Corporation ▪ DCP. D.: 18'. Bn. Didascalie inglesi con sottotitoli italiani / *English intertitles with Italian subtitles* ▪ Da: Cohen Film Collection ▪ Restaurato nel 2017 da Cineteca di Bologna in collaborazione con Cohen Film Collection presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored in 2017 by Cineteca di Bologna in collaboration with Cohen Film Collection at L'Immagine Ritrovata laboratory*

Keaton capiva come funziona l'occhio umano; le idee gli venivano sotto forma di immagini. Nessun altro attore comico – e pochi registi – seppe sfruttare così bene la *mise en scène*, la collocazione nello spazio. In *Neighbors* una staccionata e una corda da bucato gli bastano per creare un intero balletto comico: le due linee che tagliano lo schermo sono simili alle melodie su cui improvvisano i jazzisti. Esse separano e collegano due case tra loro ostili, e Keaton nei suoi andirivieni le attraversa, le scavalca, ci passa sotto, sperimentando tutte le forme di movimento che la situazione gli consente. Quando Buster guardava il mondo doveva vedere all'istante un diagramma meccanico – frecce, traiettorie, ingranaggi in movimento – in una sorta di visione a raggi X delle leggi della fisica. Nel suo mondo gli oggetti si sovrappongono, si superano l'un l'altro, convergono e si separano come muovendosi su rotaie. I suoi stessi movimenti e manierismi hanno la medesima prodigiosa precisione, ciò che Walter Kerr definì la sua "rettitudine matematica e spirituale". Spiritualità a parte, tutto deriva da un controllo meticoloso del corpo e dalla precisione dei tempi.
Imogen Sara Smith, *Buster Keaton: The Persistence of Comedy*, Gambit Publishing, Chicago 2008

Per il restauro di *Neighbors* sono stati ispezionati e analizzati nove elementi, sette dei quali – provenienti da Cohen Film Collection, The Library of Congress, Cinémathèque de Toulouse e Filmoteca de Catalunya – sono stati scansionati e comparati. Due elementi sono stati infine selezionati per la ricostruzione: un negativo nitrato originale e un controtipo negativo di seconda generazione, entrambi preservati alla Library of Congress e scansionati in 4K. Il controtipo negativo è stato utilizzato per il restauro del primo rullo, completamente mancante dal negativo originale, e per integrare altre porzioni del negativo gravemente decadute. Il restauro digitale ha tentato di omogeneizzare, quanto più possibile, i due elementi in quanto a *grading* e grana.

Keaton understood how the eye works; ideas came to him as pictures. No other comedian – and few filmmakers – ever did so much with mise-en-scène*, placement in space. In* Neighbors*, a fence and a clothesline are all he needs to create an extended comic ballet: the two lines bisecting the screen are like the melody on which a jazz musician improvises. They divide and connect two warring households, and he moves back and forth, over and under and through, experimenting with every form of motion the set-up allows. When Buster looked at the world, he must have seen a mechanical diagram – arrows, trajectories, the gears inside things turning – all instantaneously, as if he had X-ray vision for the laws of physics. In his world objects overlap, slide past each other, converge and separate as if they moved on rails. His own movements and mannerisms have the same uncanny accuracy, what Walter Kerr called his "rectitude – mathematical, spiritual". Spirituality aside, it comes from his meticulous control of his body and the precision of his timing.*
Imogen Sara Smith, Buster Keaton: The Persistence of Comedy*, Gambit Publishing, Chicago 2008*

For the restoration of Neighbors *nine elements were inspected and analyzed: seven of those – from the Cohen Film Collection, The Library of Congress, the Cinémathèque de Toulouse and the Filmoteca de Catalunya – were digitized and compared. Two elements were finally selected for reconstruction: the original nitrate negative and a second generation nitrate duplicate negative both held at the Library of Congress and scanned at 4K resolution. The duplicate negative was used for reel 1 – missing completely from the negative – and to replace portions of the negative so severely affected by chemical decay as to compromise the intelligibility of the image. Through digital restoration, we tried to homogenize, as much as possible, the two elements in terms of grading and grain level.*

THE GOAT

USA, 1921
Regia: Buster Keaton, Mal St. Clair

▪ T. it.: *Il capro espiatorio*. Scen.: Buster Keaton, Mal St. Clair. F.: Elgin Lessley. Int.: Buster Keaton (il capro espiatorio), Virginia Fox (figlia del capo della polizia), Joe Roberts (il capo della polizia), Mal St. Clair (Dead Shot Dan), Kitty Bradbury, Eddie Cline, Jean Havez. Prod.: Joseph M. Schenck per Comique Film Corporation ▪ DCP. D.: 21'. Bn. Didascalie inglesi con sottotitoli italiani / *English intertitles with Italian subtitles* ▪ Da: Cohen Film Collection ▪ Restaurato nel 2017 da Cineteca di Bologna in collaborazione con Cohen Film Collection presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored in 2017 by Cineteca di Bologna in collaboration with Cohen Film Collection at L'Immagine Ritrovata laboratory*

Sentii nominare per la prima volta Buster Keaton da mia nonna, la quale

pensava che fosse il più divertente dei comici del cinema muto. Questo giudizio mi lasciò perplesso, dal momento che mia nonna lo descriveva come un attore che non sorrideva mai, che rimaneva assolutamente serio mentre lei e il resto del pubblico si sbellicavano dalle risate. Nei primi tempi dopo la Seconda guerra mondiale, a Belgrado c'era un cinema dove davano film muti. Mia nonna mi ci portò a vedere Chaplin, Lloyd e lo strabico Ben Turpin, ma Buster Keaton non ci capitò mai di vederlo.
È lui quello? Le domandavo dandole il gomito quando sullo schermo appariva una faccia sconosciuta dall'espressione triste. […] Mia nonna non rivide più Buster Keaton. Trascorsero altri sette anni prima che io riuscissi ad assistere a un suo film. [...]
Probabilmente quel giorno avevo bigiato, infilandomi in un cinema mentre sarei dovuto essere a scuola, ma eccolo finalmente, Buster Keaton, là sullo schermo, con la paglietta in testa, l'ultimo di una lunga fila di disoccupati in coda sul marciapiede per ricevere un pezzo di pane. La fila continua ad avanzare, tranne i due tizi davanti a lui, che non si spostano di un millimetro. Sono manichini di un negozio di abbigliamento, ma Buster non l'ha capito. Si toglie una spilla dal bavero della giacca e punge uno dei due lumaconi, ma non ottiene nessuna reazione: intanto la fila davanti si assottiglia sempre più, man mano che gli uomini ricevono un filone di pane. Allora Keaton prova su di sé lo spillone, per vedere se punge. In quel momento, il padrone del negozio stende la mano per controllare se piove, solleva i due manichini, se li infila sotto il braccio e li porta dentro. Di quella prima visione mi sono rimaste nella memoria anche altre gag.
Charles Simic, *La vita delle immagini*, Adelphi, Milano 2017

Per il restauro di *The Goat* sono stati ispezionati e analizzati dodici elementi, cinque dei quali, provenienti da

The Goat

Cohen Film Collection e Cinémathèque de Toulouse, sono stati scansionati e comparati. Per la ricostruzione sono stati utilizzati due controtipi negativi, entrambi di seconda generazione, preservati dalla Cohen Film Collection e scansionati in 4K. L'elemento ritenuto fotograficamente migliore è stato utilizzato il più possibile, e integrato nelle porzioni mancanti dal secondo controtipo, sebbene quest'ultimo presentasse una definizione dell'immagine inferiore attribuibile a difetti di stampa.

I first heard about Buster Keaton from my grandmother, who was also of the opinion that he was the funniest of the silent-movie comedians. This didn't make much sense to me at the time since she described him as a man who never smiled, who always stayed dead serious while she and the rest of the audience screamed with delight. I remember trying to imagine his looks from what she told me, going so far as to stand in front of a mirror with a deadpan expression until I could bear it no longer and would burst out laughing. In the early post-World War II days in Belgrade, there was still a movie theater showing silent films. My grandmother took me to see Chaplin, Harold Lloyd, the cross-eyed Ben Turpin, but for some reason we never saw Keaton.
Is that him? I would occasionally nudge her and whisper when some unfamiliar, somber face appeared on the screen. […] My grandmother never found Keaton. It took me another seven years to actually see a film of his. [...]
Most probably, I was playing hooky that afternoon, sneaking into a cinema when I should've been in class, but there was Buster Keaton finally on the screen, wearing a porkpie hat and standing on the sidewalk at the end of a long breadline. The line keeps moving, but for some reason the two fellows standing in front of him do not budge. They are clothing-store dummies, but Buster does not realize that. He takes a pin out of his lapel and pricks one of the slowpokes, but there is no reaction; meanwhile the line up ahead grows smaller and smaller as each man is handed a loaf of bread.

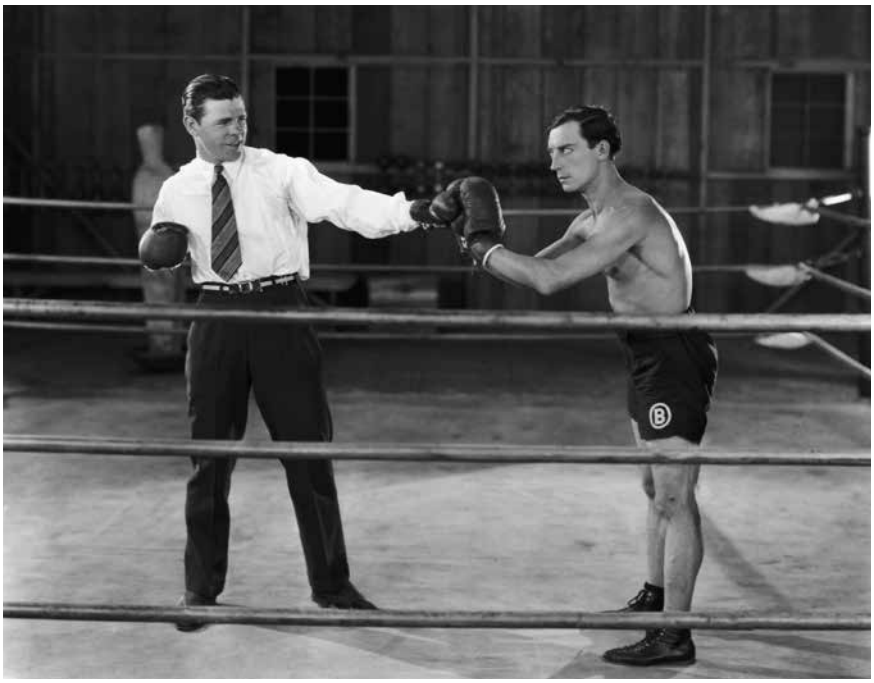
Then Buster has an idea. He pricks himself to see if the pin works. At that moment the store owner comes out, sticks his hand out to check for rain, and takes the two fully dressed dummies under his arms and carries them inside.
A few other gags have remained vivid in my memory from that first viewing of Keaton's shorts.
Charles Simic, Writers at the Movies, *Harper Perennial, New York 2000*

For the restoration of The Goat *twelve elements were inspected and analyzed: five of those – from the Cohen Film Collection and the Cinémathèque de Toulouse – were digitized and compared. Reconstruction used two duplicate negatives, both second generation, preserved by the Cohen Film Collection, both scanned at 4K resolution. The element with a higher photographic quality was used as consistently as possible; missing portions were integrated with the second dupe negative, despite the latter presented a lower definition of the image due to printing defects.*

BATTLING BUTLER

USA, 1926 Regia: Buster Keaton

▪ T. it.: *Se perdo la pazienza*. Sog.: dalla pièce di Stanley Brightman, Austin Melford, Philip Brabham, Walter L. Rosemont, Douglas Furber. Scen.: Paul Gerard Smith, Al Boasberg, Charles H. Smith, Lex Neal. F.: J.D. Jennings, Bert Haines. Scgf.: Fred Gabourie. Int.: Buster Keaton (Alfred Butler), Snitz Edwards (il valletto), Sally O'Neal (la ragazza), Walter James (il padre della ragazza), Bud Fine (il fratello della ragazza), Francis McDonald (Alfred 'Battling Butler'), Mary O'Brien (sua moglie), Tom Wilson (l'allenatore), Eddie Borden (il manager). Prod.: Joseph M. Schenck per Buster Keaton Productions ▪ DCP. D.: 74'. Bn. Didascalie inglesi con sottotitoli italiani / *English intertitles with Italian subtitles* ▪ Da: Cohen Film Collection ▪ Restaurato nel 2017 da Cineteca di Bologna in collaborazione con Cohen Film Collection presso il laboratorio



Battling Butler

L'Immagine Ritrovata / *Restored in 2017 by Cineteca di Bologna in collaboration with Cohen Film Collection at L'Immagine Ritrovata laboratory*

Keaton ha sempre citato *Battling Butler* come uno dei suoi film preferiti, a volte come il preferito in assoluto. Ma questo perché si ha sempre un debole nei confronti del proprio figlio più debole. (Nondimeno, il film fece un sacco di soldi). Più lento rispetto agli altri Keaton, *Battling Butler* si conclude con un incredibile e sorprendente climax. […] Lisle Foote sostiene che il pubblico dell'epoca conosceva bene la storia perché proveniva da una commedia musicale intitolata *Battling Buttler*, *a Musical Knockabout in Three Rounds*, che era andata in scena con successo a Broadway nel 1923 con Charles Ruggles nel ruolo principale.
"Ho ripreso la storia originale" ha raccontato Keaton "quella della commedia musicale, ma ho cambiato il finale. Non avrei mai potuto usare il vecchio finale… con lui che nel camerino del Madison Square Garden scopre che non dovrà più scontrarsi col campione e promette alla ragazza che non combatterà mai più. Naturalmente la ragazza non sa che lui non ha mai combattuto in vita sua. Ma non potevamo proporre una cosa del genere al cinema. Non potevamo lasciar credere alla gente per sette rulli di fila che sarei salito sul ring e poi alla fine non farlo. L'incontro lo dovevamo fare per forza. Allora l'abbiamo fatto nel camerino col pugile che è appena sceso dal ring in cui ha vinto il titolo. L'abbiamo fatto usando come motivo l'odio tra me e il pugile. E ha funzionato".
Il film si dimostrò il maggior successo di Keaton. Nella prima settimana a Broadway incassò di più di *Black Pirate* (*Il pirata nero*, 1926) con Douglas Fairbanks. E convinse definitivamente Joe Schenck a dare il via alla produzione più ambiziosa e più costosa (l'investimento iniziale fu di mezzo milione di dollari) di Keaton*: The General*.
Kevin Brownlow, *Alla ricerca di Buster Keaton*, a cura di Cecilia Cenciarelli, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2009

Fotogrammi di *Battling Butler*

Per il restauro di *Battling Butler* sono stati ispezionati e analizzati tredici elementi, otto dei quali – provenienti da Cohen Film Collection e Cinémathèque Royale de Belgique – sono stati scansionati e comparati. La copia positiva di prima generazione preservata presso la Cinémathèque è riconducibile al negativo destinato alla distribuzione non americana perciò non è stata presa in considerazione. Quattro elementi sono stati selezionati per il restauro: il negativo originale, due copie positive (una d'epoca e l'altra stampata negli anni Quaranta) e un duplicato negativo di seconda generazione, preservati presso Cohen Film Collection. La copia degli anni Quaranta, più completa, è stata utilizzata per colmare le lacune presenti nel negativo originale, in particolare il rullo 1 nella sua interezza e parti mancanti in tutti i rulli ad eccezione del rullo 3. Il *grading* ha utilizzato come riferimento la copia d'epoca imbibita ambra, scelta confermata dalle informazioni presenti sulle code interne ai rulli nel negativo originale. Il montaggio dei cartelli iniziali è stato uniformato a quello della copia d'epoca.

Keaton always selected Battling Butler *(1926) as one of his pets (sometimes his top pet), perhaps because it was the weakest of his children. Nevertheless it made a lot of money. Slower in pacing than the other Keatons, it builds up to the expected smashing climax. [...] According to Lisle Foote, audiences would have been familiar with the source of the film, a musical comedy called* Battling Buttler, a Musical Knockabout in Three Rounds*, which had a successful run on Broadway in 1923 with Charles Ruggles in the title role.*
"I told the original story – said Keaton – that was taken from the stage show except that I had to add my own finish. I couldn't have done the finish that was in the show, where he just finds out in the dressing room up at the Madison Square Garden that he don't have to fight the champion and he promises the girl he'll never fight again. And of course the girl don't know but what he did fight.
But we knew better than to do that to a motion-picture audience. We couldn't promise 'em for seven reels that I was going to fight in the ring and then not fight. We knew that we had to fight. So we staged a fight in the dressing room with the guy who had just won the title in the ring – by having bad blood between the fighter and myself. And it worked out swell".
The picture proved Keaton's biggest success, outgrossing Douglas Fairbanks's Black Pirate *in its first week on Broadway, and encouraging Joe Schenck to give the go-ahead for Keaton's most ambitious production,* The General*, with a budget set at half a million.*
Kevin Brownlow, A Hard Act to Follow, from the author manuscript

For the restoration of Battling Butler *thirteen elements were inspected and analyzed: eight of those – from the Cohen Film Collection and Cinémathèque Royale de Belgique – were digitized and compared. Upon inspection it was confirmed that the first generation positive print preserved by the Cinémathèque Royale de Belgique was struck from a B-negative (none US distribution) and therefore not used for reconstruction. Four elements were finally selected for restoration: the original camera negative, two positive prints (one vintage and one from 1940s) and one second generation duplicate negative, all preserved by Cohen Film Collection. The latter was used, whenever possible, to replace portions that were missing in the original negative, namely the entirety of reel 1, and portions in every reel with the exception of reel 3. Colour grading used the amber tinted vintage print as a reference: this choice was confirmed by the information reported in the middle tails of the original negative. Opening cards were re-edited to match the vintage print.*

STEAMBOAT BILL, JR.

USA, 1928 Regia: Charles Reisner

▪ T. it.: *Io e il ciclone*. Scen.: Carl Harbaugh. F.: Dev Jennings, Bert Haines. Int.: Buster Keaton (Steamboat Bill, Jr.), Ernest Torrence (Steamboat Bill), Tom Lewis (Tom Carter), Tom McGuire (John James King), Marion Byron (Mary King). Prod.: Joseph M. Schenck per United Artists ▪ DCP. D.: 70' Bn. Didascalie inglesi con sottotitoli italiani / *English intertitles with Italian subtitles* ▪ Da: Cohen Film Collection ▪ Restaurato nel 2014 da Cohen Film Collection presso il laboratorio Modern Video Film / *Restored in 2014 by The Cohen Film Collection at Modern Video Film laboratory*

Steamboat Bill, Jr.

Il film, nel suo complesso, appartiene ancora in pieno al grande ciclo dei capolavori di Keaton, e non è inferiore a nessun altro: anzi, è dei migliori. Basterebbe, alla bellezza e alla gloria di questo film, la ricostruzione ambientale, dove l'umile America provinciale, ritardataria, ottocentesca, è sentita così poeticamente: il vecchio vaporetto in opposizione al nuovo; il villaggio sul fiume; la bottega del barbiere e quella del merciaio; il posto di polizia. È la definizione dei personaggi principali, così perfettamente individuati. Un grande ciclone risolve e chiude il film. Non possiamo non ricordare che Keaton nacque nel 1895 in un villaggio che si chiamava Pickway, o Piqua, nel Kansas. "In perfetto stile keatoniano – scrive Emilio Cecchi – "Pickway, il paesello natio, non appena i Keaton furono partiti, era stato soffiato via da un ciclone, e cancellato per sempre dalla carta geografica e dalla faccia del mondo". Per questo Keaton diceva sempre, con aria comicamente sconsolata, che non era nato in nessun posto. L'idea originale del soggetto di Keaton ruotava attorno a un'inondazione. "Eravamo pronti a girare quando Harry Brand [supervisore di produzione] disse che l'idea non gli piaceva e andò dritto da Joe Schenck. Nel 1927 il Mississippi aveva rotto gli argini e i cinegiornali trasmettevano immagini di quel disastro in tutto il mondo. Dissi che al massimo potevo cambiare con un ciclone e avrei dovuto comunque ricostruire il set. Lui fu d'accordo, disse che era molto meglio. Era contento così e non ci fu nulla da fare. Provai a dirgli che era strano, che non c'era niente di più serio della guerra, eppure Chaplin nel 1918 aveva fatto un film chiamato *Shoulder Arms*. Forse non sapeva che negli Stati Uniti i cicloni e gli uragani fanno un numero di vittime quattro volte superiori alle alluvioni".

Mario Soldati, *Maestri del cinema in TV: Buster Keaton*, a cura di Simonetta Campana e Massimo Vecchi, Rai, Roma 1972

As a whole, the film belongs to Keaton's great series of masterpieces, and it is inferior to none: in fact, it's one of the best. The historical reconstruction would be enough to beauty and glory of this film could even rely exclusively on the historical reconstruction, the poetical presentation of the humble, provincial, laggard nineteenth-century America: the old steamboat contrasts with the new; the riverside village; the barbershop and the notions store; the police station. The main characters are perfectly defined. A big cyclone resolves and ends the movie. We can't help but note that Keaton was born in 1895 in a town called Pickway, or Piqua, in Kansas. "In true Keaton style", wrote Emilio Cecchi, "Pickway, his place of birth, as soon as the Keatons left, was blown away by a cyclone and wiped off the map and the face of the earth forever". For this reason, Keaton would say with comic dejection that he came from nowhere. Keaton's original story idea revolved around a flood. "We were all ready to shoot when Harry Brand [production supervisor] didn't like the idea and went straight to Joe Schenck. The Mississippi had burst its banks in 1927 and the newsreels of the disaster were showing all over the world. Said all I could do is change it to a cyclone, which will take a lot of rebuilding. He said, well, that's better, do that. Now as long as he said that, I couldn't argue him out of it. I said it's funny, there's nothing more serious then a war and yet in 1918 Chaplin made a picture called Shoulder Arms. I didn't tell him that there was more people killed in the United States the past year with tornadoes than any flood had caused".
Mario Soldati, Maestri del cinema in Tv: Buster Keaton*, edited by Simonetta Campana and Massimo Vecchi, Rai, Roma 1972*

BUSTER IN TELEVISIONE
BUSTER ON TELEVISION

THE ED WYNN SHOW
USA, 1949

▪ Int.: Ed Wynn, Buster Keaton, Virginia O'Brien. Prod.: CBS Television Series (1949-1950). Messa in onda / *Air date*: 9 dicembre 1949 ▪ DCP. D.: 11' (estratto). Bn. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Ed Wynn Estate. Courtesy of the Paley Centre

THE BUSTER KEATON SHOW: THE GYMNASIUM STORY
USA, 1950 Regia: Philippe DeLacy

▪ Scen.: Clyde Bruckman, Ben Perry. Scgf.: Seymour Klate. Mus.: George Greeley. Int.: Buster Keaton, Peter Leeds, Ray Erlenborn, Dona Gibson, Harold Goodwin, Harvey Parry, Ed Reimers (presentatore). Prod.: KTTV (Los Angeles) Television Series (1949-1951) ▪ 35mm. D.: 28'. Bn. Versione inglese / *English version*

La seconda volta che presi Charlie alla sprovvista fu quel giorno del 1951 in cui lui mi mandò a chiamare per discutere la possibilità di farmi recitare in una scena di un suo film, *Limelight*, l'ultimo film che girò in questa nazione.
Vedendomi sembrò sorpreso. Forse si aspettava di trovare un relitto sia fisico che mentale. Ma io ero in buona forma. Ero reduce da quattro mesi a New York, in cui avevo fatto l'ospite in Tv due volte alla settimana [*The Buster Keaton Show*]. Quindi ero a posto, e si vedeva.
"Cosa hai fatto, Buster?", mi chiese. "Sembri in ottima forma".
"Non guardi la televisione, Charlie?", gli dissi.
"Buon Dio, no!", esclamò. "La odio. Non la voglio a casa mia. L'idea di attori che si esibiscono in quel misero, ridicolo, puzzolente schermetto!".
"Non ne hai una neanche nella stanza dei ragazzi?".
"Quello è l'ultimo posto dove la vorrei. Oona ha già abbastanza problemi con quelle piccole pesti. Sono carini, ma birichini. Non ci sarebbe modo di controllarli se lasciassimo loro vedere tutte quelle stupidaggini in Tv. Dovrebbero metterla fuori legge. Sta rovinando la nazione". Poi disse ancora: "Ma dimmi, Buster, come fai a essere così in forma? Cosa ti rende così attivo?".
"La televisione", risposi.
Sussultò, tossì, diventò rosso e disse: "Parliamo di questa scena che faremo insieme".
Non tornammo più sull'argomento televisione nei tre giorni in cui girammo la scena di *Limelight* in cui io ero il pianista quasi cieco e lui il violinista.
La Tv mi aveva riportato a essere un attore. Nel 1949, eccetto per delle particine occasionali di un solo giorno – che mi sembravano diventare sempre più occasionali – erano già almeno cinque anni che non mi truccavo più per le luci del set. I teatri estivi non avevano più richiesto la mia presenza dal 1941, quando andai in tournée con *The Gorilla*. Il mio impegno più importante in quegli anni erano state quattro settimane di lavoro come star in un famoso circo di Parigi. Era il 1947.
Quindi fui davvero felice ed emozionato quando nel dicembre del 1949 mi fu offerta la possibilità di fare uno show settimanale tutto mio alla KHJ, la televisione di proprietà del "Los Angeles Times".
A quel punto avevo quasi abbandonato la speranza di recitare di nuovo. Sottolineo la parola *quasi*, perché chi ha sangue d'attore nelle vene non ammetterà mai a se stesso di essere finito, non importa cosa dica agli altri. No,

nel mio cuore non lo credevo, anche dopo molti anni di scarso successo, nessun momento magico, e dozzine di errori.
The Buster Keaton Show fu un successo, ma solo sulla West Coast, dove piano piano arrivò a essere il Miglior programma comico. A quei tempi l'unico modo per vendere uno show di Hollywood a una rete nazionale era di girarlo in kinetoscope, e otto o nove anni fa erano una cosa deprimente da vedere. Così il mio show non fu mai venduto a uno sponsor come un programma buono da costa a costa. Credo che tutto sarebbe andato in un altro modo se avessi aspettato altri due anni. Ma non mi è mai piaciuto aspettare.
La cosa importante, comunque, era che queste apparizioni sulle stazioni locali stimolavano l'interesse di produttori in altri campi. Realizzai circa ventitré show televisivi nel 1950 e diciassette nel 1951. Lo stesso giorno della mia ultima puntata del 1951, io ed Eleanor andammo a Parigi per fare un'altra serie di show in quel famoso circo. Andò così bene che ottenni un ingaggio per altre quattro settimane l'anno seguente.
Buster Keaton, Charles Samuels, *Memorie a rotta di collo*, Feltrinelli, Milano 1995

The second time I took Charlie unawares was on the day in 1951 when he sent for me to discuss doing a scene with him for Limelight*, the last picture he made in this country. He seemed astonished at my appearance. Apparently he had expected to see a physical and mental wreck. But I was in fine fettle. I'd just been in New York for four months doing an average of two Tv guest shots a week. So I was prosperous and looked it.*
"What have you been doing, Buster?" he asked. "You look in such fine shape".
"Do you look at television, Charlie?" I asked.
"Good heavens, no", he exclaimed. "I hate it. I will not permit it in my house. The idea of actors letting themselves be shown on that lousy, stinking, little screen!".
"Don't you even have it in the kids' rooms, Charlie?".
"There last of all. Oona has enough trouble as it is with the lively little boun cers. They are darlings, but mischievious. There would be no controlling them at all if we let them see all that tripe on television. Should be done away with. It is ruining the whole country".
Then he said again, "But Buster, tell me, how do you manage to stay in such good shape. What makes you so spry?".
"Television", I said.
He gasped, choked, got red, then said, "Now about this sequence we're going to do together".
The subject of Tv was not mentioned again during the three days we did the sequence in Limelight *in which I played the near-blind pianist and he the fiddler. Tv had brought me back as an actor. By 1949, except for an occasional day's work — which seemed to me to be getting more occasional all of the time — I had not put on grease paint for the cameras in almost five years. The summer theatres had put in no bids for my services since 1941 when I toured in* The Gorilla*. My most important engagement had been a four-week date as star of a famous Paris circus, back in 1947. So it was one of the thrills of my life when I got a chance in December of 1949 to do my own weekly Tv show on KHJ, the "Los Angeles Times" broadcasting station.*
By then I had almost given up hope of getting another real chance as an actor. I emphasize the word almost, because no one with actor's blood in his veins ever really admits to himself he is through, no matter what he says to other people. No, I did not really believe it in my heart, even after so many years of little success, no home runs, and plenty of errors.
The Buster Keaton Show *was a success, but only on the West Coast where it gradually worked its way up to the position of Number One Comedy Program. In those days the only way to sell a Hollywood show to a national network was with kinetoscopes, and these were dismal things to look at eight or nine years ago. And my show was never sold to a sponsor as a coast-to-coast attraction. I think the story would have been different if I had waited for just two more years. But I had never, of course, wanted less to wait for anything.*
The important thing, though, was how these appearances on local television shows steamed up the interest of producers in other fields. I did about twenty-three Buster Keaton Tv shows in 1950 and seventeen more in 1951. The same day I turned in the final 1951 show Eleanor and I left for Paris to play a return engagement at the Paris circus. The date was so successful that I was booked for another four-week engagement during the following year.
Buster Keaton, Charles Samuels, My Wonderful World of Slapstick, *Doubleday, New York 1960*

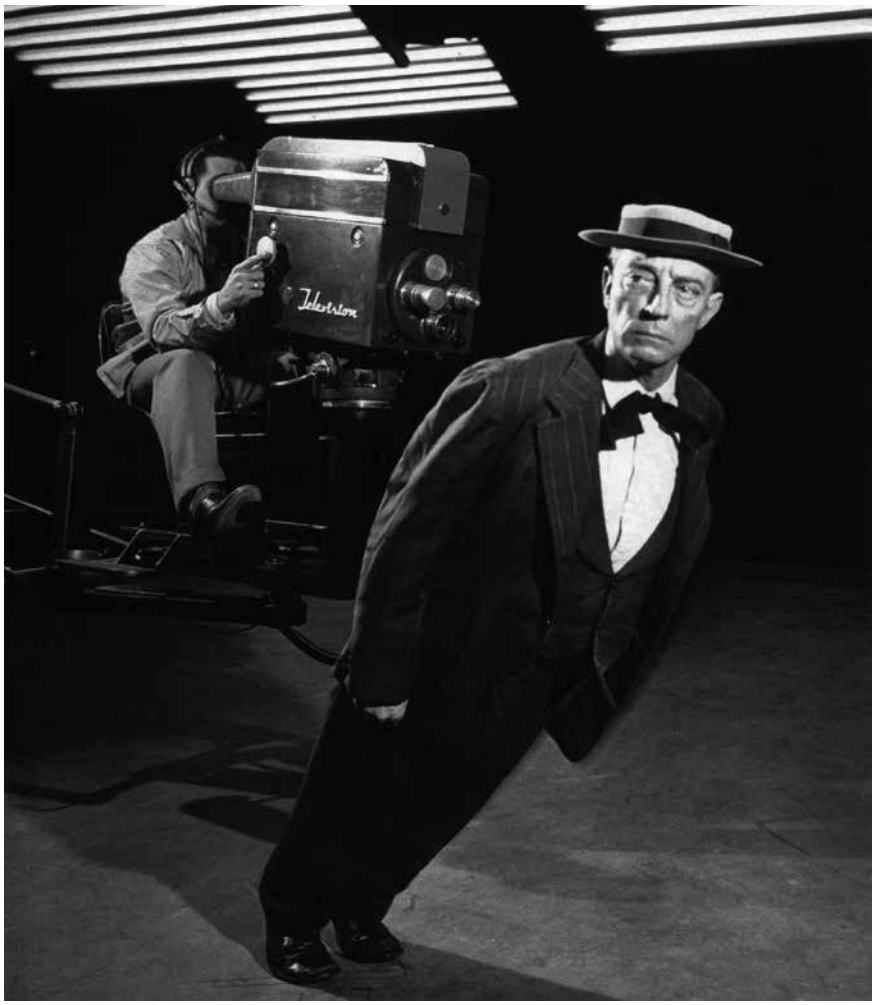
THE AWAKENING

USA, 1954 Regia: Michael McCarthy

▪ Sog.: Nikolaj Vasil'evič Gogol'. Scen.: Larry Marcus. F.: Kenneth Talbot. M.: Peter Pitt. Scgf.: Duncan Sutherland. Mus.: Bretton Byrd. Int.: Buster Keaton (l'uomo), James Hayter (il capo), Carl Jaffe (il sarto), Lynne Cole (la ragazza), Geoffrey Keen (il supervisore), Christopher Lee (il proprietario della fabbrica). Prod.: Douglas Fairbanks Jr. Productions. Messa in onda / *Air date*: 14 luglio 1954 ▪ 35mm. D.: 28'. Bn. Versione inglese / *English version*

The Awakening era un episodio della serie televisiva antologica *Douglas Fairbanks, Jr., Presents: The Rheingold Theatre*, che andò in onda dal 1952 al 1957. L'episodio in bianco e nero con Keaton fu trasmesso in varie città americane in date diverse nel luglio del 1954. *The Awakening* non si presta facilmente ad essere classificato in un genere. Possiede una buona dose di umorismo, ma la sua cupa ironia verbale fa pensare più al Kubrick del *Dottor Stranamore* che a Keaton. La

sceneggiarura di Lawrence B. (Larry) Marcus era liberamente ispirata al racconto di Gogol *Il cappotto*. Il racconto apparve in Russia nel 1842 ma fu tradotto in inglese solo nel 1949, cinque anni prima di questo episodio.
Le opere di Gogol – come *Taras Bul'ba* (dal quale furono tratti un film britannico nel 1939 e un film americano con Tony Curtis nel 1965), e *L'ispettore generale* (cui si ispirava il musical omonimo del 1949 con Danny Kaye) – si soffermavano spesso sugli effetti disumanizzanti dei governi oppressivi sulla gente comune.
L'episodio mostra come Keaton rappresentasse la scelta giusta. Il suo volto stoico ma espressivo proietta una rassegnazione che ben si intona al ruolo. La sua roca voce baritonale è anch'essa degna di nota: sorprendentemente poderosa, dà forza alla rabbiosa ribellione del mite burocrate.
La critica sociale espressa da *The Awakening* era particolarmente audace, in parte perché il programma fu realizzato durante la 'caccia alle streghe' degli anni Cinquanta, quando negli ambienti del cinema e della televisione molti finirono sulle liste nere per aver espresso idee politiche giudicate poco ortodosse. Era raro che un produttore affrontasse una tematica così politica in quei tempi incerti, quando le liste nere erano all'ordine del giorno.
Dan Lybarger, "The Keaton Chronicle", primavera 1996



Buster Keaton su un set televisivo agli inizi degli anni Cinquanta

The Awakening *was an episode of the syndicated anthology series* Douglas Fairbanks, Jr., Presents: The Rheingold Theatre, *which aired from 1952 to 1957. The black-and-white Keaton episode aired in different American cities on different dates in July of 1954.* The Awakening *doesn't fit easily into any particular genre. While the episode has a solid dose of humour, its dark, verbal wit seems more fitting for Stanley Kubrick (*Dr. Strangelove*) than Keaton. Writer Lawrence B. (Larry) Marcus loosely adapted the screenplay from a famous short story,* The Overcoat *by Gogol. The story was originally published in Russia in 1842, but was not translated into English until 1949, five years before this teleplay.*
Gogol's short stories, novels and plays, including Taras Bul'ba *(which was made into a British film in 1939 and an American film starring Tony Curtis in 1965), and* The Government Inspector *(which was made into the musical* The Inspector General *with Danny Kaye in 1949), often dealt with the dehumanizing effects of oppressive governments on the common people.*
Watching the episode demonstrates why Buster was a fine choice. His stoic but expressive face projects a resignation that fits the part well. His low, gruff baritone voice is also remarkable. When he speaks, his voice is surprisingly forceful, which allows him to transform himself from a meek bureaucrat to an angry rebel with surprising skill.
The social commentary contained in The Awakening *was especially daring, in part because the program was made during the Red scare of the 1950s, during which many in film and television were blacklisted for holding unpopular political viewpoints. It was rare for a producer to tackle such a political topic in those uncertain times, when blacklisting had become a common occurrence.*
Dan Lybarger, "The Keaton Chronicle", Spring 1996

DOCUMENTI E DOCUMENTARI

Documents and Documentaries

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

Di fronte alla crisi creativa e produttiva del cinema, oggi, il documentario vive un momento di grande successo, ma anche di grande banalità. Per motivi culturali ed estetici, ma anche perché costa poco, si può fare rapidamente, è alla portata di tutti, consente di affrontare facilmente temi molto attuali. Non troverete nulla di tutto ciò in questa sezione, che riunisce opere che hanno fatto la storia del documentario, film urgenti, a volte così complessi da non esser ancora finiti, film preziosi.

Quest'anno sono tante le opere degli anni Sessanta. Il più antico è uno dei più sorprendenti e sconosciuti, *Mitt hem är Copacabana*, il suo autore è stato il più grande documentarista svedese, Arne Sucksdorff. Difficile capire come sia stato possibile girarlo, protagonisti sono Rio de Janeiro e un gruppo di ragazzi di strada. Sucksdorff è un maestro nel riprendere i bambini. Film come questi – di cui personalmente ignoravo tutto – ti trasmettono una grande allegria, perché fanno capire che i film più belli devono ancora essere visti e che non c'è giustizia nemmeno nella storia del cinema.

I due corti di Jacques Rozier *Le Parti des choses: Bardot et Godard* e *Paparazzi* sono tra i più bei *making* mai fatti su un set, opere di un maestro nel mostrarci la felicità dell'istante, la vita che sta tra le righe, quello che normalmente scappa al cinema. Mai visti così i quattro protagonisti della prima metà dei Sessanta: BB, JLG, i paparazzi, i fan.

In questa linea dell'impossibile si muove Gideon Bachman per realizzare *Jonas*, che trasforma quello che rischiava di essere un impossibile documentario sull'icona del cinema underground newyorchese, Jonas Mekas, in uno dei film più spiazzanti e creativi mai visti, dove il ritratto diventa un film libero e creativo, quanto le opere di Mekas. Tutto è incantevole e perfetto, dai titoli di testa e coda disegnati dal regista, alle parole del protagonista nel suo inglese-lituano, e in generale all'aria del tempo che si respitra con Allen Ginzberg, Norman Mailer, il Chelsea Hotel, il '68, la Grande Mela.

Monterey Pop è il primo *rockumentary*. La foto che pubblichiamo in questa sezione, e che ritrae gli operatori del film – alcuni dei quali sono tra i più grandi documentaristi di sempre – dà bene l'idea di quanto questo film di Pennebaker fosse più avanti di un decennio, per il suo modo di riprendere dal vivo e raccontare un evento epocale come fu quel concerto.

Salesman dei fratelli Albert e David Maysles, e Charlotte Zwerin parla invece di gente comune, i venditori porta a porta di bibbie, e risolve la sfida più difficile per il cinema: raccontare in un film la realtà quotidiana. *Beaubourg* di Rossellini è un enigma. Com'è possibile che l'ultima opera del maestro del neorealismo, che racconta l'apertura del più importante spazio culturale dedicato all'arte contemporanea degli ultimi quarant'anni, sia rimasta sepolta così a lungo?

Personalmente seguo l'insegnamento dei Lumière e penso che cinema e fotografia siano parenti stretti. Bruce Weber, uno dei pochi grandi fotografi contemporanei, ce lo

While cinema is today facing a creative and production crisis, documentary is enjoying a moment of great success, but also of great banality. For cultural and aesthetic reasons – but also because it is cheap, can be made quickly and is open to anyone – documentary allows very topical issues to be addressed with great ease. You will not find any of this in this section, which instead brings together works that have made documentary history – urgent and precious films, sometimes so complex that they were never finished.

This year there are many works from the Sixties. The oldest and one of the least known and most surprising is Mitt hem är Copacabana*, by the greatest Swedish documentary filmmaker, Arne Sucksdorff. It is hard to understand how such a film could have been made, with Rio de Janeiro and a group of street kids as its protagonists. Sucksdorff is a master at filming children. Films like this – of which I was personally completely unaware – make you very happy, because they confirm that the best films are still waiting to be seen, but also that there is no justice, even in the cinema.*

Jacques Rozier's two shorts Le Parti des choses: Bardot et Godard *and* Paparazzi *are among the greatest 'making of' documentaries even filmed, the product of a master at conveying the joy of the moment, the interstices of life, that which the cinema normally overlooks. Four protagonists of the early Sixties as you've never seen them before: BB, JLG, the* paparazzi*, the fans.*

Gideon Bachman also moves along such impossible lines in order to make Jonas*, which transforms what could have been an impossible documentary on the icon of New York underground cinema, Jonas Mekas, into one of the most surprising and creative films ever seen, in which the act of portraiture results in a film as free and creative as Mekas' own works. Everything is perfect and enchanting: the opening and closing titles designed by the director himself; the words spoken by the English-Lithuanian protagonist; and the general climate of the times he shared with Allen Ginzberg, Norman Mailer, the Chelsea Hotel, the events of '68, the Big Apple.*

Monterey Pop *is the first* rockumentary*. The photos published in this section showing the film's cameramen – some of whom are among the greatest documentary filmmakers of all time – gives a good idea of the extent to which Pennebaker's film was about a decade ahead of its time, for the way in which it was shot live in order to document such an epochal event.*

Salesman*, by the brothers Albert and David Maysles and Charlotte Zwerin, on the other hand, deals with ordinary people – door-to-door bible salesman – and solves cinema's greatest challenge: how to recount ordinary life in a film. Rossellini's* Beaubourg *is an enigma. How is it possible that the master of Neorealism's final work, which tells of the opening of the most important cultural space dedicated to contemporary art in the past forty years, has remained buried for so long? Personally, I subscribe to the example of the Lumières and believe that cinema and photography are close relatives. Bruce Weber, one of the few greats of contemporary photography, demonstrates this*

dimostra con i suoi film. e speriamo che la presentazione a Bologna di *Nice Girls Don't Stay for Breakfast* serva a far ripartire la circolazione di questo prezioso ritratto di Robert Mitchum. *Out of the Present* di Andrei Ujică's, racconta l'avventura nello spazio del cosmonauta Sergej Krikalëv, che al suo ritorno non trovò più la nazione che lo aveva spedito nel cosmo, l'Unione Sovietica. È la prima volta del 35mm nello spazio ed è, come il Cinema Ritrovato, un salto nel tempo e nello spazio.

Ho scelto i sette documentari del presente per come sanno raccontarci momenti più o meno noti della storia del cinema, non solo dandoci informazioni preziose, ma soprattutto percorrendo con coraggio strade stilistiche inesplorate. Come Archibald Alexander Leach divenne Cary Grant; come Antonioni seppe tradurre le novità della *swinging* London in un film sublime; come raccontare, partendo da pochi fotogrammi a disposizione, Salles Gomes, fondatore della Cinemateca Brasileira e primo studioso e restauratore dell'opera di Jean Vigo; come Dennis Hopper divenne un artista trai più liberi della scena contemporanea; come restituire la febbrile vitalità della prima cineteca africana, quella di Algeri: come ritrarre, senza banalizzarlo, un critico dal pensiero irriducibile come Jean Douchet.

Una selezione che ha ribaltato molte delle mie certezze e che mi impone perfino di parlar bene di una serie televisiva, quella dedicata alle sale mitiche: mostreremo *Rêve au Tuschinski*, meraviglioso cinema di Amsterdam, sogno di un emigrante spazzato via dal nazismo, documento struggente anche per la presenza di Max von Sydow.

Documenti e documentari prosegue idealmente in altre due sezioni del festival, quelle dedicate a Nicole Vedrès e a Bill Morrison. Nicole, la prima ad aver usato le immagini conservate negli archivi per trasformarle in nuovi film: Bill, colui che oggi sa fare questo con maggiore maestria. Due cineasti che hanno saputo trasformare documenti dimenticati in opere d'arte; e a proposito della frontiera tra cinema ed arte, *Visages Village* non è un film, è una metafora su come guardare il futuro.

Gian Luca Farinelli

with his films. Let's hope that the screening in Bologna of Nice Girls Don't Stay for Breakfast *will put this precious portrait of Robert Mitchum back into general circulation.*

Andrei Ujică's Out of the Present *narrates the adventures of the astronaut Sergej Krikalëv, who returned to discover that the nation that had sent him into space, the Soviet Union, no longer existed. It is the first time 35mm was used in space and, like Il Cinema Ritrovato itself, the film constitutes a journey through both time and space.*

I chose the seven documentaries of the present for the way in which they managed to present fairly well-known moments in the history of cinema not solely by giving us previous information, but also and above all by bravely venturing into new and unexplored stylistic territories. How Archibald Alexander Leach became Cary Grant; how Antonioni was able to translate the novelty of swinging *London into a sublime film; how to tell the story of Salles Gomes, the founder of the Brazilian Film Archive and the first scholar and restorer of Jean Vigo's work, using only the few frames of film available; how Dennis Hopper became one of the most free artists on the contemporary scene; how to convey the feverish vitality of the first African film archive, in Algiers; how to depict a critic with complex views like Jean Douchet without simplifying his ideas.*

One section, focusing on legendary cinemas, overturned many of my certainties and even forced me to speak well of a Tv series. We will show Rêve au Tuschinski*, which is dedicated to the marvellous cinema in Amsterdam, the dream of an emigrant swept aside by Nazism. A moving documentary, thanks also to the presence of Max von Sydow.*

Documents and Documentaries *also spills over into two other sections of the festival: those dedicated to Nicole Vedrès and Bill Morrison. Nicole was the first person to take images conserved in the archives and transform them into new films; Bill was the one who took this technique to its highest level. Two filmmakers who knew how to transform forgotten documents into works of art. And on the subject of the border between cinema and art – Visages Village is not a film, but a metaphor on how to view the future.*

Gian Luca Farinelli

MITT HEM ÄR COPACABANA

Svezia, 1965 Regia: Arne Sucksdorff

▪ T. int.: *My Home Is Copacabana*. F.: Arne Sucksdorff. Scen.: Arne Sucksdorff, Flávio Migliaccio, João Bethencourt. Mus.: Radamés Gnattali. Int.: Josafá Da Silva Santos (Paulinho), Antônio Carlos de Lima (Rico), Leila Santos de Sousa (Lici), Cosme dos Santos (Jorginho). Prod.: AB Svensk Filmindustri ▪ DCP. D.: 88' a 24 f/s. Bn. Versione svedese e portoghese con sottotitoli inglesi / *Swedish and Portuguese with English subtitles* ▪ Da: Svenska Filminstitutet ▪ Digitalizzato in 2K nel 2014 a partire da un master 35mm bianco e nero *fine grain*. Per il trasferimento sonoro è stata usata la colonna sonora ottica di una copia 35mm. Il *grading* è stato eseguito utilizzando come riferimento una copia di distribuzione originale / *Digitized in 2K in 2014 from a 35mm b/w fine grain master. The optical soundtrack of a 35mm print was the source for the sound transfer. An original release print was used as the reference for grading*

Mitt hem är Copacabana

Arne Sucksdorff (1917-2001), il più importante documentarista svedese, tra il 1941 e il 1965 diresse sedici corti e quattro lungometraggi. Sin dall'inizio girò in esterni ritraendo la natura e la fauna selvatica, che sono il tema anche del suo primo lungometraggio, *Det stora äventyret* (*La meravigliosa avventura*, 1953).

Per ironia della sorte, probabilmente i migliori film del grande regista della natura sono però quelli d'ambientazione urbana: il corto premiato con l'Oscar *Människor i stad / Symphony of a City* (1947) e *Mitt hem är Copacabana*. È come se l'esperienza acquisita filmando paesaggi e animali, spesso trascorrendo molte ore in attesa del momento giusto, avesse permesso a Sucksdorff di rivelare rapporti e configurazioni dei paesaggi urbani che sfuggivano ad altri registi.

Dopo il documentario d'ambientazione indiana in CinemaScope *En djungelsaga* (*The Flute and the Arrow*, 1957, proiettato al Cinema Ritrovato nel 2006), Sucksdorff fece ritorno in Svezia per girare *Pojken i trädet* (*The Boy in the Tree*, 1961), fallita incursione nel cinema di finzione. Nel 1962 accettò di andare a Rio de Janeiro per tenere un corso di cinema organizzato dall'Unesco. Decise di fermarsi in Brasile, e nel gennaio del 1964 iniziò a girare *Mitt hem är Copacabana*. Con riprese visivamente magnifiche e splendidamente coreografate, dove il movimento della macchina da presa è in perfetta sintonia con i movimenti davanti all'obiettivo, Sucksdorff ritrae i sogni, le paure, la gioia e le terribili condizioni di vita di quattro ragazzini di strada che trascorrono le loro giornate nella favela della Babilonia e sulla spiaggia di Copacabana. In ultima analisi Sucksdorff sembra essere, più che il grande regista della natura, un grandissimo regista di bambini, dei quali – che vivano a nord del circolo polare artico, sugli altopiani dell'India centrale o nelle favela di Rio – sa mostrare innocenza e speranze, ostacoli e difficoltà.

Mentre insegnava in Brasile il regista conobbe tra gli altri Nelson Pereira dos Santos, ed è da molti considerato uno dei padri del *cinéma nôvo*. Rimase a vivere in Brasile anche dopo *Mitt hem är Copacabana*, realizzando una serie televisiva sul Pantanal nel Mato Grosso.

Jon Wengström

Arne Sucksdorff (1917-2001) is Sweden's most prominent non-fiction filmmaker, having directed 16 shorts and four feature-length films between 1941 and 1965. From the beginning he shot films on location depicting nature and wild-life, which was also the theme of his first feature film Det stora äventyret *(*The Great Adventure*, 1953).*

It is somewhat ironic that arguably the best films by this great nature filmmaker are the ones that take place in the city: the Academy Award winning short Människor i stad *(*Symphony of a City*,1947) and* Mitt hem är Copacabana*. It is as if his experience filming landscapes and animals, often spending many hours waiting for the right moment, made him able to reveal relations and configurations in cityscapes which other filmmakers were not able to see.*

After the CinemaScope and colour India

[song] En djungelsaga *(*The Flute and the Arrow*, 1957, screened at Il Cinema Ritrovato in 2006), Sucksdorff returned to Sweden to make* Pojken i trädet *(*The Boy in the Tree*, 1961), his failed attempt at fiction filmmaking. In 1962 he agreed to go to Rio de Janeiro to participate in training organized by Unesco. He stayed, and in January 1964 started shooting* Mitt hem är Copacabana. *In visually striking and amazingly choreographed takes, where the movement of the camera acts in perfect harmony with the movements in front of the camera, he depicted the dreams, fears, joy and terrible conditions of four street kids as they spend their days in Babylon Hill favela and Copacabana beach. In the end, Sucksdorff may not indeed be the great renderer of nature and wild-life but of children; showing their innocence and hopes as well as their obstacles and hardships, whether they grow up north of the Polar circle, on the high plateaus of central India or in the favelas of Rio. While conducting training in Brazil, he encountered Nelson Pereira dos Santos and others, and Sucksdorff is sometimes referred to as a father of* cinéma nôvo. *After* Mitt hem är Copacabana *he stayed in Brazil, making a television series on Pantanal in Mato Grosso.*

Jon Wengström

SALESMAN

USA, 1968 Regia: Albert Maysles, David Maysles, Charlotte Zwerin

▪ F.: Albert Maysles. M.: Charlotte Zwerin. Int.: Paul Brennan ('il tasso'), Charles McDevitt ('the gipper'), James, U. S. Baker ('il coniglio'), Raymond Martos ('il toro'), Kennie Turner (direttore delle vendite), Melbourne I. Feltman (consulente teologico), Margaret McCarron (cameriera del motel). Prod.: Albert Maysles, David Maysles per Maysles Films ▪ DCP. D.: 91'. Bn. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Academy Film Archive ▪ Restaurato da Academy Film Archive e The Film Foundation, finanziato da George Lucas Family Foundation presso il laboratorio Roundabout and Audio Mechanics, a partire da una copia proveniente dalla Maysles Collection dell'Academy Film Archive / *Restored by the Academy Film Archive and The Film Foundation, with funding provided by the George Lucas Family Foundation at Roundabout and Audio Mechanics laboratory, from a copy from the Maysles Collection at the Academy Film Archive*

Gimme Shelter di Albert e David Maysles si incentra su uno dei momenti decisivi degli anni Sessanta, il concerto di Altamont dei Rolling Stones, e ci aiuta a capire cosa fosse la ribellione giovanile. Data l'abilità mostrata dai due fratelli nell'esplorazione della controcultura di quel decennio turbolento, è tanto più significativo che lo splendido *Salesman* (1969) descriva così bene gli 'altri' anni Sessanta, il mondo della gente 'normale' più animata dalla necessità di affrontare la vita quotidiana che preoccupata per la guerra in Vietnam, le droghe, il cambiamento sociale. I venditori di bibbie porta a porta e i loro clienti occupano un mondo fatto di camicie bianche inamidate, cravatte nere, cappelli a cacciottella e tosse mattutina, un mondo lontanissimo dalle t-shirt psichedeliche, dalle perline, dai capelli lunghi e dalle canne.

Salesman è un viaggio tra le delusioni e i riti diurni di uomini che assomigliano a Willy Loman di *Morte di un commesso viaggiatore* di Arthur Miller. Il risultato è un classico della normalità americana. La differenza tra il documentario e l'opera di Miller sta nei dialoghi, che qui sono ovviamente veri: clienti con i bigodini, album di musica da ascensore, e no, non siamo più nel Kansas. Albert e David Maysles avevano fatto i venditori porta a porta (di spazzole, cosmetici, enciclopedie, di tutto e di più). Conoscevano questo mondo di pseudo-intimità, di opportunismo intrusivo, in tutta la sua improbabile popolaresca americanità. Durante la lavorazione del film gli autori accompagnavano i venditori nei loro giri porta a porta, con le attrezzature di ripresa al seguito, diventando essi stessi parte dell'imbonimento, chiamato educatamente 'presentazione'. Per introdursi insieme ai protagonisti nel quotidiano di queste persone, i registi spiegavano ai proprietari di casa che stavano filmando "una storia d'interesse umano". Il film divenne immediatamente un classico e fece parte del canone documentario per oltre trent'anni.

[...] Sotto questa critica del fallimento e della meschinità c'è un giudizio molto più spietato sulla società commerciale americana: la gretta ossessione per lo status sociale, la tendenza a sfruttare i creduloni, lo sfruttamento mascherato da benevolenza e soprattutto l'offerta ingannevole della religione e di una promessa di salvezza ultraterrena invece di una vita quotidiana migliore. Tutto questo assume un aspetto particolarmente struggente qui, dove la fede è trasformata in un bene di consumo come un nuovo modello di aspirapolvere.

Toby Miller

The Maysles Brothers' Gimme Shelter *takes one of the defining moments of the 1960s, the Rolling Stones' Altamont concert, and helps us see what all the fuss of youth rebellion was all about. Given their prowess in examining the counterculture of that tumultuous decade, it's doubly impressive that their exquisite* Salesman *(1969) so skillfully details the 'other' '60s, the world of 'ordinary' people animated by making do with everyday life rather than preoccupations with Vietnam, drugs, and social change. These are the door-to-door Bible salesmen and their customers, and they occupy a world of starched white shirts, dark ties, pork-pie hats, and morning cigarette coughs – a world far removed from tie-dyes, beads, long hair, and pot highs.*

Salesman *takes us inside the diurnal rituals and disappointments of men who clearly resemble Willy Loman from Arthur Miller's* Death of a Salesman. *The*

Salesman

result is a classic of American normalcy exposed. The difference between this and Miller's play is that the dialogue here is, of course, real: the clients' curlers are in, their Muzak LPs are playing, and we're really no longer in Kansas. Both Albert and David Maysles had been door-to-door salesmen-brushes, cosmetics, encyclopedias, you name it. They knew this world of pseudo-intimacy and carpet-bagger pushiness, in all its improbable, American folksiness. When, making this film, they turned up at peoples' doors with the salesmen, recording equipment in tow, they too became part of the pitch, or as it was politely called, 'presentation'. When folks permitted the salesmen and filmmakers to enter, they were invited to do so as part of a "human interest story". The result was an instant classic, one that's been part of the documentary canon for over three decades.

[...] Underneath this critique of failure and smallness lies a more powerful indictment of American commercial society: its petty obsessions with status, its propensity to exploit the gullible, its way of concealing exploitation behind goodwill, and above all, its snide trick of offering religion and its promise of deliverance in the afterlife, rather than improvements in everyday life. This is all the more poignant here, where faith itself is neatly commodified as though it were a new model of vacuum cleaner.

Toby Miller

LE CENTRE GEORGES POMPIDOU

Francia, 1977 Regia: Roberto Rossellini

▪ T. int.: *Beaubourg*. F.: Néstor Almendros, Emmanuel Machuel, Jean César Chiabaut. M.: Véritable Silve, Colette Le Tallec, Dominique Faysse. Prod.: Jacques Grandclaude, la Communauté de Cinéma (Création 9 Information) con la partecipazione del Ministère des affaires étrangères ▪ DCP. D.: 57'. Col. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ▪ Da: Jacques Grandclaude e Fondation Genesium ▪ Digitalizzato presso Studio L'équipe a Bruxelles, grazie al sostegno della Fondation Genesium / *Digitally transfered at Studio L'équipe, Bruxelles thanks to the support of Fondation Genesium*

Dalla prima all'ultima inquadratura il movimento sullo schermo non si ferma un attimo, gestito da Rossellini in persona. Perché è proprio lui a dirigerlo o, più esattamente, a zoomarlo. Un'invenzione tecnica che esaudisce il suo desiderio più segreto, espresso fin dai tempi di *Roma città aperta*: restituire attraverso il cinema la perenne, vibrante inquietudine della vita, in continua tensione con l'esistenza.
L'esistenza vorremmo averla tutta per noi, possederla e immaginarcela, costruirla, esserne i proprietari, trovarvi un posto, dal momento che essa dispone di una durata, *è* una durata, la più lunga durata possibile.
Perché la vita è – è unicamente – incertezza. Non è durata, è solo una successione di istanti che si manifestano per caso. E invita in permanenza una perpetua co-nascenza.
È così che Rossellini filma il Centre Pompidou. Prima, zoom all'indietro sui tetti di Parigi. Poi, ingresso da intruso in quell'architettura di tubi e acciaio che congiura (*jure*) – spergiurando (*injurie*), si osava dire all'epoca – con la mente e il corpo dell'illustre capitale. Sennonché il movimento dello zoom comporta il movimento della popolazione curiosa, divertita, scettica, che prende possesso del luogo, dei suoi molteplici spazi, animati e vivificati ancora una volta dal gioco dello zoom. Visitiamo il Centre, lo percorriamo, per così dire, con una camera che, più che una compagna, è una vicina intenta a scoprire, catturare o ignorare insieme a noi frammenti o momenti del sapere che vi si espone. Non è ancora lecito parlare di conoscenza. Solo di riconoscenza, nel senso di riconoscimento. L'occhio, estremamente mobile, coglie al volo, senza accorgersene, una scultura, un quadro, una "modernità", mentre la camera segue l'abituale movimento del cineasta. E s'innalza, si eleva. Fino alla rivelazione. Duplice. La conoscenza incontra il sapere per nutrirsene. E – ultima inquadratura, ultimo zoom all'indietro – il Centre Pompidou si integra con Parigi, le infonde lo spirito della modernità, vivifica lo spirito della città e del suo paese.

Jean Douchet

From the first to last shot, movement on the screen never stops, in Rossellini's personal care. Because he is the person directing it or, more precisely, zooming in on it. A technical invention that made a wish of his come true – one that he had had since Roma città aperta*: to capture on film the perennial, vibrating anxiety of life in constant tension with existence. We would like existence to be entirely ours, possess it, imagine it, build it, own it, find a place in it, and since it has a duration, it is a duration, the longest one possible.*
Because life is – and only is – uncertainty. It is not duration; it is merely a succession of moments that happen randomly. And it invites a continuum of perpetual co-nascence.
*This is how Rossellini filmed Centre Pompidou. First, a backwards zoom/dolly zoom of Paris rooftops. Then, entering like an intruder in that building of tubes and steel that conspires (*jure*) – swearing (*injurie*), people dared to say at the time – with the mind and the body of the famous capital. The zoom movement determines the movement of the curious, amused and skeptical population that takes possession of the place, of its multiple spaces, again animated and enlivened by the playful zooming. We visit the Centre, we wander through it, so to speak, with a camera that is more like a neighbor than a companion, intent on discovering, capturing or ignoring with us fragments or moments of wisdom that are shown to us. We cannot yet speak of knowledge. Only of acknowledgment, meaning recognition. The moving eye instantly catches a sculpture, a painting, a 'modernity' while the camera follows the filmmaker's usual moves. And it rises and is elevated. To revelation. Twofold. Knowledge encounters wisdom for nourishment. And – the last shot, the last backward zoom/dolly zoom – the Centre Pompidou becomes part of Paris, imbues it with the spirit of modernity, enlivens the soul of the city and its country.*

Jean Douchet

QUAND ROSSELLINI FILMAIT POMPIDOU

Francia, 1977
Regia: Jacques Grandclaude, la Communauté de Cinéma

▪ Int.: Roberto Rossellini. Prod.: Jacques Grandclaude, la Communauté de Cinéma ▪ DCP. D.: 15' (estratto). Col. Versione francese / *French version* ▪ Da: Jacques Grandclaude e Fondation Genesium ▪ Digitalizzato presso Studio L'équipe a Bruxelles, grazie al sostegno della Fondation Genesium / *Digitally transfered at Studio L'équipe, Bruxelles thanks to the support of Fondation Genesium*

Durante le riprese, il produttore Jacques Grandclaude circondò il venerabile regista di un gruppo di giovani professionisti della casa di produzione Communauté, nata dai movimenti di protesta del maggio francese. Undici ore di girato, 45 ore di registrazioni sonore e 2500 fotografie testimoniano l'ultimo percorso cinematografico di Rossellini. Girate tra gennaio e maggio 1977, queste ultime immagini, queste ultime parole ci fanno scoprire un Rossellini sconosciuto che di fatto ci svela nei minimi dettagli il suo processo creativo. Assistiamo 'in diretta' alla genesi del film. Presentiamo al Cinema Ritrovato un breve estratto di questo prezioso materiale appositamente montato da Jacques Grandclaude.

Un documento eccezionale, filmato dall'ultimo produttore e ultimo compagno di strada di Roberto Rossellini durante le prove e la lavorazione di quella che sarà la sua ultima opera. Jacques Grandclaude ha filmato con pazienza e meticolosità tutte le fasi, dalla concezione alla preparazione, dalla ricerca delle location alla lavorazione,

senza scale di valori né scale gerarchiche, riservando al Rossellini che sceglie gli obiettivi il medesimo interesse riservato ai macchinari che va installando per realizzare un travelling. Il film è un documento prezioso che mostra con estrema precisione come funziona una troupe cinematografica, come un'inquadratura viene prima concepita e poi condotta a effetto, come si organizzano i rapporti tra i vari componenti della troupe – il che è un fatto assolutamente inedito nella storia di questo tipo di documenti. Vi si scorge anche un Rossellini concentrato e scrupoloso, padrone ormai di una tecnica magistrale, rispettato e ammirato dalla troupe, ben lontano dall'immagine del regista invecchiato e pigro di cui si aveva l'abitudine di parlare all'epoca. Questa 'messa a nudo' del processo creativo del grande regista resta un episodio unico nella storia del cinema. E nella storia dell'arte in generale.

Alain Bergala

During the filmmaking process, the producer Jacques Grandclaude surrounded the venerable filmmaker with a team of young professionals from the production company Communauté, which had its origins in the French protest movements of May '68. 11 hours of shooting, 45 hours of recording and 2,500 photos evidence Rossellini's last cinematic journey. Shot between January and May 1977, these last images, these last words, reveal an unknown Rossellini. They actually reveal his creative process through great details. It's like witnessing 'live' the film's genesis. Il Cinema Ritrovato will feature a clip of this precious footage expressly edited by Jacques Grandclaude.

An exceptional document, filmed by Roberto Rossellini's last producer and comrade in arms during the rehearsals and shooting of what would turn out to be his final work. Jacques Grandclaude patiently and meticulously filmed every stage, from conception to pre-production and location scouting, without creating hierarchies or prioritising one element over the other, dedicating the same attention to Rossellini choosing lenses as to the grips laying tracks for a dolly shot. The film is a precious document which shows with great precision how a film crew works, how a shot is designed and then carried out, and how relations between different parts of the troupe are structured – which is an absolute novelty in the history of such documentaries. Also in evidence is a focused and scrupulous Rossellini, who by this point in his career possessed exceptional technique and was respected and admired by the crew – a figure far removed from the image of the ageing and lazy director which tended to circulate at the time. This revelation of the creative process of a great director remains a unique episode in the history of cinema. And of the history of art in general.

Alain Bergala

LE PARTI DES CHOSES: BARDOT ET GODARD

Francia, 1963 Regia: Jacques Rozier

▪ T. alt.: *Bardot et Godard*. F.: Maurice Perrimond. M.: Jacques Rozier, Jean Collet. Mus.: Antoine Duhamel. Int.: Brigitte Bardot, Jean-Luc Godard, Michel Piccoli, Jack Palance, Fritz Lang. Prod.: Argos Films ▪ DCP. D.: 8'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ▪ Da: Cinémathèque française per concessione di Extérieur Nuit ▪ Digitalizzato in 4K e restaurato in 2K da Jacques Rozier e da Cinémathèque française con il sostegno di CNC, Cinémathèque suisse, Archives audiovisuelles de Monaco e di Extérieur Nuit presso il laboratorio Hiventy a partire da un interpositivo e un negativo sonoro / *Digitally transfered in 4K and restored in 2K by Jacques Rozier and Cinémathèque française with the support of CNC, Cinémathèque suisse, Archives audiovisuelles de Monaco and Extérieur Nuit at Hiventy laboratory from an interpositive and a negative sound print*

Quando, nel 1963, Jacques Rozier filma il making del *Disprezzo* di Jean-Luc Godard, gira anche due corti complementari, *Paparazzi* e *Le Parti des choses: Bardot et Godard*. In quest'ultimo si accosta con maggior serietà all'atto creativo, rivela i compiti quotidiani dei tecnici, gli spostamenti degli attori, le prospettive del regista e racconta l'insieme, tutto sommato aleatorio, della lavorazione, determinata sovente da circostanze accidentali.
Bardot e Piccoli, che impersonano la coppia alla deriva, sensibile e fragile, prendono posizione, i direttori di scena sono indaffarati, gli addetti all'immagine e al suono si coordinano, l'uomo del ciak annuncia l'azione e Godard dirige con timore reverenziale Fritz Lang, "il vecchio capo indiano", "il portavoce degli dei", "colui che scruta gli uomini", dirà la voce over, quella voce che, per tutto il film, sembra trasmettere il comune pensiero di Godard e di Rozier. Jacques Rozier, visibilmente affascinato da Fritz Lang e da Brigitte Bardot, è anche affascinato dall'amico Jean-Luc Godard. Con la sua camera, segue la camera di Godard: questa volta è lui il paparazzo che dà la caccia alla macchina cinema.
Se la componente aleatoria non è affatto estranea al cinema, e non è comunque estranea né al cinema di Godard né a quello di Rozier, è perché i loro film si nutrono costantemente di una riflessione sulla modernità e sulla necessità di pensare in un altro modo il mondo e la sua rappresentazione. Il corto *Le Parti des choses: Bardot et Godard*, specchio malizioso del pensiero di Jacques Rozier, è in qualche modo la sua descrizione della donna moderna: illogico, disarmante, misterioso, regale.

Hervé Pichard

Il piacere del viaggio e della vacanza, il motivo ricorrente dell'acqua e delle isole, il senso struggente della durata, l'inclinazione per i generi e gli attori popolari, l'ibridazione di documentario e fiction, l'improvvisazione e le inversioni di rotta sublimate a supreme qualità artistiche, segnano in maniera

Le Parti des choses: Bardot et Godard

indelebile un cinema come questo, che procura come nessun altro la sensazione, insieme gioiosa e malinconica, della grazia dell'esistenza e della fragilità dell'istante. Paradossalmente, nulla è più in sintonia con il mondo, o nulla è più visionario, di un cinema così insulare, che arriva a cogliere l'essenziale procedendo a zigzag.
Jacques Mandelbaum, "Le Monde", 1° settembre 2001

While filming the making of Jean-Luc Godard's Contempt *in 1963, Jacques Rozier also shot two complementary short films,* Paparazzi *and* Bardot-Godard. Le Parti des choses. *In the latter work he takes a more serious look at the creative act, revealing the daily tasks of the technicians, the movements of the actors, the director's point of view... In short, the film depicts the randomness of the shooting process, frequently determined by unforeseen events.*
Bardot and Piccoli, who play the estranged couple, sensitive and fragile, take their positions. The scene directors are busy and the sound and image technicians coordinate between each other. The clapper loader announces action and Godard directs Fritz Lang with reverential fear: "the old Indian chief", "the spokesman of the Gods", "he who scrutinises men" says the voiceover, that voice, which for all the film seems to transmit the common thought of both Godard and Rozier. Jacques Rozier, visibly fascinated by Fritz Lang and Brigitte Bardot, is also fascinated by his friend Jean-Luc Godard. With his camera, he follows Godard's camera: this time he is the 'paparazzo', hunting down the movie camera. Thanks to the Mitchell Camera and the Technicolor equipment, Jean-Luc Godard will sublimate Brigitte Bardot, and the comment makes it clear that "from the very beginning, until the last breath, every Jean-Luc Godard film is a truth document devoted to modern woman: illogical, disarming, capricious, exasperating, regal, mysterious".
If the random component is not alien to cinema, and in any case is neither foreign to the cinema of Godard nor that of Rozier, it is because their films constantly feed on a reflection of modernity and on the necessity to imagine the world and our representation of it in a different way. Jacques Rozier takes advantage of the situation to redefine cinema, thanks to the presence of Godard, Bardot and Lang, three exceptional figures that find themselves together on a sun-drenched Mediterranean set. The short Bardot Godard. *Le parti des choses is a malicious mirror of Jacques Rozier's thoughts; in some ways it is his description of modern woman: illogical, disarming, mysterious and regal.*

Hervé Pichard

The pleasure of travel and holidays, the reoccurring theme of water and islands, the poignant sense of time, the inclination for popular genres and actors, the hybridisation of documentary and fiction, the supremely artistic improvisations and sublime inversions indelibly mark this style of cinema, which evokes like none other the sensation, at once both joyous and melancholic, of the grace of existence and the fragility of the instant. Paradoxically, nothing is more in tune with the world, or nothing is more visionary than such an insular cinema, which manages to grasp the essential by proceeding in a zigzag manner
Jacques Mandelbaum, "Le Monde, 1° settembre 2001)

Paparazzi

PAPARAZZI

Francia, 1963 Regia: Jacques Rozier

▪ Scen., M.: Jacques Rozier. F.: Maurice Perrimond. Mus.: Antoine Duhamel. Int.: Brigitte Bardot, Jean-Luc Godard, Michel Piccoli, Fritz Lang, Jack Palance, Giorgia Moll (se stessi), Michel Piccoli, Jean Lescot et Davide Tonelli (voci narranti). Prod.: Films du Colisée ▪ DCP. D.: 18'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ▪ Da: Cinémathèque française per concessione di Extérieur Nuit ▪ Restaurato in 2K e digitalizzato in 4K nel 2017 da Cinémathèque française e Jacques Rozier, in collaborazione con CNC, Archives audiovisuelles de Monaco, La Cinémathèque suisse, Extérieur Nuit presso il laboratorio Hiventy / *Digitally transfered in 4K and restored in 2K by Jacques Rozier and Cinémathèque française with the support of CNC, Cinémathèque suisse, Archives audiovisuelles de Monaco and Exterieur Nuit at Hiventy laboratory*

Jacques Rozier gira *Paparazzi* nel 1963, a Capri, a margine della lavorazione del film di Jean-Luc Godard *Il disprezzo*. Godard aveva conosciuto Rozier scoprendo nel 1958 il suo *Blue Jeans*. Nel frattempo Rozier ha realizzato *Adieu Philippine* (*Desideri nel sole*, 1962), e l'amicizia tra i due, nonché il loro comune coinvolgimento nella nouvelle vague, incoraggiano Rozier a proporsi a Godard come autore del *making* del suo film. *Il disprezzo* è un film particolarmente atteso: vi s'incontrano due figure opposte del cinema, la star incontestata del cinema francese del momento e il giovane cineasta della nouvelle vague. Rozier scopre la quantità di fotografi che inseguono la star, e che, da quando Fellini li ha battezzati così, si chiamano *paparazzi*, termine sconosciuto in Francia.
Sulla base di una ricostruzione documentaria (il film comincia con l'incontro a Capri tra Brigitte Bardot e Jean-Luc Godard), Rozier propone senza indugi, in modo originale e calcolato insieme, grazie a un gioco di campi e controcampi, un dialogo tra B.B. e tre paparazzi. Con una regia e un montaggio particolarmente dinamico, che danno al film un carattere di modernità sempre attuale. E una colonna sonora che fa vivacemente la sua parte: rumori e parole che si accavallano in piena libertà. Mentre la musica dà ritmo e cadenza alle inquadrature. Il ritmo sostenuto del film accompagna la tensione tra paparazzi e troupe. Rozier è divertito da questo clima nervoso, al quale dà un'impronta estrosa e burlesca, una tonalità che ritroveremo nella maggioranza dei suoi film.
Come Renoir e Vigo, Rozier è un cineasta libero. Osserva costantemente con sguardo distaccato e divertito il mondo che va scoprendo, e che traduce in immagini con la sua poesia e con la complicità di personaggi carismatici o pittoreschi.

Hervé Pichard

Jacques Rozier shot Paparazzi *in 1963, in Capri, while Jean-Luc Godard was making* Le Mépris. *Godard had met Rozier in 1958 after discovering his film* Blue Jeans. *Since then Rozier had made* Adieu Philippine *(1962), and the friendship between the two men, together with their mutual involvement in the Nouvelle Vague, encouraged Rozier to put himself forward as the director of a 'making of' documentary.* Le Mépris *was a highly anticipated film. Two fig-*

ures from opposing ends of the film world would join forces for this film: the biggest French star of the moment and the young cineaste of the Nouvelle Vague. Rozier noted how many photographers pursued the star – photographers known, ever since Fellini invented the term, as paparazzi*, even though the term was still unknown in France at the time.*
Beginning with the premise of a documentary reconstruction (the film opens with the meeting between Brigitte Bardot and Jean-Luc Godard in Capri), Rozier presents, without hesitation and in an original yet carefully planned manner, a series of shot-reverse shots, a conversation between B.B. and three paparazzi. The dynamic direction and editing give the film a modern, up-to-date feel. The soundtrack also plays a key role, with sounds and words overlapping freely and the music following the rhythm and frequency of the individual shots.
The sustained rhythm of the film follows the tensions between the paparazzi and the troupe. Rozier seems amused by this nervous atmosphere, to which he imparts the kind of inspired and playful tone that we find in the majority of his films. Like Renoir and Vigo, he is a free filmmaker. He observes insistently, with a detached but amused gaze, translating the world he gradually discovers around him into images through his own poetics and with the help of colourful and charismatic characters.

Hervé Pichard

JONAS

Germania-USA, 1968
Regia: Gideon Bachmann

▪ F., M.: Gideon Bachmann. Int.: Gideon Bachmann (voce fuori campo). Titoli (disegni) e materiale di montaggio: Jonas Mekas. Prod.: Bayerischennn Fernsehens ▪ DCP. D.: 32'. Bn. Versione inglese e tedesca / *English and German version* ▪ Da: Cinema Zero, Pordenone ▪ Nuovo master digitale 2K a cura dell'Archivio Cinema del Friuli Venezia Giulia a partire da una copia positiva 16mm / *New 2K digital master curated by Archivio Cinema del Friuli Venezia Giulia from a 16mm positive print*

Un viaggio breve ma densissimo nell'universo creativo di Jonas Mekas, un piccolo manifesto sul personaggio Mekas e sul suo modo di fare cinema underground, che – con le sue parole, nel film – definisce "per nulla importante, totalmente giocoso, che puoi realizzare con pochi dollari di pellicola". Una lingua propria, che gli appartiene da sempre, scelta perché non bastava più scrivere poesie in lituano, ma serviva un mezzo per parlare a un pubblico più vasto, più trasversale. Un film di montaggio, spiazzante, in costante dialogo con i suoni fuori campo, con una colonna sonora rapsodica (Velvet Underground e altro). Un film anche sulla New York del 1968, in cui trovano spazio i materiali girati dallo stesso Mekas, a sua volta ritratto da Bachmann 'danzare' con la sua macchina da presa Bolex a Central Park inseguendo scoiattoli, o uscendo dal famoso Chelsea Hotel, mentre dialoga con Allen Ginsberg, Norman Mailer, con Shirley Clark, mentre partecipa e riprende manifestazioni contro il Vietnam...
Bachmann e Mekas, conosciutisi nel 1952 alle lezioni di cinema di Hans Richter, sembrano suggellare 'in suo onore' con questo film un'amicizia proseguita fra la rivista "Film Culture" e il Film Study Group newyorkese e fatta di amore per la forma, per la luce, per il montaggio generativo, per le possibilità infinite del cinema, che è "ricordi, un bambino, un balletto, la verità (forse)".

Riccardo Costantini

A short but dense journey into the creative universe of Jonas Mekas, a mini-manifesto on Mekas the man and on his way of making underground cinema, which is – to use his own words spoken in the film – "in no way important, totally playful, and realisable with just a few dollars'-worth of film". It is a language all of his own, to which he has always remained faithful, chosen because writing poems in Lithuanian was no longer enough; he needed a means of addressing a larger and more diverse audience. A surprising montage film, constantly in dialogue with the off-screen space and with a rhapsodic soundtrack (Velvet Underground and others). A film also about New York in 1968, with space for material shot by Mekas himself as well as Bachmann's images of him 'dancing' with his Bolex camera in Central Park in pursuit of squirrels, or exiting the famous Chelsea Hotel, while talking to Allen Ginsberg and Norman Mailer, or with Shirley Clark, while participating in and filming anti-Vietnam demonstrations…
With this film, Bachmann and Mekas, who first met in 1952 during Hans Richther's cinema lectures, seem to seal 'in his honour' a friendship pursued between the magazine "Film Culture" and the New York Film Study Group. A friendship based the love of form, light, generative montage, the infinite possibilities of cinema, which is "remember, a child, a ballet and (perhaps) truth".

Riccardo Costantini

LET'S GET LOST

USA, 1989 Regia: Bruce Weber

▪ T. it.: *Perdiamoci.* F.: Jeff Preiss. M.: Angela Corrao. Int.: Chet Baker, Carol Baker, Vera Baker, Paul Baker, Dean Baker, Missy Baker. Prod.: Bruce Weber per Little Bear Films ▪ 35mm. D.: 120'. Bn. Versione inglese con sottotitoli italiani / *English version with Italian subtitles* ▪ Da: Little Bear Productions

La vita di Chet Baker sembra uscita dalle pagine di un libro di Kerouac, così come la sua morte. Ma il risultato di questa vita sono alcuni tra i brani per tromba e di musica jazz più lirici e appassionati mai sentiti. Cercando di star dietro ad un protagonista sfuggente e imprevedibile, Weber, il direttore della fotografia Jeff Preiss e la troupe hanno seguito Baker dalla West Coast

Let's Get Lost

fino alla East Coast e poi in Europa, durante quello che si è poi rivelato l'ultimo anno di vita del musicista. Weber è riuscito a catturare alcune delle ultime sessioni di registrazione di Baker e a mescolare estratti da B-movies italiani in cui recitava un giovane e prestante Chet, rare riprese d'epoca delle sue performance, a interviste improvvisate a Baker, a musicisti, amici, ex-mogli battagliere e figli. La colonna sonora contiene con tutta probabilità le ultime registrazioni di Chet Baker con brani indimenticabili come *Imagination*, *My One and Only Love*, *Almost Blue* e *You're my Thrill*.

Dico nel film: "tutti hanno una storia da raccontare su Chet Baker". Ho fatto il film con Chet perché volevo avere anch'io qualcosa da raccontare su di lui. Dick Bock, il fondatore della Pacific Jazz Records, pensava che Chet suonasse come se fosse la storia del jazz. Era Louis Armstrong, Bix Beiderbecke e Bunny Berrigan messi insieme. La sua musica comunica il romanticismo di una spiaggia, il mare e il chiaro di luna, in qualsiasi parte del mondo ti trovi mentre la ascolti. […]
Nel film non abbiamo creato nessuna situazione per Chet; abbiamo lasciato che le cose accadessero. Una volta avevamo stabilito di girare sulla spiaggia, ma Chet è arrivato talmente tardi che abbiamo trovato alcuni cuccioli randagi e abbiamo girato con quelli invece che con lui. [...] Il direttore della fotografia Jeff Preiss ed io abbiamo lavorato a stretto contatto per rendere il film un misto tra una pellicola a inversione in bianco e nero, e un po' di 8mm. Volevamo che il film risultasse omogeneo con i filmati d'archivio. [...]
Robert Mitchum era l'attore preferito da Chet e da me, così quando ho finito di girare *Let's Get Lost* ho cominciato a lavorare ad un musical su Bob. Marianne Faithfull, Rickie Lee Jones e Dr. John si sono uniti a noi e la cosa si è trasformata in un'avventura pazzesca. Il film su Chet ha rappresentato il mio tirocinio ad Harvard, il mio addestramento nei marine: mi ha permesso di sentirmi pronto a fare un film sul primo ragazzaccio di Hollywood, il mio amico Bob Mitchum.

Bruce Weber

Chet Baker's life plays out like a Kerouac creation, as did his death. But out of his life came some of the most lyrical trumpet playing and jazz vocals ever heard.

Following the elusive and digressive nature of their star, Weber, cinematographer Jeff Preiss, and crew went on the road with Baker from the West Coast to the East Coast to continental Europe, during what turned out to be the last year of the musician's life. Weber captures some of Baker's last recording sessions and weaves together excerpts from Italian B-movies starring the handsome young Chet, rare performance footage, and candid interviews with Baker, musicians, friends, battling ex-wives and children. The soundtrack may very well contain Chet Baker's last recordings, included are such memorable songs as Imagination, My One and Only Love, Almost Blue *and* You're my Thrill.

I say in the film, "Everybody has a story about Chet Baker". I made the film with Chet because I wanted to have my own story about him. Dick Bock, the founder of Pacific Jazz Records, thought that Chet sounded like he was the history of jazz. He was Louis Armstrong, Bix Beiderbecke, and Bunny Berrigan all rolled into one. His music brings you the romance of the beach, the sea, and the moonlight no matter where in the world you are hanging out. […]
We didn't create events for Chet in the film; we let certain scenes happen. One time, we had planned to shoot on the beach, but Chet was so late that we found some stray pups and filmed them instead. […] My cinematographer Jeff Preiss and I worked closely to make the film a mixture of black and white reversal film and a little bit of 8mm. We wanted our film to fit with the look of the archival footage. [...]
Robert Mitchum was Chet's and my favorite actor, so when I finished Let's Get Lost*, I started to work on a musical film about Bob. Marianne Faithfull, Rickie Lee Jones, and Dr. John joined us and it became a wild ride. Chet's film was my Harvard and my Marine bootcamp – it got me ready to make a film about the original bad boy of Hollywood, my pal Bob Mitchum.*

Bruce Weber

Out of the Present

OUT OF THE PRESENT

Germania-Russia-Francia-Belgio, 1995
Regia: Andrei Ujică

▪ Scen.: Andrei Ujică. F.: Vadim Jusov. M.: Ralf Henninger, Heidi Leihbecher, Svetlana Ivanova. Int.: Sergej Krikalëv, Anatolij Arcebarskij, Aleksandr Volkov. Prod.: Elke Peters per Bremer Institut Film/Fernsehen, WDR, La Sept/Arte, RTBF, St. Petersburg Documentary Film Studio, Harun Farocki Filmproduktion, Loy Arnold Filmproduktion ▪ DCP. D.: 96'. Col. Versione russa con sottotitoli inglesi / *Russian version with English subtitles* ▪ Da: Films du Camelia

Sì, le immagini e le scene extraterrestri rendono per certi versi piccoli e distanti questi eventi storici peraltro fondamentali. Le galassie, come granelli di sabbia, si estendono nel cielo e perfino le immagini epocali del crollo dello Stato sovietico avvizziscono al confronto.
(Michael Wilmington, "Chicago Tribune", 7 marzo 1997)

Nell'autunno del 1993, quando sono andato a Mosca per iniziare la lavorazione di *Out of the Present*, pensavo di fare un film sull'ultimo cosmonauta sovietico, Sergej Krikalëv, che aveva compiuto una missione sulla stazione spaziale Mir tra il 1991 e il 1992. In quel periodo a Mosca c'era stato il putsch di agosto che aveva portato al crollo dell'URSS. Krikalëv è dunque decollato dall'Unione Sovietica ma è atterrato dieci mesi dopo in Russia.
Questo cambiamento di paradigma da una visione omerica della Storia – gli dei dell'Olimpo guardano quello che i mortali fanno sulla terra – alla visione dell'*homo technologicus* – un uomo osserva dal suo monumento astrale la fine dell'epoca iniziata con la Rivoluzione d'Ottobre – mi è sembrato molto affascinante. Volevo raccontare la storia della missione spaziale di Krikalëv utilizzando unicamente immagini originali, cioè filmati realizzati durante il viaggio.
Inoltre volevo avere due sequenze girate nello spazio che incorniciassero la storia come prologo ed epilogo. Que-

ste riprese dovevano essere coordinate da Vadim Jusov, in omaggio al suo lavoro in *Solaris*. Jusov si è ritrovato così a entrare nella storia del cinema anche quale capo operatore responsabile delle prime immagini puramente cinematografiche girate nello spazio. Nell'ottobre del 1994 siamo effettivamente riusciti a mandare una macchina da presa 35mm sulla stazione spaziale Mir per effettuare le riprese.
Ci è voluto un grande impegno per accedere all'intera documentazione visiva della missione di Krikalëv. Mi sono quindi chiuso nel mio appartamento con tutte le videocassette e un monitor, e ho vissuto un'esperienza incredibile: avevo l'impressione di vivere il volo io stesso. È per questo che *Out of the Present* descrive il viaggio nello spazio in prima persona, permettendo a ciascuno spettatore di fare a sua volta la stessa esperienza. [...] Ho deciso di raccontare la storia dal punto di vista di uno dei cosmonauti, senza alcun commento analitico. Inoltre ho utilizzato la musica in modo tale che dialogasse con quella di *2001: Odissea nello spazio* di Stanley Kubrick. Sono elementi tipici del cinema di finzione. In fin dei conti *Out of the Present* racconta una storia vera servendosi di immagini documentarie ma attingendo anche liberamente all'arsenale emotivo della finzione.
Andrei Ujică, conversazione con Paul Virilio alla Fondazione Cartier, 7 aprile 1999

Yet, the extraterrestrial shots and scenes have the effect of somehow dwarfing and distancing these historic events, however momentous. Galaxies, like grains of sand, spread across the sky, and even the epochal sights of the collapse of the Soviet state shrivel in comparison.
Michael Wilmington, "Chicago Tribune", 7 March 1997

In the autumn of 1993, when I travelled to Moscow to start working on Out of the Present*, I was thinking of making a film about the last Soviet cosmonaut, Sergej Krikalëv, who had been on a mission on the Mir Space Station between 1991 and 1992. During that period, the August Coup in Moscow had taken place, bringing about the collapse of the USSR. Therefore, Krikalëv had taken off from the USSR, but landed ten months later in Russia.*
This paradigm shift from a Homeric vision of History – the Gods of Olympus looking down upon us mortals on Earth – to the vision of homo technologicus *– one man observing, from his astral monument, the end of an era that had begun with the October Revolution – was fascinating to me. I wanted to tell the story of Krikalëv's space mission using only original images; therefore, those filmed during the actual mission itself.*
Furthermore, I also wanted to include two sequences shot in space that would bookend the story: a prologue and an epilogue, the shooting of which was to be coordinated by Vadim Jusov, in homage to his work on Solaris. *In this way, Jusov would find himself making cinema history as the person in charge of the first purely cinematographic images shot in outer space. In October of 1994, we managed to send a 35mm camera up to the Mir Space Station to shoot with.*
Gaining access to the entire visual documentation of Krikalëv's mission took an enormous amount of effort. Therefore, I shut myself inside my apartment with all the video cassettes and one monitor, and I underwent an incredible experience: I had the impression that I was actually on the space flight. Out of the Present *depicts the journey into space from a first-person perspective, gifting a similarly personal experience to each viewer. [...] I decided to tell the story from the point of view of one of the cosmonauts, without any analytical comment. I also used music in such a way that it would create a dialogue with that of* 2001: A Space Odyssey *by Stanley Kubrick. These are elements typical of fiction. In the end,* Out of the Present *tells a true story through documentary images, but also draws freely from the emotional arsenal of fiction.*
(Andrei Ujică in conversation with Paul Virilio from Fondation Cartier, 7 April 1999)

ALONG FOR THE RIDE

USA, 2016 Regia: Nick Ebeling

▪ Scen.: Nick Ebeling, A.P. Menzies. F.: Danny Reams, Randy Wedick, Nick Ebeling. M.: Danny Reams. Mus.: Gemma Thompson. Int.: Satya de la Manitou, David Hopper, Dean Stockwell, Wim Wenders, Frank Gehry, David Lynch, Julian Schnabel, Michael Madsen. Prod.: Nina Yang Bongiovi, Sheri Timmons ▪ DCP 4K. D.: 90'. Col e Bn. Versione inglese con sottotitoli italiani / *English version with Italian subtitles* ▪ Da: Along for the Ride Productions

Along for the Ride esplora alti, bassi e rinascita finale dalle ceneri di Dennis Hopper, icona ribelle di Hollywood. La storia è raccontata dal punto di vista di Satya de la Manitou, amico intimo, braccio destro e complice di Hopper per oltre quattro decenni. Satya ha lavorato con John Cassavetes, Sam Peckinpah, Wim Wenders e Stanley Kramer. Il regista Nick Ebeling documenta il viaggio più che quarantennale dell'improbabile duo, una duratura e intensa fratellanza intrinsecamente complessa quanto la leggendaria carriera di Hopper. De la Manitou riesamina la propria dedizione al genio idiosincratico e intransigente dell'amico e lo ricorda insieme a un'affascinante serie di personaggi: altri complici di Hopper, familiari e amici, tutti coloro che più o meno volontariamente lo hanno accompagnato nel suo viaggio.
L'oscuro seguito di *Easy Rider*, intitolato *Fuga da Hollywood*, mi ha cambiato la vita. Per me è stato una specie di ossessione sin da quando l'ho scoperto in videocassetta, da ragazzo. Probabilmente è la principale ragione per cui sono diventato un artista. Consacrato da *Easy Rider*, Hopper ha cambiato per sempre lo studio system hollywoodiano, aprendo le porte a tutti. Ho sempre saputo che il film era un capolavoro, ma non ho mai capito perché dopo *Fuga da Hollywood* Hopper non abbia girato altri film per molto tempo. Qualche anno fa ho conosciuto il brac-

Along for the Ride

cio destro di Hopper: aveva dedicato la sua vita professionale a Dennis proprio grazie a *Fuga da Hollywood*. Forse la sola persona al mondo ad amare quel film più di me. Ho voluto contribuire al racconto di questa storia.

Nick Ebeling

Along for the Ride *explores the highs, lows and ultimately the phoenix-like ascension of iconic Hollywood maverick Dennis Hopper. The story unfolds from the perspective of right-hand man, consistent partner in crime, and one of Hopper's closest and oldest friends for over four decades, Satya del la Manitou. Satya has worked with John Cassavetes, Sam Peckinpah, Wim Wenders and Stanley Kramer. Filmmaker Nick Ebeling chronicles the unlikely duo's incredible forty year journey, an enduring and intense brotherhood, as intimately complex as Hopper's own legendary career. De la Manitou re-examines his dedication to his friend's idiosyncratic and uncompromising genius, reminiscing with a fascinating cast of characters – Hopper's co-conspirators, family and friends – all those that were also – unwittingly or willingly – along for the ride.*

Dennis Hopper's obscure directorial follow up to Easy Rider, *called* The Last Movie, *changed my life. It's been a kind of obsession of mine since first finding a Vhs copy of it in my later teenage years. It's probably the main reason that I'm an artist. At the top of his game after* Easy Rider, *he changed the Hollywood studio system forever, opening doors for everyone. I've always felt the film was a masterpiece, but never understood why Hopper remained dormant as a filmmaker for a number of years after* The Last Movie. *A few years ago I met Hopper's right-hand man who dedicated his life to working for Dennis because of* The Last Movie. *Maybe the one person on Earth who loved the film more than me. I wanted to help tell this story".*

Nick Ebeling

BLOW UP DI BLOW-UP

Gran Bretagna-Italia-USA, 2016
Regia: Valentina Agostinis

▪ Int.: Piers Haggard, David Montgomery, Jill Kennington, Barry Miles, Clare Peploe, Simon Napier-Bell (se stessi) ▪ Prod.: Minimum Fax Media in collaborazione con il Fondo Michelangelo Antonioni ▪ DCP. D.:

Blow up di Blow-up

52'. Col. Versione inglese con sottotitoli italiani / *English version with Italian subtitles* ▪ Da: Minimum Fax Media

Il film capolavoro di Michelangelo Antonioni *Blow-up* compie cinquant'anni. Il documentario ricostruisce attraverso alcuni testimoni il percorso del regista nella Londra del 1966 durante la lavorazione del suo film. Parlano, tra gli altri, il suo ex assistente ai dialoghi Piers Haggard, allora alla sua prima esperienza nel cinema, prima di diventare un prolifico regista; il fotografo David Montgomery, celebre per i suoi scatti ai grandi protagonisti del rock, tra cui gli Who, i Rolling Stones, Jimi Hendrix, e nel cui studio Antonioni si recò per osservare da vicino le tecniche della fotografia di moda; la modella Jill Kennington, tra le più fotografate della scena londinese, che prese parte a una delle più famose sequenze di *Blow-up*. E parlano anche alcuni protagonisti della controcultura londinese dei Sixties, come lo scrittore Barry Miles, fondatore della galleria-libreria Indica e del giornale underground "International Times"; l'amica di allora, la regista e sceneggiatrice Clare Peploe, Simon Napier-Bell, l'ex manager degli Yardbirds, la band che compare nel film. E inoltre studiosi, collezionisti e veri e propri fan del film che negli ultimi anni hanno scoperto dettagli importanti della sua realizzazione. Il documentario rivisita anche le principali location di *Blow-up*, tra cui lo studio in cui furono girate le scene con le modelle e il parco dove si svolge la celebre sequenza fotografica con David Hemmings e Vanessa Redgrave e la partita a tennis finale. Tutte rivivono attraverso le bellissime foto di scena custodite nel Fondo Antonioni.

Michelangelo Antonioni's masterpiece Blow-up *is fifty-years-old. This documentary reconstructs, through interviews, the director's journey through London during the making of his film in 1966. Among those interviewed is Antonioni's ex-dialogue assistant Piers Haggard, in his first experience with the cinema before becoming a prolific director himself; the photographer David Montgomery, celebrated for his photos of rock legends like The Who, The Rolling Stones and Jimi Hendrix, whose studio Antonio visited to witness first-hand the techniques of fashion photography; and Jill Kennington, one of the most frequently photographed models on the London scene, who took part in one of* Blow-up*'s most famous scenes. Several protagonists of Sixties London's counterculture also participate, including the writer Barry Miles, who founded the bookshop-gallery Indica and the underground newspaper "International Times"; Clare Peploe, Antonioni's friend at the time and later a director and screenwriter in her own right; and Simon Napier-Bell, the former manager of The Yardbirds, the band that appears in the film. Then there are scholars, collectors and true fans of the film, who in recent years have uncovered important details about its making. The documentary also revisits the film's principal locations, including the studio where the scenes with the models were*

shot, and the park in which the famous photography sequence with David Hemmings and Vanessa Redgrave and the final tennis match took place. All these are brought back to life through the beautiful on-set photographs preserved in the Fondo Antonioni.

FESTEJO MUITO PESSOAL

Brasile, 2016 Regia: Carlos Adriano

▪ T. int.: *A Very Personal Celebration*. Sog.: da un articolo di Paulo Emílio Salles Gomes. Scen., M., Mus.: Carlos Adriano. Prod.: Babushka ▪ DCP. D.: 9'. Bn. Versione portoghese e francese / *Portuguese and French version* ▪ Da: Carlos Adriano

Questo film di montaggio è un saggio poetico ispirato all'articolo *Festejo Muito Pessoal* di Paulo Emílio Salles Gomes (1916-1977), uno dei fondatori della Cinemateca Brasileira nonché importante paladino della conservazione del patrimonio cinematografico.
Nel suo ultimo testo, pubblicato postumo, l'autore faceva il punto sul suo rapporto con il cinema brasiliano richiamando l'attenzione sull'urgenza della conservazione del patrimonio cinematografico a fronte di un numero incalcolabile di film persi nel tempo e ai margini della storia.
Il film *Festejo Muito Pessoal* ricicla frammenti di film muti brasiliani (1924-1931) citati nell'articolo di Paulo Emílio e immagini dei film di Jean Vigo (fu il critico brasiliano con la sua monumentale biografia a guidare la riscoperta del regista francese). La colonna sonora riunisce canti raccolti dalla missione di ricerca etnografica organizzata dal poeta Mário de Andrade nel 1938.
Il film è stato commissionato nell'ambito delle celebrazioni per il centenario di Salles Gomes.

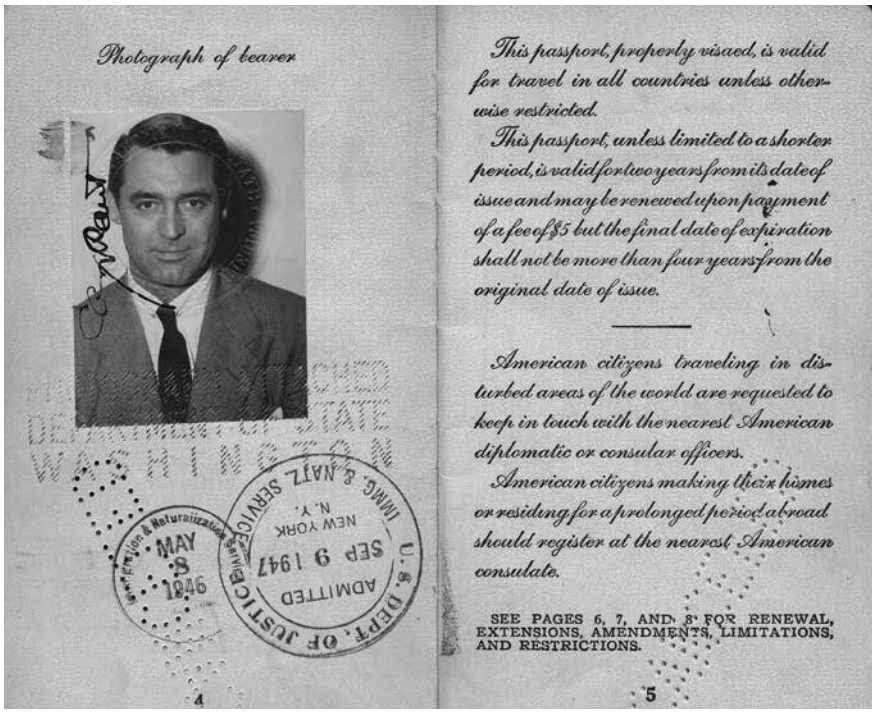
Found footage film. Poetry essay inspired by the article Very personal celebration *by Paulo Emílio Salles Gomes (1916-1977), one of the founders of the Cinemateca Brasileira and a major champion for film preservation in Brazil.*
In his last text, published posthumously, the author makes a critical assessment of his relations with brazilian cinema, drawing attention to the urgency of film preservation, in the face of countless films lost along time and on the margins of history.
The film Festejo Muito Pessoal *recycles fragments of brazilian films (1924-1931) from the silent era quoted in Paulo Emílio's article and of Jean Vigo's films (Vigo was introduced into film history by the brazilian critic). The soundtrack brings songs recollected by the Mission of Folklore Research organized by poet Mário de Andrade in 1938.*
This is a commissioned film for the celebration of Paulo Emílio's centenary.

BECOMING CARY GRANT

Francia, 2017 Regia: Mark Kidel

▪ Scen.: Mark Kidel, Nick Ware. F.: Jean-Marie Delorme. M.: Cyril Leuthy. Mus.: Adrian Utley, The Insects. Int.: Jonathan Pryce (voce narrante), Judy Balaban, Mark Glancy, Barbara Jaynes, David Thomson. Prod.: Christian J. Popp per Yuzu Productions ▪ DCP. D.: 85'. Bn e Col. Versione inglese con sottotitoli francesi / *English version with French subtitles* ▪ Da: Yuzu Productions

"Tutti vorrebbero essere Cary Grant. Anch'io vorrei essere Cary Grant". Come conferma il biofilm di Mark Kidel, almeno per l'anagrafe Archie Leach da Bristol riuscì a essere pienamente Cary Grant nel 1942, quando rinunciò alla nazionalità britannica e nel passaporto volle scritto solo il nome che gli avrebbe guadagnato l'incondizionata ammirazione del mondo intero. Tuttavia, argomenta Kidel nel suo schietto partito preso psicologico, non fu possibile liberarsi di Archie Leach con un colpo di gomma. E dunque il povero Archie con i suoi tormenti, i suoi traumi d'abbandono materno, i suoi problemi con le donne continuò ad aggirarsi inquieto sotto l'inarrivabile eleganza, i tagli sartoriali, l'agio cosmopolita, il sorriso dell'uomo "che aveva la domenica negli occhi" (Steve Cavell), e faceva credere che la vita potesse essere il più meraviglioso degli esercizi di stile; e dunque, per giungere alla resa dei conti con Archie Leach, ci vorrà una robusta cura di LSD, che Cary Grant assunse in sedute settimanali per tre anni, sotto controllo medico e senza contravvenire alla legge (a metà anni Cinquanta, la sostanza rientrava tra i trattamenti sperimentali autorizzati dal governo). Nella rinascita per via psicotropa di un Cary Grant depresso e diviso il film stabilisce il suo centro; sulla questione, ben documentata dalle biografie di Cary Grant, a partire dalla fondamentale *A Class Apart* di Graham McCann (1996), l'attore stesso si era generosamente espresso, affidando il suo entusiasmo per gli esiti dell'esperimento a una lunga intervista-confessione concessa nel 1963 al "Ladies' Home Journal", poi diventata parte di una più ampia ma mai pubblicata autobiografia. La prima persona narrante del film attinge perlopiù a questa fonte, mentre le immagini alternano i colori un po' sfatti di home movies anni Trenta, usati come vie d'accesso ai viaggi interiori di Cary (vacanze, barche, visi e corpi di ragazze), al nitore abbagliante di sequenze dai film, con una predilezione per quelli dal tono fotografico ed emotivo più scuro (da *Notorious* alla commedia sovrannaturale *Topper* al disforico *None but the Lonely Hearts*); film dove i personaggi appaiono sfiorati o consumati da un'angoscia che ben s'allinea al discorso di Kidel, e dove più evidente risulta, come scriveva Franco La Polla, che Cary Grant è "un *comedian* che non può rispondere da comico al dramma della realtà" (di passaggio, nel caso le immersioni nel lisergico ce l'avessero fatto dimenticare, il critico David Thomson ci ricorda che stiamo parlando del "migliore e



Becoming Cary Grant

più importante attore della storia del cinema"). A proposito di nitore: a giudicare dalle sequenze presenti nel documentario, il corpus filmografico di Cary Grant pare in forma smagliante, ma per *Susanna!* un nuovo restauro andrebbe richiesto a gran voce.

Paola Cristalli

"Everyone wants to be Cary Grant. Even I want to be Cary Grant". As Mark Kidel's biofilm confirms, at least for the Office of Vital Records Archie Leach from Bristol became Cary Grant in 1942, when he gave up his British citizenship and his new passport bore just the name that would earn him the unconditional admiration of the whole world. However, as Kidel argues in his evident psychological take, Grant couldn't free himself of Archie Leach with just an eraser. So poor Archie with his suffering, the trauma of being abandoned by his mother and his problems with women continued to percolate under the unrivalled elegance, the sartorial suits, the cosmopolitan ease and the smile of the man who "carries the holiday in his eye" (Stanley Cavell) and who made us believe life could be the most exquisite exercise in style; and so to finally come to terms with Archie Leach, Cary Grant underwent therapy with LSD, which he took during weekly sessions for three years under medical supervision and without breaking the law (in the mid-1950s it was an experimental treatment authorized by the government and quite appreciated by the Malibu community). The film focuses on the psychotropic rebirth of a depressed and divided Cary Grant. The issue has been well documented by biographies of the actor, starting with Graham McCann's classic A Class Apart *(1996); Grant himself spoke about it extensively, sharing his enthusiasm for the experiment's results with "Ladies' Home Journal" in a long interview-confession in 1963, which later was incorporated in a long but never published autobiography. The first person voice over draws principally from this source, whereas the images alternate the melted colours of home movies from the 1930s, used as an entryway in to Cary's mental trips (vacations, boats, female bodies and faces), with the shining sharpness of film sequences, with a preference for ones with a darker emotional and photographic tone (from* Notorious *to the supernatural comedy Topper to the dysphoric* None but the Lonely Heart*); movies with characters bordering on or consumed by an anxiety which echoes Kydel's vision and in which Cary Grant is more clearly, to use the words of Franco La Polla, "a comedian who cannot respond to the drama of reality with comedy" (by the way, had the immersions in lysergic acid made us forget it, critic David Thomson reminds us that we're talking about "the best and most important actor in film history"). Speaking of shininess: judging by the sequences in the documentary, Cary Grant's filmography looks in excellent shape, but* Bringing Up Baby *cries out for a new restoration.*

Paola Cristalli

JEAN DOUCHET, L'ENFANT AGITÉ

Francia, 2017 Regia: Fabie Hagège, Guillaume Namur, Vincent Haasser

▪ Scen.: Fabie Hagège, Guillaume Namur, Vincent Haasser. F.: Amine Berrada. M.: Nicolas Ripoche. Mus.: Arthur Dairaine. Int.: Jean Douchet, Arnaud Desplechin, Noémie Lvovsky, Barbet Schroeder, Xavier Beauvois (se stessi). Prod.: Bastien Ehouzan per Kidam, Carlotta Films, Allerton Films ▪ DCP. D.: 90'. Bn e Col. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ▪ Da: Carlotta Films

Tra i tanti critici e cineasti emersi dalla nouvelle vague, Jean Douchet, oggi ottantottenne, è probabilmente uno dei più noti in patria ma anche uno dei meno letti o visti.

E questo perché, dopo essere entrato nei "Cahiers du cinéma" ai tempi d'oro, alla fine degli anni Cinquanta, ed esserne stato vice direttore al fianco di

Jean Douchet, l'enfant agité

Eric Rohmer fino al 1963, nei successivi cinquant'anni Douchet si è dedicato soprattutto all'insegnamento [...]. Alla stregua di Confucio o di Yoda, il pensiero di Douchet non è stato tanto trascritto quanto trasmesso a una serie di discepoli come il produttore di *Elle* Said Ben Said e autori francesi quali Xavier Beauvois, Noemie Lvovsky e Arnaud Desplechin [...]. Tutti questi discepoli figurano nel recente documentario *Jean Douchet, l'enfant agité* girato da un terzetto di giovani ammiratori di Douchet desiderosi di restituire qualcosa a colui che ha insegnato loro ad amare il cinema e, in senso più ampio, ad amare la vita. [...] Questo omaggio istruttivo e toccante al critico, attore, regista e buongustaio mescola interviste, filmati di repertorio e alcuni cruciali estratti di film per illustrare oltre mezzo secolo di pensiero e attività di Douchet. [...] Douchet, nato nel 1929 nella cittadina di Arras, mosse i primi passi come critico e presto coltivò ambizioni registiche. Malgrado l'inserimento del suo cortometraggio *Saint-Germain-des-Prés* nel film a episodi della nouvelle vague *Paris vu par…* (*Parigi di notte*), scelse di abbandonare la regia ("troppe complicazioni", disse). (Interpretò però piccole parti in varie opere di amici, tra cui un primissimo cameo nei panni dell'amante della madre di Antoine Doinel in *I 400 colpi*).

Non particolarmente attivo dietro la macchina da presa, il critico cambiò la vita di molte persone davanti allo schermo: a partire dagli anni Sessanta iniziò a 'insegnare' cinema nei cineclub e alla prestigiosa scuola di cinema IDHEC (oggi La Fémis), proiettando classici di Orson Welles, Carl Dreyer, John Ford, Alfred Hitchcock e Kenji Mizoguchi, per nominare solo alcuni degli autori che compongono il suo canone. [...]. A 88 anni, Douchet continua ad animare frequentatissime proiezioni a Parigi e in altre sedi, offrendo alle giovani generazioni l'occasione di sperimentare le sue lezioni in prima persona e di esplorare l'opera di autori contemporanei quali Tsai Ming-liang e Harmony Korine.

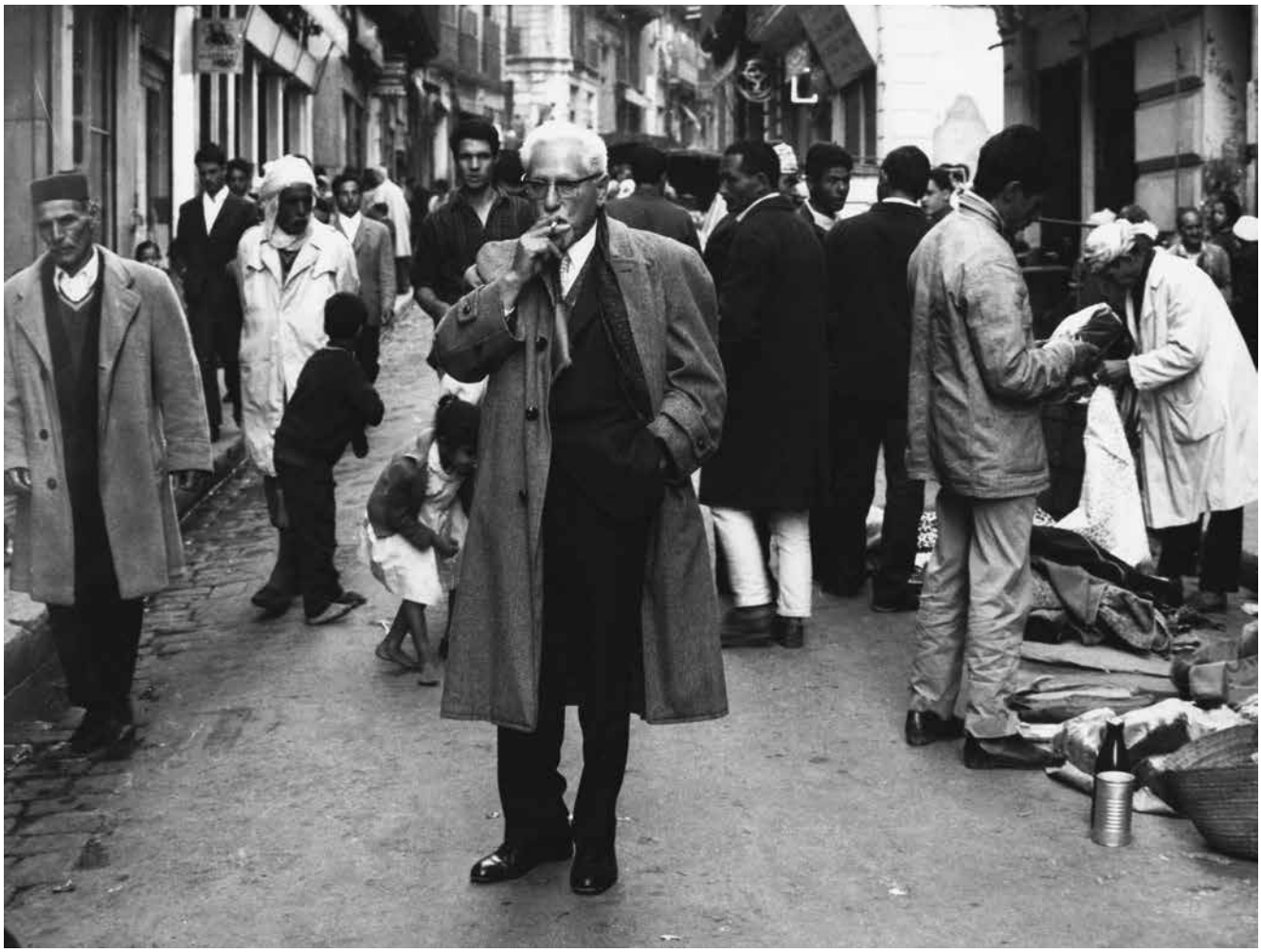
Se molti cinefili francesi conoscono i cineclub di Douchet, il documentario approfondisce altre zone meno note di un passato che rispecchia la sua filosofia sull'insegnamento del cinema. [...] Douchet ha dimostrato che il vero metodo per capire il cinema è, più che spremersi le meningi, entrare in una sala cinematografica e aprire la mente e il cuore.

Jordan Mintzer, "The Hollywood Reporter", 26 maggio 2017

Of the many critics and cineastes to emerge from the French New Wave, 88-year-old Jean Douchet is probably one of the best known in his homeland, but also one of the least read or watched. That's because, after joining the "Cahiers du cinéma" during its heyday in the late 1950s, and then serving as deputy editor-in-chief alongside Eric Rohmer until 1963, Douchet would more or less devote the next 50-odd years of his life to teaching [...].

Like Confucius or Yoda, Douchet's body of thought hasn't been transcribed as much as it has been passed down to a number of disciples, among them Elle *producer Said Ben Said and French auteurs Xavier Beauvois, Noemie Lvovsky and Arnaud Desplechin [...]. All of them appear in the new documentary* Jean Douchet, l'enfant agité, *which was made by a trio of young Douchet enthusiasts wishing to give something back to the man who taught them how to love movies and, in a greater sense, how to love life. [...] This informative and moving tribute to the critic, actor, director and overall bon vivant mixes interviews, archive footage and a few key film clips to reveal more than a half-century of Douchet-ian thought and activity. [...] Douchet, who was born in 1929 in the small city of Arras, started out as a budding young critic with ambitions to make movies himself. But although his short* Saint-Germain-des-Prés *was included in the New Wave omnibus film* Paris vu par... *(*Six in Paris*), he never went on to direct features because, in his own words, they were "too much of a hassle". (Douchet did however play small parts in a number of his friends' movies, including a first-ever cameo as the lover of Antoine Doinel's mother in Truffaut's* The 400 Blows*).*

But if the critic did not make much of an impact behind the camera, he would change a number of lives in front of the screen when, starting in the late '60s, he began to 'teach' cinema at movie clubs and the prestigious film school l'IDHEC (now La Fémis), screening classics by Orson Welles, Carl Dreyer, John Ford, Al-



Mon histoire n'est pas encore écrite

fred Hitchcock and Kenji Mizoguchi, to name a few of the auteurs that are part of his canon. [...]. At the age of 88, he continues to host sold-out screenings in Paris and elsewhere, allowing younger generations to experience his talks first-hand, while exploring the work of more contemporary auteurs like Tsai Ming-liang and Harmony Korine.
If many French cinephiles are familiar with Douchet's film clubs, the documentary delves into lesser known parts of a backstory that mirrors his general philosophy about teaching cinema. [...] Douchet has shown that the true path to understanding cinema lies less in wracking our brains than in simply sitting back in a theater, relaxing and opening up our minds and hearts.
Jordan Mintzer, "The Hollywood Reporter", 26 May 2017

MON HISTOIRE N'EST PAS ENCORE ÉCRITE

Francia, 2017
Regia: Jacqueline Gozland

▪ F.: Xavier Dolleans. Prod.: Béatrice Jalbert per Les Films de la Passion ▪ DCP. D.: 76'. Bn e Col. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ▪ Da: Les Films de la Passion

Il 23 gennaio 1965, mentre io e mia madre scappiamo da Costantina distrutta, alla volta di una terra sconosciuta e ostile, diventando dei *pied noir*, la Cinémathèque d'Alger fondata da Jean-Michel Arnold, figlio spirituale di Henri Langlois, vede la luce sotto la direzione di Mahieddine Moussaoui, esponente dell'indipendenza algerina e stimolo della sua politica culturale. L'intera Algeri si precipita a vedere film e incontrare così von Sternberg, Losey, Godard, Nicholas Ray, Chabrol, Visconti, Chahine, Herzog, Sembène Ousmane, Mustapha Alassane, Med Hondo e molti altri. Jean-Michel Arnold lascia Algeri nel

1970, dopo il Festival panafricano. E Bougdemâa Kareche, fino al 2004, porta avanti il suo lavoro di divulgazione e conservazione delle cinematografie arabe e africane.
Con uno spirito libero e ribelle, i cineasti prendono possesso di questo luogo, in cui risuonano solo l'Arte, la Cultura, come un richiamo a tutto il mondo, al sogno. Film come *Taya Ya Didou* di Mohamed Zinet e *Le Charbonnier* di Mohamed Bouamari, annunciano l'avvento dell'estetica rigorosa del nascente cinema algerino, dopo *La Nuit a peur du soleil* di Mustapha Badie.
Nel 2015 la Cinémathèque di Algeri ha celebrato il suo cinquantesimo anniversario. "Dopo tanti anni d'attesa, Algeri, mi prende tra le sue braccia. Questa felicità, questa gioia appena percettibile, sembrano aver cancellato i lunghi anni di attesa… I miei genitori mi hanno dato, come secondo nome, Messaouda. Messaouda, l'altra parte di me, la luce che mi mancava. In questo viaggio incontro visi che mi sono familiari, anche se, a volte, tanto lontani da me. Rientro a casa, a inseguire i miei fantasmi".

Jacqueline Gozland

On the 23rd January 1965, my mother and I were fleeing from a devastated Constantine to become pied noir in a hostile and unknown land. At the same time, the Algerian Cinémathèque, founded by Jean-Michel Arnold, the spiritual son of Henri Langlois, came into being under the direction of Mahieddine Moussaoui, an exponent of Algerian independence and a stimulus for its cultural politics. The whole of Algeria ran to see films and get to know the likes of von Sternberg, Losey, Godard, Nicholas Ray, Chabrol, Visconti, Chahine, Herzog, Sembene Ousmane, Mustapha Alassane, Med Hondo and many others. Jean-Michel Arnold left Algiers in 1970, after the pan-African Festival. But Bougdemâa Kareche carried on his task of conserving and disseminating Arab and African cinema until 2004.

With a free and rebellious spirit, cineastes took ownership of this place in which Art and Culture echoed out like a call to dream, addressed to the entire world. Films like Mohamed Zinet's Taya Ya Didou *and Mohamed Bouamari's* Le Charbonnier *announced the arrival of the rigorous aesthetic of the new-born Algerian cinema, hot on the heels of Mustapha Badie's* La Nuit a peur du soleil. *In 2015 the Algerian Film Archive celebrated its 150th anniversary. "After many years of waiting, Algeria, take me in your arms. This happiness, this barely perceptible joy cancels out all these long years of waiting… As a second name, my parents had given me the name Messaouda. Messaouda, the other part of me, the light that I was missing. In this journey towards faces that are familiar, even if sometimes far removed from me. I'm coming home, to follow my ghosts".*

Jacqueline Gozland

NICE GIRLS DON'T STAY FOR BREAKFAST

USA, 2017 Regia: Bruce Weber

▪ Int.: Robert Mitchum, Johnny Depp, Benicio del Toro, Polly Bergen, Brenda Vaccaro, Marianne Faithfull, Rickie Lee Jones, Doctor John, Carrie Mitchum, Cindy Azbill, Jack O'Halloran ▪ DCP. D.: 68'. Bn e Col. Versione inglese con sottotitoli italiani / *English version with Italian subtitles* ▪ Da: Little Bear Productions

Ne1 1991 l'iconico fotografo e regista Bruce Weber decise di realizzare un ritratto del leggendario attore e 'ragazzaccio' di Hollywood Robert Mitchum. Ventisei anni dopo il regista Bruce Weber aveva creato un musical con Robert Mitchum che cantava standard jazz insieme a Rickie Lee Jones, Marianne Faithfull e Doctor John, oltre al contributo di un grande cast di ammiratori come Polly Bergen e Johnny Depp. Il film offre uno scorcio intimo e raro del mondo di uno dei più grandi attori di Hollywood. Ricco di storie di un'altra epoca, di duetti, di risate – e qualche lacrima – è un folle e amorevole omaggio all'attore.

Un attore famoso una volta mi ha detto che una delle migliori performance cui avesse mai assistito era quella di Bob Mitchum durante una festa. Nel realizzare un ritratto di Bob ho cercato di mostrare l'uomo che aveva girato più di 130 film e voleva ancora farci credere che non gli importasse. Bob era molto colto e scriveva poesie; la cosa sorprende chi lo vede semplicemente come il protagonista tutto d'un pezzo di film di guerra e western.
Ed così che il progetto è partito: il nostro film si è ispirato inizialmente a un libro scritto da Bob con suo fratello John e intitolato *Them Ornery Mitchum Boys*. Poi, con l'aiuto di Dr. John, Marianne Faithfull e Rickie Lee Jones, è diventato un musical. Ma mentre continuavamo a girare mi sono reso conto che stavo facendo un film su un sex symbol che stava invecchiando ma era anche un uomo (diversamente dai divi alla Marilyn Monroe così come ci vengono raccontati da libri e riviste).
Bob non amava parlare della sua giovinezza perché era scappato di casa dieci volte prima dei quindici anni, era stato in prigione, era finito ai lavori forzati in Georgia. Come tanti attori di allora, fuori del guardaroba o della sala trucco aveva qualche problema di comunicazione. Penso che il mio film cerchi di mostrare – attraverso le interviste, la musica e gli spezzoni d'archivio dei vecchi film di Bob – la fatica di una vita passata a cercare di scappare di casa.

Bruce Weber

In 1991 iconic photographer and filmmaker Bruce Weber set out to make a portrait of legendary actor and original Hollywood 'bad boy' Robert Mitchum. Twenty-six years later the filmmaker Bruce Weber had made a musical, featuring Robert Mitchum singing jazz standards along with Rickie Lee Jones,

Nice Girls Don't Stay for Breakfast

Marianne Faithfull and Doctor John, among a few other adventures with a great cast of characters and admirers like Polly Bergen and Johnny Depp. The film is a rare and intimate glimpse into the world of one of Hollywood's greatest actors. Replete with stories of another time, plenty of duets, a lot of laughter – and some tears – it is a madcap and loving tribute to the actor.

A famous actor once told me that one of the best performances he'd ever seen was Bob Mitchum during a dinner party. In making a portrait of Bob, I tried to show the man who made over 130 movies and still wanted us to believe that he just didn't care. Bob was very well-read and wrote poetry, which comes as a surprise to most people, who can only see him as the original tough guy who made war movies and Westerns.
This is how the project began – our film was initially inspired by a book Bob wrote with his brother John called Them Ornery Mitchum Boys. *Then, with the help of Dr. John, Marianne Faithfull and Rickie Lee Jones, it became a musical. But as we continued filming, I realized that my film was really about an aging sex symbol, who happened to be a man – instead of the usual Marilyn Monroe story that we're so used to reading about in books and magazines.*
Bob didn't like to talk about the early days because he had run away from home ten times before he was fifteen, had been in prison, and was on a chain gang in Georgia. Like most male actors who had come of age at that time, he had a problem communicating when he wasn't in wardrobe and makeup. I think that my film tries to show through interviews, music and archival footage of Bob's old films, the struggle that one has when you spend your entire life still trying to run away from home.

Bruce Weber

RÊVE AU TUSCHINSKI

Francia, 2017
Regia: Jérôme Diamant Berger

▪ Scen.: Jérôme Diamant Berger. M.: Guillaume Diamant-Berger. Mus.: Béatrice Thiriet. Int.: Max von Sydow (Mr. Engel), Patrick Braoudé (Mr. Tuschinski), Béatrice Thiriet (Mrs. Tuschinski). Prod.: Kolam productions nell'ambito della serie Tv *Cinémas mytiques* ▪ DCP. D.: 52'. Bn e Col. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ▪ Da: Le Film d'Art

Dopo settantacinque anni d'esilio il signor Engel (Max von Sydow) fa ritorno al 'Palazzo' del cinema della sua infanzia, il Teatro Tuschinski di Amsterdam. Qui inizia a sognare… Nel sogno inizia una lunga conversazione con Abraham Icek Tuschinski, fondatore del suo 'Palazzo' del cinema… Viene così narrata la storia straordinaria di questo teatro e del destino favoloso e tragico del suo creatore.
All'inizio del XX secolo Abraham Icek Tuschinski lascia lo *shtetl* natale per

Rêve au Tuschinski

prendere la strada dell'esilio. Fermatosi a Rotterdam, in attesa di imbarcarsi per gli Stati Uniti organizza una mensa per immigrati. Non partirà mai più: è il punto di partenza di un impero cinematografico infine coronato dal teatro Tuschinski, inaugurato nell'ottobre del 1920: un autentico capolavoro che fonde Art Déco, Art Nouveau e Scuola di Amsterdam.
Il teatro Tuschinski conobbe un successo sfolgorante: per quasi trent'anni di attività brillante e creativa, e malgrado il diffondersi nei Paesi Bassi di una crescente intolleranza, Abraham Tuschinski continuò a nutrire il suo sogno cinematografico senza mai abbandonarlo. Ci vollero l'invasione nazista dei Paesi Bassi e la deportazione e la spoliazione di tutti gli ebrei per porre fine a quel sogno.

After seventy-five years of exile Mr. Engel (Max von Sydow), comes back in his childhood's cinematographic 'Palace', the Tuschinski Theater of Amsterdam. Here, he starts dreaming… In his dream starts a long talk with Abraham Icek Tuschinski, the founder of this cinema 'Palace'. Thus is told the extraordinary history of this theater and that of the fabulous and tragic destiny of its creator.
At the turn of the 20th century Abraham Icek Tuschinski leaves his natal shtetl *for exile. He stopped in Rotterdam and, before embarking for the USA, organized a canteen for immigrants. From there, and instead of leaving, he founded a cinematic empire whose Theater Tuschinski is the jewel. Inaugurated in October 1920, it is a true masterpiece combining Art Deco, Art Nouveau and the Amsterdam School. The Theater Tuschinski has enjoyed a dazzling success. For nearly twenty years of brilliant and creative activity, and despite the rise of intolerance in the Netherlands, Abraham Tuschinski continues his cinematic dream and will never abandon it. The Nazis would have to invade the Netherlands, deport all Jews and spoliate their property to put an end to his dream of cinema.*

VISAGES VILLAGES

Francia, 2017 Regia: Agnès Varda, JR

▪ Scen.: Agnès Varda, JR. F.: Romain Le Bonniec, Claire Duguet, Nicolas Guicheteau, Valentin Vignet. M.: Maxime Pozzi-Garcia. Mus.: Matthieu Chedid ▪ Ciné-Tamaris, JRSA, Rouge International, Arte France Cinéma, Arches Films ▪ DCP. D.: 89'. Col. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ▪ Da: Ciné - Tamaris

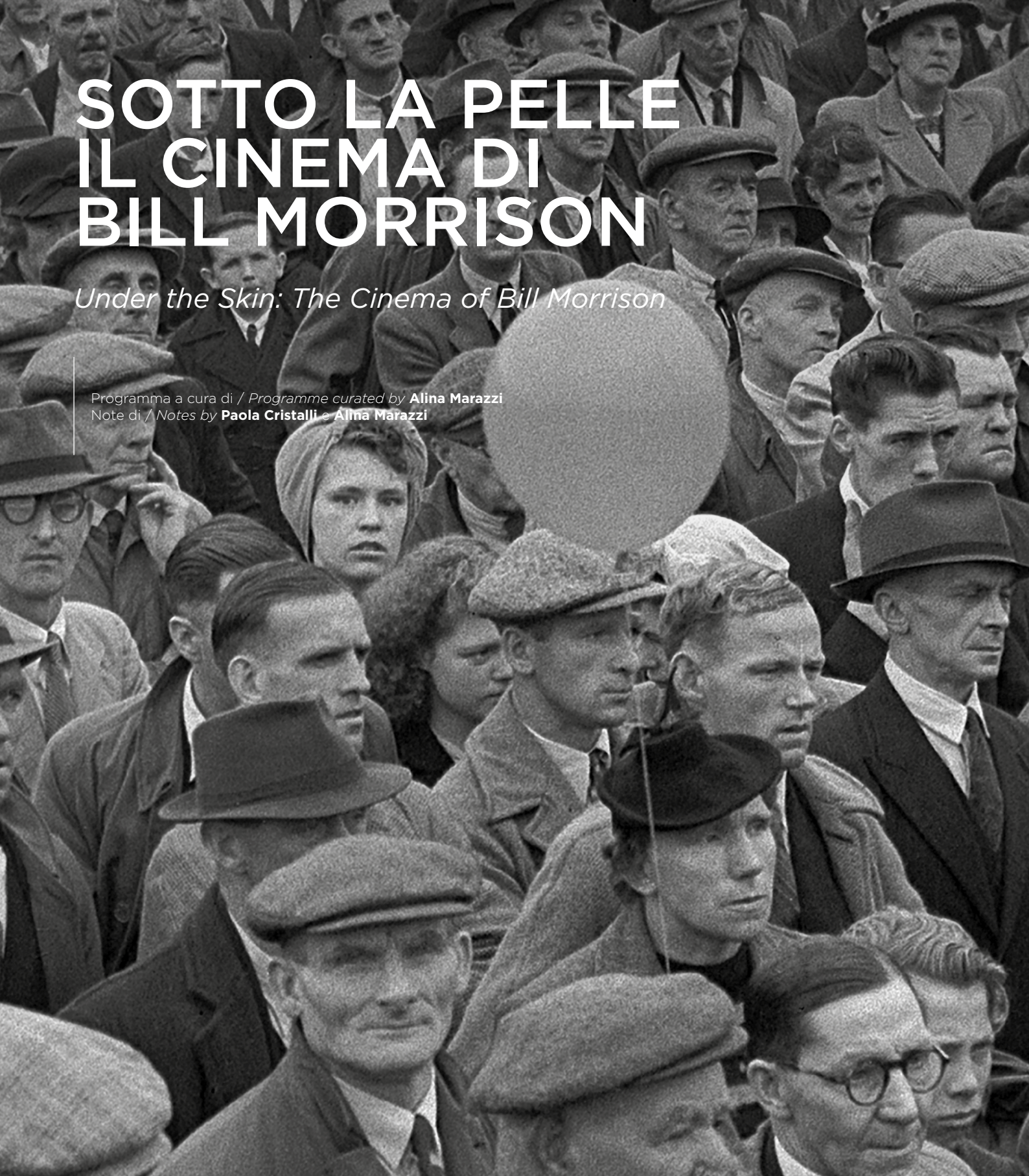
Ha ottantotto anni e fa film come se ne avesse ventotto. Non sono i film di una persona anziana ma l'opposto. Sono tonificanti, solo a guardarli ci si sente più giovani. Il suo ultimo, *Visages Villages*, è un altro documentario nomade e personalissimo realizzato nello spirito cinematografico umano e generoso di *Les Glaneurs et la glaneuse* (2000) e *Les Plages d'Agnès* (2008). Agnès Varda, nello splendore dei suoi anni d'oro, è diventata una maga umanista.
Qui fa squadra con JR, street photographer che deve la sua reputazione ai giganteschi graffiti urbani e potrebbe essere definito un equivalente gallico di Banksy. JR e Varda si sono incontrati nel 2015 riconoscendosi subito come spiriti affini malgrado le enormi differenze che li separano: lui è un hipster beffardo e sovranamente flemmatico di trentatré anni con l'immancabile cappellino e gli occhiali da sole, lei è una leggenda della nouvelle vague, caschetto di capelli bicolore e un volto che conserva la splendida gravità che l'ha sempre contraddistinta. Ma entrambi sono outsider dell'arte, interessati a esprimere visivamente la vita seguendo le proprie regole. "Il caso è sempre stato il mio migliore aiutante" dice Varda, e non sta scherzando. In questo film lascia praticamente tutto al caso.
Varda e JR, che collaborano alla regia, si mettono in viaggio con un unico liberatorio obiettivo: in ciascun luogo visitato JR creerà giganteschi ritratti in bianco e nero degli abitanti che andranno a ricoprire case, fienili, facciate di negozi, ogni superficie libera. Così facendo, doneranno grandezza a quelle persone. Non una grandezza da supereroi, ma una grandezza umana, da persone in carne e ossa quali sono.
[...] I due conoscono (e fotografano) operai, formaggiai, camionisti. È una ricognizione della Francia rurale, e le immagini che affiorano sono giocose, spettrali e belle e commoventi: Andy Warhol incrocia Walker Evans. […]
Visages Villages lancia un potente messaggio sul tipo di società che stiamo

diventando, nella quale l'uno per cento non solo possiede troppo di tutto, ma accentra su di sé anche tutta l'attenzione. La nostra dipendenza dalla ricchezza e dalla celebrità ha iniziato a svuotare il valore della vita normale, e il film dà una sublime strigliata a questo atteggiamento.
Owen Gleiberman, "Variety",
23 maggio 2017

She's eighty-eight, and makes films like she's twenty-eight. Her movies are the opposite of old wo(man's) movies. They're a tonic – just watching them makes you feel younger. Her new one, Visages Villages*, is another roving personalized documentary made in the cinematic thrift-shop spirit of* The Gleaners and I *(2000) and* The Beaches of Agnès *(2008). Agnès Varda, in the glory of her golden years, has become a humanist magician.*
She teams up with the renegade French graffiti-artist-turned-outsize-street-photographer known as JR, who could be characterized as a rough Gallic equivalent to Banksy. He and Varda met in 2015 and quickly recognized each other as kindred spirits, despite their rather dramatic differences: He's a prankish and supremely laid-back 33-year-old millennial hipster who never takes off his pork-pie hat and sunglasses, and she's a New Wave legend in two-toned hair whose face still expresses the beautiful gravity that always defined her. Yet both are outsider artists, committed to visualizing life by making up their own rules. "Chance has always been my best assistant," says Varda, and she's not kidding. In this movie, she leaves nearly everything to chance.
Varda and JR, who share directing credit, begin to travel around, with a single liberating agenda: in each place they visit, they'll meet the people there, and JR will produce his epic-size black-and-white portraits of them, which they will then plaster on houses, barns, storefronts: any available surface. In doing so, they will render the people large. Larger than life? No. As large as life.

Visages Villages

[…] They also talk to, and photograph, factory workers, cheese makers, truck drivers. It's a sketchbook of working-class rural French life, and the images that emerge from it are playful and spooky and beautiful and moving: Andy Warhol meets Walker Evans. […]
Visages Villages *makes a powerful statement about the kind of society we're becoming, in which the one percent don't just own too much of everything; they get all the attention too. Our addiction to wealth and celebrity has begun to suck the air out of the appreciation for ordinary life, and this film offers a sublime rebuke to that.*
Owen Gleiberman, "Variety",
23 May 2017



SOTTO LA PELLE IL CINEMA DI BILL MORRISON

Under the Skin: The Cinema of Bill Morrison

Programma a cura di / *Programme curated by* **Alina Marazzi**
Note di / *Notes by* **Paola Cristalli** e **Alina Marazzi**

Ho conosciuto Bill Morrison nel 1995, il giorno che varcò la soglia di Fabrica, la allora nuova 'scuola di comunicazione' voluta da Oliviero Toscani per Benetton e diretta da Godfrey Reggio. Io lavoravo da poco in quella struttura che era ancora un cantiere di Tadao Ando, collocato nella no-man's land della periferia di Treviso, nel territorio in crescita del Nord Est degli anni Novanta. Bill, originario di Chicago, aveva studiato pittura alla Cooper Union di New York – un college pubblico – dove, partendo dal lavoro sulla materia del colore e delle tele, era approdato al lavoro sulla pellicola al nitrato. L'approccio alla materia del cinema di Morrison deriva dunque dalla sua formazione come pittore; Bill è affascinato dell'emulsione che si corrode e si decompone delle vecchie pellicole infiammabili, dagli stupefacenti effetti visivi che la stratificazione della componente chimica dei vecchi filmati d'archivio produce sulle immagini dei film impressionati sulla celluloide. Applicando il suo metodo pittorico, Morrison manipola spezzoni e scarti di vecchie pellicole componendo sul banco ottico delle sperimentazioni formali che sono sinfonie visive, vicine, per struttura e forma, alle composizione musicali.
Quando Bill arriva a Fabrica ha quasi trent'anni e ha un progetto per un nuovo film per il quale ottiene la borsa di studio, in quel primo anno della scuola. Il lavoro di Bill è solitario e misterioso, chiuso in una piccola stanza buia nell'algida architettura di Tadao Ando, dove lavora su una vecchia moviola Steenbeck e su un banco ottico che si è fatto arrivare da un vecchio laboratorio in dismissione. I fattorini della Benetton gli recapitano scatole di latta rotonde con dentro spezzoni 35mm di vecchie pellicole provenienti da archivi statunitensi. È questo il contesto in cui Bill lavora al suo primo film 'narrativo', che avrà poi il titolo *The Film of Her*. Ogni tanto sbircio nel suo stanzino e rimango affascinata dalle immagini in bianco e nero che Bill manipola ri-filmandole, re-inquadrandole e rallentandole tanto da farle sembrare altro, tanto da modificarne la forma trasformandola in gesto pittorico puro. Gli parlo del lavoro dei due artisti che considero grandi maestri, Angela Ricci Lucchi e Yervant Gianikian. Dopo poco più di vent'anni da quel nostro primo incontro mi pare una bella occasione dedicare un omaggio allo straordinario lavoro di questo artista ed archeologo del cinema; Bill ha realizzato più di trenta film, utilizzando sempre sorprendenti materiali d'archivio in collaborazione con musicisti di alto livello, tra gli altri, Michael Gordon, Bill Frisell, Philip Glass, Steve Reich, Jóhann Jóhannsson, Kronos Quartet, Alex Somers.

Alina Marazzi

I met Bill Morrison in 1995, the day he showed up in the doorway of Fabrica, the new 'school of communication' that Oliviero Toscani wanted for Benetton and run by Godfrey Reggio. I had just started working there when it was still Tadao Ando's construction site, located in a no-man's land outside of Treviso, in the booming north-eastern Italy of the 1990s. Bill, a Chicago native, had studied painting at Cooper Union in New York – a public university – where his work with colour and canvas evolved into working with nitrate. Morrison's approach to cinema developed from his training as a painter; Bill is fascinated with the corroding and decomposing emulsion of old flammable films, the amazing visual effects created by the stratification of chemical components of old archive footage on celluloid images. By applying his painting method, Morrison manipulates clips and outtakes of old films with a view camera composing experiments in form like visual symphonies, similar to musical compositions in structure and form.
When Bill arrived at Fabrica, he was almost thirty-years old and had a project for a new film he had won a scholarship during that (very) first year of the school. Bill's work was solitary and mysterious. In a small dark room of Tadao Ando's cold building, Bill worked with an old Steenbeck flatbed editor and view camera that he had shipped from an old lab that was closing. Benetton's office boys would bring him round tin boxes with 35mm clips of old films from archives in the U.S. This was the context in which Bill worked on his first 'narrative' film, later titled The Film of Her. *Every once in a while I'd peek in his room and was struck by the black and white images that Bill manipulated re-filming, re-framing and slowing them down, making them look like something else, transforming them into pure painterly action. I spoke to him about the work of two artists I consider great masters, Angela Ricci Lucchi and Yervant Gianikian. After a little over twenty years from our first meeting, it seems like the right time to pay tribute to the extraordinary work of this artist and film archeologist; Bill has made over thirty films, always using surprising archive materials and working with top musicians like Michael Gordon, Bill Frisell, Philip Glass, Steve Reich, Jóhann Jóhannsson, Kronos Quartet and Alex Somers.*

Alina Marazzi

Conversazione con Bill Morrison
A Conversation with Bill Morrison

(Alina Marazzi, aprile 2017 / *April 2017*)

Alina Marazzi: Guardando i tuoi film spesso si assiste a una sorta di fenomeno 'ultracorporeo': i corpi sullo schermo prendono fuoco, svaniscono nella celluloide, si decompongono, diventando tutt'uno con la materia stessa del cinema; si assiste al tempo stesso alla decomposizione del corpus del cinema e del corpo umano, come in un processo sincrono di metamorfosi materica. Questo fa pensare alla natura organica del cinema, che, proprio come qualsiasi organismo vivente, nel corso della sua vita compie una parabola verso la decomposizione. Da 'imitazione della vita' a materia organica originaria: come se 'quel' cinema fosse una metafora del corpo umano.

Noi diamo vita ai nostri corpi perché abbiamo idee, sogni, ideali, immaginazione... in qualche modo anche il cinema fa la stessa cosa: quelle figure umane impressionate sull'emulsione delle vecchie pellicole, se osservate nei singoli fotogrammi, sono figurine bidimensionali statiche, ma non appena quei fotogrammi passano attraverso il fascio di luce del proiettore ecco che si animano e prendono vita. Vivono emozioni e noi spettatori con loro: si innamorano, sognano, si arrabbiano, soffrono, muoiono.... se dovessimo considerare il cinema un 'essere' con un corpo, quel corpo sarebbe la pellicola, che invecchia, si deteriora e muore proprio come il corpo umano, e, proprio come i nostri corpi, ha un'anima fatta di sogni e di ideali, che sono le immagini che la pellicola proietta sullo schermo.

Forse è per questo che il cinema, ma intendo il vecchio cinema, ci attrae tanto, non solo perché sognamo con lui, ma anche perché il nostro corpo trova una corrispondenza con quel corpo. Cosa ne pensi?

Bill Morrison: Questo è vero specialmente per *Dawson City – Il tempo tra i ghiacci*, in cui gli spezzoni di film *sono* frammenti di vita che accade altrove, colta nell'istante del suo divenire. A quel tempo nessuno era abituato alla visione di quei momenti, ora naturalmente siamo abituati a vedere immagini che ci riguardano, addirittura di istanti del nostro primo giorno di vita. Allora e in quel luogo alla frontiera, lontano da tutto e da tutti – soprattutto lontano da dove quella vita rappresentata sullo schermo accadeva – sarà stato percepito come una sorta di miracolo poter vedere, grazie al cinema, cosa succedeva nei diversi angoli della terra.

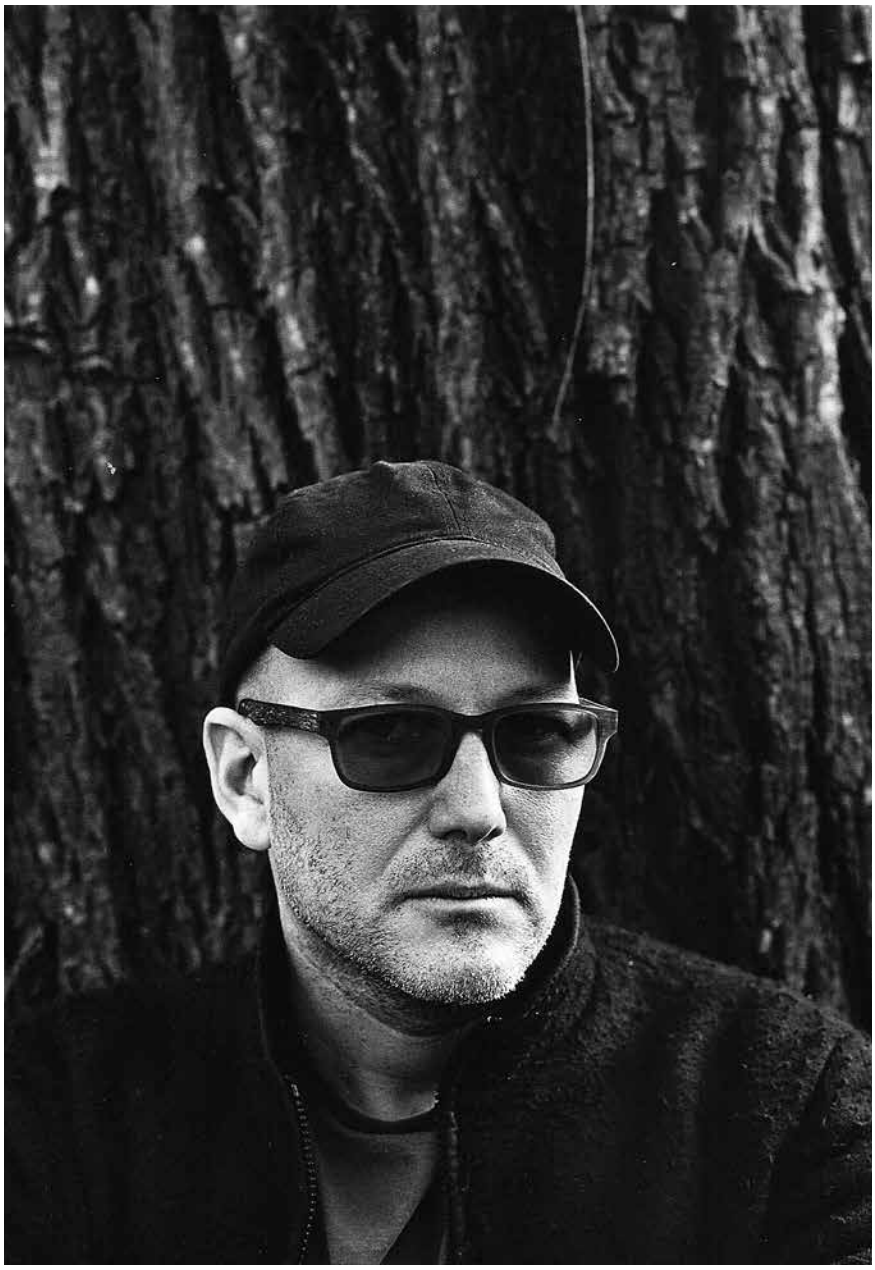
È vero, noi possiamo considerare quegli spezzoni di film come una sorta di estensione del nostro corpo. Ora che da poco è morta la persona più vecchia al mondo, Emma Morano, la signora italiana nata nel 1899, non esistono più persone più vecchie di un film delle origini; voglio dire che oggi il cinema è più vecchio del più vecchio essere umano vivente. Noi siamo questo corpo collettivo che si muove attraverso il tempo, e ora che l'ultima testimone vivente del Diciannovesimo secolo se ne è andata, il cinema rimane l'unico corpo che ci mette in connessione con quel tempo passato. Fin quando il cinema, con la pellicola, è stato qualcosa di fisico, di materiale, andava di pari passo con il percorso e il progresso del corpo umano attraverso il Diciannovesimo e Ventesimo secolo. Il cinema era l'ombra di quel corpo collettivo; c'era una sincronicità, una contemporaneità tra quei due corpi, quello umano e quello del cinema. Ora che invece gli ultimi testimoni viventi del Diciannovesimo secolo sono scomparsi, facciamo esperienza di quel corpo, anzi, dell'ombra di quel corpo che non c'è più, attraverso la visione di film che sono stati realizzati in un'epoca precedente alla nascita di qualsiasi persona vivente sulla terra.

Già da tempo siamo in un'epoca di transizione in cui il supporto della pellicola sta gradualmente scomparendo e a breve non ci sarà più alcun elemento 'materiale' che riguarda il cinema. In *Dawson City* la questione 'materiale' è interessante: laddove sorse un luogo di produzione di ricchezza come quella città, nata sotto la spinta delle febbre dell'oro, là si produsse anche un'industria di intrattenimento. Dawson City, nell'attuale Canada, esplose improvvisamente e in pochi anni divenne una città in grado di accogliere le migliaia di avventurieri, uomini e donne, che si spingevano fin lassù, quasi in Alaska, inseguendo il miraggio dell'oro. Insieme alle case, le banche, gli hotel, i negozi, aprirono anche bordelli, teatri e cinema, per intrattenere quella nuova popolazione. Il cinema è diventato anche una rappresentazione di quella città e di quel fenomeno. Una volta che le pellicole dei film proiettati nei cinema di Dawson City avevano realizzato il loro profitto ed esaurivano la loro 'produttività', venivano seppellite nella grande vasca inutilizzata della piscina cittadina, che, se ci pensiamo, è diventata una sorta di simbolica fossa comune del cinema. Con il declino della città e la chiusura dei suoi cinema, le pellicole rimasero lì e non vennero mai più rispedite ad Hollywood, ed è lì che le trovate a centinaia. Trovo anche ironico che l'argento del nitrato venisse sepellito nello stesso terreno da cui veniva estratto l'oro.

Contrariamente al digitale, e contrariamente anche a noi essere umani, la pellicola ha la capacità di durare nel tempo, di preservarsi nonostante tutto; può essere riesumata e, insieme ad essa, anche quelle figure fantasmatiche che sono i suoi 'spiriti', rimasti attaccati a quella materia. Alla fine della nostra vita invece, il nostro spirito si staccherà dal nostro corpo. Trovo affascinante il fatto che si possa ritrovare intatto il corpo del cinema e insieme ad esso anche il suo spirito; per noi invece non è la stessa cosa. In questo senso il cinema è proprio qualcosa di non-umano, nonostante le sembianze antropomorfe!

Alina Marazzi: È questo che ti affascina e che ti porta a lavorare con le pellicole del cinema delle origini?

Bill Morrison: Sì, specialmente quando le immagini si deteriorano in quel modo, perché quel fenomeno produce una sorta di *fessura*, un interstizio che fa intravedere lo spazio che passa tra il corpo e la mente/spirito del cinema; il cinema è proprio il bellissimo modello imperfetto di come funziona la nostra mente. Quello che è anche così meraviglioso è che è meccanico, e questo è evidente quando sei davanti a un proiettore; quando guardo quei proiettori mi appaiono come grandi cervelli meccanici. Da un lato c'è qualcosa di molto fisico, gli impulsi elettrici devono accadere in un certo modo per produrne il funzionamento. La trasmissione di energia elettrica, o come la vuoi chiamare, anche nel nostro corpo deve accadere in un dato modo per farlo funzionare, e questo meccanismo ormai lo conosciamo, mentre ancora non c'è una vera spiegazione di come accadono i nostri sogni, di come vengono prodotte le nostre emozioni, desideri, paure, tutte quelle cose che in effetti ci rendono umani. Lo stesso potremmo dire dei rulli di pellicola: sembrano tutti uguali se li guardiamo allineati nelle loro scatole accatastate negli scaffali degli archivi... ma in realtà hanno caratteristiche molto diverse tra loro e contengono storie e sogni tutti diversi. Quando l'elemento organico, fisico, della celluloide, che ha la caratteristica di decomporsi proprio come il corpo umano, si insinua tra i sogni, ovvero le immagini impressionate sull'emulsione, ecco, è lì che si rivela il punto di passaggio, il cross-over tra il sogno e la realtà, tra la materia e lo spirito. Questo è al centro della mia ricerca continua, l'andare a individuare quel punto, quella linea di passaggio.



Alina Marazzi: *We often see in your films a kind of 'ultra-bodily' phenomenon: the bodies on the screen sometimes light up with fire, disappear in the film and decompose becoming part itself of the nitrate film; we simultaneously see the decomposition of the corpus of cinema and of the human body, like a concurrent process of material metamorphosis. It brings to mind the organic nature of film, which, just like any other living organism, follows a trajectory towards decomposition during the course of its life. From 'imitation of life' to the original organic matter: as if 'that' film were a metaphor of the human body.*
We give life to our bodies because we have ideas, dreams, ideals, imagination... in a way cinema seems to do the

same thing: those human figures etched into the emulsion of old films, when observed in individual frames are static two-dimensional figures, but as soon as those frames flow in front of the projector's light they come to life. They experience emotions and we the viewers with them: they fall in love, dream, get angry, suffer, die.... if we were to consider cinema a 'being' with a body, that body would be film, which ages, deteriorates and dies just like a human body, and, just like our bodies, has a soul made of dreams and ideals, which are the images that the film projects on the screen.
Maybe this explains why cinema, I mean old cinema, appeals so much to us. Not just because we dream with it but also because our body finds a correspondence with that body. What is your opinion?

Bill Morrison*: That is especially true for* Dawson City: Frozen Time*, in which the pieces of film* are *fragments of life elsewhere captured as it is happening. At that time, no one was used to seeing those moments; today, we are naturally used to seeing images that regard us, even moments from our first day of life. So in that frontier zone, far from everything and everyone – especially far from where the life represented on the screen happened – it would have been perceived as a kind of miracle being able to see, thanks to cinema, what happened in the distant corners of the earth.*
It's true, we could consider those pieces of film as an extension of our own body. Now that the oldest person on earth is dead, Emma Morano, the Italian woman born in 1899, people older than old film no longer exist; what I mean is that today cinema is older than the oldest living human being. We are this kind of collective body that moves through time, and now that last living witness of the nineteenth century has passed away, cinema is the only body that connects us with that past. As long as cinema, with film, was something physical, material, it kept pace with the course and progress of the human body through the nineteenth and twentieth centuries. Cinema was the shadow of that collective body; there was a synchronicity, contemporaneousness between those two bodies, the human body and the body of cinema. Now that the last living witnesses of the nineteenth century have passed away, we experience that body, or the shadow of that body that no longer exists, by watching films that were made at a time before the birth of any living person on earth.
For some time now we've been in an age of transition in which film as a medium is gradually disappearing and soon there won't be any 'material' element in cinema. In Dawson City *the issue of 'material' is interesting: wherever a place for the production of wealth emerges like that city, driven by the gold rush, an entertainment industry also crops up. Dawson City, in Canada, exploded suddenly and in a few years became city that could accommodate the thousands of explorers, men and women, who traveled that far, almost to Alaska, chasing the mirage of gold. Along with the houses, banks, hotels and shops that opened up so did brothels, theaters and cinemas to entertain the new population. Cinema came to represent that city and that phenomenon. Once the films that were screened in the cinemas of Dawson City had made a profit and their 'productivity' had run out, they were buried in a defunct local pool, which, if we think about it, is a kind of symbolic mass grave for film. It was there that I found the hundreds of films that with the city's decline and the closing of cinemas stayed there and were never sent back to Hollywood.*
I also think it's ironic that exactly where gold was gradually being extracted from the earth, the silver of the nitrate was being put back in it.
As opposed to digital today and even to us humans, film has the potential for surviving time, of being preserved no matter what; it can be revived and with it the ghostlike figures that are its 'spirits', forever attached to that material. At the end our lives, instead, our spirit detaches from our body when the body has ceased to be. I think it is fascinating that the body of cinema can be found intact and its spirit along with it; instead for us it's not the same thing. In this sense, cinema really is non-human despite its anthropomorphic appearance!

Alina Marazzi: *Is this what fascinates you and inspires you to work with early films?*

Bill Morrison*: Yes, especially when images deteriorate in that way, because that phenomenon produces a kind of* fissure*, a gap that offers a glimpse of the space between the body and the mind/spirit of cinema; cinema is a poetic imperfect model of how our mind works. What is also so amazing is that it is mechanical, and that is obvious when you're in front of a projector; when I watch them, they look like large mechanical brains to me. On the one hand there is something really physical, electrical impulses must occur in a certain way for it to function. The transmission of electrical energy, or whatever you want to call it, must also occur in a specific way in our body for it to work, and we already know about this mechanism, whereas there still isn't a real explanation for how our dreams happen, how our emotions, desires, fears are produced, all of those things that make us human. The same can be said for reels of film: they all look the same if we see them lined up in their boxes and stacked on the shelves of archives... but they are actually very different from each other and contain different dreams and stories. When the organic, physical element of film, which can decompose just like the human body, slips into the dreams, or the images etched in the emulsion, it's there that a point of transition can be found, the cross-over between dream and reality, between spirit and matter. This is the core of my constant search, identifying that point, that line of transition.*

DECASIA

USA, 2002 Regia: Bill Morrison

▪ Mus.: Michael Gordon. Prod.: Hypnotic Pictures ▪ DCP. D.: 67'. Bn ▪ Da: Hypnotic Pictures

Decasia

Decasia cattura i momenti fugaci in cui le immagini leggibili della pellicola nitrato scivolano nelle tante bizzarre e curiose distorsioni causate dal decadimento del supporto fisico. Alcune immagini paiono sfaldarsi; altre si trasformano in effetti luminosi che suggeriscono la solarizzazione, popolare tecnica usata per evocare l'esperienza psichedelica degli anni Sessanta; altre subiscono distorsioni che ricordano gli specchi deformanti del luna-park; altre ancora sembrano essere invase da masse brulicanti di batteri come quelle che potremmo osservare in una capsula di Petri. Il film di Morrison si fonda sul persistente paradosso secondo cui il decadimento produce a suo modo bellezza ed equivale a una sorta di creazione. Originariamente pensato come parte della 'teatralizzazione multimediale' del Ridge Theater di una sinfonia di Michael Gordon, sin dalla prima esibizione in Svizzera nel 2001 *Decasia* è diventato quella bestia rarissima che è un film sperimentale dal richiamo *crossover*.

Su un piano, il film è una sorta di test di Rorschach nel quale le immagini in decomposizione si trasformano in macchie di inchiostro animate, pronte a diventare ciò che sceglie lo spettatore, dagli gnomi di giardino agli organi genitali. Su un altro piano, il film offre una sorta di psichedelia alla *2001*, un affollarsi di immagini astratte accompagnate dal ronzio ipnotico della colonna sonora di Michael Gordon. [...]

Ma *Decasia* non è in alcun modo un insieme di spezzoni assemblati a caso. Bill Morrison ha chiaramente trascorso molte ore in archivio – al Museum of Modern Art, alla Library of Congress e alla George Eastman House, tra gli altri – cercando esempi particolarmente evocativi di decadimento. Alcune immagini sembrano quasi troppo belle per essere vere, come quando un pugile di inizio Novecento si allena con una chiazza di nitrato in decomposizione che ha cancellato il sacco, oppure quando degli esploratori scoprono quella che sembra un'informe massa aliena che pulsa in una caverna. [...]

Pensato come omaggio a *Fantasia* di Disney, anche *Decasia* si articola in una serie di movimenti. A unificare le varie sezioni, le immagini ricorrenti di un cinegiornale che mostra la nascita di un film in un laboratorio industriale, il momento in cui emerge dal liquido amniotico della sviluppatrice, nonché il ripetersi di immagini circolari, come un derviscio rotante o un tessitore indiano al telaio. Morrison, che non è un semplice nostalgico, perviene a sottolineare la natura ciclica della creazione. Il nuovo divora il vecchio, e sarà divorato a sua volta.

Dave Kehr, *Symphony of Compositions from Decomposition*, "The New York Times", 12 dicembre 2012

Decasia *seizes on those transitional moments, when the readable images of nitrate film are slipping into the many odd and curious distortions caused by the decay of the physical medium. Some images seem to flake away; some blossom into glowing effects that suggest the solarization that was a popular technique for evoking the psychedelic experience of the '60s; others suffer distortions like those of a fun-house mirror; still others seem to be invaded by swelling masses of bacteria, like something you would observe in a Petri dish. Mr. Morrison's film is founded on an enduring paradox: that decay produces its own kind of beauty, and even functions as a kind of creation. Originally assembled as a component of Ridge Theater's 'multimedia theatricalization' of a symphony by Michael Gordon, first performed in Switzerland in 2001,* Decasia *has gone on to become that rarest of birds, an experimental film with crossover appeal.*

On one level the film is a kind of Rorschach test in which the decaying images become animated inkblots, open to whatever identifications the spectator chooses to impose on them, from garden gnomes to genitals. On another, the film provides a kind of 2001 *psychedelia, a rush of abstract images linked to the trance-inducing drone of Mr. Gordon's score. [...]*

But Decasia *is by no means a randomly assembled collection of footage. Mr. Morrison has clearly logged a lot of hours at film archives – including the Museum of Modern Art, the Library of Congress*

and George Eastman House – in pursuit of particularly evocative instances of decay. Some shots seem almost too good to be true, as when an early-20th-century boxer spars with the shifting mass of nitrate rot that has erased his punching bag, or when explorers discover what looks like a blobby space alien pulsing in the depths of a cave. [...]
Conceived as a homage to Disney's Fantasia*,* Decasia *also moves through a series of distinct movements. Unifying the various sections are repeated newsreel images of film being processed in an industrial laboratory – the moment of birth for a movie, as it emerged from the amniotic fluid of the developing tank – as well an emphasis on circular images, like a Sufi whirling dervish, or an Indian homespun weaver at work at his wheel. No simple nostalgist, Mr. Morrison comes to emphasize the cyclical nature of creation. The new devours the old, which will be devoured in its turn.*
Dave Kehr, Symphony of Compositions from Decomposition*, "The New York Times", 12 December 2012*

The Miners' Hymns

THE MINERS' HYMNS

GB-USA, 2011 Regia: Bill Morrison

▪ Mus.: Jóhann Jóhannsson. Prod.: Forma ▪ DCP. D.: 52'. Bn. e Col. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Hypnotic Pictures

I volti duri e segnati che ci guardano dal passato in *The Miners' Hymns* sembrano a tratti scolpiti nel granito. Si erano in realtà plasmati nelle miniere di carbone della contea di Durham, nel Nord-Est dell'Inghilterra. Dalla metà dell'Ottocento fino agli anni Novanta del Novecento, Durham fu sede di centinaia di miniere con nomi evocativi quali Akleyheads Pit e Yew Tree Drift.
[...] Trasformandosi a sua volta in una specie di minatore, Bill Morrison ha scavato in archivi come quello del British Film Institute per estrarne principalmente immagini in bianco e nero così ricche e vibranti di volti sporchi, ombre e qualche sparuto cavallo da miniera da riportare in vita un mondo di cui molti avevano perduto ogni memoria storica.
Il film si apre con vedute aeree a colori di un litorale non identificato, mentre la macchina da presa sorvola distese verdi e schiere di case tutte uguali. Di tanto in tanto Morrison punteggia le immagini con testi indicanti che questo o quel sito era la sede di una miniera e fornisce la data in cui fu chiusa. È un raro esempio di esplicita presenza autoriale, insieme all'accompagnamento della musica composta dall'islandese Jóhann Jóhannsson, che evoca con i suoi toni malinconici lo stato d'animo dell'opera. Diversamente dai documentaristi più commerciali, Morrison non ama dare troppe spiegazioni – non ci sono voci narranti né ulteriori testi – anche se ci si rende presto conto che ha una storia da raccontare, una storia che si estende dall'alba del Novecento fin quasi alla sua cupa fine.
Inizialmente questa sembra essere una storia di lavoro e di uomini che estraggono tesori dalle viscere della terra, ma c'è anche lo svago, principalmente nelle scene della festa annuale chiamata Miners' Gala, il Galà dei Minatori. Ben presto, mentre Morrison procede per delicati balzi nel tempo, le immagini passano da quelli che sembrano essere gli inizi del Novecento a periodi successivi, inoltrandosi nel secolo. Le scene delle feste si mescolano alle scene di uomini al lavoro, dapprima con attrezzi manuali e poi con macchine che scrostano il carbone dalle pareti della galleria come fosse ghiaccio e sembrano rendere gli sforzi umani quasi (ma mai completamente) superflui. Alcune immagini più tarde di poliziotti e di autobus carichi forse di crumiri suggeriscono la conclusione della storia.
In 52 minuti che scorrono veloci, *The Miners' Hymns* costituisce una visione appassionante seppure per certi versi frustrante. Si capisce che Morrison non abbia voluto intasare queste splendide immagini con informazioni pratiche come i tassi di mortalità e gli scioperi, ma l'assenza di un simile contributo da parte del regista conferisce al materiale una qualità astorica che

entra in conflitto con la storia difficile, a volte brutale, violenta e ancora palpitante che sta dietro queste immagini.
Manohla Dargis, *An Industry Beneath the Surface – Bill Morrison Documents the Reign of Old King Coal,* "The New York Times", 7 febbraio 2012

The hard, weathered faces that stare out of the past in The Miners' Hymns *at times look as if they were carved from granite. They were, in truth, created in the coal pits of County Durham, in northeast England. From the middle of the 19th century until the 1990s, Durham was the site of hundreds of collieries with atmospheric names like Akleyheads Pit and Yew Tree Drift.*
[…] A miner himself of a type, Mr. Morrison has dug into the archives of the likes of the British Film Institute to cull primarily black-and-white images so rich, so alive with dirty faces, shadows and the occasional pit pony that they resurrect a world that for many has long been lost to history.
The movie opens with aerial colour visuals of an unidentified coastline, the camera gliding over washed out swatches of green and row upon row of identical looking houses. Every so often Mr. Morrison punctuates this view with text indicating that this or that swatch was the site of a former colliery and gives the date of its closure. This proves a rare instance of overt authorial presence, beyond the inclusion of the moody, mood-painting score by the Icelandic composer Jóhann Jóhannsson. Unlike mainstream documentary filmmakers, Mr. Morrison doesn't like to explain much – there are no guiding voices or additional text – even if it quickly becomes evident that he has a story to tell that stretches from the dawn of the 20th century to near its dark close.
Initially, it appears to be a tale of work and of men wrenching treasure out of the earth's depths, though there's play here too, mostly in scenes from the annual celebration called the Miners' Gala. Soon, as Mr. Morrison gently skips around in time, a historical narrative emerges as the images shift from what looks like the early 1900s deeper into the century. Clips from the galas are mixed in with shots of men laboring, first with hand tools and then with machines that shave coal off the tunnel walls like ice, seemingly rendering human effort almost if never entirely superfluous. Some late images of massing police and busloads of what may be scabs gesture toward the story's eventual end.
At a fast-moving 52 minutes, The Miners' Hymns *makes for enthralling if also somewhat frustrating viewing. It's understandable why Mr. Morrison wouldn't want to clog up these beautiful images with banal information, say about death rates and strikes, but the absence of such directorial input gives the material an ahistorical quality that's at odds with the difficult, sometimes brutal, violent and still-living history behind these images.*
Manohla Dargis, An Industry Beneath the Surface – Bill Morrison Documents the Reign of Old King Coal*, "The New York Times", 7 February 2012*

THE GREAT FLOOD

USA, 2013 Regia: Bill Morrison

▪ Mus.: Bill Frisell. Prod.: Phyllis Oyama ▪ DCP. D.: 80'. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Hypnotic Pictures

Probabilmente non è il tipo di complimento da rivolgere a un regista quando il suo film è appena uscito in sala, ma *The Great Flood*, splendido viaggio nella grande alluvione del Mississippi del 1927, richiederebbe quasi di essere apprezzato con cuffie di alta qualità. La colonna sonora è infatti un'opera d'arte a se stante, e andrebbe assaporata come si fa con le ottime incisioni. Questo film non parlato, un documentario che è soprattutto una forma di poesia visiva, è opera di Bill Morrison, che come per il precedente *The Miners' Hymns* ha lavorato su vecchi cinegiornali e altri materiali d'archivio. Qui il regista si avvale della collaborazione del chitarrista e compositore Bill Frisell, la cui musica (eseguita da Frisell, Ron Miles, Tony Scherr e Kenny Wollesen) si fonde con le immagini in maniera così evocativa da dare l'impressione di essere nata insieme a esse. L'alluvione fu devastante, soprattutto per quel che restava dell'economia del Delta del Mississippi fondata sulla mezzadria, tanto da incidere sulla demografia del paese intensificando la migrazione verso nord dei neri. Disseminando qua e là qualche breve testo, Morrison descrive la distruzione e le sue conseguenze: ma è parco di dettagli, tanto che gli spettatori potrebbero trovare utile raccogliere almeno qualche informazione sommaria sulla catastrofe per meglio prepararsi alla visione.
Il film e la colonna sonora di Frisell hanno un tono complessivamente elegiaco, ma nell'afflizione di questo viaggio non mancano scintille di umorismo: una rapida scorsa di un catalogo Sears dell'epoca; le immagini delle autorità in visita alle zone del disastro per farsi fotografare, proprio come farebbero oggi.
Il curriculum di Morrison comprende un film tutto incentrato sul decadimento della pellicola fotografica (*Decasia*), e l'interesse per il fenomeno è evidente anche in *The Great Flood*, nel quale sono presenti frammenti di film che iniziano a deteriorarsi e che il regista sceglie di lasciare tali e quali. La musica di Frisell sembra anzi convocare i difetti come un moderno effetto digitale. È un tocco sublime e stranamente inquietante in uno straordinario esperimento musicale e cinematografico.
Neil Genzlinger, *Recalling a Disaster Without Uttering a Word*, "The New York Times", 7 gennaio 2014

This probably isn't the kind of compliment the filmmakers want to hear in the week of its theatrical release, but The Great Flood*, a beautiful exploration of the Mississippi River flood of 1927,*

The Great Flood

almost demands to be enjoyed using high-quality headphones. Its soundtrack is an artwork in its own right, one worth savoring as you would a fine recording.
This wordless movie, a documentary that is more like visual poetry, is the work of Bill Morrison, created from old newsreels and other film records, like his earlier work The Miners' Hymns. *Here his collaborator is the guitarist and composer Bill Frisell, whose score (performed by Mr. Frisell, Ron Miles, Tony Scherr and Kenny Wollesen) meshes with the images so evocatively that it seems as if they were born together.*
The flood was devastating, especially to what remained of the Mississippi Delta's sharecropper economy, so much so that it helped change the country's demographics, fueling the northward migration of blacks that had already been underway.
With just the occasional bit of text on the screen, Mr. Morrison conveys the destruction and the aftermath, although he is sparse enough with the details that viewers might want to prepare by reading at least a summary of the disaster.
The film and Mr. Frisell's music are elegiac over all, but there are sparks of humour in the mournful journey: a rapid trip through a Sears catalog of the period; a look at government officials visiting flood zones for photo ops, much as they might today.
*Mr. Morrison's résumé includes an entire movie about decaying film stock (*Decasia*), and his fascination with the phenomenon is evident in* The Great Flood. *A number of the film fragments he employs are beginning to deteriorate, and he happily leaves the eroded images as they are. Mr. Frisell's music seems actually to be calling forth the flaws, like a modern-day digital effect. It's a sublime, somewhat eerie touch in a striking experiment in music and moviemaking.*
Neil Genzlinger, Recalling a Disaster Without Uttering a Word, *"The New York Times", 7 January 2014*

DAWSON CITY. FROZEN TIME

USA, 2016 Regia: Bill Morrison

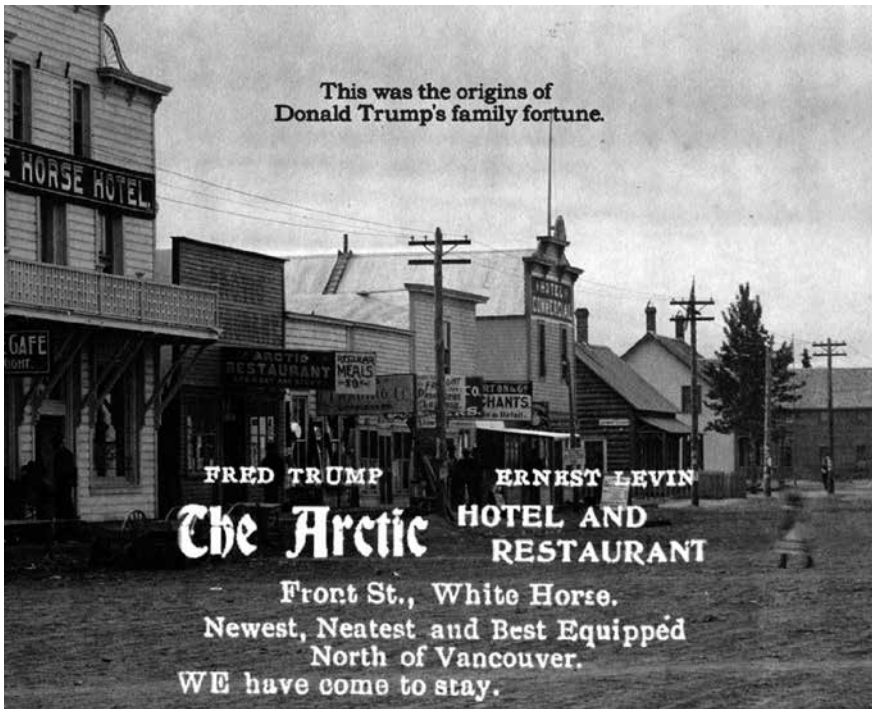
▪ Scen., F., M.: Bill Morrison. Mus.: Alex Somers. Prod.: Madeleine Molyneaux, Bill Morrison per Hypnotic Pictures, Picture Palace Pictures, in associazione con ARTE – La Lucarne, con la partecipazione di The Museum of Modern Art ▪ DCP. D.: 120'. Bn e Col. Versione inglese con sottotitoli italiani */ English version with Italian subtitles* ▪ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

La storia viene raccontata usando i film della collezione. È un cinema del mito e al contempo cinema che si fa mito.
Bill Morrison

Dawson City, Yukon, Canada. Tra la fine dell'Ottocento e gli anni Venti, ultimo avamposto della civiltà yankee (in preda alla febbre dell'oro), al di là una terra gelata, dove nacquero molte fortune americane. C'è una sala cinematografica e i film arrivano, con anni di ritardo; poi però rispedire indietro le pellicole è troppo costoso. A fine anni Settanta, scavi in quella che era stata una piscina e poi un campo da hockey ne riportano alla luce un piccolo giacimento, preservato nel ghiaccio. In molti casi, si tratta di film dati per perduti. Bill Morrison, che già nel 2002 con *Decasia* aveva dedicato un poema visivo alla pellicola nitrato, usa il *found footage*, accompagnato dall'ipnotica colonna sonora firmata da Alex Somers, per montare una "travolgente ballata sugli anni della corsa all'oro, fatta di newsreel, comiche e melodrammi; il suo discorso stabilisce un parallelo tra gli anni pionieristici del cinema e l'insediamento americano nella sua più remota frontiera, e allo stesso tempo tra i cercatori d'oro di allora e gli archeologi del cinema perduto. Una visione olistica e affascinante della storia nordamericana" (Sophie Mayer, "Sight and Sound"). La visione ha la grana delle fotografie d'epoca cui il montaggio infonde la vita della narrazione e della Storia: mentre un'America nasceva nelle strade violente di

New York, un'altra (o la stessa) America nasceva lassù, alla confluenza di Yukon e Klondike, dalla trinità civile di bordello, banca e cinema. Li guardiamo con il fiato sospeso, questi fantasmi convocati a raccontare la propria lontana avventura, aspettandoci di vedere spuntare tra il fango e la neve Charlot che sogna l'oro, o piuttosto i già sconfitti McCabe e Mrs. Miller; quel che vediamo è l'impressionante trasformazione d'un paesaggio, dragato dall'impeto di un capitalismo giovane e vorace. I film riesumati dal ghiaccio ci vengono offerti in frammenti veloci, ripetuti, ossessivi, integri o guasti, talora usati come uno scherzo alla Kulesov (la stessa inquadratura d'una telefonata assume in base al contesto significati diversi), talora persino capaci di certificare una solenne verità storica (il campionato del 1919 fu veramente truccato dai Black Sox). A congedarci è l'immagine, la più antica di tutte, di una ballerina che danza leggera tra gli arabeschi della propria corruzione, ingannevole promessa che la magia del cinema durerà per sempre.

Paola Cristalli



Dawson City. Frozen Time

It is a story that is told, using these same films from the collection. It is both a cinema of mythology and mythologizing of cinema.

Bill Morrison

Dawson City, Yukon, Canada. Between the end of the nineteenth century and the 1920s, it's the last outpost of Yankee civilization (in the grip of gold fever); beyond a frozen land, where many American fortunes were made. There is a movie theater and films come in; but it costs too much to send them back. At the end of the 1970s, excavations where a swimming pool and later a hockey rink had been stumbled upon a small deposit preserved in the ice. In many cases, films were found which had been given up for lost. Bill Morrison, who in 2002 made a visual poem about nitrate film with Decasia*, used the found footage and Alex Somers's hypnotic soundtrack to compose a "rollicking Gold Rush ballad of newsreels, silent melodramas, comedies and actualities. Its argument parallels the early years of cinema with the white settlement of North America's final wild frontier, as well as the archaeological digging of cinema historians and that of the miners. It's an intricate and holistic look at North American history" (Sophie Mayer, "Sight and Sound"). The vision has the grain of vintage photographs, whereas the editing infuses the life of narrative and history: while one America was born on the streets of New York, another (and the same) America was being created up north, at the confluence of the Yukon and Klondike, from the civil trinity of brothel, bank and movie theater. We watch with bated breath these ghosts called to tell the story of their distant adventure, half-expecting to see the Tramp break through the mud and snow, dreaming of gold, or maybe the already defeated McCabe and Mrs. Miller; what we actually see is the striking transformation of a landscape, dredged by the force of a young and voracious capitalism. The films exhumed from the ice are shown to us in fast, repeated, obsessive, intact or broken fragments, sometimes used as a joke on the Kuleshov effect (the same shot of a telephone call takes on different meanings depending on the context), sometimes even able to attest to a solemn historical truth (the 1919 World Series was really rigged by the Black Sox). Finally there is the image, the oldest of them all, of a ballerina dancing lightly among the arabesques of her own decay, the illusory promise that the magic of cinema will last forever.*

Paola Cristalli

LA MACCHINA DELLO SPAZIO

The Space Machine

RIVOLUZIONE E AVVENTURA: IL CINEMA MESSICANO DELL'EPOCA D'ORO

Revolution and Adventure: Mexican Cinema in the Golden Age

Programma e note a cura di / *Programme and notes curated by* **Daniela Michel** e **Chlöe Roddick**
in collaborazione con / *in collaboration with* **Filmoteca de la UNAM** e **Cineteca National México**

La rassegna propone una varietà di opere che approfondiscono alcuni dei momenti politici, sociali e culturali più significativi della storia messicana. La selezione si apre con il nascente cinema sonoro dei primi anni Trenta per esplorare generi, stili e tematiche degli anni Quaranta, Cinquanta e primi Sessanta.
Racchiudono la rassegna due film all'epoca considerati molto controversi, *El compadre Mendoza* (1933) di Fernando de Fuentes e *La sombra del caudillo* (1960) di Julio Bracho: entrambi offrono un commento pungente sulla Rivoluzione e sulle sue conseguenze. Il film di de Fuentes, parte di una trilogia che affronta con severità i temi della violenza e delle ideologie corrotte dell'insurrezione armata, narra di un possidente opportunista che per salvarsi la vita tradisce coloro che lo circondano, mentre *La sombra del caudillo* è un'aspra esplorazione della corruzione e delle macchinazioni della politica messicana, tema che gli valse trent'anni di messa al bando. Questi film danno l'intonazione all'intera rassegna: otto classici messicani che nel loro insieme offrono un'intelligente lettura critica del diffuso disincanto che la Rivoluzione si lasciò alle spalle, nonché un esempio della varietà di risposte artistiche che essa suscitò nell'arco di quattro decenni.
Con uno straordinario cast collettivo composto da alcuni dei più importanti attori del cinema messicano – come María Félix, Arturo de Córdova, Jorge Negrete, Gloria Marín, Andrea Palma, Fernando Soler, Pedro Armendáriz e Ninón Sevilla – i film spaziano dal thriller gotico *Dos monjes* (Juan Bustillo Oro, 1934) al tradizionalismo rurale di Emilio 'El Indio' Fernández passando per il musical e il melodramma. Dall'erotismo esplosivo del genere 'rumbero' in *Aventurera* (Alberto Gout, 1950) alla sofisticata produzione di registi quali Julio Bracho, Roberto Gavaldón e Alejandro Galindo, la rassegna offre uno scorcio dell'Epoca d'oro del cinema messicano e uno sguardo sul periodo successivo, fornendo agli spettatori una preziosa chiave di lettura per iniziare a comprendere i complessi cambiamenti che si agitavano in un paese in mutazione.

Daniela Michel e Chloë Roddick

This programme aims to offer a broad spectrum of work that explores some of the most significant political, social and cultural moments in Mexican history. Beginning with the nascent sound cinema of the early 1930s, the selection encompasses a variety of styles and genres through the 1940s, 50s, and early 60s.
The selection is bookended by two films that were considered highly controversial in their time – Fernando de Fuentes' El compadre Mendoza *(1933) and Julio Bracho's* La sombra del caudillo *(1960) – both of which offer a devastating commentary on the Revolution and its aftermath. De Fuentes' film, part of a trilogy of work that dealt harshly with the violence and tainted ideologies of the armed uprising, tells the story of an opportunistic landowner who cruelly betrays those around him in order to save his own life, while* La sombra del caudillo *is a damning exploration of corruption and political maneuvering within Mexican politics, which was censored in Mexico for thirty years. These films set the tone for this collection of eight classic Mexican films, which, considered as a whole, offers a critical and intelligent exploration of the widespread disenchantment that the Revolution left in its wake, and an exciting showcase of the varied artistic responses that it provoked over four decades.*
With a stellar collective cast, including some of the most important actors in Mexican cinema history – María Félix, Arturo de Córdova, Jorge Negrete, Gloria Marín, Andrea Palma, Fernando Soler, Pedro Armendáriz and Ninón Sevilla, among others – the films range in genre from the gothic thriller Dos monjes *(Juan Bustillo Oro, 1934) to the traditional, rural work of Emilio 'El Indio' Fernández, by way of the musical and the melodrama. From the explosive eroticism of the Cabaret film in* Aventurera *(Alberto Gout, 1950), to the sophisticated cinema of directors like Julio Bracho, Roberto Gavaldón and Alejandro Galindo, the programme offers a window onto the Golden Age of Mexican cinema, and beyond; a way for viewers to begin to understand the complex changes that were at work in a country in a state of flux.*

Daniela Michel and Chloë Roddick

EL COMPADRE MENDOZA

Messico, 1933
Regia: Fernando de Fuentes

▪ T. int.: *Godfather Mendoza.* Sog.: Juan Bustillo Oro, Mauricio Magdaleno. Scen.: Juan Bustillo Oro, Fernando de Fuentes. F.: Ross Fisher. M.: Fernando de Fuentes. Scgf.: Beleho. Mus.: Manuel Castro Padilla. Ass. regia: Juan Bustillo Oro. Int.: Alfredo del Diestro (Rosalío Mendoza), Carmen Guerrero (Dolores), Antonio R. Frausto (generale Felipe Nieto), Luis G. Barreiro (Atenógenes), Emma Roldán (María), José del Río (Felipe), Joaquín Busquets (colonnello Bernáldez), Abraham Galán (colonnello Martínez). Prod.: Rafael Ángel Frías, José Castellot Jr., Antonio Prida Santacilia per Interamericana Films ▪ DCP. D.: 81'. Bn. Versione spagnola / *Spanish version* ▪ Da: Filmoteca de la UNAM ▪ Restaurato da Filmoteca UNAM a partire da un negativo originale 35mm di proprietà della Filmoteca UNAM. Il restauro fotochimico è stato eseguito presso il laboratorio della Filmoteca UNAM, mentre il restauro digitale in 2K è stato eseguito presso il laboratorio Vision Globales, Montréal / *Restored by Filmoteca UNAM from a 35mm original negative, property of Filmoteca UNAM. Photochemical restored at Filmoteca UNAM lab, and digitally restored in 2K at Vision Globales, Montréal*

Nel 1933 Fernando de Fuentes iniziò a lavorare a una trilogia sulla Rivoluzione messicana composta da *El prisionero 13* (1933), *El compadre Mendoza* (1933) e *Vámonos con Pancho Villa* (1935). Il 1933 non fu solo l'anno dell'esplosione dell'industria cinematografica messicana (ben ventuno film prodotti contro l'unico titolo del 1931) ma fu anche l'anno in cui de Fuentes, una delle figure più importanti della cinematografia messicana, lasciò il segno con questa sua lettura aspramente critica della Rivoluzione.
Influenzato da Sergej Ejzenštejn – che aveva iniziato a lavorare al travagliato *Que viva México!* nel 1931 – e dall'estetica dell'espressionismo tedesco, *El compadre Mendoza* narra la disputa tra due fazioni rivoluzionarie attraverso la storia di un possidente che cambia casacca a seconda dei potenti di turno. Il film precedente, *El prisionero 13*, era stato pesantemente tagliato dalla censura – che aveva fatto cambiare il finale nel tentativo di ammorbidire il brutale ritratto della Rivoluzione – mentre *Vámonos con Pancho Villa* fu il film più costoso della storia messicana fino ad allora, con l'incredibile budget di un milione di pesos (circa quattro volte più della media).
De Fuentes era convinto che il cinema messicano dovesse essere "un fedele riflesso del nostro modo di essere, scarno e tragico", e infatti i tre film della trilogia, presi singolarmente o come insieme omogeneo, offrono una delle più autentiche esplorazioni della Rivoluzione e della devastazione sociale e morale che essa si lasciò alla spalle; una devastazione destinata a tormentare la coscienza collettiva per generazioni.

In 1933 Fernando de Fuentes began a trilogy of work about the Mexican Revolution that included El prisionero 13 *(1933),* El compadre Mendoza *(1933) and* Vámonos con Pancho Villa *(1935). If 1933 was a year in which Mexican cinematic production exploded (twenty-one films were produced that year, as opposed to just one in 1931), it was also the year that de Fuentes, one of the most important filmmakers in Mexican cinema history, made his mark with this devastatingly critical take on the Mexican Revolution.*
Influenced by Sergej Ejzenštejn – who began work on his fated production Que viva México! *in 1931 – and by the aesthetics of German expressionism,* El compadre Mendoza *tells of the dispute between two Revolutionary factions, by way of the story of a landowner whose allegiance changes depending on who is in control in his village at any one time. The preceding film,* El prisionero 13*, was heavily censored by the government - who had the ending changed in an attempt to dilute the film's brutal portrayal of the Revolution - while* Vámonos con Pancho Villa *was the most expensive film in Mexican history up until that time, with a stag-*

El compadre Mendoza

Dos monjes

gering 1 million peso budget (around four times the average).
De Fuentes believed that Mexican cinema "ought to be a faithful reflection of our way of being, bleak and tragic" and, indeed, his trilogy of films, either taken as stand-alone works or as an homogenous whole, offers one of the most authentic explorations of the Revolution, and of the the social and moral devastation that it left behind; a devastation that deeply implicated the collective consciousness of Mexican society for generations to come.

DOS MONJES

Messico, 1934 Regia: Juan Bustillo Oro

▪ T. int.: *Two Monks.* Scen.: Juan Bustillo Oro, José Manuel Cordero. F.: Agustín Jiménez. M.: Juan Bustillo Oro. Scgf.: Mariano Rodríguez Granada, Carlos Toussaint. Mus.: Max Urbán. Int.: Víctor Urruchúa (Juan), Carlos Villatoro (Javier), Beltrán de Heredia (priore), Emma Roldán (Gertrudis), Magda Haller (Ana). Prod.: Producciones Proa S. A. ▪ DCP. D.: 85'. Bn. Versione spagnola con sottotitoli inglesi / *Spanish version with English subtitles* ▪ Da: Filmoteca de la UNAM ▪ Restaurato da The Film Foundation's World Cinema Project presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata in collaborazione con Filmoteca de la UNAM e Cinémathèque française. Restauro finanziato da Material World Charitable Foundation / *Restored by The Film Foundation's World Cinema Project at L'immagine Ritrovata laboratory in collaboration with Filmoteca de la UNAM and Cinémathèque française. Restoration funded by the Material World Charitable Foundation*

Le origini del cinema sonoro messicano, nei primi anni Trenta, videro la nascita di uno strano nuovo genere che potremmo ragionevolmente definire

'gotico messicano'. Probabilmente la Rivoluzione aveva impresso sulla psiche collettiva una più sottile e oscura risposta alla violenza, e pellicole come *Drácula* (1931), remake spagnolo del film di Tod Browning, *La llorona* (1933) di Ramón Peón, *El fantasma del convento* (1934) di Fernando de Fuentes e appunto questo *Dos monjes* di Juan Bustillo Oro aprirono la strada a un nuovo tipo di cinema, che affrontava la paranoia e le paure represse infrangendo le norme stabilite. Il genere fiorì poi negli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta con registi quali Fernando Méndez, Rogelio A. González e in seguito Carlos Enrique Taboada e Juan López Moctezuma.
Nei suoi trentotto anni di carriera Bustillo Oro fu regista, produttore, sceneggiatore nonché autore di racconti polizieschi e noir. *Dos monjes*, uno dei film più significativi e rappresentativi del nuovo genere, racconta la storia di due monaci che ingaggiano una complessa guerra psicologica per amore della stessa donna, fino alla resa dei conti finale. L'influenza dell'espressionismo tedesco è ancora una volta evidente nell'uso complesso e umorale del bianco e nero, che nelle mani del celebre direttore della fotografia Agustín Jiménez crea un'atmosfera strana e distorta. Pare che il surrealista francese André Breton fosse rimasto colpito dal film, che vide durante un viaggio in Messico e definì "un esperimento audace e insolito".

The beginnings of sound cinema in Mexico in the early 1930s saw the birth of a strange new genre that might reasonably be called 'Mexican Gothic'. Arguably, in part, a more subtle and obscure response to the violence had been imprinted on the collective psyche by the Revolution, films like the Spanish-language remake of Tod Browning's Drácula *(1931), Ramón Peón's* La llorona *(1933), Fernando de Fuentes'* El fantasma del convento *(1934) or, indeed, Juan Bustillo Oro's* Dos monjes *paved the way for a new type of cinema, which dealt with paranoia and repressed fear through films that broke with established norms. The genre went on to take flight in the 1950s, 60s and 70s, with directors like Fernando Méndez, Rogelio A. González and, later, Carlos Enrique Taboada and Juan López Moctezuma.*
Bustillo Oro's own career spanned thirty-eight years, both as a director/producer/screenwriter, and also as an author of crime and noir short stories. Dos monjes *remains one of the most significant and representative early works of the genre. The film tells the story of two monks who are embroiled in a complex psychological struggle for the love of the same woman, and of their eventual unravelling. The influence of German expressionism is again evident in the film's moody, nuanced use of black and white, and the photography of celebrated Mexican photographer Agustín Jiménez, which together create a strange, distorted atmosphere. French surrealist and writer André Breton was reportedly taken with the film, which he saw during a visit to Mexico, dubbing it a "bold and unusual experiment".*

HISTORIA DE UN GRAN AMOR

Messico, 1942 Regia: Julio Bracho

▪ Sog.: ispirato al romanzo *El niño de la bola* di Pedro Antonio de Alarcón. Scen.: Julio Bracho. F.: Gabriel Figueroa. M.: Emilio Gómez Muriel. Scgf.: Jorge Fernández. Mus.: Miguel Bernal Jiménez, Manuel Esperón, Raúl Lavista. Int.: Jorge Negrete (Manuel/Rodrigo Venegas), Domingo Soler (padre Trinidad), Gloria Marín (Soledad), Julio Villarreal (Don Elías), Narciso Busquets (Manuel), Miguel Ángel Ferriz (Antonio Arregui), Andrés Soler (Vitriolo), Eugenia Galindo (Polonia). Prod.: Films Mundiales ▪ DCP. D.: 150'. Bn. Versione spagnola con sottotitoli inglesi / *Spanish version with English subtitles* ▪ Da: Cineteca Nacional México ▪ Digitalizzato in 2K da Cineteca Nacional México presso Laboratorio de Restauración Digital a partire da un negativo nitrato 35mm, grazie al sostegno di Televisa / *Digitally transferred in 2K by Cineteca Nacional México at Laboratorio de Restauración Digital from a 35mm negative nitrate, thanks to the support of Televisa*

Julio Bracho esordì come autore e regista di teatro d'avanguardia, e a quanto risulta entrò nel mondo del cinema per caso quando Paul Strand gli propose di lavorare al lungometraggio *Redes* (1936). Bracho scrisse poi diverse sceneggiature prima di passare alla regia con la commedia musicale *Ay! qué tiempos, señor Don Simón!*, che ebbe un successo travolgente battendo tutti i record al botteghino e facendo di Bracho uno dei registi più importanti dell'Epoca d'oro.
Il secondo film di Bracho fu *Historia de un gran amor*, tratto dal romanzo del 1880 *El niño de la bola* dello scrittore spagnolo Pedro Antonio de Alarcón. La fotografia di Gabriel Figueroa, le curate e ariose scenografie di Jorge Fernández e la musica dei grandi compositori messicani Raúl Lavista, Manuel Esperón e Miguel Bernal Jiménez contribuiscono alla creazione di un sontuoso melodramma sull'amore travolgente e impossibile tra Manuel, un ragazzo povero (ruolo che lanciò l'attore e cantante Jorge Negrete), e la bella e ricca Soledad (Gloria Marín, che nella vita reale era la moglie di Negrete). Spinto dalla sua passione, Manuel lascia il villaggio natio per fare fortuna, e arricchitosi vi fa ritorno con l'intenzione di sposare l'amata.

Julio Bracho began his career in the world of avant-garde theater as a writer/director, and reportedly only began working in cinema by accident when he met Paul Strand and was offered a job on the feature film Redes *(1936). Bracho went on to write several screenplays, before being offered the chance to direct one himself: the musical comedy* Ay! Que tiempos Señor Don Simón! *was a breakaway success, smashing box-office records and securing Bracho's place*

Historia de un gran amor

as one of the most important directors of the Golden Age.
Bracho's second feature was Historia de un gran amor*, which was based on the 1880 novel* El niño de la bola *by Spanish writer Pedro Antonio de Alarcón. Featuring photography from Gabriel Figueroa, meticulous, sweeping sets by Jorge Fernández and music by the great Mexican composers Raúl Lavista, Manuel Esperón and Miguel Bernal Jiménez, the film is a lavish melodrama about the impossible and epic love between Manuel, a poor young boy (a role that launched the career of actor and singer Jorge Negrete) and beautiful, rich Soledad (Gloria Marín, who was also Negrete's off-screen wife). Fueled by his passion, Manuel leaves the small town to seek his fortune, returning a wealthy man desperate to claim the hand of the woman he loves.*

MACLOVIA

Messico, 1948
Regia: Emilio 'El Indio' Fernández

▪ T. it.: *Feudalesimo messicano*. Sog.: Luis Marquez. Scen.: Emilio 'El Indio' Fernández, Mauricio Magdaleno. F.: Gabriel Figueroa. M.: Gloria Schoemann. Scgf.: Manuel Fontanals. Mus.: Antonio Díaz Conde. Int.: Maria Félix (Maclovia), Pedro Armendáriz (José Maria), Carlos López Moctezuma (sergente Genovevo de la Garza), Columba Domínguez (Sara), Arturo Soto Rangel (Don Justo), Miguel Inclán (Tata Macario), Eduardo Arozamena (Cabo Mendoza), José Morcillo (Don Jerónimo). Prod.: Cinematográfica Filmex S.A. ▪ 35mm. D.: 101'. Bn. Versione spagnola / *Spanish version* ▪ Da: Filmoteca de la UNAM

Insieme al direttore della fotografia Gabriel Figueroa, suo fedele collaboratore, il regista Emilio 'El Indio' Fernández creò un nuovo linguaggio cinematografico: uno stile nazionale che prendeva le distanze da film che il regista considerava troppo influenzati da altre cinematografie (e da Hollywood in particolare). Il cinema messicano alternativo di Fernández era rurale, folclorico e tradizionale, e mirava a costruire una nuova identità messicana.

Maclovia

"Ne esiste uno solo, di Messico", disse il regista, "quello che ho inventato io".
La popolarità di Fernández superò i confini del Messico: tra il 1945 e il 1949 vinse una serie di prestigiosi premi (tra cui svariati Ariel, l'equivalente messicano degli Oscar) e ottenne importanti riconoscimenti a festival internazionali come Cannes, Venezia, Locarno e i Golden Globes di Hollywood, confermando che questa visione del Messico raccoglieva consensi anche all'estero.
Maclovia era il tredicesimo film di Fernández e la sua quinta collaborazione con lo sceneggiatore e drammaturgo Mauricio Magdaleno, la montatrice Gloria Schoemann e il fotografo Figueroa (insieme avevano realizzato quattro anni prima *María Candelaria*, vincitore della Palma d'Oro a Cannes). Il film si avvale delle scenografie dell'esule spagnolo Manuel Fontanals (che tra il 1940 e il 1972 lavorò a oltre duecento film messicani), vanta lo stesso cast principale del film più famoso del regista, *Enamorada*, e vede la moglie di Fernández, Columba Domínguez, in un ruolo secondario. Ambientato a Janítzio, isola dello stato del Michoacán abitata da una popolazione indigena, e ispirato al film di Carlos Navarro *Janítzio* (1935) nel quale Fernández interpretava il ruolo principale, è la storia dell'amore sfortunato tra il povero José Maria (Pedro Armendáriz) e la bellissima Maclovia (María Félix). Il film si incentra sulla popolazione indigena e sulle sue tradizioni, che il regista considerava un aspetto cruciale dell'identità collettiva del paese e del suo patrimonio culturale, soprattutto nella marcia verso la modernità.

With his long-time collaborator, the Mexican photographer Gabriel Figueroa, director Emilio 'El Indio' Fernández created a new cinematic language; a unique nationalistic style that aimed to break away from films that, the director believed, were derivative of other national cinemas (particularly of Hollywood). Fernandez' alternative Mexican cinema was rural, folkloric and traditional, and sought to construct a new Mexican identity. "There only exists one Mexico", the director famously stated, "the one I invented".
The director's popularity was not limited to home shores: between 1945 and 1949 he won a string of important awards, including multiple Ariels (Mexican cinema's equivalent of the Oscars), as well as major prizes at international festivals like Cannes, Venice, Locarno and the Golden Globes in Hollywood. This, then was a vision of Mexico that resonated both within Mexico and abroad.
Maclovia *was the Fernández' thirteenth film, and his fifth collaboration with the screenwriter and playwright Mauricio Magdaleno, editor Gloria Schoemann and photographer Figueroa (the four had made the Palme d'Or winner* María Candelaria*, four years previously). Featuring art direction by Spanish emigre Manuel Fontanals (who worked on over two hundred films in Mexico between 1940 and 1972), the film boasts the same principal cast as the director's most famous film,* Enamorada*, and stars Fernández' own wife Columba Dominguez in a supporting role. Set on the indigenous island of Janítzio, in the state of Michoacán, and inspired by Carlos Navarro's 1935 feature* Janítzio*, in which Fernández' starred, it is the story of the ill-fated love between the poor José Maria (Pedro Armendáriz) and the beautiful Maclovia (María Félix). It is a film that focuses on the Mexican indigenous population and its traditions, which the director saw as a vital aspect of the country's collective identity and its cultural inheritance, particularly in the march towards modernity.*

UNA FAMILIA DE TANTAS

Messico, 1948
Regia: Alejandro Galindo

▪ T. int.: *One Family Among Many*. Scen.: Alejandro Galindo. F.: José Ortiz Ramos. M.: Carlos Savage. Scgf.: Gunther Gerszo. Mus.: Raúl Lavista. Int.: Fernando Soler (don Rodrigo Cataño), David Silva (Roberto del Hierro), Martha Roth (Maru), Carlos Riquelme (Ricardo), Eugenia Galindo (doña Gracia Cataño), Isabel del Puerto (Estela), Alma Delia Fuentes (Lupita), Enriqueta Reza (Guadalupe). Prod.: César Galindo per Producciones Azteca ▪ DCP. D.: 131' Bn.

Versione spagnola con sottotitoli inglesi / *Spanish version with English subtitles* ▪ Da: Cineteca Nacional México ▪ Restaurato in 2K nel 2016 da Cineteca Nacional México presso Laboratorio de Restauración Digital a partire da un positivo 35mm in supporto acetato, grazie al sostegno di Nuevo Cinema Latino / *Restored in 2K in 2016 by Cineteca Nacional México at Laboratorio de Restauración Digital from a 35mm acetate positive film, thanks to the support of Nuevo Cinema Latino*

Una familia de tantas

Alejandro Galindo fu insieme a Julio Bracho uno dei registi più prolifici dell'Epoca d'oro, con una filmografia composta da quasi ottanta titoli che spaziò con disinvoltura tra i vari generi, dalla commedia al noir, al film drammatico.
Nel contesto della rapida industrializzazione che caratterizzò la presidenza di Miguel Alemán Valdés (1946-1952), della crescente influenza statunitense dopo la Seconda guerra mondiale e del concomitante allontanamento dai più tradizionali valori porfiriani* d'inizio secolo, *Una familia de tantas* narra le vicende di una famiglia borghese comandata da un patriarca dispotico e conservatore. Il nucleo famigliare viene messo alla prova da un venditore di aspirapolveri che apre (letteralmente e simbolicamente) la porta al progresso.
Il film si avvale della straordinaria interpretazione di Fernando Soler, proveniente da una delle più importanti famiglie di attori messicane ed era molto amato anche da Luis Buñuel che lo volle in *Il grande teschio* del 1949 e in *Adolescenza torbida* e *La figlia dell'inganno*, entrambi del 1951. Se Galindo era famoso per i suoi azzeccati ritratti della classe media e del proletariato urbani, Soler era l'attore perfetto per il ruolo dell'autoritario difensore dei valori, che impersonò anche in film quali *Al son de la marimba* (Juan Bustillo Oro, 1940), *Qué hombre tan simpático!* (da lui stesso diretto nel 1943), *La oveja negra* (Ismael Rodríguez, 1949) e *No desearás la mujer de tu hijo* (Ismael Rodríguez, 1949).

La modernità del dopoguerra illustrata nel film di Galindo rappresentò per molti messicani un'aperta rottura con la tradizione: se l'epoca porfiriana era stata caratterizzata da un forte eurocentrismo, la modernità di stampo americano era molto più volgare e apriva la strada a una libertà economica e sessuale che non aveva precedenti in Messico.

*Il termine fa riferimento al presidente messicano Porfirio Díaz, che rimase in carica per sette mandati tra il 1876 e il 1911 prima che il suo regime dittatoriale fosse rovesciato dalla Rivoluzione.

Alejandro Galindo, along with Julio Bracho, was one of the most prolific directors of the Golden Age, with a filmography that encompassed nearly eighty features and that deftly traversed genres from comedy, to film noir, horror and drama.
In the context of rapid industrialization under the presidency of Miguel Alemán Valdés (1946-1952), the growing influence of the United States on Mexico after the Second World War and a concurrent pull away from the more traditional, Porfirian values of the turn of the century,* Una familia de tantas *relates the story of a middle-class family ruled by a domineering and conservative Patriarch. The family nucleus is threatened by a traveling vacuum cleaner salesman, who – both literally and symbolically speaking – opens the door to progress.*
The film features an outstanding performance from Fernando Soler, who was part of one of the most important acting families in Mexican cinema history, and was also a favourite of Luis Buñuel, starring in The Great Madcap *in 1949, as well as* Susana *and* Daughter of Deceit, *both in 1951. If Galindo was famed for his on-the-nose portraits of the Mexican urban working- and middle-classes, Soler was the actor of choice to portray the authoritarian moral defender of values, also in films like* Al son de la marimba *(Juan Bustillo Oro, 1940),* Qué hombre tan simpático! *(directed by the actor himself in 1943),* La oveja negra *(Ismael Rodríguez, 1949) and* No desearás la mujer de tu hijo *(Ismael Rodríguez, 1949).*
The new, post-war modernity that is represented in Galindo's film was a sharp break in tradition for many Mexicans: if the Porfirian era had been defined by a strong

Aventurera

Eurocentricism, the new, American modernity was much more vulgar, and paved the way for an economic and sexual freedom that was unprecedented in Mexico.

**Relating to Porfirio Díaz, the Mexican President who served seven terms between 1876 and 1911, and against whose dictatorial rule the Revolution was aimed.*

AVENTURERA

Messico, 1950
Regia: Alberto 'Tito' Gout

▪ Sog.: Álvaro Custodio. Scen.: Álvaro Custodio, Carlos Sampelayo, Alberto 'Tito' Gout. F.: Alex Phillips Jr. M.: Alfredo Rosas Priego. Scgf.: Manuel Fontanals. Mus.: Antonio Díaz Conde. Int.: Ninón Sevilla (Elena Tejero/Elena Montez), Tito Junco (Lucio Sáenz), Andrea Palma (Rosaura de Cervera), Rubén Rojo (Mario Cervera), Miguel Inclán (Rengo), Jorge Mondragón (Pacomio Rodriguez), Maruja Grifell (Consuelo Tejero), Luis López Somoza (Ricardo Cerver). Prod.: Pedro A. Calderón, Guillermo Calderón per Producciones Calderón ▪ DCP. D.: 102'. Bn. Versione spagnola / *Spanish version* ▪ Da: Cineteca Nacional México ▪ Restaurato in 2K nel 2016 da Cineteca Nacional México presso Laboratorio de Restauración Digital a partire da un negativo nitrato 35mm, grazie al sostegno di Olympus O&O Hispanic Network / *Restored in 2K in 2016 by Cineteca Nacional México at Laboratorio de Restauración Digital, Cineteca Nacional México from a 35mm nitrate negative, thanks to the support of Olympus O&O Hispanic Network*

L'affascinante genere ibrido detto *rumbero* contava influenze molteplici e disparate, tra cui gli stravaganti musical prodotti da Hollywood negli anni Trenta, le volubili *femmes fatales* del noir (sia messicano che hollywoodiano) degli anni Quaranta e i ritmi africani della rumba cubana, follemente popolare in Messico e in Sud America nella prima metà del Novecento. La ballerina di rumba, impersonata in questo film dalla sensuale attrice e ballerina cubana Ninón Sevilla, traeva origine dai popolari spettacoli di varietà e bur-

lesque messicani, ma il genere conobbe il suo periodo di massimo splendore sotto la presidenza di Alemán (1946-52), caratterizzata da una rapida crescita industriale e urbana che portò con sé un vero boom della vita notturna e della cultura del cabaret.
Aventurera, quattordicesimo lungometraggio di Alberto Gout, era stato commissionato dalla compagnia di produzione Cinematográfica Calderón per consacrare Ninón Sevilla. Fotografato da Alex Phillips, straordinario operatore messicano di origini canadesi, è la storia di Elena, giovane benestante la cui esistenza ovattata è sconvolta dalla fuga della madre e dal suicidio del padre. La discesa di Elena nello squallido mondo della vita notturna offre a Gout il pretesto per denunciare alcuni aspetti corrotti della società messicana, ma il film si attiene anche alle convenzioni del genere grazie al ritmo veloce, ai numeri musicali e ai balletti stravaganti (le coreografie sono della stessa Sevilla) e a un surrealismo che colloca il tutto nel regno della fantasia. E però, pur assecondando la convenzione della 'donna perduta' tipica del genere *rumbero* – la protagonista femminile costretta a soffrire per la propria sessualità – *Aventurera* si concede imperterrito alla celebrazione feticista dell'erotismo della sua diva e, cosa insolita per il genere e per la cultura (cinematografica) dell'epoca, permette alla donna perduta di conquistare il lieto fine con l'uomo amato.

A fascinating hybrid genre, the rumbera *film had manifold and disparate influences, including (but not limited to) the extravagant studio musicals produced by Hollywood in the 1930s, the moody* femmes fatales *of film noir – from both Mexico and Hollywood in the '40s – and the afro-beats of Cuban rumba music, which was wildly popular in Mexico and Latin American for most of the first half of the 20th Century. The rumbera dancer, epitomized in this film by the sensual Cuban actress and dancer Ninón Sevilla, had her origins in the popular Mexican* vedettes *(vaudeville and burlesque dances), but the genre came to a peak during the Alemán administration (1946-52), which saw a rapid industrial and urban growth that brought with it a boom in nightlife and cabaret culture.*
Aventurera *was director Alberto Gout's fourteenth feature film, commissioned by production company Cinematográfica Calderón as a vehicle to bring Sevilla to super-stardom. Featuring photography by the extraordinary Canadian-born Mexican cinematographer Alex Phillips, it is the story of Elena, an upper middle-class woman whose sheltered life is turned upside down when her mother abandons the family and her father commits suicide. Elena's descent into a seedy nightlife offers Gout a way to expose certain elements of corruption in Mexican society, but the film also sticks to the conventions of the genre, with a fast-paced plot, extravagant musical and dance numbers (choreographed by Sevilla herself), and a surrealism that places it in the realm of fantasy. However, while it ostensibly follows the 'fallen woman' narrative typical of the* rumbera *film – the female protagonist who is forced to suffer for her sexuality –* Aventurera *is unabashed in its fetishistic celebration of the eroticism of its star and, unusually for both the genre and for the (cinema) culture of the time, it allows the fallen woman to achieve a happy ending with the man she loves.*

EL REBOZO DE SOLEDAD

Messico, 1952
Regia: Roberto Gavaldón

T. it.: *Santa Cruz*. T. int.: *Soledad's Shawl*. Sog.: dal romanzo omonimo di Javier López Ferrer. Scen.: Roberto Gavaldón, José Revueltas. F.: Gabriel Figueroa. M.: Charles L. Kimball. Scgf.: Salvador Lozano Mena. Mus.: Francisco Domínguez, Evaristo Tafoya. Int.: Arturo de Córdova (Dr. Alberto Robles), Pedro Armendáriz (Roque Suazo), Stella Inda (Soledad Anaya), Domingo Soler (padre

El rebozo de Soledad

Juan), Carlos López Moctezuma (David Acosta), Jaime Fernández (Mauro), Gilberto González (Delfino Ruiz), Rogelio Fernández (lo sposo). Prod.: Cinematográfica Televoz, Miguel Alemán Velasco, Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana ▪ DCP. D.: 114'. Bn. Versione spagnola con sottotitoli inglesi / *Spanish version with English subtitles* ▪ Da: Cineteca Nacional México ▪ Digitalizzato in 2K nel 2016 da Cineteca Nacional México presso Laboratorio de Restauración Digital, a partire da un negativo 35mm su supporto acetato, grazie al sostegno del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana / *Digitally transfered in 2K in 2016 by Cineteca Nacional México at Laboratorio de Restauración Digital, from a 35mm acetate negative, thanks to the support of Cinematographic Workers Union of the Mexican Republic (STPC)*

Dopo aver realizzato due dei più importanti noir del cinema messicano (*En la palma de tu mano* nel 1951 e *La noche avanza* nel 1952), Roberto Gavaldón, che si era fatto le ossa come comparsa e aiuto regista a Hollywood, cambiò leggermente direzione girando l'eccezionale dramma rurale *El rebozo de Soledad*. Il film narra la storia di Alberto Robles, onesto medico costretto a scegliere tra gli agi di una Città del Messico in rapida modernizzazione e una vita al servizio dei poveri di un villaggio rurale. Diversamente da Emilio Fernández, registi quali Gavaldón (soprannominato 'l'orco' per la sua personalità dispotica) e Julio Bracho mettevano in luce nei loro film un atteggiamento critico nei confronti della Rivoluzione. *El rebozo de Soledad*, per esempio, è allo stesso tempo una celebrazione dei valori messicani tradizionali (le virtù intrinseche del patrimonio indigeno), un'esplorazione del crescente divario tra città e campagna (modernità urbana contro tradizione rurale) e una critica della violenza e della corruzione che continuavano ad affliggere le aree povere e rurali, i cui abitanti – invece di beneficiare della Rivoluzione – erano ancora vittime della crudeltà dei possidenti e dei cacicchi locali.
Arricchito dalle eccellenti interpretazioni di alcuni dei più importanti attori dell'Epoca d'oro – Arturo de Córdova, Pedro Armendáriz, Domingo Soler e la dimenticata Stella Inda (che interpretò anche *I figli della violenza* di Buñuel) –, dalla fotografia di Gabriel Figueroa e da una sceneggiatura frutto della collaborazione con lo scrittore di sinistra José Revueltas (sceneggiatore di alcuni dei migliori film noir messicani nonché cronista di nera), il film è un dramma vigoroso e toccante condito da effetti speciali così avanzati che alcune scene mediche risultano ancora oggi impressionanti.

*After making two of the most important films noir in Mexican cinema history (*En la palma de tu mano *in 1951 and* The Night Falls *in 1952) Roberto Gavaldón, who earned his stripes working as an extra and assistant director in Hollywood, changed course slightly to make the exceptional rural drama* El rebozo de Soledad. *The film tells the story of honest Doctor Alberto Robles, who must choose between a life of luxury in the rapidly-modernizing Mexico City, or the continuation of his work treating the poor inhabitants of a rural village. Directors like Gavaldón – who was nicknamed 'the ogre' for his domineering personality – and Julio Bracho, made films that, unlike the work of Emilio Fernández, were critical of the Revolution.* El rebozo de Soledad*, for example, is at once a celebration of traditional Mexican values – of the intrinsic value of the indigenous – an exploration of the growing gap between city and country spaces (the modern/urban vs. the traditional/rural) and a critique of the violence and corruption that still abounded in poor, rural areas that were supposed to have benefitted from the Revolution, but whose inhabitants were still subject to the cruelty of local landowners and 'caciques' (bosses).*
With stellar performances from some of the most important stars of the Golden Age – Arturo de Córdova, Pedro Armendáriz, Domingo Soler and the largely forgotten actress Stella Inda (who also starred in Buñuel's Los olvidados*) – as well as photography from Gabriel Figueroa and a script co-written by leftist writer José Revueltas (writer of some of the country's best films noirs and a crime reporter for Mexican newspapers), the film is a vigorous and moving drama, featuring special effects so advanced that some of the medical scenes are still shocking to this day.*

LA SOMBRA DEL CAUDILLO

Messico, 1960 Regia: Julio Bracho

▪ T. int.: *The Shadow of the Tyrant*. Sog.: dal romanzo omonimo di Martín Luis Guzmán. Scen.: Julio Bracho, Jesús Cárdenas. F.: Agustín Jiménez. M.: Jorge Bustos. Scgf.: Jorge Fernández. Mus.: Raúl Lavista. Int.: Tito Junco (generale Ignacio Aguirre), Roberto Cañedo (presidente della Camera dei Deputati), Tito Novaro (deputato), Miguel Ángel Ferriz (il Caudillo), Ignacio López Tarso (generale Hilario Jiménez), Carlos López Moctezuma (deputato Emilio Olivier Fernández), Victoria Manuel Mendoza (generale Elizondo). Prod.: Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) ▪ DCP. D.: 121'. Bn. Versione spagnola con sottotitoli inglesi / *Spanish version with English subtitles* ▪ Da: Cineteca Nacional México ▪ Digitalizzato in 2K da Cineteca Nacional México presso Laboratorio de Restauración Digital, a partire da un controtipo 35mm su supporto acetato e un controtipo 16mm su supporto acetato. Il film è stato censurato per trent'anni, i negativi originali non sono mai stati ritrovati. I controtipi erano in un considerevole stato di deterioramento / *Digitally transferred in 2K by Cineteca Nacional México at Laboratorio de Restauración Digital, from a 35mm acetate dupe negative and a 16mm acetate dupe negative. The film was censored for thirty years, the original negatives have never been found. Dupe-negatives were in a significant state of deterioration*

È giusto dire che Julio Bracho fu uno dei più prolifici e importanti registi dell'Epoca d'Oro del cinema messicano (tra il 1949 e il 1959 girò in media due film all'anno), ma va anche osservato che *La sombra del caudillo* è un'opera relativamente insolita rispetto alla produzione del regista. Tratto dal romanzo dell'autore messicano Martín Luis Guzman e ispirato alla storia vera dell'assassinio del generale Francisco Serrano, candidato alla presidenza del paese, il film – un progetto cui Bracho aveva lavorato per molti anni – è un thriller politico che si addentra nelle complicate manovre interne al Partito Rivoluzionario Istituzionale messicano*. Influenzato anch'esso dall'espressionismo e splendidamente fotografato da Agustín Jimenez, *La sombra del caudillo* sfidava esplicitamente le corrotte strutture autoritarie che Bracho osservava nella politica messicana quarant'anni dopo la fine della Rivoluzione.

Benché avesse inizialmente superato la censura e fosse stato proiettato al Festival di Karlovy Vary, il film fu in seguito ritirato dai circuiti internazionali dall'esercito messicano che mise al bando per trent'anni l''opera maledetta'. Quello della *La sombra del caudillo* resta uno dei più noti casi di censura del cinema messicano, e gli effetti si fanno sentire ancora oggi: dato che tra il 1960 e il 1990 il film fu proiettato solo di nascosto, i negativi originali non sono mai stati trovati. Le sole copie digitali disponibili provenivano da negativi 16mm e 35mm pesantemente danneggiati, ed esistono grazie all'impegno congiunto di Cineteca Nacional, Filmoteca de la UNAM e Sindacato messicano dei lavoratori della produzione cinematografica.

*Il Partito repubblicano istituzionale fu fondato nel 1929 con il nome di Partito nazionale rivoluzionario per istituzionalizzare gli accordi politici firmati dopo la Rivoluzione. Tra il 1929 e il 1994 il PRI vinse tutte le elezioni presidenziali conservando il potere per 71 anni senza interruzioni, ma era accusato di corruzione.

La sombra del caudillo

If it is fair to say that Julio Bracho was one of the most prolific and important directors during Mexican cinema's Golden Age (he made an average of two features per year, between 1949 and 1959), it is also worth nothing that La sombra del caudillo *is relatively unusual in the context of the director's oeuvre. Based on the novel by Mexican author Martín Luis Guzman and based on the real-life assassination of general Francisco Serrano, who was in the running to be the next President of Mexico, the film was a project that Bracho had been working on for many years; a political thriller that dealt, in depth, with the complex political maneuvering at work within the Mexican PRI (Institutional Revolutionary Party)*. Again influenced by expressionism, with extraordinary photography from Agustín Jimenez,* La sombra del caudillo *was a direct challenge to the corrupt authoritarian structures that Bracho saw at work in Mexican politics, now four decades after the Revolution had ended.*

Though it was originally approved for screening by the Mexican film authorities, and had screened at the Karlovy Vary Film Festival, the film was later pulled from the international circuit by Mexican army forces, who prohibited the 'accursed work' from being seen for thirty years. It remains one of the most notorious cases of censorship in the history of Mexican cinema, and its effects are still felt today: since the film was only screened surreptitiously between 1960 and 1990, the original negatives have never been found. The only digital copies available were made from significantly damaged negatives in 16mm and 35mm, and exist thanks to the combined work of the Cineteca Nacional, Filmoteca de la UNAM, and the Mexican Union of Film Production Workers.

**The PRI was founded in 1929 as the National Revolutionary Party, supposedly to institutionalize the political agreements made after the Revolution. Between 1929 and 1994 the PRI won every presidential election – holding power for a total of 71 consecutive years – but was widely accused of corruption.*

NOIR A TEHERAN: I THRILLER DI SAMUEL KHACHIKIAN

Tehran Noir: The Thrillers of Samuel Khachikian

Programma a cura di / *Programme curated by* **Ehsan Khoshbakht** e **Behdad Amini**
in collaborazione con / *in collaboration with* **National Film Archive of Iran**
Note di / *Notes by* **Ehsan Khoshbakht**

Figura solitaria, esule nel suo stesso paese, Samuel Khachikian seppe infondere forma e stile in un cinema nazionale informe. A mani vuote e privo di finanziamenti adeguati, impedì a quel cinema di scomparire nelle sabbie mobili in balia di cineasti indolenti.
Il nome di Khachikian è sinonimo di horror e suspense, e i suoi film esemplificano alla perfezione le glorie e le delusioni del cinema di genere iraniano. Alcuni videro nel regista il salvatore del cinema nazionale, altri considerarono la sua opera una semplice derivazione di film occidentali. Quel che è certo è che Khachikian fu imitato da molti registi minori. La rassegna si incentra sui film considerati dal cineasta stesso e dai suoi estimatori il punto più alto della sua produzione, le opere cruciali di colui che per primo in Iran riuscì a ottenere che il suo nome precedesse il titolo del film.
Nato nel 1923 a Tabriz da genitori armeni, Khachikian si avvicina sin da piccolo alla letteratura e al teatro. Quando il tumultuoso clima politico di Tabriz costringe la famiglia a trasferirsi a Teheran, per il giovane Samuel si aprono nuove opportunità. L'influente produttore cinematografico di origini armene Sanasar Khachaturian gli chiede di dirigere *Bazgasht* (1953).
Alla fine degli anni Cinquanta Khachikian ha ormai messo a punto un linguaggio personale: l'uso inventivo del suono, la fotografia dai toni scuri e poco contrastati, il montaggio rapido e gli insoliti angoli di ripresa si prestano alla raffigurazione di un mondo dominato dal crimine e dal peccato. A detta del regista, le storie si ispirano a vicende del genocidio armeno narrategli dal padre. Khachikian adattò il cinema di genere rendendolo attraente agli occhi di un paese a maggioranza musulmana. Ma l'avvento alla fine degli anni Sessanta dei registi modernisti e di un cinema commerciale maggiormente improntato al sesso e alla violenza segnarono rapidamente il tramonto di Khachikian, che per sua stessa ammissione da quel momento in poi girò film solo per dimostrare di esistere ancora. Dopo la rivoluzione la sua posizione non migliorò: la visione occidentalizzata dell'Iran che informava i suoi film e lo star system sul quale si fondavano erano ora fortemente avversati. Khachikian fu gradualmente messo da parte e gli fu proibito di lavorare. Quando infine poté tornare a girare, il suo mondo era troppo estraneo alla Repubblica islamica per suscitare altro che imbarazzo.
A sessant'anni di distanza, Khachikian resta uno dei registi del cinema iraniano più importanti, grazie alla padronanza nell'uso degli elementi spazio-temporali, alla sapiente valorizzazione degli attori e al ruolo fondamentale che svolse introducendo il concetto stesso di regia nel cinema nazionale. Se si considera inoltre che da membro di una minoranza seppe cambiare il corso di una cinematografia nazionale diventando il regista della maggioranza – compito svolto con gusto e fantasia –, Khachikian merita di occupare una posizione di spicco anche nella storia del cinema mondiale.

Ehsan Khoshbakht

A loner, an émigré in his own country, Samuel Khachikian brought form and style to a formless national cinema. Empty-handed and underfunded, he saved it from vanishing into the quicksand in the hands of lazy filmmakers.
Khachikian's name is synonymous with horror and suspense, his cinema fully demonstrating the glories and disappointments of Iranian popular genre films. The director was seen by some as a saviour of Iranian cinema; others judged his work to be derivative of western filmmakers. Imitator or innovator, he was certainly imitated by many lesser directors. This programme focuses on films which Khachikian's admirers and the director himself considered the peak of his cinematic achievements – key works by Iranian cinema's first "name above the title".
Born in Tabriz in 1923 to Armenian parents, Khachikian was drawn to literature and theatre from an early age. When the tumultuous political climate of Tabriz forced the family to move to the capital Tehran, a new world was opened up to him. Fellow Armenian and influential film producer Sanasar Khachaturian asked him to direct Bazgasht *(1953).*
By the late 1950s, Khachikian had perfected a language of his own, with an imaginative use of sound, low-key photography, fast cutting and unusual camera angles, all used to depict a world of sin and crime. These tales were, according to Khachikian, rooted in the stories of the Armenian genocide, recounted by his father. He modified genre films to make them appealing to a predominantly Muslim nation. But with the emergence of the modernist directors in the late 1960s and the rise of sex and violence in Iranian mainstream films, Khachikian quickly went out of fashion. He described his life thereafter as making films only to show he still existed. After the revolution, his position did not improve: the westernised vision of Iran which underlined his films – and the star system upon which they were made – were now vehemently rejected. Khachikian was slowly and deliberately sidelined and banned. When he was eventually given permission to make films, his world was too alien to the Islamic Republic to bring anything more than embarrassment.
Sixty years on, Khachikian remains one of Iranian cinema's most important directors; for his mastery of spatiotemporal elements, his genius for making stars and his essential role in bringing the notion of mise en scène to Iranian cinema. Also, if one considers Khachikian's significant role as a member of a minority changing the course of a national cinema, becoming the filmmaker of the majority and doing it with taste and imagination, he deserves to hold an important position in world film history too.

Ehsan Khoshbakht

CHAHAR RAH-E HAVADES

Iran, 1955 Regia: Samuel Khachikian

[L'incrocio degli eventi] ▪ T. int.: *Crossroad of Events*. T. alt.: *Crossroad of Incidents*. Scen., M.: Samuel Khachikian. F.: Vahak Vartanian, George Listchinsky. Scgf.: Hayro Nazloomian. Int.: Nasser Malek Moti'e (Farid), Arman (Salim), Vida Ghahremani, Maureen, Mansour Sepehrnia, Vigen, Ali Zandi. Prod.: Diana Film Studio ▪ 35mm. D.: 112'. Versione farsi / *Farsi version* ▪ Da: National Film Archive of Iran ▪ Copia stampata nel 2017 a partire dal negativo originale / *Printed in 2017 from the original negative*

Chahar rah-e havades

Tratta da un'opera teatrale di Khachikian e sviluppata insieme all'influente produttore Sanasar Khachaturian, la storia del 'bravo ragazzo' (interpretato dalla futura superstar del cinema iraniano, Malek Moti'e) che entra in una gang di criminali per soddisfare i desideri della ragazza dei suoi sogni è lungi dall'essere originale. Ma Khachikian infarcisce il film di dettagli e di innovazioni puntando a una modalità di narrazione totalmente visiva. Seppur parzialmente penalizzato da dialoghi mediocri, scene melodrammatiche e soluzioni tecniche obsolete, il film fu un successo e impose Khachikian quale maestro del thriller.

Dopo due esperienze cinematografiche infelici, a proposito delle quali Khachikian disse di essere caduto "nella trappola del *filmfarsi*" (il cinema commerciale dell'epoca), questo terzo film, benché diseguale, non manca di fascino. Khachikian oscilla tra sequenze magistrali, come quella di una rapina in una gioielleria, e scene piuttosto irrilevanti (la linea di montaggio del mobilificio apparteneva a uno dei finanziatori del film). Ma anche quando si trova a dover rispondere a necessità contingenti, Khachikian ha il dono di trasformare la quotidianità in cinema.

Uscito nel marzo del 1955, *Chahar Rah* riflette molti dei tratti principali del cinema iraniano degli anni Cinquanta, in cui aspetti legati all'appartenenza di classe e al successo si intrecciano a elementi di casualità e destino. Khachikian si spinge però oltre, grazie alla ricerca appassionata di un'idea di regia. Chiaramente affascinato dalle possibilità del montaggio ritmico e degli angoli di ripresa espressionistici, il cineasta offre un ritratto singolare della moderna Teheran. Gli abitanti della città non si sono ancora del tutto abituati a questo mondo nuovo, ed è qui che emerge la critica sociale espressa nel film.

Chahar Rah vinse il premio per il miglior film al Golrizan, primo festival cinematografico iraniano. Non tutti lo accolsero però con entusiasmo. La coprotagonista Vida Ghahremani raccontò alla BBC che la scena del bacio – il primo del cinema iraniano – le costò diverse amicizie perché il suo gesto coraggioso fu considerato immorale.

Based on a play by Khachikian and developed with the influential produc-

Samuel Khachikian sul set di *Toofan dar shahr-e ma*

er Sanasar Khachaturian, this story of a 'nice young man' (played by Iranian cinema's future superstar, Malek Moti'e) who becomes involved with criminals in order to satisfy the girl of his dreams was hardly new. But Khachikian packs the film with details and cinematic innovations, aiming for a totally visual mode of storytelling. While partly handicapped by poor dialogue, melodramatic scenes and outdated technical aspects, the film's success established Khachikian as a master of thrillers.

Following two unhappy filmmaking experiences, which Khachikian described as "falling into the trap of filmfarsi *" (the Iranian commercial cinema of the time), this third feature has a charming, if uneven quality. Khachikian moves between masterful sequences, including a jewellery heist, and somewhat irrelevant scenes – the furniture factory production line shown in the film belonged to one of the film's sponsors. Even when satisfying such demands, Khachikian makes the plain ordinary cinematic.*

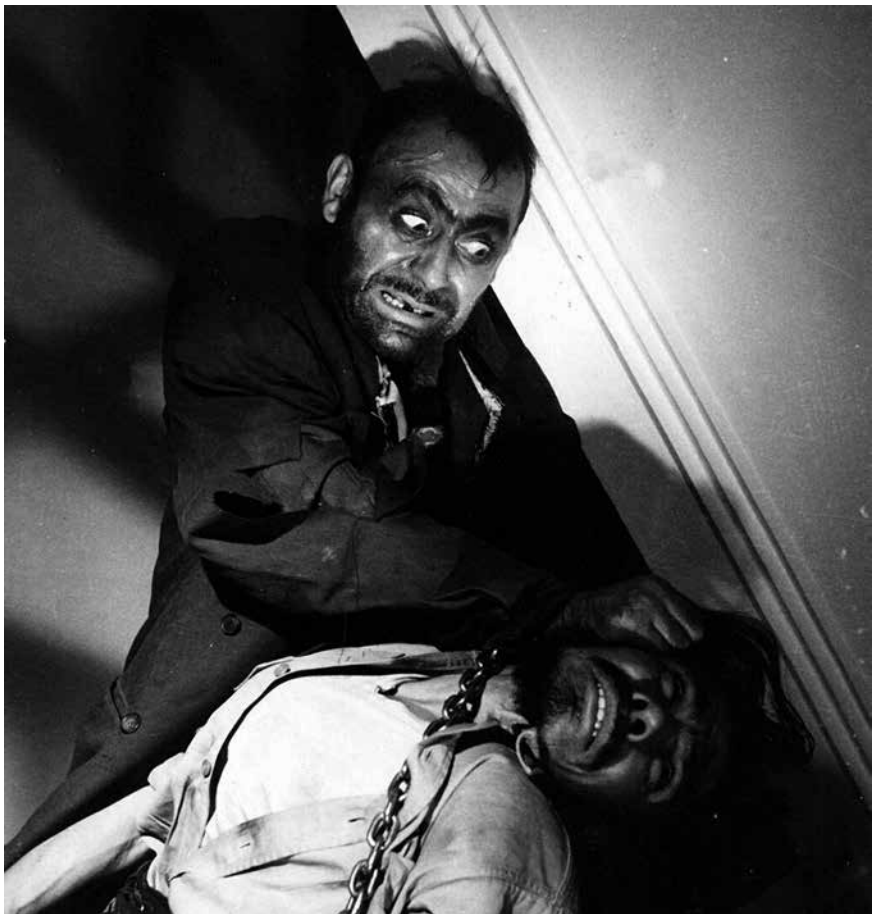
Released in March 1955, Chahar Rah *reflects many of the major characteristics of the Iranian cinema of the 50s; mostly concerned with class and success combined with elements of chance and fate. Yet it manages to move filmmaking on a few steps, introducing a passionate quest for* mise en scène. *Clearly fascinated by the potential of rhythmic editing and expressionistic camera angles, Khachikian presents a striking image of a modern Tehran. The city's inhabitants are still not quite used to this new world, out of which the social critique of the film emerges.*

Chahar Rah *won the best film prize at Golrizan, the first Iranian film festival. Not everybody was thrilled by it though. Vida Ghahremani, the film's female co-star, told the BBC that her kissing scene – understood to be the first kiss in Iranian cinema – saw her being alienated by those friends who viewed her courageous act as something immoral.*

TOOFAN DAR SHAHR-E MA

Iran, 1958 Regia: Samuel Khachikian

[Tempesta sulla nostra città] ■ T. int.: *Storm in Our City*. Scen., M.: Samuel Khachikian. F.: Vahak Vartanian. Scgf.: Ali Delpazir. Int.: Arman ('il matto'), Roufia (Simin), Hossein Daneshvar (Saeed), Mansour Sepehrnia (Soosool), Garshasb Raoufi (Houshang), Vida Ghahremani (Pari), Sousan (Gigi), Mohammad Motavasselani (Farhang).



Toofan dar shahr-e ma

Prod.: Azhir Film Studio ▪ DCP. D.: 102'. Versione farsi / *Farsi version* ▪ Da: National Film Archive of Iran

I destini di un matto, di una barbona, di un tipografo e di un playboy si intrecciano nei giorni che precedono il capodanno persiano. *Toofan*, film inclassificabile che si muove liberamente tra horror, commedia, documentario, musical e fantascienza, fu la prima produzione dell'Azhir Film Studio fondato dallo stesso Khachikian.
Quando la censura gli proibì di girare un film sul primo serial killer dell'Iran moderno, il regista tornò alle sue storie che esploravano i temi prediletti della compassione e del male. Nel film, girato in studio e in esterni, compaiono una memorabile scena ambientata durante la Festa del Fuoco e le rovine di un edificio che si diceva fosse stato luogo di torture sotto la dinastia Qajar.
Film veloce e a basso costo, il suo ritmo frenetico deve molto al fatto che l'unica macchina da presa disponibile non potesse girare consecutivamente per più di venticinque secondi senza prendere fuoco. Ma questo ibrido di generi, selvaggio e spesso incomprensibile, attesta la flessibilità delle convenzioni cinematografiche e il precario confine tra realtà e fantasia nel cinema non occidentale degli anni Cinquanta. Nella sua varietà stilistica è possibile intravedere lo sguardo di Khachikian sulla modernizzazione dell'Iran, raffigurata come promettente e allo stesso tempo inquietante. Se l'espressionismo visivo del film ricorda gli horror della Universal, la critica sociale indica che il 'mostro' è il prodotto di una società ingiusta più che l'opera di uno scienziato pazzo. "In *Toofan* volevo dire che la nostra società esige che i malati mentali vengano legati e chiusi nei manicomi, mentre tanti pazzi vestiti da persone normali circolano liberamente, e a volte sono perfino stimati e incoraggiati. Ma se qualcuno che è stato etichettato come 'matto' fa il minimo gesto, allora vogliamo subito punirlo. Alcuni, nella nostra società, sono più pazzi dei cosiddetti pazzi rinchiusi nei manicomi", commenta Khachikian.

The fates of a madman, a homeless woman, a print shop worker and a playboy are intertwined in the days leading up to Persian New Year. Toofan, *an uncategorisable film which moves freely between horror and comedy; documentary, musical and sci-fi, was the first production of Khachikian's own studio, Azhir Film.*
After the censor banned Khachikian from making a film about the first serial killer of the modern era in Iran, he turned to one of his own stories, exploring his preferred themes of compassion and evil. Shot both in the studio and on location, it features a memorable sequence of Bonfire Wednesday and a ruin which was rumoured to be a former Qajar era torture dungeon.
A fast-moving low-budget film, its frenetic pace owes much to the fact that the only camera available was worn out and couldn't shoot for more than twenty-five seconds without catching fire. But this wild, often incomprehensible hybrid of genres is a testimony to the flexibility of cinematic conventions and the line between reality and fantasy in non-western national cinemas of the 1950s. In its stylistic variety, one can see Khachikian's commentary on the modernisation of Iran, which he portrays as both promising and disturbing. If the film's expressionist vision is akin to a Universal studios horror film, the social critique makes it clear that the 'monster' is the creation

Delhoreh

of an unjust society rather than a mad scientist. Khachikian admits: "What I wanted to say in Toofan *was that in our society, we want people with mental issues to be chained and sent off to insane asylums, whereas we have many crazy people around dressed as sane people. They are free. Some of them are respected and get encouraged for what they do. But if someone who has been labelled 'mad' makes the slightest move, we immediately want to punish him. Some, in our society, are crazier than the so-called crazy people who are kept in bedlams".*

DELHOREH

Iran, 1962 Regia: Samuel Khachikian

[Angoscia] ▪ T. int.: *Anxiety*. Scen., M.: Samuel Khachikian, F.: Ghodratollah Ehsani. Scgf.: Hassan Paknejad. Int.: Irene (Roshanak Niknejad), Abdollah Bootimar (Behrooz Niknejad), Arman (Jamsheed), Shandermani (Babak), Haleh (Fetneh), Reza Beik Imanverdi (l'assassino con il coltello). Prod.: Azhir Film Studio ▪ DCP. D.: 113'. Versione farsi con sottotitoli inglesi / *Farsi version with English subtitles* ▪ Da.: National Film Archive of Iran ▪ Digitalizzazione realizzata nel 2017 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Digitized in 2017 at L'Immagine Ritrovata laboratory*

Dopo il successo di *Toofan Dar Shahr-e Ma*, fonte di buoni profitti per il neonato Azhir Film Studio, Khachikian entrò in contrasto con i soci, che invece di finanziare i suoi progetti avevano investito in una sala di doppiaggio per film d'importazione. Sentendosi tradito, Khachikian lasciò lo studio e mise il suo talento al servizio del famigerato produttore Mehdi Misaqiye, per il quale diresse il successo commerciale *Faryad-e Nime-shab*. Dopo vari incidenti dovuti alle interferenze di Misaqiye, che si attribuiva meriti indebiti, Khachikian, ancora una volta deluso, fece ritorno alla Azhir Film. Girò allora uno dopo l'altro due film che furono i più grandi successi dello studio di produzione: *Delhoreh* e *Zarbat*.
Tesa storia di inganni, ricatti e omicidio (con un richiamo a *Les Diaboliques*), *Delhoreh* appassionò il pubblico come nessun altro film iraniano prima di allora. In esso Khachikian crea un mondo unico, al contempo familiare e perturbante, documentando (con qualche invenzione) un paese in costante cambiamento: la comparsa di una nuova borghesia con tanto di cameriere, macchine americane, riviste in abbonamento, musica occidentale, case a più piani (contrapposte alle tradizionali case basse), architettura moderna e imponenti edifici pubblici. Nella creazione meticolosa di questo nuovo mondo, persino la lingua persiana era troppo lenta per Khachikian, tanto che i dialoghi furono girati a 22 fotogrammi al secondo (anziché 24) per ottenere il ritmo desiderato!
A questo punto è ormai chiaro il modo in cui Khachikian sviluppa le sue storie: un inizio drammatico, caratterizzato da un montaggio serrato, è seguito da una carrellata in stile documentaristico di Teheran, bruscamente interrotta da un incidente violento. Il suono è il principale strumento di transizione tra le scene, i personaggi si ispirano fin nell'aspetto ai film americani e la donna forte e volitiva si sostituisce allo stereotipo femminile ricorrente nel cinema iraniano.

After the success of Toofan Dar Shahr-e Ma*, which saw the newly established Azhir Film make a significant profit, Khachikian became unhappy with his partners' spending decisions. Instead of supporting the production of his projects, they invested in a dubbing facility for the studio, so as to import foreign films. Feeling betrayed, Khachikian left the studio and lent his talents to the infamous producer Mehdi Misaqiye, for whom he achieved success with* Faryad-e Nime-shab. *After various incidents, all of which concerned Misaqiye's interference and taking of undue credit, Khachikian, disillusioned once again, returned to Azhir Film. He then made two films back to back, which became the studio's biggest hits:* Delhoreh *and* Zarbat. *A tense story of deceit, blackmail, and murder (with a nod to* Les Diaboliques*),* Delhoreh *engaged audiences in a way no other Iranian film had done before. Khachikian creates a unique*

Zarbat

world, by turns familiar and unfamiliar, mapping the features of an ever-changing country (with some fabrications): the emergence of a new bourgeoisie with their maids, American cars, subscription magazines, western music, houses with staircases (as opposed to traditional flat houses) and the presence of modern architecture and impressive government buildings. Khachikian was so meticulous in creating this new world that even the Persian language didn't satisfy him – he considered it sluggish. Dialogue scenes were shot at 22 fps (instead of 24 fps) to give them the pace they lacked!
By this point in his career, one also has a clearer sense of the way in which Khachikian develops his stories: a dramatic, tightly edited opening; a documentary style tour of Tehran in the middle, abruptly interrupted by a violent incident. Sound is the main means of transitioning between scenes, characters are derived, even in their appearance, from American films and a strong-willed women is introduced as an alternative to the stereotypical depiction of women in Iranian cinema.

ZARBAT

Iran, 1964 Regia: Samuel Khachikian

[Colpo] ▪ T. int.: *Strike*. Scen., M.: Samuel Khachikian. F.: Ghodratollah Ehsani. Scgf.: Hassan Paknejad, Ali Delpazir. Int.: Arman (Jamal), Abdollah Bootimar (dottor Kourosh Imen), Ghodsi Kashani (Shirin), Farzaneh Kazemi (Mozhgan), Jamsheed Tatar (Hossein Aghai), Reza Beik Imanverdi (Reza 'il pazzo'). Prod.: Azhir Film Studio ▪ DCP. D.: 95'. Versione farsi con sottotitoli inglesi / *Farsi version with English subtitles* ▪ Da: National Film Archive of Iran ▪ Digitalizzazione realizzata nel 2017 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Digitized in 2017 at L'Immagine Ritrovata laboratory*

Thriller tra i più morbosi di Khachikian, *Zarbat* inizia in realtà come un melodramma anche piuttosto noioso che mette in scena molti cliché del conflitto di classe tipici del cinema iraniano. Quasi a metà film, tuttavia, Khachikian passa ad allestire meticolosamente uno spettacolo del terrore, quasi a vendicarsi del melodramma che precede. I personaggi si muovono in una terra oscura fatta di delitti e scambi di identità. Come in altre opere di Khachikian, l'ambientazione normale e rassicurante si trasforma presto in un luogo pericoloso, in un palcoscenico sul quale allestire piaceri perversi, mentre il regista spinge fino all'astrazione gli elementi filmici. Khachikian spiega questo con il tentativo, dopo gli anni Cinquanta, di "resuscitare l'alfabeto filmico" nazionale: "Volevo salvare il cinema iraniano dal *roohozi* [forma teatrale popolare e grossolana]. Sin dal primo giorno non mi è mai importato del messaggio o del contenuto. Quel che volevo era un cinema preciso: azione, montaggio giusto, illuminazione, e così via".
Storia di un povero padre di famiglia (interpretato da Arman, attore caro a Khachikian) la cui figlia è oggetto delle attenzioni di un collega corrotto e del medico curante della moglie, malata terminale, il film riprende il riuscito triangolo di *Toofan*. Qui, ancora una volta, le risorse finanziarie modeste si rivelano provvidenziali: grazie a uno stile eminentemente visivo e a un impiego esuberante della macchina da presa (è la prima volta che in un film di Khachikian viene usato lo zoom), il regista ricicla elementi familiari dando loro un'impronta nuova. Dal punto di vista tecnico, l'influenza di Khachikian sulla generazione successiva di cineasti può essere fatta risalire a questo film, dato che gli assistenti alla regia erano i futuri rappresentanti della nouvelle vague iraniana Masoud Kimiai e Khosrow Haritash.
Il 1965 vide lo straordinario successo di *Ghanj-e Gharoun* di Siamak Yasemi, film che rappresentava un ritorno al cinema 'prealfabetico' e azzerava tutto ciò che Khachikian aveva dato al cinema iraniano: da quel momento anche i suoi film iniziarono a mostrare i segni del compromesso e di un inarrestabile declino.

One of Khachikian's most morbid thrillers, Zarbat *actually begins as a melodrama – and a rather tedious one at that – in which most of Iranian cinema's clichés of class conflict are introduced. Almost halfway into the film, however, Khachikian shifts to a meticulously designed spectacle of terror, as if in revenge for the preceding drama. Characters move into a dark territory of murder and mistaken identities. As in some of Khachikian's other works, the setting of an ordinary house becomes a site of peril and a stage for perverse pleasures, as the director plays with filmic elements to the point of abstraction. Khachikian explains this as his attempt, after the 1950s, to "revive the alphabet of film" in Iranian cinema: "I wanted to save Iranian cinema from* roohozi *[a popular and vulgar form of theatre]. From the first day onwards, it wasn't the message or the content that I was concerned with. What I wanted was a precise cinema: action, correct editing, lighting and so on".*
The story of a destitute married man (played by Khachikian regular, Arman) whose daughter is the centre of attention for both a corrupt colleague and a doctor who is treating his terminally ill wife, the film refurbishes the successful triangle character relationship of Toofan. *Here, again, the low budget proved fortuitous: a highly visual style with an exuberant use of the camera (and the first use of a zoom lens in a Khachikian film) recycles familiar elements and gives them a new edge. The technical influence of the director on the next generation of filmmakers could reasonably be traced to this film, as the soon-to-be new wave directors Masoud Kimiai and Khosrow Haritash were assistants to Khachikian.*
In 1965, with the staggering success of Siamak Yasemi's Ghanj-e Gharoun*, a film which meant a return to 'pre-alphabet cinema' and the undoing of all Khachikian had given to Iranian cinema. His films too started to show signs of compromise and decline, which was to continue thereafter.*

THE FILM FOUNDATION'S WORLD CINEMA PROJECT

Programma a cura di / *Programme curated by* **Cecilia Cenciarelli**
Note di / *Notes by* **Luciano Castillo**, **Cecilia Cenciarelli**, **Aboubakar Sanogo** e **Maria Giovanna Vagenas**

Con trentuno film restaurati in venti paesi, tra cui Armenia, Cuba, Egitto, Filippine, India, Iran, Kazakistan, Marocco, Messico, Senegal, Sri Lanka, Taiwan, Turchia, il World Cinema Project festeggia il suo decimo compleanno. Come in passato questo programma, imbastito attorno ai restauri più recenti, tenta di allargare il nostro campo visivo e d'indagine.

Immaginiamo allora di ripartire da dove ci eravamo lasciati: dall'ultima inquadratura di *Memorias del subdesarrollo* con il telescopio di Sergio Corrieri puntato sui carri armati che sfilano silenziosamente lungo il Malecón, all'alba della rivoluzione. *Memorias* e *Lucía* escono in sala a distanza di pochi mesi, tra l'estate e l'autunno del 1968, mentre i grandi movimenti di liberazione e di protesta attraversano il pianeta incidendo un solco profondo nella storia. Grazie a queste due opere il cinema cubano, nato nell'incubatrice dell'ICAIC e sfamato dal neorealismo italiano, si impone con forza all'attenzione internazionale.

Restaurare *Lucía*, ritrovare le immagini di questo ambizioso affresco della storia cubana, in cui la lezione di Visconti (ma anche di Kazan e Resnais) e la sperimentazione visiva si mescolano nella ricerca di uno stile e un linguaggio propri, completa in un certo senso l'esperienza iniziata con *Memorias del subdesarrollo*. Ci riporta cioè davanti agli occhi la libertà, la coerenza e la maturità espressiva raggiunte dal cinema rivoluzionario al suo apice, in grado di trovare un punto di equilibrio tra uno sguardo interno e uno marginale. È un cinema che parla una lingua comune a tutto il nuovo cinema latino-americano e che si esprime anche attraverso una profonda riflessione critica e teorica, come dimostrano i trattati-manifesto *Un'estetica della fame* di Glauber Rocha (1965), *Per un cinema imperfetto* di García Espinosa (1969) e *Verso un Terzo Cinema* (1969) di Getino e Solanas. Al centro della discussione il potenziale militante del cinema, la necessità di decolonizzare l'arte, di ribaltare l'estetica borghese e il controllo esercitato dal sistema capitalistico europeo e statunitense. Qui, il continente latino-americano e quello africano trovano un forte terreno di condivisione, rafforzando la voce e moltiplicando i punti di vista dei movimenti per un cinema del terzo mondo. L'opera di Med Hondo, la cui portata artistica e militante non è stata ancora completamente riconosciuta proprio per la coerenza inespugnabile del suo autore, contribuì in maniera fondamentale a questo dibattito. "Ironico, caustico, provocatorio, storicamente consapevole, intransigente ma profondamente empatico e perennemente innovativo, il cinema indomabile di Med Hondo – scrive Aboubakar Sanogo, a cui dobbiamo la (ri)scoperta di questo maestro – ci invita a riappropriarci del nostro destino e forgiare un mondo a nostra immagine e somiglianza".

Cecilia Cenciarelli

With 31 restored titles from 20 countries – including Armenia, Cuba, Egypt, India, Iran, Kazakhstan, Mexico, Morocco, the Philippines, Senegal, Sri Lanka, Taiwan, Thailand, Turkey – the World Cinema Project turns ten this year. As in the past, this program stems from the project's most recent restorations, attempting to widen our field of investigation.

So let's go back exactly where we left off: the last shots of Memorias del subdesarrollo *with Sergio Corrieri's telescope pointed at the tanks silently passing along the Malecón, at the dawn of the revolution.* Memorias *and* Lucía *were released in theatres few months apart, between the summer and fall of 1968, while the great liberation and protest movements crossed the planet and cut through history. It was mainly thanks to these two films that Cuban cinema, born inside ICAIC's incubator and fed with Italian Neorealism, was brought to international attention. Restoring* Lucía*, recovering the original beauty of this ambitious portrayal of Cuban history in which Visconti's influence (but also Kazan's and Resnais') and visual experimentation merge together to attain a personal language and style, expands, in a way, the process started with* Memorias*. In other words, it brings directly to our eyes the freedom, the coherence and the expressive maturity reached by revolutionary cinema at its peak, able to ripen within the system and yet keep an ambiguous, marginal, critical gaze. This Cuban cinema shares the same language with the new Latin American cinema at large, capable of expressing its critical discourse through a number of essay-manifestos such as Glauber Rocha's* Aesthetic of Hunger *(1965), Garcia Espinosa's* For an Imperfect Cinema *(1969) and, also in 1969,* Towards a Third Cinema *by Getino and Solanas. At the core of these filmmakers' debate is the militant nature of cinema, the need of decolorizing art, to overturn the bourgeois aesthetics as well as the control imposed by the European and American capitalist system. It's on these very same axis that Latin American and African filmmakers articulated a common discourse, which multiplied the perspectives and raised the voice of third cinema movements. Med Hondo's œuvre, yet to be recognized fully also because of Hondo's uncompromising artistic stance, played a key role in this debate. "It is a cinema premised on the inseparability of the aesthetic and the political" – wrote Aboubakar Sanogo, to whom we owe the (re)discovery of this filmmaker. "Humorous, caustic, thought-provoking, historically conscious, uncompromising yet profoundly empathetic, and restlessly innovative […] the indocile films of Med Hondo invite us to take our destinies in our own hands and forge a world in our own image".*

Cecilia Cenciarelli

AFRIQUE SUR SEINE

Francia, 1955 Regia: Paulin Soumanou Vieyra, Mamadou Sarr

▪ T. int.: *Africa on the Seine*. Sog., Scgf.: Paulin S. Vieyra, Mamadou Sarr. F.: Robert Caristan. M.: Paulin Soumanou Vieyra. Int.: Paulin S. Vieyra, Mamadou Sarr, Marpessa Dawn, Annette M'Baye. Prod.: Groupe africain de cinéma con il sostegno di Comité du film ethnographique du Musée de l'Homme ▪ DCP. D.: 20'. Bn. Versione francese / *French version* ▪ Da: PSV-Films ▪ Un ringraziamento speciale a / *Special thanks to* Stephane Vyera

Sul set di *Afrique sur Seine*

Afrique sur Seine è il nostro prologo. Perché ci permette di ricordare, a trent'anni dalla sua scomparsa, Paulin Soumanou Vieyra, primo studente africano laureato all'IDEHC di Sadoul e Mitry, indispensabile pioniere della storiografia cinematografica e illuminato documentarista.
Perché è il primo film di un regista del continente subsahariano a sollevare la questione della diaspora e della 'presenza africana' a Parigi, un decennio prima che Sembène e Hondo portassero in scena la dannazione della Costa Azzurra e l'alienazione della capitale francese.
Perché *Afrique sur Seine*, questo 'piccolo saggio etnografico alla rovescia', ha il merito di aver fatto muovere al cinema africano i suoi primissimi passi su un terreno aspro e ostile. Sono gli anni in cui, come ricorda Manthia Diawara, il governo francese attua per la prima volta in maniera diretta le disposizioni del Decreto Laval, emanato nel 1934 per ostacolare la nascita del cinema africano e un qualunque punto di vista sul colonialismo. Il primo a farne le spese è *Afrique 50*, girato clandestinamente in Costa d'Avorio da René Vautier. Quasi contemporaneamente al divieto, posto a Vieyra, di girare in Senegal, la censura colpisce *Les Statues meurent aussi*, feroce atto d'accusa contro l'alterazione del patrimonio artistico e culturale africano firmato Resnais-Marker. "Il cinema ha delle enormi responsabilità nel nostro paese – scrive Vieyra – è la lavagna su cui s'inscrivono i segni visibili della nostra conoscenza. Il libro illustrato dello svago. Il viaggio che ci porterà alla comprensione del mondo. Conserverà le nostre arti quando gli iniziati non saranno più il prolungamento di un museo vivente; sarà la nostra biblioteca. Il cinema sarà ogni giorno il nostro diario".

Cecilia Cenciarelli

Afrique sur Seine *is our prologue. Because it allows us to remember, thirty years after his death, Paulin Soumanou Vieyra, the first African graduate of Sadoul and Mitry's IDHEC, a film history pioneer and enlightened documentarist.*
Because it was the first film by a Sub-Saharan director that explores the diaspora and 'African presence' in Paris, a decade before Sembène and Hondo brought the damnation of the French Riviera and the alienation of the French capital to the screen.

Because Afrique sur Seine*, this 'small inverted ethnographic essay film', was the first to have prodded African cinema into more difficult and contentious terrain. As Manthia Diawara reminds us, it was a time when the French government directly implemented for the first time the Laval Decree, which had been issued in 1934 to prevent the creation of African cinema and stifle perspectives on colonialism. The first film that paid the price was* Afrique 50*, clandestinely shot in Ivory Coast by René Vautier. Almost at the same time that Vieyra was denied authorization for filming in Senegal,* Les Statues meurent aussi *was censored. Resnais and Marker's film fiercely denounced the alteration of African artistic and cultural heritage. "Cinema has enormous responsibilities in our land", wrote Vieyra, "it is the blackboard for writing the visible signs of our knowledge. The illustrated book of entertainment. The journey that will make us understand the world. It will preserve our arts when its initiates will no longer be an extension of a living museum, it will be our library. Cinema will be our everyday journal".*

Cecilia Cenciarelli

SOLEIL Ô

Mauritania, 1970 Regia: Med Hondo

▪ T. int.: *Oh, Sun*. Sog., Scgf.: Med Hondo. F.: François Catonné, Jean-Claude Rahaga. M.: Michèle Masnier, Clément Menuet. Mus.: Georges Anderson. Int.: Robert Liensol, Théo Légitimus, Gabriel Glissand, Mabousso Lô, Alfred Anou, Les Black Echos, Ambroise M'Bia, Akonio Dolo. Prod.: Grey Films, Shango Films ▪ DCP. D.: 98'. Bn. Versione francese e araba con sottotitoli inglesi / *French and Arabic version with English subtitles* ▪ Da: The Film Foundation's World Cinema Project ▪ Restaurato da Cineteca di Bologna in collaborazione con Med Hondo presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata. Con il sostegno di George Lucas Family Foundation e The Film Foundation's World Cinema Project / *Restored by Cineteca di Bologna in collaboration with Med Hondo at L'Immagine Ritrovata laboratory. Restoration funded by the George Lucas Family Foundation and The Film Foundation's World Cinema Project*

Il restauro di *Soleil Ô* ha utilizzato un 16mm invertibile, e due controtipi – 16 e 35mm – depositati da Med Hondo presso Ciné-Archives, gli archivi audiovisivi del Partito Comunista francese a Parigi. Una copia d'epoca, conservata presso l'Harvard Film Archive, è stata utilizzata come riferimento per la *colour grading* supervisionata dal direttore della fotografia François Catonné.

Ci siamo trovati a essere artisti 'di colore', come si dice di solito, per puro caso. Insieme a Parigi sostanzialmente per le medesime ragioni, Bachir, Touré, Robert e io ci siamo trovati nel bel mezzo di un paese, di una città, nella quale rimediare di che vivere, in parole povere, dove lavorare: essere un attore, un musicista, un cantante. E dove, però, ci si è subito resi conto che le porte erano chiuse […]. Allora, per uscirne, abbiamo pensato di formare tutti insieme un gruppo teatrale e, nell'attesa, abbiamo realizzato tutti insieme *Soleil Ô*. Per fare il film abbiamo dovuto scavalcare tutti gli ostacoli burocratici e materiali, in altri termini trovare un produttore e dirgli: "È il miglior soggetto che ci sia, perché ci crediamo". Per sentito dire, "se si è bravi a parlare, si è bravi anche a fare un film". Ebbene, abbiamo fatto *Soleil Ô* senza un centesimo […]. Tutte le scene sono ispirate alla realtà. Perché il razzismo non s'inventa, soprattutto al cinema. È una specie di mantello che ti mettono addosso, con cui sei obbligato a vivere. Anche la scena della confessione, all'inizio: in effetti, nelle Antille dove sono nato, ai bambini, quando andavano a confessarsi, insegnavano a nominare come peccato il fatto che sapevano parlare il creolo. Ma so bene che il cinema da voi definito cinema-verità ha sempre evitato di dire cose del genere. L'unica cosa che ha fatto in questo senso è stato prendere dei volti di neri e mescolarli alla folla. Per mostrare che più l'Occidente tenderà economicamente a espandersi, più avrà bisogno di manodopera nera. E così l'Africa resterà un continente sempre più sottosviluppato: dire il contrario è dire il falso […]. L'idea iniziale era quella di far vedere tutti i luoghi deputati, privilegiati dai turisti, gremiti unicamente di neri. D'improvviso si vedeva il Sacré-Cœur e si vedevano solo neri. Sarebbe stato un bell'impatto cinematografico. Solo che l'idea è rimasta sulla carta, non si è riusciti a tradurla in immagini.
Med Hondo, "Jeune Cinéma", giugno-luglio 1970

The restoration of Soleil Ô *was made possible through the use of a 16mm reversal print, and 16mm and 35mm dupe negatives deposited by Med Hondo at Ciné-Archives, the audiovisual archive of the French Communist Party, in Paris. A vintage 35mm print preserved at the Harvard Film Archive was used as a reference. Colour grading was supervised by cinematographer François Catonné.*

It was purely by chance that we ended up being artists 'of colour', as is the term usually used. In Paris together for basically the same reasons, Bachir, Touré, Robert and I found ourselves right in the middle of a country, a city, where we had to get by, for a lack of better words, where we had to work: being an actor, a musician, a singer. And where we realized immediately the doors were closed […]. As a solution we thought of creating a theater group and, in the meantime, we all made Soleil Ô*. In order to make the film we had to overcome every bureaucratic and material obstacles, in other words, find a producer and tell him: "It's the best story around, because we believe in it". Like they say: "If you're good at talking, you're good at making film". And so, we made* Soleil Ô *without money […]. All the scenes*

were based on reality. Because racism isn't invented, especially in film. It's like a kind of cloak put on you, that you're forced to live with. Even the confession scene, at the beginning: in fact, in the Antilles, where I was born, they taught children that knowing how to speak Creole was a sin to confess. I know that the cinema you called cinéma-vérité has always avoid saying things of the kind. The only thing it has done in this sense is take black faces and mix them in the crowds. To demonstrate that as the West continues to expand itself economically, the more it will need black labor. And so Africa will always be an underdeveloped continent: saying the contrary is a lie […]. The original idea was to show tourist spots packed with blacks only. All of a sudden you would see Sacré-Cœur, and you would see only blacks. It would have had a powerful cinematographic impact. But the idea remained on paper and wasn't translated into images.
Med Hondo, "Jeune Cinéma",
June-July 1970

WEST INDIES

Francia-Algeria-Mauritania, 1979
Regia: Med Hondo

▪ Sog.: Daniel Boukman. Scen.: Med Hondo. F.: François Catonné. M.: Youcef Tobni. Scgf.: Jackques Saulnier. Mus.: Georges Rabol, Frank Valmont. Int.: Cyril Aventurin (il padre di famiglia), Fernard Berset (l'albergatore), Roland Bertin (la 'Morte'), Gérard Bloncourt (signor De la Pierre), Toto Bissainthe (sorella Marie Joseph de Cluny), Philippe Clévenot (l'abate), Georges Hilarion (signor Belleville), Robert Liensol (il parlamentare). Prod.: Les Films Soleil Ô ▪ 35mm. D.: 115'. Col. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ▪ Da: Harvard Film Archive

West Indies, uno dei capolavori di Hondo, è un magnifico musical in widescreen che si svolge tutto su un unico set, una gigantesca nave negriera che simboleggia la relazione triangolare tra Africa, Europa e Caraibi, esplorando i parallelismi tra la migrazione forzata della tratta oceanica degli schiavi e le migrazioni contemporanee di cittadini afro-caraibici verso le metropoli postcoloniali. In una straordinaria esibizione di virtuosismo, Hondo usa una ricca gamma di tecniche cinematografiche (verticalità delle inquadrature, abili carrellate, piani sequenza splendidamente orchestrati) per esplorare quattro secoli di storia in un solo luogo, segnalando i salti temporali con fluidi movimenti di macchina e una messinscena fastosa, mentre la notevole varietà di stili musicali, i testi ironici, struggenti e coinvolgenti e la brillante coreografia inebriano i sensi e invitano lo spettatore a unirsi alla lotta per trasformare il mondo.
Come ha detto Hondo: "Volevo affrancare il concetto di commedia musicale dal marchio di fabbrica americano. Volevo dimostrare che ciascun popolo ha una sua commedia musicale, una sua tragedia musicale, e un pensiero che prende forma attraverso la storia del suo paese".

Aboubakar Sanogo

Per troppo tempo il cinema africano è stato considerato un cinema povero, un cinema approssimativo in cui le tecniche non erano all'altezza delle idee. *West Indies* si presenta in maniera molto diversa, avvalendosi di mezzi finanziari e tecnici. La sua sontuosità visiva non è gratuita. Dimostra che un film militante può essere bello e conquistare il pubblico con mezzi che non si limitino alle aride argomentazioni politiche. *West Indies* non è solo un film sulle Indie Occidentali, è un film africano. È un appello a tutti i popoli il cui passato è segnato dall'oppressione, il cui presente è la conseguenza di promesse abortite e il cui futuro resta tutto da conquistare.
Maryse Condé, "Demain l'Afrique",
27 agosto 1979

One of Hondo's enduring masterpieces, West Indies *is a stunning widescreen musical that takes place entirely on a single set – a giant slave ship that symbolizes the triangular relationship between Africa, Europe and the Caribbean – as it explores the parallels between the forced migration of the Atlantic slave trade and the contemporary migration of Afro-Caribbean subjects to former colonial metropoles. In a breathtaking display of virtuosity, Hondo deftly uses an array of filmic techniques (a vertically oriented* mise en scène*, dexterous tracking shots, beautifully orchestrated long takes) to explore four centuries of history within his single location, signalling temporal shifts through fluid camera movements and sumptuous staging; meanwhile, the remarkable range of musical styles, witty, poignant, and rousing lyrics, and brilliant choreography dazzle the senses and invite the spectator to join in the struggle to transform the world.*
Said Hondo: "I wanted to free the very concept of musical comedy from its American trade mark. I wanted to show that each people on earth has its own musical comedy, its own musical tragedy and its own thought shaped through its own history".

Aboubakar Sanogo

For too long a time African cinema has been considered as a destitute cinema, a cinema of approximations where techniques did not match ideas. West Indies *presents itself quite differently: it uses the contribution of both technical and financial means. Its visual sumptuousness is not gratuitous. It proves that a militant film can be beautiful and reach viewers by other means than dry political argumentation. Indeed* West Indies *is no more a West Indian film than an African film. It is a film which summons all people whose past is marked by oppression, whose present results from aborted promises and whose future is left to be conquered.*
Maryse Condé, "Demain l'Afrique",
August 27, 1979

West Indies

SARRAOUNIA

Burkina Faso-Mauritania-Francia, 1986
Regia: Med Hondo

▪ Sog.: dal romanzo omonimo di Abdoulaye Mamani. Scen.: Med Hondo. F.: Guy Famechon. M.: Marie-Thérèse Boiché. Scgf.: Jacques D'Ovidio. Mus.: Pierre Akendengue, Abdoulaye Cissé, Issouf Campaore. Int.: Aï Keïta (Sarraounia), Jean-Roger Milo (capitano Voulet), Féodor Atkine (Chanoine), Didier Sauvegrain (dottor Henric), Roger Miremont (tenente Joalland), Luc-Antoine Diquéro (tenente Pallier), Jean-Pierre Castaldi (sergente Boutel). Prod.: Les Films Soleil Ô ▪ 35mm. D.: 120'. Col. Versione jula, fula e francese con sottotitoli inglesi / *Jula, Fulani and French version with English subtitles* ▪ Da: Harvard Film Archive

Volevo illustrare fatti storici autentici per dimostrare che il continente africano non è stato colonizzato facilmente ma ha avuto una storia di lotta e di resistenza. Ci sono state donne africane che hanno partecipato alla lotta contro il colonialismo: la regina Sarraounia nel Niger, Jinga in Angola, Ranavalona in Madagascar, Beatrice del Congo, solo per citarne alcune. Non si parla mai dell'importanza storica delle donne africane, che pure furono alla guida di regni e godettero di un notevole prestigio nelle società matriarcali. *Sarraounia* fu girato nel 1986 in Burkina Faso. Le comparse furono scelte tra soldati dell'esercito burkinabè e la popolazione locale. Alcune scene richiesero ben 400 soldati e 2000 comparse retribuite. […] La prima del film si svolse a Parigi, ma inizialmente la distribuzione fu sabotata. Il distributore non rispettò il contratto. Secondo alcuni vi furono pressioni politiche, ma io non dispongo di prove concrete che lo dimostrino. Il tutto fu così scandaloso che alcuni registi – Bertrand Tavernier, Constantin Costa-Gavras, Ousmane Sembène, Souleymane Cissé – firmarono una petizione per protestare.
Med Hondo, intervista di Françoise Pfaff, in *With Open Eyes: Women and*

Sarraounia

African Cinema, a cura di Kenneth W. Harrow, Editions Rodopi, Amsterdam-Atlanta 1997

Filmato in un glorioso widescreen con colori fastosi e splendide scene di battaglia su vasta scala, l'adattamento di Hondo dell'omonimo romanzo di Abdoulaye Mamani trasforma un fatto storico poco noto in un poema epico sulla resistenza africana contro il colonialismo. Nel 1898 la spedizione militare Voulet-Chanoine – destinata a diventare tristemente celebre per le brutalità esercitate sulla popolazione africana – parte dal Senegal con l'obiettivo di conquistare il Ciad e operare la ricongiunzione delle colonie francesi al continente. Diretta al Lago Ciad, la spedizione incontra Sarraounia, brillante stratega militare e regina delle tribù Aznas, che chiama il suo popolo a resistere valorosamente agli invasori. Vincitore del primo premio al Fespaco, l'epico film di Hondo è un esempio magnifico e ispiratore di come la storia possa essere trasformata in cinema.

Aboubakar Sanogo

I wanted to illustrate authentic historical facts to show that the African continent was not easily colonized and had a history of resistance to colonialism. There were a number of African women involved in the fight against colonialism: Queen Sarraounia in Niger, Jinga in Angola, Ranavalona in Madagascar, Beatrice of the Congo, to name a few. We never speak of the role of African women in history, but they headed kingdoms and had an important status in matriarchal societies. Sarraounia *was shot in 1986 in Burkina Faso. Soldiers from the Burkinabè army and other local people served as extras. Some scenes required up to 400 soldiers and as many as 2,000 paid extras. […] The film premiered in Paris, but its initial distribution was sabotaged. The distributor did not respect our contract. Some people say that political pressures were exerted on the distributor, but I have no concrete proof of this. The whole thing was so scandalous that a number of filmmakers signed a petition to protest – Bertrand Tavernier, Constantin Costa-Gavras, Ousmane Sembène, Souleymane Cissé.*
Med Hondo, interview with Françoise Pfaff, *in* With Open Eyes: Women and African Cinema*, edited by Kenneth W. Harrow, Editions Rodopi, Amsterdam-Atlanta 1997*

Shot in glorious widescreen with luxuriant colours and featuring large-scale, exquisitely staged battle scenes, Hondo's adaptation of the eponymous novel by Abdoulaye Mamani transforms a lit-

tle-known historical incident into an epic poem of African resistance against colonialism. In 1898, the Voulet-Chanoine military expedition – soon to become infamous for its brutality towards the African population – sets out from Senegal in a bid to conquer Chad and thereby unify all French holdings on the continent. En route to the Chad Basin, the expedition encounters Queen Sarraounia, a brilliant military strategist and leader of the Aznas, who rallies her people for a valiant resistance against the invaders. Winner of the top prize at Fespaco, Hondo's magnificent and inspirational epic is a model for transforming history into cinema.

Aboubakar Sanogo

Noticiero ICAIC Latinoamericano (1960-1970)

Il Noticiero ICAIC Latinoamericano è un fondo unico con uno straordinario valore storico, artistico e culturale. La sua storia è strettamente legata al destino della rivoluzione cubana.
La prima edizione del Noticiero vede la luce il 6 giugno del 1960, circa un anno dopo la fondazione dell'ICAIC. Questa data segna l'inizio di una lunga serie che verrà prodotta per più di tre decenni.
Sotto la direzione di Alfredo Guevara, durante i due primi anni, e quella di Santiago Alvarez in seguito, i cinegiornali cubani conosceranno un enorme successo raggiungendo una vasta diffusione non solo a Cuba ma in tutta l'America Latina. Politica cubana, politica mondiale, cultura, tecnologia, scienza, sport e vita quotidiana ne costituiscono i soggetti.
Negli anni Novanta la profonda crisi economica che colpisce il paese induce la fine della produzione. Dopo l'ultima trasmissione, il 19 luglio 1990, l'insieme del fondo – 1493 edizioni, corrispondenti a 250 ore di materiali filmati – viene stoccato nei locali della Cinemateca de Cuba.
Nel 2009, il Noticiero ICAIC è dichiarato patrimonio culturale nazionale di Cuba e viene iscritto nel registro della memoria del mondo dell'Unesco. Questo atto costituisce un primo passo decisivo per la salvaguardia del Noticiero. L'INA in Francia mostrerà in seguito un vivo interesse per questo fondo firmando, tre anni dopo, un accordo di cooperazione culturale unico nel suo genere con l'ICAIC, che ne prevede il restauro, la digitalizzazione in HD e la diffusione.

Maria Giovanna Vagenas

The Noticiero ICAIC Latinoamericano is a unique collection of extraordinary historical, artistic and cultural value. Its history is intertwined with the fate of the Cuban Revolution.
The Noticiero's first edition dates back to June 6, 1960, about a year after the ICAIC was founded. This date marks the beginning of a series that would be produced for over three decades.
Under the direction of Alfredo Guevara during its early years and later under Santiago Alvarez, the Cuban newsreels were widely popular, reaching a vast area not limited to Cuba but all over Latin America. It covered Cuban and world politics, culture, technology, science, sports and daily life.
In the 1990s, the economic crisis that gripped the country brought the production to an end. After the last broadcast, July 19, 1990, the collection – 1493 units, corresponding to 250 hours of filmed material – was stored at the Cinemateca de Cuba.
In 2009, the Noticiero ICAIC was declared national cultural heritage of Cuba and was included in Unesco's Memory of the World Register, which was a decisive step in preserving Noticiero. The INA in France later showed a keen interest in the collection and, three years later, signed a unique cultural cooperation agreement with the ICAIC for the Noticiero's restoration, HD digitization and distribution.

Maria Giovanna Vagenas

1960: AÑO DE LA REFORMA AGRARIA
Noticiero n. 17 (26 settembre 1960). D.: 9'

1961: AÑO DE LA EDUCACIÓN
Noticiero n. 47 (30 aprile 1961). D.: 15'

1962: AÑO DE LA PLANIFICACIÓN
Noticiero n. 125 (29 ottobre 1962). D.: 10'

1963: AÑO DE LA ORGANIZACIÓN
Noticiero n. 155 (27 maggio 1963). D.: 10'

1964: AÑO DE LA ECONOMÍA E DE LA REVOLUCIÓN TECNICA
Noticiero n. 197 (16 marzo 1964). D.: 10'

1965: AÑO DE LA AGRICULTURA
Noticiero n. 282 (8 novembre 1965). D.: 10'

1966: AÑO DE LA SOLIDARIEDAD
Noticiero n. 313 (20 giugno 1966). D.: 10'

1967: AÑO DEL VIETNAM HEROICO
Noticiero n. 346 (6 febbraio 1967). D.: 9'
Noticiero n. 383 (6 novembre 1967). D.: 2'

1968: AÑO DEL GUERRILLERO HEROICO
Noticiero n. 405 (29 aprile 1968). D.: 4'
Noticiero n. 407 (14 maggio 1968). D.: 4'
Noticiero n. 414 (5 luglio 1968). D.: 3'

1969: AÑO DEL ESFUERZO DECISIVO
Noticiero n. 478 (29 dicembre 1969). D.: 8'

1970: AÑO DE LOS 10 MILLONES, NI UNA LIBRA DE MENOS
Noticiero n. 493 (20 aprile 1970). D.: 10'

▪ DCP. D.: 114' Bn. Versione spagnola con sottotitoli inglesi / *Spanish version with English subtitles* ▪ Da: INA in collaborazione con Casa Azul

LUCÍA
Cuba, 1968 Regia: Humberto Solás

▪ Scen.: Humberto Solás, Julio García Espinosa, Nelson Rodríguez. F.: Jorge Herrera. Scgf.: Pedro García Espinosa, Roberto Miqueli. Mus.: Leo Brouwer, Joseíto Fernández. Int.: Raquel Revuelta (Lucía nel 1895), Eduardo Moure (Rafael), Idalia Anreus (Fernandina), Eslinda Núñez (Lucía nel 1933), Ramón Brito (Aldo), Flora Lautén (Flora), Adela Legrá (Lucía dopo la Rivoluzione), Adolfo Llauradó (Tomás), Teté Vergara (Angelina). Prod.: Raúl Canosa, Camilo Vives per ICAIC ▪ DCP. D.: 160'. Bn. Versione spagnola con sottotitoli inglesi / *Spanish version with English subtitles* ▪ Da: ICAIC ▪ Restaurato da Cineteca di Bologna in collaborazione con ICAIC presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata. Con il sostegno di Turner Classic Movies e The Film Foundation's World Cinema Project. Un ringraziamento speciale a Bundesarchiv / *Restored by Cineteca di Bologna in association with ICAIC at L'Immagine Ritrovata laboratory. Restoration funded by Turner Classic Movies and The Film Foundation's World Cinema Project. Special thanks to Bundesarchiv*

Il restauro di *Lucía* ha utilizzato i negativi originali camera e suono e un elemento duplicato di terza generazione preservati presso l'ICAIC. Parte consistente del negativo originale (5 rulli su 18) affetto da avanzata sindrome dell'aceto, è risultato inutilizzabile e sostituito con un duplicato di seconda generazione conservato dal Bundesarchiv a partire dalla fine degli anni Sessanta, quando il film fu distribuito in Germania Est. *Lucía* è stato girato su due diverse pellicole, Orwo e Ilford, sviluppate secondo lo stile, il registro e le intenzioni narrative dei diversi episodi. Le testimonianze di Raúl Rodriguez e Carlos Bequet sono state preziose per il *grading* che ha utilizzato, come riferimento, una copia preservata presso il BFI - National Archive.

L'ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos) nacque dalla vittoria della Rivoluzione. Chi come noi si apprestava a fondare un'industria cinematografica nazionale partendo da zero doveva affrontare una serie di problemi che andavano risolti subito. Il nostro problema fondamentale era una dicotomia culturale come quella illustrata dalla tesi di Lenin sulle culture nazionali. Avevamo una tradizione culturale elitaria che rappresentava gli interessi della classe dominante e una cultura più clandestina che aveva già subito un'ampia esposizione mediatica: a un certo punto tutte le espressioni artistiche iniziarono a essere convertite in prodotti di una cultura consumistica.
Dato che l'elemento elitario e quello popolare erano intimamente legati e che la consapevolezza piccoloborghese e le influenze europee e nordamericane erano predominanti, il nostro panorama culturale all'epoca della Rivoluzione era piuttosto desolante. Parliamo degli anni Sessanta, quando il più importante movimento cinematografico era la nouvelle vague francese. Film come *Hiroshima mon amour* (1959) di Alain Resnais o *L'avventura* (1960) di Michelangelo Antonioni segnarono buona parte del decennio successivo. Tali influenze ci alienavano dalle nostre forme culturali autoctone e dalla seria ricerca di un tipo di espressione culturale coerente con la vita nazionale e con l'esplosiva dinamica rivoluzionaria. Eppure era una strada che dovevamo percorrere. Chiunque adoperi per la prima volta gli strumenti dell'attività artistica è destinato a essere vulnerabile alle influenze artistiche esterne.
Con *Lucía*, volevo rappresentare la nostra storia per fasi, mostrare come le frustrazioni e le battute d'arresto – come gli anni Trenta – avessero elevato a uno stadio successivo la nostra vita nazionale. Quando si gira un film storico, che esso si svolga due decenni o due secoli fa, ci si riferisce sempre al presente.
Lucía non è un film sulle donne, è un film sulla società. Ma all'interno della società io ho scelto il personaggio più vulnerabile, quello trascendentalmente più toccato dalle contraddizioni e dal cambiamento.
Humberto Solás, in *Cinema and Social Change in Latin America. Conversations with Filmmakers*, a cura di Julianne Burton, University of Texas Press, Austin 1986

The restoration of Lucía *used of the original camera and sound negative and a third generation dupe negative preserved at the ICAIC. Due to advanced vinegar syndrome large portions of 5 (out of 18) reels of the negative could not be used. These sections were replaced with a second generation duplicate preserved by the Bundesarchiv since the film had been distributed in East Germany in the late 1960s.* Lucía *was shot on two different stocks – Orwo and Ilford – that were graded according to the different style, tone and narrative of each episode. The testimonies of Raúl Rodriguez and Carlos Bequet provided precious information for the colour grading, which used as a reference a vintage print preserved at the BFI - National Archive.*

ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos) was born out of the victory of the Revolution. Those of us who were about to attempt to found a national film industry from scratch faced a set of problems that we had to resolve immediately. Our problem was a basic cultural dichotomy, as in Lenin's thesis on national cultures. We had an elitist cultural tradition that represented the interests of the dominant class, and a more clandestine culture that had already received wide exposure: however, at some point, all artistic expression started to be converted into products of a consumer-oriented culture.
Because the elitist and the popular were so intimately tied, because petit bourgeois consciousness and influences from Europe and North America were so dom-

Lucía

inant, our general cultural panorama at the time of the Revolution was in fact a pretty desolate one. This was during the Sixties, when the most important film movement was the French New Wave. Films like Alain Resnais' Hiroshima mon amour *(1959) or Michelangelo Antonioni's* L'avventura *(1960) marked most of the subsequent decade. These influences alienated us from our indigenous cultural forms and from a more serious search for a kind of cultural expression consistent with national life and with the explosive dynamism of the Revolution. Yet this was a path we clearly had to travel. Anyone who picks up the tools of artistic activity for the first time is going to be vulnerable to outside influences.*

With Lucía*, I wanted to view our history in phases, to show how apparent frustrations and setbacks – such as the decade of the Thirties led us to a higher stage of national life. Whenever you make a historical film, whether it's set two decades or two centuries ago, you are referring to the present.*
Lucía *is not a film about women, it's a film about society. But within society, I chose the most vulnerable character, the one who is more transcendentally affected at any given moment by contradictions and change.*
Humberto Solás, in Cinema and Social Change in Latin America. Conversations with Filmmakers, *edited by Julianne Burton, University of Texas Press, Austin 1986*

UNA PELEA CUBANA CONTRA LOS DEMONIOS

Cuba, 1971
Regia: Tomás Gutiérrez Aléa

▪ T. it.: *Una lotta cubana contro i demoni*. T. int.: *A Cuban Fight Against Demons*. Sog.: liberamente ispirato al saggio *Historia de una pelea cubana contra los demonios* di Fernando Ortiz. Scen.: Tomás Gutiérrez Aléa, in collaborazione con José Triana, Vincente Revuelta, Miguel Barnet. F.: Mario García Joya. M.: Nelsón Rodríguez. Scgf.: Vittorio Garatti, Pedro García Espinosa, Roberto Larrabure. Mus.: Leo Brouwer. Int.: Olivia Belizaires, Armando Bianchi, Maguel Carazu, Edgardo Carulla, Armando Suárez del Villar, Donato Figueiral, Luis Alberto García, Marés González, Oscar Hurtado,

Verónica Lynn. Prod.: ICAIC ▪ DCP. D.: 130'. Bn. Versione spagnola con sottotitoli inglesi / *Spanish version with English subtitles* ▪ Da: ICAIC ▪ Restaurato nel 2016 da Academy Film Archive in collaborazione con ICAIC presso il laboratorio Roundabout and Audio Mechanics a partire da un negativo originale 35mm, un negativo colonna ottico 35mm e una copia 35mm bianco e nero composite / *Restored in 2016 by Academy Film Archive in collaboration with ICAIC at Roundabout and Audio Mechanics laboratory from a 35mm original picture negative, a 35mm optical track negative, and a 35mm black and white composite print*

La genesi del controverso *Una pelea cubana contra los demonios* risale al 1964, quando Tomás Gutiérrez Aléa legge per la prima volta il libro omonimo di Fernando Ortiz e decide subito di trasformarlo in un film, collaborando inizialmente con lo scrittore e etnologo Miguel Barnet. L'ambizioso progetto si interrompe poco prima della realizzazione di *Memorias del subdesarrollo* e verrà ripreso solo in seguito, quando Aléa deciderà di coinvolgere nella sua ideazione anche il noto attore e regista teatrale Vicente Revuelta e il drammaturgo José Triana. Il regista non nasconde la frustrazione per questa gestazione sofferta, dovuta alla profonda complessità che sottende alla struttura narrativa di *Una pelea cubana contra los demonios*. Aléa ha sempre chiarito che non avrebbe trattato in maniera fedele gli eventi storici documentati da Fernando Ortiz nella sua opera, ma che al contrario quest'ultima aveva costituito per lui un punto di partenza. A differenza del libro di Ortiz, nel quale si sottolinea che il vero e subdolo interesse del curato è di carattere materiale, il film sceglie di evidenziare le motivazioni spirituali e il fanatismo di Padre Manuel. La prolungata gestazione del film, durata più di sei anni, coincide con un periodo particolarmente buio della storia cubana, rimasto tristemente noto a causa del Congreso Nacional de Educación y Cultura (1971), che scatena un'ondata repressiva e porta all'emarginazione di omosessuali, religiosi e altre minoranze. Intervistato nel 1975 Aléa dichiara: "Il mio obiettivo era scavare nelle nostre origini, guardare indietro e prendere coscienza di quali sono le nostre radici come paese, come popolo, come individui e anche, in un senso più profondo, le nostre radici come uomini. Un fatto accaduto in questo paese più di trecento anni fa e nel quale presero parte i demoni, il fanatismo e l'avarizia, può in un certo modo rivelarci quella che chiamiamo la 'condizione umana'".

Luciano Castillo

The birth of the controversial film Una pelea cubana contra los demonios *dates back to 1964, when Tomás Gutiérrez Aléa first read Fernando Ortiz's book by the same name and immediately decided to make it into a film. He first started working with the writer and ethnologist Miguel Barnet. The ambitious project was put on pause right before the making of* Memorias del subdesarrollo *and was resumed afterwards when Aléa decided to involve the well-known actor and theater director Vicente Revuelta and playwright José Triana in the project's creation. The director did not conceal his frustration over its difficult gestation due to the profoundly complex narrative structure of* Una pelea cubana contra los demonios. *Aléa made it clear that he was not interested in faithfully representing the historical events that Fernando Ortiz documented in his work, but rather that it was a point of departure. In contrast to Ortiz's book, which emphasizes the material nature of the priest's true and sordid interest, the film instead focuses on the spiritual motives and fanaticism of Padre Manuel. The film's prolonged gestation lasted over six years and coincided with a particularly dark period in Cuban history, sadly established by the Congreso Nacional de Educación y Cultura (1971) that triggered a wave of repression and marginalization of homosexuals, religious people and other minorities. When interviewed in 1975, Aléa said: "My objective was to dig into our past, look back and understand what our roots are as a nation, as a people, but also as individuals and, digging deeper, our roots as humans. A fact that happened in this country over three hundred years ago and in which demons, fanaticism and greed were part can show us in a certain way what we call the 'human condition'".*

Luciano Castillo

LOS SOBREVIVIENTES

Cuba, 1979 Regia: Tomás Gutiérrez Aléa

▪ T. it.: *I sopravvissuti*. T. int.: *The Survivors*. Sog.: liberamente ispirato al racconto *Estatuas sepultadas* di Benítez Rojo. Scen.: Tomás Gutiérrez Aléa, Antonio Benítez Rojo. F.: Mario García Joya. M.: Nelson Rodríguez. Scgf.: José Manuel Villa. Mus.: Leo Brouwer. Int.: Enrique Santisteban (Sebastián Orozco), Juanita Caldevilla (Doña Lola), Germán Pinelli (Pascual Orozco), Ana Viña (Fina Orozco), Reynaldo Miravalles (Vicente Cuervo), Vicente Revuelta (Julio Orozco), Leonor Borrero (Cuca). Prod.: ICAIC ▪ DCP. D: 108'. Col. Versione spagnola con sottotitoli inglesi / *Spanish version with English subtitles* ▪ Da: ICAIC ▪ Restaurato nel 2016 da Academy Film Archive in collaborazione con ICAIC presso i laboratori Roundabout and Audio Mechanics e L'Immagine Ritrovata, a partire da un negativo originale 35mm, un negativo colonna ottico 35mm e un interpositivo 35mm / *Restored by the Academy Film Archive in collaboration with ICAIC at Roundabout and Audio Mechanics e L'Immagine Ritrovata, laboratories from a 35mm original picture negative, 35mm optical track negative and 35mm interpositive*

Sembrava proprio che il 1978 sarebbe stato l'anno della normalizzazione delle relazioni con gli Stati Uniti. Ma fu anche l'anno in cui Cuba e l'Unione Sovietica sottoscrissero il più importante protocollo di scambio com-

merciale nella storia delle loro relazioni economiche, mentre in Africa si intensificava la presenza delle truppe militari cubane. In quanto all'ICAIC, permanevano problematiche derivanti dalle difficoltà economiche del paese e dalle sue gerarchie. In quell'anno Aléa era impegnato sul set di *Los sobrevivientes*, una commedia che mette in scena le inquietudini sulla struttura socioeconomica cubana, tema che il cineasta aveva già esplorato nei suoi lavori precedenti. Per questo nuovo film l'idea era partire dall'assurdo: riprendere l'istanza marxista sullo sviluppo della società, però all'inverso. Il regista stesso si spiega così: "se le forze produttive invece di svilupparsi decrescessero, si creerebbe una involuzione socioeconomica. Ho voluto creare una metafora di questo meccanismo utilizzando una famiglia borghese incastonata dentro alla Rivoluzione. Si parte dal capitalismo fino ad arrivare allo stato selvaggio". Merita una menzione la collaborazione tra Aléa e il compositore Leo Brouwer, che lavorò con il regista in maniera nuova, affinché la musica fosse un elemento integrante del linguaggio audiovisivo, al pari della fotografia e della regia, nell'ottica di una vera e propria opera collettiva. *Los sobrevivientes* è liberamente ispirato al racconto *Estatuas sepultadas* di Benítez Rojo; il tema della reclusione, che ricorda *L'angelo sterminatore*, lo humour nero che declina nel grottesco e che più che la risata facile cerca la complicità dello spettatore lo rendono a tratti un omaggio a Luis Buñuel, cineasta per il quale Titón (Aléa) nutriva una particolare devozione.
Juan Antonio García Borrero, *Hasta cierto Titón*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, in corso di pubblicazione

Los sobrevivientes

It really did seem that 1978 was going to be the year to normalize relations with the United States. It was, however, also the year that Cuba and the Soviet Union signed the most important commercial agreement in the history of their economic relationship, while the presence of Cuban troops in Africa continued to grow. As for the ICAIC, it experienced problems related to the economic difficulty of the country and its hierarchies. That year Aléa was busy on the set of Los sobrevivientes*, a comedy that depicts the anxieties about Cuba's socioeconomic structure, a theme the filmmaker had explored in his previous works. In this new film, however, it took a turn for the absurd: to film the Marxist theory of social development, but backwards. The director explained his idea as "if productive forces decreased instead of evolving, a socioeconomic inversion would be created. I wanted to create a metaphor of this mechanism by using a bourgeois family stuck inside the Revolution. It goes from capitalism to a state of savagery". Of note is Aléa's collaboration with the composer Leo Brouwer, who worked in a new way with the director so that the music would be an integral part of the audio-visual language and on equal standing with the photography and directing, in order to create a truly collective work.* Los sobrevivientes *is loosely based on Benítez Rojo's* Estatuas sepultadas*; the theme of imprisonment, reminiscent of* The Exterminating Angel*, and the black humour veering into grotesque targeting the complicity of the viewer more than a cheap laugh make it a tribute to Luis Buñuel, a filmmaker that Titón (Aléa) particularly admired.*
Juan Antonio García Borrero, Hasta cierto Titón*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, forthcoming publication*

MON HISTOIRE N'EST PAS ENCORE ÉCRITE

Francia, 2017
Regia: Jacqueline Gozland

Vedi p. / *See p.* 137

IL FILM STORICO NEL GIAPPONE DEGLI ANNI BUI

The Japanese Period Film in the Valley of Darkness

Programma e note a cura di / *Programme and notes curated by*
Alexander Jacoby e **Johan Nordström**
in collaborazione con / *in collaboration with*
National Film Center – The National Museum of Modern Art, Tokyo
con il sostegno di / *with the support of* **The Japan Foundation**

Sotto il regime militarista dei tardi anni Trenta, fu nel film storico (*jidai-geki*) che si rifugiarono i cineasti progressisti giapponesi per commentare criticamente le problematiche del loro tempo. Il Narutaki-gumi, gruppo informale di registi impegnati nella modernizzazione del cinema giapponese, ebbe un ruolo cruciale nella creazione di un nuovo tipo di *jidai-geki* che preferiva il realismo alla stilizzazione e il pessimismo ironico all'ottimismo eroico. Questi film sottilmente sovversivi impiegavano e trasformavano le convenzioni del film storico per tentare una critica sociale in uno dei momenti più cupi della storia giapponese moderna.

Nella prima parte del decennio la fragile democrazia giapponese si era indebolita a causa dell'instabilità economica della Grande Depressione che, unita ai disordini politici interni e alle incertezze relative allo status di grande potenza mondiale del Giappone, agevolò la graduale presa del potere da parte dei militari. Alla fine degli anni Trenta il Giappone aveva ormai lanciato un'offensiva su vasta scala contro la Cina imboccando una strada che avrebbe condotto a Pearl Harbor. I film di sinistra o proletari erano stati censurati o messi al bando fin dai primi anni Trenta; nel 1939 la legge sul cinema regolamentò rigidamente la produzione giapponese allineandola alle direttive ufficiali. In questo contesto sconfortante, tuttavia, il *jidai-geki* produsse alcune delle sue opere più importanti subendo una marcata trasformazione grazie al gruppo di cineasti del Narutaki-gumi e alla troupe teatrale progressista Zenshin-za. Il Narutaki-gumi includeva i registi Sadao Yamanaka, Hiroshi Inagaki, Eisuke Takizawa e Momosaku Suzuki e gli sceneggiatori Yahiro Fuji e Shigeji Fuji. Il gruppo, che prendeva il suo nome dal quartiere di Kyoto in cui era nato, scriveva sceneggiature sotto lo pseudonimo collettivo di Kinpachi Kajiwara, e la sua impronta stilistica e ideologica sullo *jidai-geki* della seconda metà degli anni Trenta fu cruciale.

La rassegna si concentra sui film realizzati alla Toho da membri del Narutaki-gumi e interpretati da attori dello Zenshin-za. Grazie all'impiego di tecniche innovative quali la recitazione naturalistica e il linguaggio moderno in ambientazioni storiche, questi film introdussero una visione sovversiva nelle tematiche classiche del *jidai-geki*. Figurano nella rassegna sia il capolavoro canonico *Ninjo kamifusen* (*Umanità e palloni di carta*, 1937) di Sadao Yamanaka, maestro destinato a una prematura e tragica scomparsa, sia classici meno noti come *Abe ichizoku* (La famiglia Abe, 1938) di Hisatora Kumagai, raramente (se non mai) proiettati in Occidente. A questi film si affianca il capolavoro di Tamizo Ishida, *Hana chirinu* (Fiori caduti, 1938), che offre un singolare sguardo femminile sulla turbolenta storia giapponese, mentre *Kyojinden* (La leggenda dei giganti, 1938) di Mansaku Itami, tratto da *I miserabili*, e *Kino kieta otoko* (L'uomo che ieri scomparve, 1941), di ispirazione hollywoodiana, indicano l'influenza mai sopita della cultura liberale occidentale.

Alexander Jacoby e Johan Nordström

*Under the militarist regime of the late 1930s, the Japanese period film (*jidai-geki*), became a refuge for liberal filmmakers seeking to comment critically on the troubles of the time. The Narutaki-gumi, an informal group of filmmakers pledged to modernise Japanese cinema, were at the heart of a new breed of* jidai-geki*, which opted for realism instead of stylisation and for ironic pessimism rather than heroic optimism. These subtly subversive films used and transformed the conventions of the period film to advance a tentative social criticism at one of the bleakest moments in modern Japanese history.*

During the early part of the decade, Japan's fragile democracy had been eroded as the economic turmoil of the Great Depression, coupled with domestic political disorder and anxieties about Japan's status as a world power, facilitated a gradual takeover by the military. By the late 1930s, Japan had launched a full-scale war with China, and was embarked on the fatal course that would lead to Pearl Harbor. Already in the early part of the decade, left-wing or proletarian films were censored or banned; in 1939, the Film Law drastically regulated Japanese film production, ensuring that the film industry served state aims.

Yet against this bleak backdrop, the Japanese jidai-geki *produced some of its most remarkable works as it underwent a dramatic transformation spearheaded by the Narutaki-gumi filmmakers' group and the Zenshin-za progressive kabuki trope. The Narutaki-gumi included directors Sadao Yamanaka, Hiroshi Inagaki, Eisuke Takizawa and Momosaku Suzuki, and scriptwriters Yahiro Fuji and Shigeji Fuji. The group, named after their onetime home in Kyoto, wrote scripts collectively under the pen name Kinpachi Kajiwara, and their importance in shaping the stylistic and ideological content of the* jidai-geki *in the mid- to late- 1930s can not be overestimated.*

This programme focuses primarily on the films made at Toho studios by members of the Narutaki-gumi, and starring the progressive theater troupe the Zenshin-za. Using novel techniques such as naturalistic acting and modern language in period settings, they brought a subversive vision to traditional jidai-geki *themes. We include the canonical masterpiece,* Ninjo kamifusen *(*Humanity and Paper Balloons*, 1937), directed by doomed master Sadao Yamanaka, and lesser-known classics, rarely if ever shown in the West, such as Hisatora Kumagai's* Abe ichizoku *(*The Abe Clan*, 1938). Alongside these films, Tamizo Ishida's* Hana chirinu *(*Fallen Blossoms*, 1938), offers a unique 'women's eye view' on Japan's tumultuous history, while Mansaku Itami's* Kyojinden *(*The Giant*, 1938), based on* Les Misérables*, and the Hollywood-inspired* Kino kieta otoko *(*The Man Who Disappeared Yesterday*, 1941), hint at the ongoing influence of Western liberal culture.*

Alexander Jacoby and Johan Nordström

NINJO KAMIFUSEN

Giappone, 1937
Regia: Sadao Yamanaka

▪ T. it.: *Umanità e palloni di carta*. T. int.: *Humanity and Paper Balloons*. Sog.: liberamente ispirato all'opera kabuki *Kamiyui Shinza* (Shinza il barbiere) di Mokuami Kawatake. Scen.: Shintaro Mimura. F.: Akira Mimura. M.: Koichi Iwashita. Scgf.: Kazuo Kubo. Mus.: Tadashi Ota. Int.: Chojuro Kawarasaki (Matajuro Unno), Tsuruzo Nakamura (Genko), Kan'emon Nakamura (Shinza), Choemon Bando (Yabuichi), Rakusaburo Ichikawa (Yakichi), Kikunosuke Ichikawa (Kanekichi), Sukezo Suketakaya (Chobei), Kosaburo Tachibana (Sanzaemon Mori), Kikunojo Segawa (Chushichi), Takako Misaki (Okoma), Shizue Yamagishi (Otaki). Prod.: Masanobu Takeyama per P.C.L. ▪ 35mm. D.: 86'. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / *Japanese version with English subtitles* ▪ Da: National Film Center, Tokyo

Ninjo kamifusen

L'ultimo e più famoso film di Yamanaka è la storia cupa ma avvincente della vita in un quartiere popolare di Edo, rievocata con realismo e superba convinzione dagli attori dello Zenshin-za. Il film incrocia la storia di un ronin (samurai senza padrone) disilluso e alla ricerca di una posizione con il racconto di un fallito rapimento organizzato da un barbiere. I personaggi del ronin Unno e del barbiere Shinza sono magistralmente interpretati rispettivamente da Chojuro Kawarasaki e Kan'emon Nakamura. Il film mette in luce la sensibilità di Yamanaka per la composizione pittorica e la profondità di campo, nonché il suo sapiente uso del montaggio.

Liberamente ispirato a un'opera kabuki di Mokuami Kawatake, il film ne condivide il "fedele ritratto dei costumi e dell'atmosfera 'urbani' di Edo" (Keiko McDonald). Ma la sua visione della vita quotidiana ha una sfumatura più cupa poiché descrive l'inutile lotta contro la povertà e la disperazione. Yamanaka rende più fragili e realistici i personaggi sopra le righe del dramma e incupisce ulteriormente il finale rispetto alla sceneggiatura di Mimura. Yamanaka osserva con disincanto una società in cui i valori del *bushido* celebrati nei *jidai-geki* più tradizionali vengono abbandonati o traditi, e in cui l'emancipazione è impossibile. L'emblema di questa fosca visione è il fragile palloncino di carta che galleggia nel canale di scolo nell'ultima inquadratura del film, quasi a presagire la tragica morte del regista. Per Donald Richie questa immagine "crea un assoluto in un mondo di valori mutevoli. La vita non è più permanente né più importante di un umile palloncino di carta. La metafora si fonda su un sentimento affine alla filosofia dell'haiku. Il suo messaggio è chiaro".

Sadao Yamanaka (1909-1938) fu il più grande maestro del *jidai-geki* della seconda metà degli anni Trenta. La sua carriera durò appena sei anni, durante i quali però realizzò oltre venti film. Purtroppo solo tre si sono conservati integralmente, e tuttavia illustrano appieno la poesia, il realismo e l'intelligenza del regista. Poco dopo

aver girato *Ninjo kamifusen*, Yamanaka fu arruolato nell'esercito e mandato in Cina, dove morì un anno dopo in un ospedale da campo. Ma scrivendo le sue 'ultime volontà' nell'anno della morte, ebbe il tempo di celebrare il proprio capolavoro. "Se *Ninjo kamifusen* dovesse essere l'ultimo film di Sadao Yamanaka, mi sentirei un po' addolorato. Ma non è il dolore di un perdente".

Yamanaka's last and most famous film is a downbeat yet vital account of the life of a tenement community in Edo, brought to life with superb conviction and detail by the Zenshin-za actors. The film dovetails the story of a disappointed ronin (masterless samurai) seeking a position with an account of a fruitless kidnapping scheme masterminded by the local barber. The characters of ronin Unno and barber Shinza are superbly played respectively by Chojuro Kawarasaki and Kan'emon Nakamura. The film highlights Yamanaka's skill at pictorial composition and deep focus, and his use of editing.
Loosely based on a kabuki play by Mokuami Kawatake, the film shares its "faithful portrayal of the manners and atmosphere of 'downtown' Edo" (Keiko McDonald). But his vision of daily life is given a bleaker inflection as it charts a futile struggle against poverty and despair. Yamanaka changed the play's flamboyant characters to weaker, more realistic versions of themselves, and further darkened the ending provided in Mimura's script.
Yamanaka produces a disenchanted study of a society in which the values of bushido *celebrated in more traditional* jidai-geki *are abandoned or betrayed, and in which people cannot progress. The emblem of his bleak vision is the fragile paper balloons which float in the gutter in the last shot of the film – a shot which seems a premonition of the director's own tragic death. For Donald Richie, this image "creates an absolute in a world of shifting values. Life is neither more permanent nor more consequential than a mere paper balloon. This haiku-like sentiment is at the base of the metaphor. It makes a statement".*
Sadao Yamanaka (1909-1938) was the greatest master of the jidai-geki *during mid- to late-1930s. His career spanned only six years, but he realised around two dozen films. Alas, only three survive complete, but they fully illustrate his austerity, poetry, realism and wit. Shortly after making* Ninjo kamifusen, *Yamanaka was drafted into the army and sent to China, where he died a year later in a field hospital. But writing his 'Last Will and Testament' in the year of his death, he was still able to celebrate his achievement. "If* Ninjo kamifusen *should prove to be the last film by Sadao Yamanaka, I would feel a little aggrieved. It is not a loser's grief".*

Sengoku guntoden

SENGOKU GUNTODEN

Giappone, 1937 Regia: Eisuke Takizawa

[Racconto di guerra nel periodo Sengoku] ▪ T. int.: *The Rise of Bandits, Tale of Battle in the Age of Warring States*. Sog.: dalla pièce *Yoshino no tozoku* di Juro Miyoshi. Scen.: Kinpachi Kajiwara. F.: Hiromitsu Karasawa. M.: Koichi Iwashita. Scgf.: Takeo Kita. Mus.: Kosaku Yamada. Ass. regia: Akira Kurosawa. Int.: Chojuro Kawarasaki (Tokinosaemonjo), Kan'emon Nakamura (Rokuro Kaino), Kunitaro Kawarazaki (Tokinosaemon Hidekuni), Shizue Yamagishi (Tatsuru), Sachiko Chiba (Koyuki), Choemon Bando (Tokinosaemon Torao), Kosaburo Tachibana (Nahyoei Karoyama), Emitaro Ichikawa (Sukenaga Jibu). Prod.: Goro Kontaibo per P.C.L. ▪ 35mm. D.: 101'. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / *Japanese version with English subtitles* ▪ Da: National Film Center, Tokyo ▪ Restaurato da Toho presso Tokyo laboratory ldt. a partire da un controtipo 35mm conservato da Toho / *Restored by Toho at Tokyo laboratory ldt. from a 35mm dupe negative owned by Toho*

Questo film epico in costume si richiamava di fatto ai *Masnadieri* di Schiller, che ispirarono l'opera del drammaturgo Juro Miyoshi, *Yoshino no tozoku*, portata in scena dallo Zenshin-za. Sadao Yamanaka rielaborò la trama di Miyoshi e Takizawa ne realizzò questa versione cinematografica girata in esterni in un'invernale Hakone

e incentrata su un guerriero che cerca di vendicarsi dell'accusa di tradimento da parte del suo signore.
Il recensore di "Kinema Junpo" elogiò gli attori dello Zenshin-za, osservando che, pur avendo già portato in scena questo materiale, erano riusciti a spogliarsi di ogni teatralità adattando il loro stile di recitazione alle necessità del cinema. Lodò inoltre la regia, commentando che "le vere rivelazioni del film sono il talento e la sensibilità di Eisuke Takizawa".
Akira Kurosawa, aiuto regista del film, commentò in maniera un po' irriverente: "il paesaggio mi colpì più di ciò che stavamo filmando". Finì però per provare una certa affinità con le ambientazioni, nei dintorni di Gotemba sotto il monte Fuji, tanto che in seguito vi girò a sua volta vari film storici, mentre riprese il pezzo forte della carica a cavallo in *I sette samurai*, *Il trono di sangue* e *Kagemusha*.
Eisuke Takizawa (1902-1965) era il fratello minore del regista Buntaro Futagawa, autore del celebre muto *Orochi* (*Il drago*, 1925). Anche Takizawa si specializzò in film storici ed ebbe una carriera prolifica che si estese dalla fine degli anni Venti fino alla sua morte. Takizawa lasciò la Nikkatsu per la P.C.L., seguito poco dopo da Yamanaka: durante il periodo alla P.C.L. i due coabitarono a Tokyo fino alla partenza di Yamanaka per la Manciuria.

This epic period film was based ultimately on Schiller's play The Robbers*, which formed the inspiration for playwright Juro Miyoshi's stage work,* Yoshino no tozoku*, performed by the Zenshin-za. Miyoshi's story was redrafted by Sadao Yamanaka, and Takizawa, filming on location in a wintry Hakone, realised this film version about a warrior seeking revenge on the lord who accused him of treachery.*
The "Kinema Junpo" reviewer praised the performances of the Zenshin-za, noting that, even though they had previously performed the material on stage, they were able to adapt their acting style, shedding its theatricality for the film version. He also praised the direction, commenting that "the true discovery of this film lies in the revelation of Eisuke Takizawa's talent and sensibility".
Akira Kurosawa served as assistant director and commented, somewhat disparagingly, that "the landscape impressed me far more deeply than what we were filming". Yet he ended up feeling an affinity with the film's location in and around Gotemba at the base of Mount Fuji, where he was eventually to shoot several of his own period films; and he would recapitulate its set piece of charging horses in Seven Samurai*,* Throne of Blood *and* Kagemusha*.*
Director Eisuke Takizawa (1902-1965) was the younger brother of Buntaro Futagawa, also a director, who had made the famous silent period film Orochi *(*Serpent*, 1925). Takizawa too specialised primarily in period films and had a prolific career which lasted from the late 1920s until his death. Takizawa left Nikkatsu for P.C.L. just before Yamanaka did, and while working at the latter studio the two men ended up sharing a home in Tokyo until Yamanaka, on being drafted, left for Manchuria.*

ABE ICHIZOKU

Giappone, 1938
Regia: Hisatora Kumagai

[La famiglia Abe] ▪ T. int.: *The Abe Clan*. Sog.: da una novella di Ogai Mori. Scen.: Hisatora Kumagai, Nobuo Adachi. F.: Hiroshi Suzuki. M.: Yoshitama Imaizumi. Mus.: Shiro Fukai. Int.: Chojuro Kawarasaki (Matajuro Emoto), Kan'emon Nakamura (Yagobei), Shizue Yamagishi (Toshi), Masako Tsutsumi (Osaki), Emitaro Ichikawa (Yaichiemon Abe), Kozaburo Tachibana (Gonbei), Shinzaburo Ichikawa (Ichitayu), Shimajiro Yamazaki (Gotayu). Prod.: Masanobu Takeyama per P.C.L. ▪ 35mm. D.: 105'. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / *Japanese version with English subtitles* ▪ Da: Kawakita Memorial Film Institute

Dopo essersi fatto notare alla Nikkatsu con ambiziosi progetti come il film biografico *Jonetsu no shijin Takuboku* (Takuboku, poeta appassionato, 1936) e *Sobo* (Gli emigranti, 1937), sugli emigranti della classe operaia in Brasile, il regista Hisatora Kumagai (1904-1986) passò alla P.C.L. e realizzò la sua opera più rappresentativa con questo importante film storico che mostra appieno ciò che Peter High ha definito "la feroce passione che costituiva la cifra di tutti i suoi film". In collaborazione con lo Zenshin-za, il regista che firmò quello che il critico Sadao Yamane ha salutato come un nuovo tipo di film in costume, rivoluzionario per la sua precisione storica.
Il film è tratto da una novella del romanziere e medico militare Ogai Mori, sulle cui opere si basano anche *Gan* (L'oca selvatica, 1953) di Shiro Toyoda e *L'intendente Sansho* (1954) di Kenji Mizoguchi. La storia originale s'ispira al drammatico suicidio nel 1912 del generale Nogi, che commise *hara-kiri* dopo la morte dell'Imperatore Meiji. In quegli anni Ogai scrisse diverse opere storiche in cui esplorava i temi della lealtà e del sacrificio.
Abe ichizoku narra di un servitore che commette *hara-kiri* sfidando la volontà del suo signore e delle tragiche conseguenze di quel gesto. Concentrandosi sul modo in cui gli ideali del *bushido* plasmano le azioni dei personaggi, il film, con l'eccezione del suo punto culminante in cui prevale l'azione, ha uno stile austeramente rituale. L'enfasi posta sul dialogo e uno stile di recitazione composto e solenne valorizzano i punti di forza della compagnia Zenshin-za. Il film problematizza le imposizioni del codice d'onore descrivendo una vicenda che, come scrive Darrell William Davis, è "splendida per la sua pregnanza o per la sua assurdità".
Il critico nazionalista Tsutomu Sawamura scrisse entusiasta che "Kumagai ha gettato una bomba sull'apatico cinema giapponese, aprendo un varco per far entrare una ventata d'aria fresca". Kumagai diresse poi alcuni

Abe ichizoku

film apertamente militaristi basati su sceneggiature di Sawamura prima di lasciare il cinema per fondare e dirigere l'associazione Sumera-juku, un'organizzazione nazionalista semi-religiosa, dove formò la troupe di teatro patriottico Taiyo-za. Nel cinema del dopoguerra lavorò come produttore indipendente e nella seconda metà degli anni Cinquanta tornò a girare qualche film. Ebbe inoltre il merito d'introdurre nel cinema giapponese la cognata Setsuko Hara.

Having won notice at Nikkatsu with such ambitious projects as the biopic Jonetsu no shijin Takuboku *(*Takuboku, Poet of Passion*, 1936) and* Sobo *(*Many People, *1937), about working-class emigrants to Brazil, director Hisatora Kumagai (1904-1986) moved to P.C.L. and directed his representative work with this important period film, which fully displays what Peter High described as "the ferocious passion he imprinted as his trademark on all his works". Working with the Zenshin-za, he produced what critic Sadao Yamane hailed as a new kind of period film, revolutionary for its historical accuracy and detail.*

The film is based on a novella by the novelist and Japanese army medical officer Ogai Mori, whose writings also furnished the plots for Shiro Toyoda's Gan *(*Wild Geese*, 1953) and Kenji Mizoguchi's* Sansho the Bailiff *(1954). The original story was a response to the dramatic suicide in 1912 of General Nogi, who committed* hara-kiri *after the death of the Emperor Meiji. At this time, Ogai produced a number of historical narratives examining themes of loyalty and self-sacrifice.*

Abe ichizoku *tells of a retainer who commits* hara-kiri *in defiance of his lord's command, and the tragic consequences of this act. Concentrating on the way in which* bushido *ideals shape the actions of the characters, the film, except for its action climax, is austerely ritualistic in style. The emphasis on dialogue and a dignified, restrained acting style play to the strengths of the Zenshin-za ensemble. The film problematizes the*

Kyojinden

demands of the warrior code with its depiction of an incident that, Darrell William Davis writes, is "splendid for its poignancy or its absurdity".
Nationalist critic Tsutomu Sawamura praised the film ecstatically, writing that "Kumagai has thrown a bomb into the sluggish Japanese film world, blowing open a hole for fresh breezes to enter". Kumagai went on to direct some unambiguously pro-militarist films from scripts by Sawamura, before leaving the industry to found and lead the Sumera-juku Association, a semi-religious nationalist organisation, where he formed the patriotic theatre troupe Taiyo-za. In postwar cinema he worked as independent producer and directed a few more films in the mid- to late-1950s. His other contribution to Japanese film history was introducing his sister-in-law, Setsuko Hara, to the world of film.

KYOJINDEN

Giappone, 1938 Regia: Mansaku Itami

[La leggenda dei giganti] ▪ T. int.: *The Giant*. Sog.: liberamente ispirato al romanzo *I miserabili* di Victor Hugo. Scen.: Mansaku Itami. F.: Jun Yasumoto. Scgf.: Takeo Kita. Mus.: Nobuo Iida. Int.: Denjiro Okochi (Sanpei/Onuma/Sankichi), Setsuko Hara (Chiyo), Masako Tsutsumi (Okuni), Hinako Katagiri (Chiyo bambina), Ryo Sayama (Ryoma Seike), Sadao Maruyama (Yajiro Sogabe), Yo Shiomi (sacerdote), Yoshio Kosugi (Narutoya). Prod.: Nobuyoshi Morita per Toho ▪ 35mm. D.: 127'. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / *Japanese version with English subtitles* ▪ Da: National Film Center, Tokyo ▪ Restaurato nel 1992 da Toho presso Tokyo laboratory ldt. a partire da un controtipo 35mm. Il controtipo è stato stampato da un master positivo 35mm / *Restored in 1992 by Toho at Tokyo laboratory ldt. from a 35mm dupe negative. The dupe negative was struck from 35mm master positive*

Ultimo film diretto da Mansaku Itami prima che le precarie condizioni di salute ne limitassero le attività, si discosta dal tipico approccio satirico del regista. Qui Itami ambienta *I miserabili* a Kyushu durante la Ribellione Satsuma. Il romanzo di Victor Hugo aveva un forte valore simbolico per gli intellettuali progressisti giapponesi d'inizio secolo, e in epoca militarista la sua visione anti-autoritaria e umanista era considerata audace. Il grande divo del *jidai-geki* Denjiro Okochi veste i panni di un imponente Jean Valjean,

mentre Cosette è interpretata da una diciottenne Setsuko Hara. Purtroppo il film fu accolto male dalla critica, circostanza che forse accelerò il declino delle condizioni di salute del regista.
Mansaku Itami, che era entrato nell'industria cinematografica su incoraggiamento del suo caro amico regista Daisuke Ito, fu uno sceneggiatore prolifico nonché uno dei principali autori di *jidai-geki* nella metà degli anni Trenta. Il suo capolavoro riconosciuto, *Akanishi Kakita* (1935), che ben rappresenta l'approccio irriverente del regista al genere, è stato proiettato a Bologna nel 2013. Il figlio di Itami, Juzo, mantenne viva la verve satirica del padre in un contesto molto diverso, quello del boom economico degli anni Ottanta.

Mansaku Itami's last film as director, made before failing health restricted his activities, is a departure from his typical satiric approach to period material. Here, he relocated Les Misérables *to Kyushu and the era of the Satsuma Rebellion. Victor Hugo's novel was a totemic one for liberal Japanese intellectuals of the early twentieth century, and its anti-authoritarian and humanist sentiments were daring in the age of militarism. The great jidai-geki star Denjiro Okochi makes an imposing Jean Valjean, and an eighteen-year-old Setsuko Hara features as Cosette. Sadly the film was poorly received by critics at the times, a circumstance that may have hastened the decline of the director's health.*
Mansaku Itami, who entered the film industry at the encouragement of his good friend, director Daisuke Ito, was a prolific screenwriter as well as one of the outstanding directors of jidai-geki *during the mid-1930s. His acknowledged masterpiece,* Akanishi Kakita *(The Letter, 1935), which typifies his irreverent approach to the genre, was screened at Bologna in 2013. His son was Juzo Itami, who was to uphold his tradition of satire in the very different context of the 1980s economic boom.*

HANA CHIRINU

Giappone, 1938 Regia: Tamizo Ishida

[Fiori caduti] ▪ T. int.: *Fallen Blossoms*, *Flowers Have Fallen*. Sog.: da una pièce di Kaoru Morimoto. Scen.: Kaoru Morimoto. F.: Harumi Machii. M.: Yoshio Ehara. Scgf.: Yasuhide Kato. Mus.: Senji Ito. Ass. regia: Kon Ichikawa. Int.: Ranko Hanai (Okira), Reiko Minakami (Tanehachi), Rikie Sanjo (Tomi), Rumi Ejima (Harue), Fujiko Naruse (Oshige), Chieko Ishii (Shimewaka), Ginko Ii (Okiyo), Ryoko Satomi (Michiyo). Prod.: Kontaibo Goro per Toho ▪ 35mm. D.: 74'. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / *Japanese version with English subtitles* ▪ Da: National Film Center, Tokyo ▪ Restaurato nel 1992 da Toho presso Tokyo laboratory ldt. a partire da un controtipo 35mm. Il controtipo è stato stampato da un master positivo 35mm, trasferito da un 35mm negativo nitrato originale / *Restored in 1992 by Toho at Tokyo laboratory ldt. from a 35mm dupe negative. The dupe negative was struck from 35mm master positive, which was transferred from 35mm original nitrate negative*

L'originale e brillante film di Ishida racconta la storia da un punto di vista femminile. Sullo sfondo di una vittoria delle forze imperiali nella guerra civile che portò alla Restaurazione Meiji, Ishida descrive la vita in una casa di geishe creando ciò che Noël Burch ha definito "un ritratto di una comunità tra i più pregevoli mai realizzati". Il film è tutto ambientato nella casa, con un cast interamente femminile. Per Burch, "l'esclusione dalla scena di uomini, avventori o soldati, è un significativo corollario dell'esclusione delle donne giapponesi dalla storia del paese". Ishida narra la sua storia usando uno stile inventivo nel quale le inquadrature non sono quasi mai ripetute. Burch osserva che la storia fa pensare a Čechov, ma ritiene che "l'ambientazione in un unico spazio ristretto unita al continuo rinnovarsi delle immagini" non abbia pari nel cinema narrativo convenzionale.

Anche se *Hana chirinu* è il suo unico film famoso, Tamizo Ishida (1901-1972) ebbe una carriera ventennale che iniziò ai tempi del muto con i film *chambara* (di cappa e spada) per guadagnare il rispetto della critica con una serie di adattamenti letterari e teatrali negli anni Trenta. Nel 1937, un anno prima di girare *Hana chirinu*, Ishida aveva iniziato a lavorare alla J.O., compagnia precorritrice della Toho. In questa fase della sua carriera collaborava con il Bungaku-za, un gruppo teatrale di stile occidentale, e *Hana chirinu* vide inizialmente la luce come opera teatrale di Kaoru Morimoto. Il film, tuttavia, è profondamente cinematografico nello stile e nell'impostazione, e si segnala come una delle opere più significative del cinema nipponico degli anni Trenta. Tra gli assistenti di Ishida c'era Kon Ichikawa, destinato a diventare uno dei principali registi giapponesi del dopoguerra.

Ishida's original and brilliant film tells history as 'her story'. Against the backdrop of a victory for the imperial forces in the civil war leading up to the Meiji Restoration, Ishida recounts the relationships among the inhabitants of a Kyoto geisha house, producing what has been described by Noël Burch as "one of the most remarkable community portraits ever filmed". The film is set completely inside the house, with only female characters ever seen on screen. For Burch, "the exclusion from the scene of men, patrons or soldiers, is a meaningful corollary of the exclusion of Japanese women from the history of the country". Ishida narrates his story using an imaginative cinematic style in which shots are almost never repeated. The narrative, Burch notes, evokes Čechov, but he judges its "combination of a restricted, unified setting and continual renewal of the imagery" to be unparalleled in conventional narrative cinema.
Although Hana chirinu *is his only famous film, Tamizo Ishida (1901-1972) had a two-decade career as a director, starting out in* chambara *(action-ori-*

Mukashi no uta

ented period films) during the silent era before achieving critical respect for a sequence of literary and theatrical adaptations in the 1930s. He began to work at Toho's precursor company, J.O., in 1937, a year before making Hana chirinu. *At this phase of his career he was working in collaboration with the Bungaku-za, a Western-style theatre group, and* Hana chirinu *started life as a play by Kaoru Morimoto. The film, however, is profoundly cinematic in style and approach, and ranks as one of the outstanding achievements of Japanese cinema in the 1930s.*
Among Ishida's assistants was Kon Ichikawa, who would go on to be one of the leading Japanese directors of the postwar era.

MUKASHI NO UTA

Giappone, 1939 Regia: Tamizo Ishida

[Dolce vecchia canzone] ▪ T. int.: *Old Sweet Song.* Sog.: da una pièce di Kaoru Morimoto. Scen.: Kaoru Morimoto. F.: Kazuo Yamasaki. M.: Yoshio Ehara. Scgf.: Yasuhide Kato. Ass. regia: Kon Ichikawa. Int.: Ranko Hanai (Omio), Jun Fujio (Senji), Kuninori Kodo (Kohei), Eitaro Shindo (Jihei), Saburo Sawai (Ogame), Kajiya Morino (l'uomo del risciò), Taizo Fukami (Sakai), Futasaburo Kikuchi (Shimizu). Prod.: Toho ▪ 35mm. D.: 77'. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / *Japanese version with English subtitles* ▪ Da: National Film Center, Tokyo ▪ Restaurato nel 1992 da Toho presso Tokyo laboratory ldt. a partire da un controtipo 35mm. Il controtipo è stato stampato da un master positivo 35mm, trasferito da un 35mm negativo nitrato originale / *Restored in 1992 by Toho at Tokyo laboratory ldt. from a 35mm dupe negative. The dupe negative was struck from 35mm master positive, which was transferred from 35mm original nitrate negative*

Con il seguito di *Hana chirinu* Ishida compie un passo avanti anche in senso cronologico: il film esplora infatti i cambiamenti sociali del Periodo Meiji (1868-1912) e l'impatto psicologico di trasformazioni che per entità e rapidità non avevano precedenti nel paese. La storia di due famiglie di Osaka mette in scena l'ascesa della classe mercantile e il declino dei samurai. Ancora

una volta, benché meno rigorosamente, Ishida tiene fede alla regola di evitare le inquadrature ripetute, e ancora una volta la storia viene descritta dal punto di vista femminile (come scrive Aaron Gerow, è "il ritratto di una donna troppo forte per i suoi tempi"). Come *Hana chirinu*, il film è tratto da un'opera teatrale di Kaoru Morimoto, e in esso si ritrovano molti volti del film precedente. Noël Burch lamenta che il film non riesca "a prendere forma", ma vi riconosce i tratti distintivi dello stile e dell'approccio di Ishida: non solo la sua avversione per le inquadrature ripetute, ma anche la sua capacità di legare il dramma personale ai più ampi cambiamenti storici.
Ishida continuò a lavorare durante la guerra, ma in seguito girò un unico altro film e si ritirò dalla Toho nel 1947.

Ishida's follow-up to Hana chirinu i*s also a step forward chronologically; it explores the social changes in the Meiji Era (1868-1912) and their psychological impact on the people who lived through an era in which Japan underwent a transformation on a scale and a rapidity never before experienced by the country. Its story of two Osaka families dramatises the rise of the merchant class and the decline of the former samurai. Again, though less prescriptively, Ishida adheres to the principle of avoiding repeated shots, and again there is a feminine focus to the film's depiction of history (this is, in Aaron Gerow's words, "a sketch of a woman too strong for her time").*
The film, like Hana chirinu*, is based on a Kaoru Morimoto play and features some of the same performers. Noël Burch complained that the film "fails to jell", but acknowledged the way in which it sustains the distinctive characteristics of Ishida's style and approach: not only his preference for avoiding repetition of shots, but also his ability to link personal drama into the broader changes of history.*
Ishida continued to work through the war but made only one film afterwards, retiring from Toho in 1947.

SONO ZEN'YA

Giappone, 1939 Regia: Ryo Hagiwara

[La notte precedente] ▪ T. int.: *The Night Before*. Sog.: Sadao Yamanaka. Scen.: Kinpachi Kajiwara. F.: Kikuzo Kawasaki. M.: Toshio Goto. Scgf.: Sentaro Iwata. Mus.: Tadashi Ota. Int.: Chojuro Kawarasaki (Sentaro Takigawa), Kan'emon Nakamura (Hikotaro), Sachiko Chiba (Yoshie Todo), Hideko Takamine (Otsu), Tamae Kiyokawa (Omasa), Isuzu Yamada (Osaki), Sukezo Suketakaya (Hikobei), Tsuruzo Nakamura (Tokubei), Kosaburo Tachibana (Toma Yasuda), Sensho Ichikawa (Kyohei Matsunaga). Prod.: Masanobu Takeyama per Toho ▪ 35mm. D.: 86'. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / *Japanese version with English subtitles* ▪ Da: National Film Center, Tokyo

Dopo la morte di Sadao Yamanaka, la sua ultima sceneggiatura fu portata sullo schermo dal regista Ryo Hagiwara, che ne fece una potente critica degli effetti devastanti della guerra e del fanatismo nazionalista sull'uomo medio, ridotto all'apatia o alla condizione di vittima di fronte all'assurdità della violenza. Nella sua fosca visione della condizione umana, il film ricorda *Ninjo kamifusen* di Yamanaka. Come osserva Donald Richie, in questa storia di una famiglia di albergatori di Kyoto che si ritrova coinvolta nei disordini della Restaurazione Meiji, "il *ninjo* [la sfera delle emozioni umane] diventa una sorta di equivalente del coraggio", mentre il Shinsengumi, il corpo di polizia d'élite, viene presentato sotto una luce ben poco lusinghiera, "paragonandolo implicitamente, per violenza e distruttività, al violento e distruttivo esercito giapponese contemporaneo".
Nato nel 1910, Hagiwara era entrato nell'industria cinematografica nel 1930. Dopo il suo arrivo alla Nikkatsu nel 1934 ebbe come guida Sadao Yamanaka, destinato a esercitare su di lui un'influenza duratura. Collaborò alle sceneggiature collettive del

Sono zen'ya

Kino kieta otoko

Narutaki-gumi prima di esordire alla regia nel 1936. Lavorò in varie compagnie di produzione e in seguito diresse vari film indipendenti. *Sono zen'ya* è la sua opera più famosa. La cruda rappresentazione della fragilità e dell'impotenza dei protagonisti di fronte alle circostanze storiche fu troppo forte per il recensore di "Kinema Junpo", il quale elogiò la regia di Hagiwara giudicandola una delle sue migliori, ma ammise che scene come quella del *seppuku* e il precipitarsi dei personaggi tra le braccia della morte lasciavano una sensazione sgradevole e persistente. Alla fine, osservava il recensore, la cieca desolazione yamanakiana produceva nello spettatore solo un senso di disperazione. Con il senno di poi, il disagio del critico rivela la forza sovversiva di questo film ideologicamente dissidente. L'opera è la degna testimonianza del talento di un regista costretto a lasciare il cinema giapponese proprio quando esso aveva forse più bisogno di lui.

Sadao Yamanaka's last script was realised after his death by director Ryo Hagiwara, who crafted a forceful indictment of the devastating effects of war and nationalistic fanaticism on the average man, who, in the face of the absurdity of violence, is reduced to apathy or victimhood. In its bleak vision of the human condition, it is similar in tone to Yamanaka's Ninjo kamifusen. *Donald Richie writes that, in this story of a family of Kyoto innkeepers caught up in the troubles surrounding the Meiji Restoration, "*ninjo *becomes something like bravery", while the elite Shinsengumi corps of troops set up to defend the Shogunate are presented in a highly unflattering light, "implicitly comparing a vi-*

olent and destructive Shinsengumi with a violent and destructive contemporary Japanese army".
Born in 1910, Hagiwara worked in the film industry from 1930, coming under the tutelage of Sadao Yamanaka, who was to have a lasting influence on him, after his arrival at Nikkatsu in 1934. He collaborated as screenwriter on the scripts collectively produced by the Narataki-gumi, before making his directorial debut in 1936. He worked at various studios, and latterly directed a number of films independently. Sono zen'ya *is his most celebrated work.*
The film's stark portrayal of its main characters frailty and powerlessness in the face of historical circumstances proved too strong for the "Kinema Junpo" reviewer, who praised Hagiwara's direction as some of his finest, while admitting that sequences such as the seppuku *scene and the sight of characters rushing to their deaths left a lingering unpleasant feeling. In the end, the reviewer claimed, the film's Yamanaka-like darkness left the viewer with nothing but despair. In retrospect, the critic's discomfort speaks for the subversive power of this ideologically dissident film. It is a fitting testament to the talent of a director who was obliged to leave the Japanese cinema when it can perhaps be said to have needed him most.*

KINO KIETA OTOKO

Giappone, 1941
Regia: Masahiro Makino

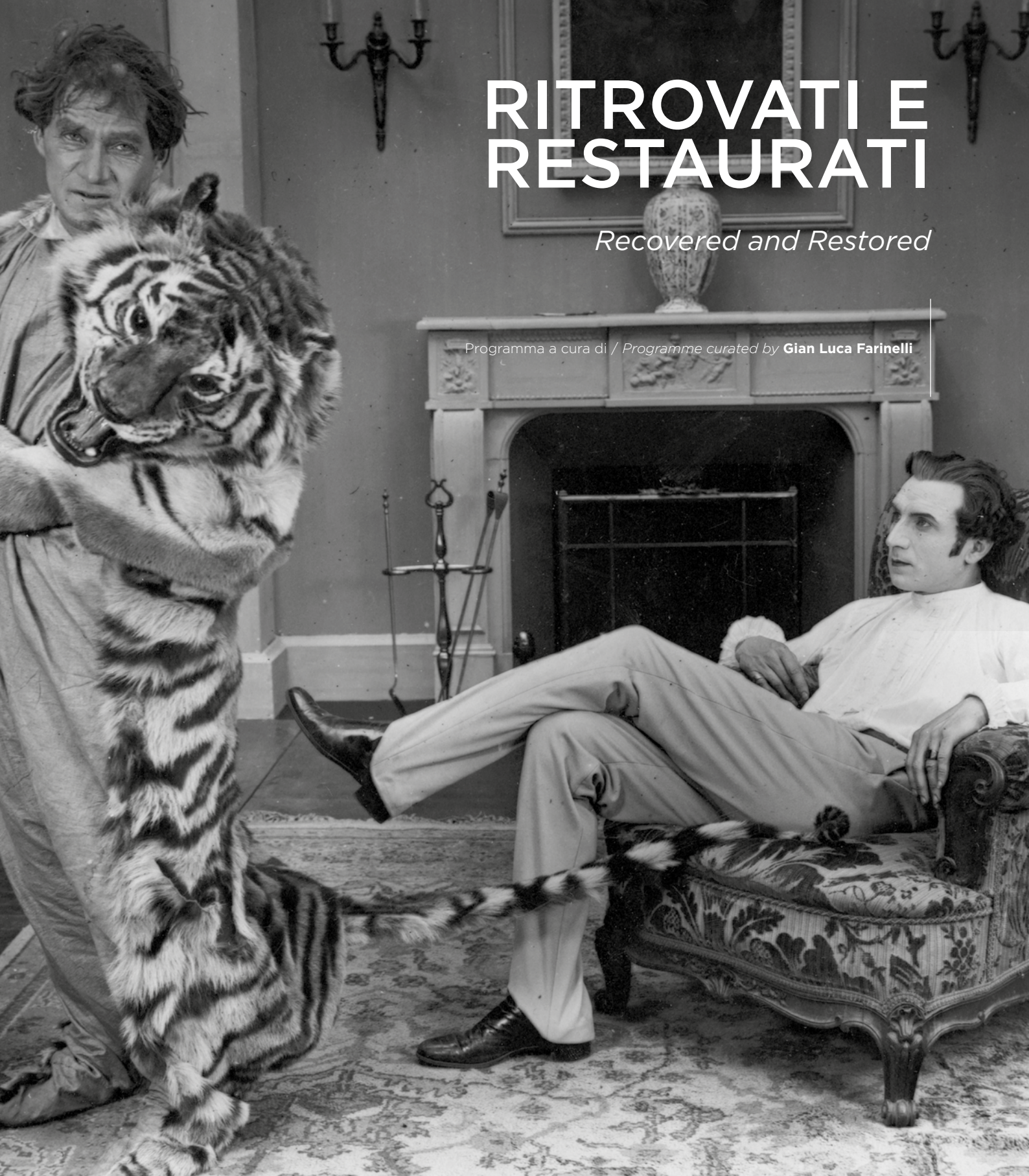
[L'uomo che ieri scomparve] ▪ T. int.: *The Man Who Disappeared Yesterday*. Sog., Scen.: Hideo Oguni. F.: Takeo Ito. M.: Toshio Goto. Int.: Kazuo Hasegawa (Bunkichi), Musei Tokugawa (Genzaemon Shinozaki), Hideko Takamine (Okyo), Yonosuke Toba (Tsubakiyama), Nijiko Kyokawa (Okon), Isuzu Yamada (Kotomi Fujieda), Ureo Egawa (Rokunoshin Hara), Haruhisa Kawada (Hachigoro), Kichinosuke Bando (Motome Yokoyama), Kan Sugi (Kanbei). Prod.: Toho ▪ 35mm. D.: 89'. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / *Japanese version with English subtitles* ▪ Da: National Film Center, Tokyo

Questo poliziesco dal cast assai azzeccato traspone nei quartieri popolari di Edo la trama di *L'uomo ombra* (1934) di W.S. Van Dyke, commedia sofisticata con risvolti gialli, dimostrando l'influenza mai sopita del cinema americano sui registi del Giappone nazionalista. Makino coglie l'atmosfera cupa dei luoghi con una sensibilità che ricorda la precisione di Yamanaka, anche se il suo approccio è più populista e meno purista, con movimenti di macchina e primi piani notevoli. Il tono del film riflette l'umorismo nero, vivace e pungente dell'originale hollywoodiano.
Masahiro Makino (1908-1993) era il figlio del cosiddetto 'padre del cinema giapponese', il regista Shozo Makino (1878-1929). Nella sua carriera straordinariamente prolifica che iniziò quand'era appena adolescente per abbracciare quasi mezzo secolo, girò ben 261 film. Si fece notare con il muto in tre parti *Roningai* (La strada dei ronin, 1928), cupa epica dei quartieri popolari, per poi specializzarsi nei *jidai-geki*, a volte con toni seri, altre con inflessioni comiche. Nella sua lunga carriera Makino si cimentò in una vasta gamma di generi, tra cui il musical (*Oshidori gassen*, Il cinguettio degli inseparabili, 1939), il dramma socialmente impegnato (*Nikutai no mon*, La porta del corpo, 1948) e il *ninkyo-eiga* ('film di cavalleria'), un sottogenere del film di yakuza sviluppatosi negli anni Sessanta. Subito dopo *Kino kieta otoko*, e forse inaspettatamente dato il contesto bellico, Makino realizzò un altro film d'ispirazione hollywoodiana, *Ahen senso* (La guerra dell'oppio, 1943), trasferendo *Le due orfanelle* di D.W. Griffith dalla Francia rivoluzionaria alla Canton dell'Ottocento, con Setsuko Hara e Hideko Takamine nei ruoli che erano stati di Lillian e Dorothy Gish.

Illustrating the ongoing influence of American cinema on Japanese directors in the era of nationalism, this well-cast murder mystery transposes the plot of the classic American comedy thriller, The Thin Man *(W.S. Van Dyke, 1934) to the tenements of Edo. Director Makino captures the sombre atmosphere of the tenements with something of the atmospheric precision of Yamanaka, although his approach is more populist and less purist, with some striking camera movements and close-ups. The tone of the film reflects the jokey, zesty dark humour of the Hollywood original.*
Director Masahiro Makino (1908-1993) was the son of th so-called 'father of Japanese cinema', pioneering director Shozo Makino (1878-1929). In an extraordinarily prolific directorial career starting when he was a teenager and stretching over nearly half a century, he realised 261 films. He achieved notice with the downbeat three-part silent epic of tenement life, Roningai *(*Street of Masterless Samurai*, 1928), and went on to specialise primarily in* jidai-geki*, sometimes serious in mood, sometimes with a comic inflection. Over the course of his long career, he contributed to a broad range of genres including the musical (*Oshidori gassen, Singing Lovebirds*, 1939), the socially conscious drama (*Nikutai no mon*, Gate of Flesh*, 1948), and the* ninkyo-eiga *('chivalry film'), subgenre of the yakuza picture during the 1960s. Shortly after* Kino kieta otoko*, and perhaps surprisingly given the wartime context, he made another film inspired by Hollywood:* Ahen senso *(*The Opium War*, 1943) relocating D.W. Griffith's* Orphans of the Storm *from Revolutionary France to nineteenth-century Canton, with Setsuko Hara and Hideko Takamine in the roles played in the original by Lillian and Dorothy Gish.*

IL PARADISO DEI CINEFILI

The Cinephiles' Heaven



RITROVATI E RESTAURATI

Recovered and Restored

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

PLACE DE LA CONCORDE

Francia, 1888-1904
Regia: Étienne-Jules Marey

▪ DCP. D.: 45'' ▪ Da: Národní technické muzeum

Immagini del traffico parigino di fine secolo girate da Étienne-Jules Marey tra il 1888 e 1904 con la sua cinepresa cronofotografica su una pellicola di 88mm di larghezza e 19m di lunghezza. Una delle prime testimonianze cinematografiche di Parigi è l'andirivieni di Place de la Concorde ripreso in una giornata soleggiata di marzo o aprile, intorno a mezzogiorno. Il filmato dura 45 secondi a una velocità di 12 fotogrammi al secondo per un totale di 544 fotogrammi di 31x88mm. Il film, che faceva parte degli studi di Marey sul movimento, non fu pensato per essere proiettato. In seguito alla digitalizzazione eseguita nel 2017, circa centovent'anni dopo, è possibile proiettarlo per la prima volta. Il negativo originale, su supporto di nitrocellulosa prodotto dalla Eastman Company o dai Laboratori Lumière di Lione (non c'è traccia della provenienza della pellicola), è stato preservato negli archivi del Národní technické muzeum (Museo nazionale della tecnica) di Praga.
Il Museo ha digitalizzato il film a una risoluzione di 13K in collaborazione con il progetto di ricerca NAKI – Identità nazionale culturale dell'Accademia di arti dello spettacolo di Praga. L'immagine è stata sottoposta a restauro digitale nel 2017, ma non ritoccata. Il negativo originale integrale e due copie positive più corte risultavano ben preservati. Il restauro della cronofotografia di Marey è stato complicato non dalla sua lunghezza, ma dalle sue qualità fotografiche molto dense. Apparentemente Marey ebbe problemi con lo sviluppo, cosa comprensibile data la lunghezza del filmato e l'epoca in cui fu realizzato. La prima metà del rotolo è sviluppata bene, ma la seconda metà mostra già notevoli oscillazioni di densità e segni di decadimento. Le variazioni di densità sono presenti tra i singoli fotogrammi e anche all'interno di ciascuno di essi. Ciò praticamente impedisce il ritocco digitale, ed è per questo motivo che il gruppo di esperti di Praga ha deciso di non eseguire il *rétouche* del film di Marey. L'aspetto fotografico dell'immagine è stato restaurato mediante color grading digitale basandosi su analisi e comparazioni con il DFRP (digital facsimile of reference print) della più corta delle due copie positive di Marey, il fotogramma negativo n. 155. Oltre a correggere le variazioni di densità, il grading ha corretto anche i segni brunastri probabilmente causati da difetti fotochimici (non da muffa).

A picture of Parisien fin-de-siécle *street traffic shot by Étienne-Jules Marey between 1888-1904 with his chrono-photographic camera on 88mm wide x 19m long film strip. It is one of the first cinematographic recordings of Paris. It's a busy street scene at the Place de la Concorde, shot sometime in March or April in sunny weather around noon. The shot is 45 seconds, scanned at 12 frames per second, totaling 544 frames of 31x88mm. Originally, this film was not intended for projection, but made for Marey's motion analysis research. After digitization of Marey's film in 2017, some 120 years later, it is possible to screen this for the first time. The original film's negative film, shot on black-and-white flammable raw nitrocellulose material produced by either the Eastman Company or Lumière Laboratories in Lyon (there is no record where Marey got the film), has been preserved in the depository of the National Technical Museum in Prague.*
NTM film digitized the piece in cooperation with the research project NAKI – National Cultural Identity at the Academy of Performing Arts in Prague at a resolution of 13K. The image was digitally restored in 2017 but was not retouched. The whole original negative and two shorter film prints were well preserved. The restoration of Marey's chrono-photography was complicated not in length, but in its highly dense photographic qualities. It looks like Marey had problems with the development at the time, which is understandable, given the length of the footage and the time period it was shot in. The first half of the roll is well-developed, but the second half already exhibits considerable density fluctuations and decay. Changes in density occurs between the individual frames and also within each individual picture frame. This practically prevents digital retouching, which is why the Prague expert group decided against rétouche *of Marey's picture. The photographic appearance of the image was restored by digital color grading based on analysis and comparison with the DFRP (digital facsimile of reference print) taken from the shorter of the two Marey's positives prints – negative frame No. 155. Besides correcting density changes, the grading also corrected the brownish marks, which were probably caused by photo-chemical (not mold) defects.*

Place de la Concorde

Gaumont e Pathé sono fieri di aver accolto nella loro compagine, più di cento anni fa, l'eminente caricaturista Émile Cohl. Le due società hanno unito i loro sforzi per restaurarne digitalmente le opere sopravvissute, e sono felici di presentare a Bologna, per la prima volta, due programmi composti da dieci film d'animazione realizzati presso Gaumont dal 1908 al 1910 e da quattro produzioni Pathé datate 1911.
Cohl, chiuso nei teatri di posa di Les Buttes Chaumont, dietro la sua camera in verticale, è una specie di forzato del lavoro, che produce, nel 1908, non meno di ventidue film, inventando già le mille e una maniera di utilizzare quel 'movimento americano', la ripresa fotogramma per fotogramma, o a passo uno, che tanto interessa all'epoca i registi di commedie burlesche; mentre, a loro volta, opere come *Humorous Phases of Funny Faces* dell'americano Stuart Blackton influenzeranno i suoi *Fantoches* (Pupazzetti) girati nell'estate dello stesso anno: *La Cauchemar du fantoche* e *Un drame chez les fantoches*.
Cohl ha impiegato tutte le tecniche del cinema di animazione: disegno al tratto, marionette o oggetti animati, découpage ecc.
Dopodiché, in occasione di *Les Générations comiques*, torna all'animazione di personaggi in carne e ossa. Le sue *Chaussures matrimoniales* e il complesso e delicato *Affaire de cœur* (1910) sono un omaggio alla moda degli oggetti reali adattati convertiti dal cinema a una vita autonoma. Mentre *En route* ripercorre, in pochi minuti, con l'aiuto di ritagli di carta, la storia dei trasporti, esercizio pedagogico nel quale Cohl continua a profondere la sua verve e la sua felice inventiva. Il 1910 è anche l'anno dello splendido *Le Peintre néo-impressionniste*, nel quale Cohl ricicla il modello della vecchia farsa 'incoerente' di Alphonse Allais: quadri monocromi che preannuncian o l'arte moderna.
L'abilità e la rapidità di Cohl non si affievoliscono tanto presto. Lo si può vedere in *Retapeur de cervelles*, il suo primo capolavoro realizzato per Pathé, in *Le Musée des grotesques*, *Le Cheveu delateur* e *La Revanche des ésprits*, girati nel 1911 per Pathé Frères.

Gaumont and Pathé are proud to have employed the eminent caricaturist Émile Cohl over a hundred years ago. The two companies joined forces for the digital restoration of his surviving works and are pleased to present them here in Bologna for the first time in two programs of ten animation films made at Gaumont between 1908 and 1910 and four Pathé productions from 1911.
At Les Buttes Chaumont, Cohl worked behind his vertically mounted camera like a prisoner laborer, producing in 1908 alone no less than twenty-two films, inventing a thousand different ways of using that 'American movement', filming frame by frame, or stop motion, that was of great interest to burlesque comedy directors of the time; while, in turn, Humorous Phases of Funny Faces *by American director Stuart Blackton would influence Cohl's* Fantoches *shot in the summer of 1908:* La Cauchemar de Fantoche *and* Un drame chez les fantoches.
Cohl used every animation technique: line drawing, puppets or object animation, decoupage, etc.
Later, with Les Générations comiques*, he returned to animating characters in flesh and blood. His* Chaussures matrimoniales *and the delicate, complex* Affaire de cœur *(1910) are a tribute to the trend of making real objects come to life in film. In the space of a few minutes* En Route *covers the history of transportation with paper cut-outs, a pedagogical exercise in which Cohl demonstrates his verve and inventiveness. 1910 is also the year of his splendid* Le Peintre néo-impressioniste*, in which Cohl recycled the format of Alphonse Allais's old 'incoherent' joke: monochrome paintings that anticipate modern art.*
Cohl's skill and speed did not wear away, which can be seen in Retapeur de cervelles*, his first masterpiece for Pathé, in* Le Musée des grotesques*,* Le Cheveu delateur *and* La Revanche des ésprits*, all shot in 1911 for Pathé Frères.*

Cohl – Dieci film di produzione Gaumont
Cohl – Ten films produced by Gaumont

FANTASMAGORIE
Francia, 1908 Regia: Émile Cohl

▪ Prod.: Gaumont ▪ DCP. D.: 2'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: Gaumont ▪ Restaurato in 4K nel 2017 da Gaumont presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un controtipo / *Restored in 4K in 2017 by Gaumont at L'Immagine Ritrovata laboratory from a dupe print*

AFFAIRES DE CŒUR
Francia, 1909 Regia: Émile Cohl

▪ Prod.: Gaumont ▪ DCP. D.: 4'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: Gaumont ▪ Restaurato in 4K nel 2017 da Gaumont presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un controtipo e un interpositivo / *Digitally restored in 4K in 2017 by Gaumont at L'Immagine Ritrovata laboratory from a dupe print and an interpositive print*

Fantasmagorie

MODERNE ÉCOLE
Francia, 1909 Regia: Émile Cohl

▪ Prod.: Gaumont ▪ DCP. D.: 2'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: Gaumont ▪ Restaurato in 4K nel 2017 da Gaumont presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un interpositivo / *Restored in 4K in 2017 by Gaumont at L'Immagine Ritrovata laboratory from an interpositive print*

LES CHEFS-D'OEUVRE DE BÉBÉ
Francia, 1910 Regia: Émile Cohl

▪ Prod.: Gaumont ▪ DCP. D.: 4'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: Gaumont ▪ Restaurato in 4K nel 2017 da Gaumont presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un interpositivo / *Digitally restored in 4K in 2017 by Gaumont at L'Immagine Ritrovata laboratory from an interpositive print*

LE PEINTRE NÉO-IMPRESSIONNISTE
Francia, 1910 Regia: Émile Cohl

▪ Prod.: Gaumont ▪ DCP. D.: 6'. Bn e imbibito / *B&W and tinted*. Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: Gaumont ▪ Restaurato in 4K nel 2017 da Gaumont presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire dal negativo nitrato originale / *Restored in 4K in 2017 by Gaumont at L'Immagine Ritrovata laboratory from the original nitrate negative*

LE CHEVEU DÉLATEUR
Francia, 1911 Regia: Émile Cohl

▪ Prod.: Pathé Frères ▪ DCP. D.: 6'. Bn. Didascalie francesi con sottotitoli inglesi / *French intertitles with English subtitles* ▪ Da: Fondation Jérôme Seydoux-Pathé ▪ Restaurato in 4K nel 2016 da Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, in collaborazione con CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire dal negativo nitrato originale 35mm / *Restored in 4K in 2016 by Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, in collaboration with CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée at L'Immagine Ritrovata laboratory from the original 35mm negative nitrate*

LA REVANCHE DES ESPRITS
Francia, 1911 Regia: Émile Cohl

▪ Prod.: Pathé Frères ▪ DCP. D.: 4'. Bn e imbibito / *B&W and tinted*. Didascalie tedesche with English subtitles / *German intertitles with English subtitles* ▪ Da: Fondation Jérôme Seydoux-Pathé ▪ Restaurato in 4K da Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, in collaborazione con CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un nitrato 35mm conservato presso EYE Filmmuseum (The Desmet Collection) / *Restored in 4K by Fondation Jérôme Seydoux – Pathé, in collaboration with CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée at L'Immagine Ritrovata laboratory from a 35mm nitrate preserved by EYE Filmmuseum (The Desmet Collection)*

Cohl – Four film di produzione Pathé
Cohl – Four Films produced by Pathé

LE CAUCHEMAR DU FANTOCHE
Francia, 1908 Regia: Émile Cohl

▪ Prod.: Gaumont ▪ DCP. D.: 3'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: Gaumont ▪ Restaurato in 4K nel 2017 da Gaumont presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un nitrato positivo / *Restored in 4K in 2017 by Gaumont at L'Immagine Ritrovata laboratory from a positive nitrate*

LE BINETTOSCOPE
Francia, 1909 Regia: Émile Cohl

▪ Prod.: Gaumont ▪ DCP. D.: 5'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: Gaumont ▪ Restaurato in 4K nel 2017 da Gaumont presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un nitrato positivo conservato presso la Cinémathèque française / *Restored in 4K in 2017 by Gaumont at L'Immagine Ritrovata laboratory from a positive nitrate preserved by Cinémathèque Française*

LES GÉNÉRATIONS COMIQUES
Francia, 1909 Regia: Émile Cohl

▪ Prod.: Gaumont ▪ DCP. D.: 3'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: Gaumont ▪ Restaurato in 4K nel 2017 da presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire dal nitrato negativo originale / *Digitally restored in 4K in 2017 by Gaumont at L'Immagine Ritrovata laboratory from the original negative nitrate*

LES CHAUSSURES MATRIMONIALES
Francia, 1909 Regia: Émile Cohl

▪ Prod.: Gaumont ▪ DCP. D.: 5'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: Gaumont ▪ Restaurato in 4K nel 2017 da Gaumont presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire dal nitrato negativo originale / *Restored in 4K in 2017 by Gaumont at L'Immagine Ritrovata laboratory from the original negative nitrate*

EN ROUTE
Francia, 1910 Regia: Émile Cohl

▪ Prod.: Gaumont ▪ DCP. D.: 6'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: Gaumont ▪ Restaurato in 4K nel 2017 da Gaumont presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un nitrato positivo conservato presso il BFI – National Archive / *Digitally restored in 4K in 2017 by Gaumont at L'Immagine Ritrovata laboratory from a positive nitrate preserved at BFI – National Archive*

Le Musée des grotesques

LE RETAPEUR DE CERVELLES
Francia 1911 Regia: Émile Cohl

▪ Prod.: Pathé frères ▪ DCP. D.: 8'. Bn e imbibito / *B&W and tinted*. Didascalie francesi con sottotitoli inglesi / *French intertitles with English subtitles* ▪ Da: Fondation Jérôme Seydoux-Pathé ▪ Restaurato in 4K nel 2016 da Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, in collaborazione con CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un nitrato negativo 35mm e un nitrato 35mm conservato presso Cinémathèque royale de Belgique / *Restored in 4K in 2016 by Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, in collaboration with CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée at L'Immagine Ritrovata laboratory from an original 35mm nitrate negative and a 35mm nitrate preserved at Cinémathèque royale de Belgique*

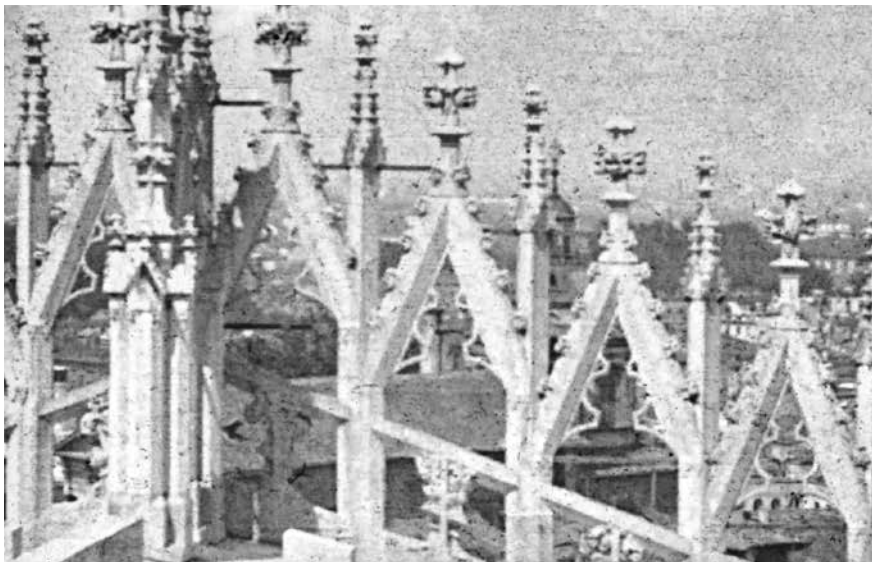
LE MUSÉE DES GROTESQUES
Francia, 1911 Regia: Émile Cohl

▪ Prod.: Pathé Frères ▪ DCP. D.: 5'. Bn. Didascalie francesi con sottotitoli inglesi / *French intertitles with English subtitles* ▪ Da: Fondation Jérôme Seydoux-Pathé ▪ Restaurato in 4K nel 2016 da Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, in collaborazione con CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire dal negativo nitrato originale 35mm / *Restored in 4K in 2016 by Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, in collaboration with CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée at L'Immagine Ritrovata laboratory from the original 35mm negative nitrate.*

MILANO DALLE GUGLIE DEL DUOMO

Italia, 1910

▪ DCP. D.: 5'. Imbibito e virato / *Tinted and toned* ▪ Da: Museo Nazionale del Cinema, Torino ▪ Restaurato da Museo Nazionale del Cinema, Torino presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata. Il 35mm duplex è stato scansionato 4K; le immagini così ottenute sono state divise, rimontate, stabilizzate e restaurate digitalmente / *Restored by Museo Nazionale del Cinema, Torino at L'Immagine Ritrovata laboratory. The duplex 35mm has been scanned at a 4K resolution thus obtaining images that have been separated, re-edited, stabilized and digitally restored*



Milano dalle guglie del duomo

Breve documentario prodotto da Comerio nel 1910 e finora ritenuto scomparso. È certo interessante poter rivedere oggi le riprese pittoresche della città lombarda girate dal tetto della cattedrale, ma il principale interesse del 'ritrovamento' è il formato della copia nitrato: la pellicola 35mm era divisa in due e i fotogrammi stampati orizzontalmente, in modo che li si leggesse prima in un senso e poi, giunti alla fine del rullo, si riprendesse la lettura all'inverso (con una sorta di inversione a U). Si tratta del duplex, un formato sperimentale brevettato nel 1910 da Carlo Rossi, fondatore tra l'altro della casa di produzione che diventerà la Itala Film. La storia di questo misterioso brevetto resta ancora da scrivere: evidentemente la sua diffusione non fu così significativa, eppure nel 1912 una rivista di settore cita una trattativa aperta di Rossi con il Ministero dell'Istruzione francese per utilizzare il sistema a fini didattici nelle scuole d'oltralpe. Probabilmente non se ne fece nulla, eppure la vita del duplex non era finita. Il brevetto italiano fu quasi certamente alla base dello sviluppo di un sistema analogo distribuito dopo il 1915 in America da una società denominata, appunto, Duplex Corporation.

Stella Dagna

A short documentary produced by Comerio in 1910 and considered lost until now. It is fascinating today to see picturesque footage of Milan shot from the roof of its cathedral, but the main point of interest of the 'rediscovery' is the nitrate print's format: the 35mm film was split in two, and the frames were printed horizontally so that they could be read in one direction and, at the end of the reel, again in the opposite direction (like a kind of U-turn). This format was called duplex, an experimental format patented in 1910 by Carlo Rossi, founder of the production company that would later become Itala Film. Little is known about the story of this mysterious patent: it apparently was not widely used, but in 1912 an industry magazine mentions negotiations between Rossi and the French Ministry of Education for using the system for educational purposes north of the Alps. Nothing probably happened, but the duplex's life wasn't over yet. The Italian patent was almost certainly the basis for a similar system that was distributed in America after 1915 by a company called nothing other than Duplex Corporation.

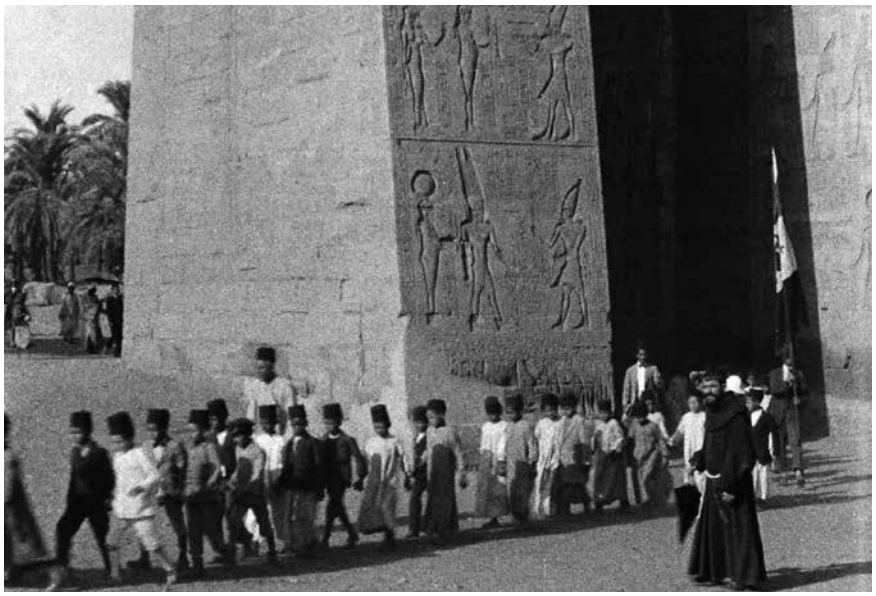
Stella Dagna

RIPRESE IN EGITTO

1911?

▪ 35mm. L.: 268 m. D.: 14' a 18 f/s. Bn. Didascalie italiane e inglesi / *Italian and English intertitles* ▪ Da: Museo Nazionale del Cinema, Torino ▪ Restaurato da Museo Nazionale del Cinema, Torino presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata. L'ordine di montaggio e il testo delle didascalie sono stati stabiliti grazie alla consulenza del Museo Egizio di Torino / *Restored by Museo Nazionale del Cinema at L'Immagine Ritrovata laboratory. The editing and the tex in intertitle cards have been reconstructed thanks to the Egyptian Museum in Turin*

Anche nei primi anni del Novecento l'Egitto esercitava un fascino speciale agli occhi degli europei. Questa breve antologia affronta però il paese da un punto di vista particolare: la celebrazione della presenza italiana, in particolare missionaria, e la sua supposta funzione civilizzatrice. La prima, lunga panoramica ci mostra l'accampamento archeologico italiano di Gebelein. Nelle riprese successive: un gruppo di allievi delle scuole francescane italiane sfila tra le rovine di Karnak e di Luxor; bambine e ragazze nel cortile e nel



Riprese in Egitto

giardino di un collegio femminile; un gruppo di cammelli attraversa a nuoto un fiume, una rocca sul mare, campi coltivati attraversati da una strada sabbiosa (immagini ancora in attesa di identificazione).
Una lettera datata 1911 e rinvenuta nella corrispondenza dell'egittologo Ernesto Schiapparelli cita come la ripresa del campo archeologico sia stata effettuata da un religioso, padre Marzano. Lo stesso Schiapparelli, per anni direttore del Museo Egizio di Torino, fu anche promotore della società ASMI (Associazione Nazionale per il Soccorso dei Missionari Italiani). Il legame tra egittologi e missionari italiani, d'altronde, era stretto: le missioni archeologiche erano solite appoggiarsi dal punto di vista logistico ai collegi gestiti in zona da missionari compatrioti. Un'ipotesi è che queste rare immagini siano quel che rimane delle riprese realizzate per far conoscere e pubblicizzare le attività missionarie italiane all'estero in occasione dell'Esposizione di Torino del 1911.
La ricostruzione è stata realizzata dal Museo Nazionale del Cinema di Torino in collaborazione con il Museo Egizio di Torino a partire da frammenti non montati di pellicola nitrato negativa e positiva appartenenti al 'Fondo Missioni' conservato dal Museo del Cinema.

Stella Dagna

As early as the beginning of the 1900s Egypt had a special appeal to Europeans. This short collection looks at the country with a particular point of view: celebrating Italy's presence there, especially its missionaries, and their alleged civilizing function. The first, long panoramic shot shows us the Italian archeological campsite in Gebelein. The following footage includes: a group of pupils from Italian Franciscan schools walking among the ruins of Karnak and Luxor, young girls in the courtyard and garden of a girls' boarding school, a group of camels swimming across a river, a fortress on the sea, and a sandy road crossing crop fields (images that still need to be indentified). A letter dated 1911 found in Egyptologist Ernesto Schiapparelli's correspondence says that the filming of the archeological site was done by a priest, Father Marzano. Schiapparelli was the longtime director of the Museo Egizio in Turin as well as a founder of ASMI (Associazione Nazionale per il Soccorso dei Missionari Italiani), an association providing support to Italian missionaries. Egyptologists and Italian missionaries were closely connected: archeological missions usually relied on the colleges run by missionaries for logistics. One hypothesis is that these rare images are what remain of filming done for publicizing Italian missionary work abroad for the world fair held in Turin in 1911. Reconstructed by the Museo Nazionale del Cinema of Turin with the collaboration of the Museo Egizio of Turin using uncut fragments of negative and positive nitrate film belonging to the Museo del Cinema's 'Fondo Missioni'.

Stella Dagna

L'ASSALTO FATALE

Italia, 1913 Regia: Gerolamo Lo Savio

▪ Sog., Scen.: Gerolamo Lo Savio, Ugo Falena. Int.: Agesilao Greco (Guido), Paola Monti (Regina D'Arnano), Ettore Berti (il banchiere Dorsani). Prod.: Film d'Arte Italiana ▪ 35mm. L.: 730 m. D.: 34' a 16 f/s. Bn. Didascalie italiane / *Italian intertitles* ▪ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ▪ Restaurato nel 1997 da Cineteca di Bologna a partire dal negativo camera originale nitrato, senza didascalie, ritrovato alla Cinémathèque française / *Restored in 1997 by Cineteca di Bologna from the original nitrate camera negative, without intertitles, found at Cinémathèque française*

La Film d'Arte Italiana, benché chiamata quasi per statuto a ispirarsi al fior fiore della letteratura e del teatro, si fa apprezzare soprattutto per le sue frequenti incursioni nel genere drammatico, in film che dimostrano una godibile schiettezza narrativa e una forte propensione al colpo di scena finale. Buttandola un po' sullo scherzo, potremmo chiamarli solidi e onesti prodotti di genere. In questo caso, realizzato da Lo Savio e Falena, i due più prolifici creatori della Casa, si aggiunge una scaltrezza produttiva di prim'ordi-

ne: ingaggiare in uno dei ruoli principali nientemeno che Agesilao Greco. Il nome, oggi, ai più dirà poco o niente. Chi invece mastica di scherma, sa che ci troviamo di fronte a una delle stelle più celebrate della disciplina, campione imbattibile a livello internazionale, teorico che accompagna lo sport nella modernità, inventore di un colpo infallibile in grado di disarmare puntualmente l'avversario. Sarà la sua unica apparizione sullo schermo. Interpreta un pittore che si innamora di una contessina ma è costretto a ritirarsi con la coda fra le gambe quando lei, suo malgrado, deve concedersi in moglie al banchiere che minaccia altrimenti di portare l'indebitato casato alla rovina. Superati i giardini fronzuti e i salottini convenzionali, arriviamo finalmente alla sala d'armi, dove i rivali in amore si sfidano a fil di lama, in un subdolo e crudele gioco al massacro. Non siamo abbastanza competenti da soffermarci sulle destrezze tecniche che Greco mette in gioco nel finale (gli esperti in materia ci sapranno dire), ma l'effetto è pur sempre elettrizzante.

Andrea Meneghelli

Although virtually obliged by its statute to draw inspiration from the best that literature and the theatre had to offer, Film d'Arte Italiana can best be appreciated for its frequent incursions into drama, in films characterised by an enjoyable narrative candour and a clear propensity for a final twists. One could almost jokingly call them solid and straightforward genre projects. This film, directed by the company's two most prolific filmmakers, Lo Savio and Falena, also exhibits some first-rate production savvy: the hiring of no less than Agesilao Greco in one of the leading roles. Today, the name might mean little or nothing. However, anyone who follows fencing knows that we are dealing one of the most celebrated stars of the sport: an unbeatable international champion; a theorist who brought the sport into the modern age; the inventor of an infallible blow capable of disarming his adversary at just the right moment. It was to be his only appearance on the screen. He plays a painter who falls in love with a young Countess but is obliged to turn away with his tail between his legs when she is forced to marry, against her wishes, a banker who is threatening to ruin her indebted family. Once we have got past the leafy gardens and run of the mill salons, we finally end up in the weapons room, where the two rivals for her affections challenge each other to a swordfight as part of a cruel and deceitful fight to the death. I lack the competence to discuss the technical abilities that Greco displays in the final scenes (although the experts will no doubt be able to), but the effect is undoubtedly electrifying.

Andrea Meneghelli

THE CLOSED ROAD

USA, 1916 Regia: Maurice Tourneur

▪ Scen.: Maurice Tourneur. M.: Clarence L. Brown. Int.: House Peters (Frank Sargeant), Barbara Tennant (Julia Annersley), Lionel Adams (dottor Hugh Annersley), Leslie Stowe (dottor Appledan), George Cowl (Griswold). Prod.: Maurice Tourneur per Paragon Films ▪ 35mm. L.: 211 m. D.: 10' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: Photoplay Productions

Tale era il prestigio di Maurice Tourneur nel 1916 che il divo di origini britanniche House Peters decise di lasciare la West Coast per firmare un contratto con la neonata Paragon Films di Fort Lee solo per poter essere diretto dal regista. *The Closed Road* è il secondo dei quattro film che fecero insieme e sicuramente quello di maggior successo. La sua trama ricca di suspense offriva brividi in grado di soddisfare lo spettatore più esigente. Dopo essersi incolpato di omicidio per sostituirsi a un condannato a morte, Peters deve discolparsi in tempo per scampare alla sedia elettrica in un intreccio che precede di quarant'anni *Beyond a Reasonable Doubt* (*L'alibi era perfetto*) di Fritz Lang. L'unico rullo superstite lascia intravedere l'abilità narrativa di Tourneur e il suo sapiente uso di ambientazioni vere. Per quanto riguarda House Peters, la sua sobria interpretazione fa ancor più rimpiangere la perdita del resto del film. Il rullo faceva parte di un vero e proprio giacimento di film muti rinvenuto sotto una pista di hockey a Dawson City, nello Yukon, perfettamente preservato dal ghiaccio. Ma per questa storia vi rimandiamo all'emozionante film di montaggio di Bill Morrison proposto durante questa edizione del festival.

Christine Leteux

Such was the prestige of Maurice Tourneur in 1916 that British star House Peters decided to leave the West Coast to sign a contract with the newly formed Paragon Films in Fort Lee just to be able to work under his direction. The Closed Road *is the second of the four films they made together and certainly the most successful. The suspenseful plot offered enough thrills to satisfy the most difficult customer. After having built a case against himself to take a murderer's place on the electric chair, Peters has to disprove the case in time to escape death, a storyline that predates Fritz Lang's* Beyond a Reasonable Doubt *by 40 years. The only reel that survives offers a glimpse of Tourneur's skills as a storyteller and his use of real locations. As for House Peters, his understated performance makes the loss of the rest of the film all the more regrettable. This reel was found underneath a skating rink in Dawson City, Yukon together with other silent treasures preserved by the permafrost. However for this story you can refer to the moving found footage film by Bill Morrison, programmed at the year's festival.*

Christine Leteux

LA TRAGICA FINE DI CALIGULA IMPERATORE

Italia, 1917 Regia: Ugo Falena

▪ T. alt.: *Caligola, Dementia Caligulae imperatoris*. Int.: Stacia Napierkowska

(Eglea), Raffaello Mariani (Caligula), Elio Gioppo (Chereas). Prod.: Film d'Arte Italiana ▪ DCP. D.: 65'. Imbibito e virato / *Tinted and toned.* Didascalie italiane / *Italian intertitles* ▪ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ▪ Restaurato da Cineteca di Bologna nel 2017 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored by Cineteca di Bologna in 2017 at L'Immagine Ritrovata laboratory*

Nel 1917 la pubblicità esaltava gli alti valori di produzione di *Caligula*, la sua ricchissima messa in scena, i costumi, le catacombe e i leoni, e naturalmente Stacia Napierkowska, l'attrice-danzatrice-diva venuta da Parigi. Tutto questo funziona ancora perfettamente per il pubblico di oggi, che apprezzerà inoltre gli esterni in suggestivi scorci nei pressi di Roma, con tanto di antichi acquedotti romani sullo sfondo. Jean Carrère, presente sul set di *Caligula* negli ultimi mesi del 1916, definì Napierkowska "una grande artista, che danza seminuda in una performance più impressionante di qualsiasi cosa abbia fatto finora". La scena di danza nella terza parte (titolo: *Le orge*) è la più lunga tra quelle presenti nei film sopravvissuti di Napierkowska, ed è una delle ragioni che ci hanno convinto a restaurare il film. Si sapeva che ne esistevano le immagini (ma non le didascalie), poiché tra i cinquantaquattro negativi originali della Film d'Arte Italiana ritrovati dagli archivisti bolognesi alla Cinémathèque française nei primi anni Novanta c'era anche quello di *Caligula*. (La F.A.I. aveva sede a Roma ma era di proprietà di Pathé frères; questo spiega perché i negativi fossero finiti in Francia anziché in Italia).
Quando abbiamo cercato i documenti che ci avrebbero permesso di ricostruire le didascalie mancanti, i colleghi olandesi ci hanno detto che non c'erano molti materiali cartacei a riguardo, solo una copia nitrato positiva di prima generazione... La copia non era mai stata restaurata perché mancava la scena clou della danza. Ma con i suoi ricchi viraggi e imbibizioni e con le sue didascalie, forniva tutte le informazioni assenti dal negativo. La scena mancante (presente invece nel negativo) mostra Napierkowska nel ruolo d'una ragazza cristiana che danza lasciva per il folle Caligola, e che infine viene trasportata da due enormi schiavi quasi nudi su un vassoio d'argento, per essere servita a sua Altezza Imperiale in camera da letto. La scena era stata tagliata negli anni Venti quando il film, che come *Quo vadis?* è ambientato negli anni delle persecuzioni contro i cristiani, veniva usato come strumento d'educazione religiosa.

Mariann Lewinsky

Publicity in 1917 praised the high-class production values of Caligula*, its opulent mise en scène, the costumes, catacombs and lions, and of course Stacia Napierkowska, the dancer-actress-diva from Paris. All of this still works perfectly well for audiences today, and they will moreover appreciate the use of suggestive locations near Rome for the outdoor scenes, with silhouettes of ancient Roman aqueducts in the background. Jean Carrère, present on the set of* Caligula *in late 1916, declared Napierkowska to be "a gret artist, dancing half-naked in a performance more powerful than anything she has done so far". The dance scene in the 3rd part of the film (titled* The Orgies*), is indeed the longest in any of Napierkowska's surviving films, and it was a major reason to restore the film. Only a negative without intertitles was known to exist, found among the fifty-four original negatives of Film d'Arte Italiana productions that were discovered in the early 1990's by Bologna archivists in the Cinémathèque française. (The Rome-based F.A.I. was owned by Pathé frères; this explains why the negatives of this company ended up in France rather than Italy).*
When asked for paper documents that might permit the reconstruction of the missing intertitles, Dutch colleagues answered that there was not much non-film material available, only a first-generation nitrate positive print... It had never been restored, since it lacked the crucial dance scene. With its rich tinting and toning and Dutch intertitles, the print provided all the information that the negative lacked. The missing scene (present in the negative) shows a Christian girl doing a lascivious dance for crazy Caligula and then being carried off by two huge slaves on a silver platter, in order to be served in the bed chamber to his Imperial Highness. It had been cut in the 1920's, when the film, which like Quo Vadis? *is set in the days of the persecution of Christians, was used for religious education.*

Mariann Lewinsky

Workshop Caligula
25 luglio 2017 / *July 25, 2017*
Il cinema muto italiano e le arti europee / *Italian Silent Cinema and the European Arts*

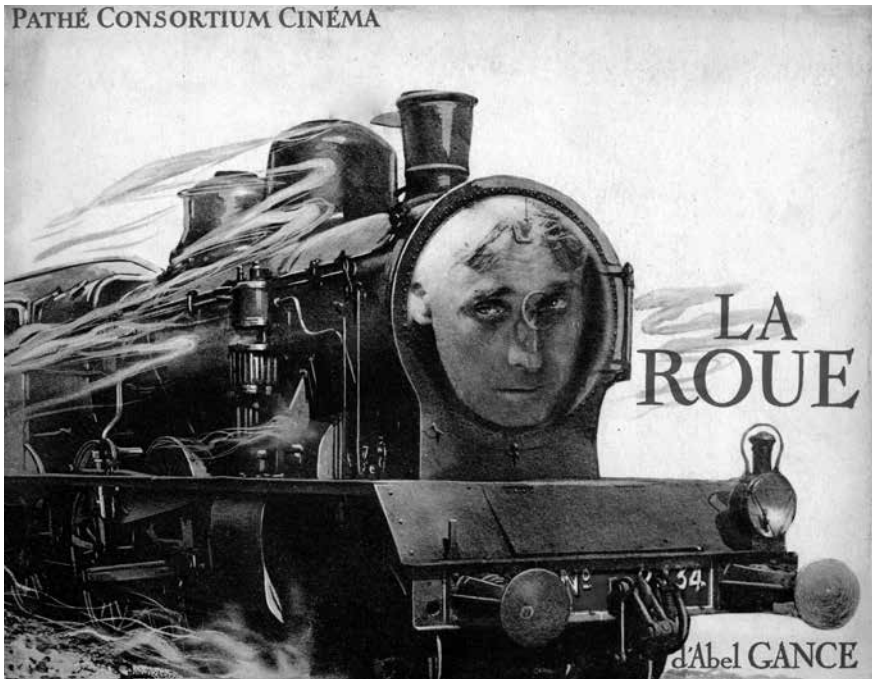
Una conversazione tra storici, curatori, cineasti e amanti delle belle arti, seguita dalla presentazione di progetti in corso. Vi invitiamo a dare il vostro contributo alla discussione.

Il restauro di *Caligula*, proposto da Mariann Lewinsky, s'inscrive nell'ambito del progetto *Le Cinéma muet italien à la croisée des arts européens (1896-1930)*. Il progetto, sviluppato all'interno del Labex ArtsH2H dell'Université Paris Lumière e dell'Université Paris 8, si prefigge di dar vita a una cooperazione tra gruppi internazionali di ricercatori, istituzioni patrimoniali ed École Louis Lumière. Jean Carrère, direttore del Théâtre du Vaudeville, in un articolo a proposito di *Caligula* uscito su "Le Temps" il 9 novembre 1916, scriveva: "Il film ha tutte le ricchezze del film d'arte: paesaggi meravigliosi, potenti effetti di luce e d'ombra, tutto l'incanto della campagna romana e dei monumenti antichi, tutto il misticismo delle catacombe e, inoltre, una fedele ricostruzione dei palazzi imperiali basata sulle scoperte più recenti effettuate sul Palatino". *Caligula*, quando uscì, fu considerato un film di grande qualità artistica.

La danza di Napierkowska, filmata in piena orgia imperiale, venne accolta dalla critica dell'epoca con entusiasmo unanime. Dopo la presentazione del restauro di *Caligula*, ci sarà più facile interpellare tutte le arti con le quali questo film ispirato al mondo antico riesce a dialogare: pittura, scultura, teatro, danza, fotografia, letteratura…
Céline Gailleurd

A conversation among with historians, curators, filmmakers and lovers of the arts, followed by presentation of on-going projects. You are most welcome to join us in our discussion.

The restoration of Caligula *proposed by Mariann Lewinsky is part of the project* Le Cinéma muet italien à la croisée des arts européens (1896-1930). *This project was developed by the Labex ArtsH2H of Université Paris Lumière and Université Paris 8 with the objective of fostering collaboration among international groups of scholars, cultural heritage institutions and École Louis Lumière. Jean Carrère, the director of the Théâtre du Vaudeville, wrote in an article about* Caligula *for "Le Temps" published on November 9, 1916: "The film has all the qualities of an art film: marvelous landscapes, powerful light and shadow effects, all the enchantment of the Roman countryside and ancient monuments, all the mysticism of the catacombs and, not least, a faithful reconstruction of the imperial buildings based on the most recent discoveries on the Palatine Hill". When* Caligula *came out, it was considered highly artistic. Napierkowska's dance, filmed in the midst of an imperial orgy, was enthusiastically received by all critics across the board. After presenting the restoration of* Caligula*, it will be easier for us to discuss all the arts that this film inspired by the ancient world can dialogue with: painting, sculpture, theater, dance, photography, literature…*
Céline Gailleurd



LA ROUE – PROLOGUE

Francia, 1923 Regia: Abel Gance

▪ T. it.: *La rosa sulle rotaie* ▪ Sog.: dal romanzo *Le Rail* di Pierre Hamp. Scen.: Abel Gance. F.: Léonce Henry Burel, Marc Bujard, Maurice Duverger. Mus.: Arthur Honegger. Int.: Séverin-Mars (Sisif), Gabriel de Gravone (Élie), Ivy Close (Norma), Georges Térof (Machefer), Gil Clary (Dalilmah), Maxudian (il mineralogista), Louis Monfils (Papahan), Géo Dugast (il ferroviere Jacobin). Prod.: Films Abel Gance ▪ DCP 4K. D.: 25'. Bn., pochoir, imbibito e virato / *B&W, stencil, tinted and toned*. Didascalie francesi con sottotitoli inglesi / *French intertitles with English subtitles* ▪ Da: Fondation Jérôme Seydoux-Pathé ▪ Restaurato in 4K da Fondation Jérôme Seydoux-Pathé in collaborazione con CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da diversi materiali in 35mm / *Restored in 4K by Fondation Jérôme Seydoux-Pathé in collaboration with CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée at L'Immagine Ritrovata laboratory from varied 35mm material.* ▪ Musiche originali di Arthur Honegger eseguite dalla Filarmonica del Teatro Comunale di Bologna diretta da Timothy Brock / *Original music by Arthur Honegger performed by Filarmonica del Teatro Comunale di Bologna directed by Timothy Brock*

Rosso, rosso!… Rosso della notte in fiamme, rosso delle terra intrisa di sangue
Dal programma del Gaumont Palace, 16 febbraio 1923

Nel secondo semestre del 1919, aureolato dal successo di *J'accuse*, Abel Gance mette in cantiere *La Roue*, "une tragédie des temps modernes", che sarà il più lungo, il più costoso e l'ultimo dei progetti concepiti con la Pathé. La lavorazione inizia in novembre presso la stazione Saint-Roch, dove la troupe può disporre di una locomotiva Pacific e dove è possibile costruire la scenografia della casa in mezzo alle rotaie. Dopodiché la troupe si trasferirà a Chamonix e ad Arcachon.
Il tema del prologo, l'incidente, è uno dei rari capitoli del romanzo *Le Rail*

di Pierre Hamp (1912) mantenuti da Gance, che assegna il ruolo di protagonista alla locomotiva, attraverso l'uso di effetti visivi e di un montaggio sorprendentemente ricco e rapido, caratterizzato da un lirismo che colpirà profondamente i suoi contemporanei.
Il 16 febbraio 1923 il film esce in dieci sale di Parigi, in una versione di oltre diecimila metri (otto ore circa) suddivisa in un prologo e quattro parti. Al Gaumont Palace viene proiettata con l'accompagnamento della partitura composta da Arthur Honegger e Paul Fosse, il direttore d'orchestra in carica presso il Palace. La scelta di compositori contemporanei testimonia una considerevole audacia.
L'originalità di questo complesso restauro consiste proprio nel ruolo fondamentale della partitura musicale nella ricostruzione di quello che fu con ogni probabilità il montaggio originale della versione del 1923. In assenza di note sul montaggio, la musica contribuisce a dare importanti risposte in merito all'ordine delle scene, e aiuta a identificare quelle tagliate. Per esempio, la partitura composta da Honegger per i titoli di testa offre indicazioni molto precise sull'ordine delle inquadrature.
Abel Gance rimaneggiò più volte *La Roue* fino alla fine degli anni Venti, creando a volte montaggi che esistono in una sola copia. Ragione per cui si sono susseguite nel tempo diverse versioni (quattro parti, sei parti, versione ridotta del 1924, ecc.), senza che nessuna di esse potesse considerarsi la versione definitiva.

François Ede, Stéphanie Salmon

Red, red!… Red of the burning night, red of bloody war
Gaumont Palace program, February 16, 1923

In the second half of 1919, glowing with the success of J'accuse*, Abel Gance started work on* La Roue, *"une tragédie des temps modernes", which would become the longest, most expensive and last of his projects for Pathé. Filming began in November at the Saint-Roch train station where the crew could use a Pacific locomotive and build a set with a house among train tracks. The troupe then moved to Chamonix and Arcachon.*
The prologue, the accident, is one of the few chapters of Pierre Hamp's novel Le Rail *(1912) that Gance kept. Gance gave the train a starring role, and its world takes shape with visual effects and surprisingly rich and fast-paced editing, creating a lyricism that would make a deep impact on his contemporaries.*
On February 16, 1923 the film was released in ten theaters in Paris, with over ten thousand meters of footage (about eight hours) divided in a prologue and four acts. At Gaumont Palace it was accompanied by the score written by Arthur Honegger and Paul Fosse, who was the conductor at the Palace at that time. Choosing contemporary composers was a considerably bold decision. The originality of this complex restoration is using the music to reconstruct what was most likely the original 1923 version. In the absence of editing notes, the music can help explain the order of the scenes and identify which ones were cut. For example, the score composed by Honegger for the opening credits includes precise indications about the order of the shots.
Gance reworked La Roue *until the end of the 1920s, thus some of his edits only exist in one print. As a result, different versions came one after another (four acts, six acts, the shortened version of 1924, etc.), but none ever established itself as the definitive version.*

François Ede, Stéphanie Salmon

KEAN OU DÉSORDRE ET GÉNIE

Francia, 1924 Regia: Aleksandr Volkov

▪ T. int.: *Edmund Kean, Prince Among Lovers*. Sog.: da una pièce di Alexandre Dumas. Scen.: Kenelm Foss, Ivan Mozžuchin, Alexandr Volkov. F.: Fëdor Burgasov, Ivan Mozžuchin, Joseph-Louis Mundwiller. Scgf.: Aleksandr Lošakov. Int.: Ivan Mozžuchin, Nikolaj Kolin, Natal'ja Lisenko, Otto Detlefsen, Albert Bras, Georges Deneubourg. Prod.: Films Albatros ▪ 35mm. L.: 2879 m. D.: 139' a 18 f/s. Bn., imbibito e virato / *B&W, tinted and toned*. Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: Cinémathèque française ▪ Restaurato nel 2016 da Cinémathèque française in collaborazione con Národní Filmový Archiv, con il contributo di Aide sélective du CNC pour la numérisation du patrimoine. Restauro realizzato da Jan Ledecký a partire dalla scansione in 4K del negativo originale francese / *Restored by Cinémathèque française in collaboration with Národní Filmový Archiv, with the contribution of Aide sélective du CNC pour la numérisation du patrimoine. The restoration was made by Jan Ledecký from the 4K digital scan of the French original negative*

Le amarezze del grande attore londinese Edmund Kean, nato alla fine del XVIII secolo, a lungo considerato il migliore attore del mondo. La lavorazione di *Kean* avviene in Francia. Per gli interni presso lo studio Albatros di Montreuil e gli studi di Joinville, sufficientemente spaziosi per poter ricostruire il mitico teatro inglese di Drury Lane. Per gli esterni, le scene sono state girate a Parigi e a Versailles. Lo scenografo dello studio Albatros, Aleksandr Lošakov, compie uno straordinario lavoro di ricostruzione, studiando tra l'altro le stampe d'epoca relative alla pièce conservate presso la Bibliothèque Nationale de France. Nel film si dà ampio spazio, con una molteplicità di sperimentazioni visive, al modo in cui, nella mente di Kean, teatro shakespeariano e realtà finiscono per confondersi. *Kean* è dunque un'opera moderna, grazie anche all'evocazione del metodo Stanislavskij, ben conosciuto dai russi Volkov e Mozžuchin. Il montaggio rapido della danza slava è la sequenza che suscitò la più viva impressione sugli spettatori dell'epoca: André G. Brunelin, un

Kean ou Désordre et génie

proiezionista del Théâtre du Vieux Colombier, ha ricordato che il pubblico, per quella sequenza, chiese il bis, obbligandolo a proiettare la bobina una seconda volta. La sua testimonianza, in *Au temps du Vieux-Colombier de Jean Tedesco* ("Cinéma 61", n. 52, gennaio 1961), evoca inoltre "immagini deliziosamente colorate", in cui "i toni cromatici variavano", mentre il primo restauro del 1964, circolato finora, era stato stampato in bianco e nero. Una copia positiva, pur frammentaria, conservata dal CNC e le annotazioni presenti sul negativo originale hanno oggi consentito di riprodurre i colori. La copia 35mm ricavata dal trasferimento su pellicola è stata colorata direttamente su supporto dal laboratorio ceco Jan Ledecký, grazie a una collaborazione tra la Cinémathèque française e il Národní Filmový Archiv di Praga.

Céline Ruivo

Kean ou désordre et génie

The bitter life of the great London actor Edmund Kean, born at the end of the eighteenth century and long considered the best actor in the world. The making of Kean *was in France. The interiors were shot at the Albatros studio in Montreuil and the Joinville studios, which were large enough for reconstructing the legendary Drury Lane theater. The exterior shots were filmed in Paris and Versailles. The art director of Albatros, Aleksandr Lošakov, did a magnificent reconstruction, studying period prints kept at the Bibliothèque Nationale de France. Using many visual experiments, the film depicts how Shakespearean theater and reality became one in the same in Kean's mind.* Kean *is a modern work, demonstrated also by the use of Stanislavsky's system, which the Russians Volkov and Mozžuchin knew well. The fast-speed Slavic dance is the scene that amazed viewers the most: André G. Brunelin, a projectionist at the Théâtre du Vieux Colombier, remarked that the audience wanted an encore of the scene forcing him to project it a second time. His testimony, in* Au temps du Vieux-Colombier de Jean Tedesco *("Cinéma 61", no. 52, January 1961), also refers to "delightfully colored films" with "varied chromatic tones", whereas the film's first restoration in 1964, which has circulated to date, was in black and white. A fragmented positive print kept at the CNC and the notes on the original negative made its colour restoration possible today. The 35mm copy obtained from the film transfer was colored directly on the surface by the Czech lab Jan Ledecký thanks to a partnership between Cinémathèque française and Národní Filmový Archiv.*

Céline Ruivo

SECRETS

USA, 1924 Regia: Frank Borzage

▪ Sog.: dall'omonima pièce di Rudolf Besier e May Edginton. Scen.: Frances Marion. F.: Tony Gaudio. Int.: Norma Talmadge (Mary Carlton), Eugene O'Brien (John Carlton), Patterson Dial (Susan), Emily Fitzroy (Mrs. Marlowe), Claire McDowell (Elizabeth Channing), George Nichols (William Marlowe), Harvey Clark (Bob). Prod.: Norma Talmadge per Joseph M. Schenck Productions ▪ DCP. D.: 90'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: Fondazione Cineteca di Bologna per concessione di Cohen Film Collection ▪ Restaurato da Cineteca di Bologna nel 2017 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored by Cineteca di Bologna in 2017 at L'Immagine Ritrovata laboratory*

Secrets di Frank Borzage, visto per la prima volta nel 1992 a Pordenone, fu la scintilla di due importanti intuizioni. A. Il cinema muto è un serbatoio di cose fantastiche. Prendiamo la prima parte di questo film, dove l'azione consiste semplicemente in un abito da ballo che viene messo e tolto più volte e in modi diversi. L'atto di vestirsi e svestirsi va avanti per venti o trenta minuti con così meravigliosa naturalezza che infine anche lo spettatore più scettico, e per sua natura insoddisfatto, si trasforma in un essere pieno di gioia e di fiducia, che esulta: "Lo sapevo! Ho sempre saputo che il cinema poteva essere anche questo!". B. Un buon regista si riconosce dal modo in un cui sa usare una superstar. I due film di Borzage (l'altro è *The Lady*, 1925) offrirono a Norma Talmadge l'occasione per le sue migliori performance. Poiché la versatilità era il suo distintivo tratto d'attrice, Borzage le costruì intorno un film che copriva quarant'anni e tornava indietro, in altrettanti flashback, dal presente 1924 al 1865, al 1870 e al 1888; Talmadge può così fare ampia mostra della sua capacità di interpretare tanto una vecchia signora quanto una ragazza molto giovane o una donna di mezza età. I tre episodi-flashback di *Secrets* corrispondono a tre differenti generi: la commedia, il western e il dramma domestico; si tratta infatti di un film-antologia.

Il progetto di restauro di *Secrets* è stato avviato dalla Cineteca di Bologna e dalla Cohen Film Collection nel 2015. Dopo un'analisi degli elementi esistenti, ne sono stati usati tre: il negativo A, molto incompleto, proveniente dalla Mary Pickford Collection, Library of Congress (rulli 1-2-7); il negativo B, quasi completo ma deteriorato in alcune parti e con il rullo 5 ridotto a frammenti, dalla Cohen Film Collection; una copia nitrato di

Secrets

prima generazione, completa, imbibita, con sottotitoli in ceco (tirata dal negativo B, dal quale si ottenevano le copie per l'esportazione), proveniente dal MoMA, dove era arrivata nei tardi anni Settanta dal Národní Filmový Archiv di Praga. Il confronto ha mostrato che le inquadrature nei negativi A e B sono identiche, ma il negativo A contiene invariabilmente il miglior *take*: la differenza sta nella qualità della recitazione.

Mariann Lewinsky

Secrets *by Frank Borzage, seen first in 1992 in Pordenone, brought two memorable insights: (a) In Silent Cinema, there are fantastic things to be found. Take the first part of this film, where the action consists simply of a ball dress being put on and taken off several times, in different ways. The dressing and undressing goes on, effortlessly, for twenty or thirty minutes, until the sad, chronically underfed spectator is transfigured into a joyous, confident being who cries: "I knew it! I always knew it was possible!" (b) A good film director can be recognized by the way he or she handles superstars. Borzage's two films with Norma Talmadge (the other was* The Lady, *in 1925) helped the actress achieve her best performances. Versatility being her trademark, he created a film that spans forty years and goes back, through flashbacks, from the present of 1924 to 1865, 1870 and 1888, so that she can show her ability to play an old woman as well as a young girl or a middle-aged lady. Moreover, the three episodes of* Secrets *correspond to three different genres: comedy, the western and domestic drama. It is, in fact, an anthology film.*

The project of restoring Secrets *was launched by Fondazione Cineteca di Bologna and the Cohen Film Collection in 2015, and, after analysis of the existing elements, three were used for the restoration: the very incomplete negative A from the Mary Pickford Collection in the Library of Congress (reels 1-2-7), the*

Bronenosec Potëmkin

almost complete negative B (decomposed in some parts and with reel 5 in bits and pieces) from the Cohen Film Collection, and a complete, tinted first-generation nitrate print with Czech intertitles (struck from negative B, used for export prints) from MoMA, where it had arrived in the late 1970's from Národní Filmový Archiv in Prague. Comparison revealed that the editing and the shots are the same in both negatives, the difference lies in the quality of the acting. Negative A contains invariably the better take.

Mariann Lewinsky

BRONENOSEC POTËMKIN

URSS, 1925 Regia: Sergej Ejzenštejn

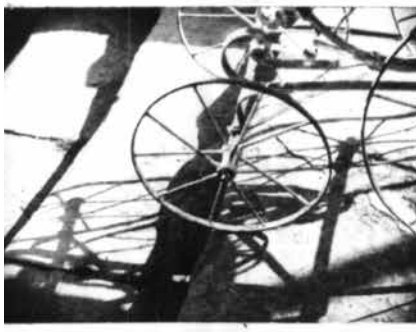
▪ T. it.: *La corazzata Potëmkin*. T. int.: *Battleship Potëmkin*. Scen.: Nina Agadžanova-Šutko, Sergej Ejzenštejn. F.: Eduard Tissė. Scgf.: Vasilij Rachal's. Mus.: Edmund Meisel. Int.: Aleksandr Antonov (marinaio Vakulinčuk), Vladimir Barskij (comandante Golikov), Grigorij Aleksandrov (ufficiale Giljarovskij), Aleksandr Levšin, Andrej Fajt, Marusov (ufficiali), Zavitok (medico di bordo Smirnov), Michail Gomorov (marinaio nel comizio), Ivan Bobrov (marinaio recluta). Prod.: Goskino ▪ 35mm. L.: 1401 m. D.: 68' a 18 f/s. Bn. Didascalie russe / *Russian intertitles* ▪ Da: Deutsche Kinemathek ▪ Restaurato in 35mm nel 2005 da Deutsche Kinemathek con il sostegno di Bundesarchiv-Filmarchiv, BFI – National Archive e Russian State Archive of Literature and Arts (RGALI). Per la versione restaurata la musica originale composta da Edmund Meisel per la prima tedesca del 1926 è stata restaurata da Helmut Imig con l'aiuto di Lothar Prox / *Restored in 35mm in 2005 by Deutsche Kinemathek with the support of Bundesarchiv-Filmarchiv, BFI – National Archive and Russian State Archive of Literature and Arts (RGALI). For the reconstructed version of the film, Edmund Meisel's music, composed for the film's German premiere in 1926, was revised by Helmut Imig with advice from Lothar Prox* ▪ Musiche originali di Edmund Meisel eseguite dalla Filarmonica del Teatro Comunale di Bologna diretta da Helmut Imig / *Original music by Edmund Meisel performed by Filarmonica del Teatro Comunale di Bologna diretta da Helmut Imig*

Nella primavera del 1925 il giovane Sergej Ejzenštejn, che aveva appena esordito alla regia con *Sciopero!*, si vide affidare la direzione di un film che doveva celebrare il ventesimo anniversario della Rivoluzione russa del 1905. Il film, intitolato *Bronenosec Potëmkin*, fu girato e montato in quattro mesi. Pur limitandosi formalmente all'episodio del 1905 – la rivolta dei marinai di una nave militare alla fonda nel Mar Nero – il film rifletteva i temi fondamentali della Rivoluzione: la crudeltà del regime autocratico e la tensione sociale verso la libertà.
La prima si tenne il 21 dicembre al teatro Bol'šoj, in occasione delle celebrazioni per il giubileo. Nonostante l'accoglienza trionfale, la commissione per la cinematografia decise inizial-

Sul set di *Bronenosec Potëmkin*

mente di proiettare il *Potëmkin* solo nei circoli dei lavoratori, a conclusione di conferenze e riunioni: non si pensava infatti che il pubblico cinematografico sarebbe stato attratto da un film senza star e privo del consueto intreccio amoroso o avventuroso. La leggenda narra che il poeta futurista Vladimir Majakovskij minacciò di picchiare i responsabili con il suo pesante bastone se il film non avesse avuto una distribuzione di massa. I primi giorni di proiezione nelle sale dimostrarono che 'senza eroi individuali' e 'senza una storia di intrighi' il film sapeva competere efficacemente con il maggiore successo commerciale di Hollywood di quell'anno, *Robin Hood* con Douglas Fairbanks.

Nella primavera del 1925 la censura tedesca tentò di impedire l'uscita in sala del *Potëmkin* temendo che un film sulla Rivoluzione del 1905 in Russia potesse suscitare sentimenti rivolu-



zionari in Germania con la sua forza emotiva. I deputati socialdemocratici del Reichstag vinsero la causa contro la censura dimostrando che il film non risultava in alcun modo 'sovversivo'. Anzi, esso si fondava non solo sullo slogan democratico "lotta al dispotismo e all'ineguaglianza sociale", ma anche sull'appello umanistico a "cessare la violenza reciproca". Ciò nonostante il film dovette subire i tagli della censura, e in alcune zone della Germania fu proibita la magnifica colonna sonora appositamente composta da Edmund Meisel.
In gran parte dell'Europa, dell'Asia e dell'America meridionale i censori non si mostrarono meno miopi e timorosi dei colleghi tedeschi, tanto che *Bronenosec Potëmkin* fu a lungo interdetto. Solo dopo la Seconda guerra mondiale tornò a circolare: con colonna sonora nei cinema, muto nelle cineteche e ai festival. All'esposizione di Bruxelles del 1958 figurava in testa alla classifica dei dodici migliori film di tutti i tempi, e da allora è considerato un capolavoro indiscusso d'importanza mondiale.
Negli ultimi anni, grazie all'impegno profuso dagli archivi di Russia, Germania, Gran Bretagna e Stati Uniti e al lavoro di storici del cinema, compositori e registi è stato possibile ripristinare le versioni originali del film di Ejzenštejn e della colonna sonora di Meisel. Oggi *Bronenosec Potëmkin* ci appare non meno vivo e coinvolgente di novant'anni fa. E la tematica principale del film conserva tutta la sua attualità: accanto alla Libertà e all'Uguaglianza dell'umanità è necessaria la Fratellanza, la rinuncia alla violenza, il riconoscimento del legame che lega tutti noi sulla Terra.

Naum Klejman

In spring of 1925 young Sergej Ejzenštejn, who had recently debuted as a director with Strike!*, was hired to direct a film celebrating the twentieth anniversary of the 1905 Russian Revolution. The film was titled* Bronenosec Potëmkin *and was shot and edited in four months. Although formally limited to the 1905 episode – the mutiny of the crew of a military ship in the Black Sea – the film reflected the main themes of the Revolution: the cruelty of the autocratic regime and social unrest for freedom.*
The first screening was held on December 21 at the Bolshoi Theatre during the jubilee festivities. Despite its triumphant success, the film commission decided to screen Potëmkin *only in workers' clubs after conferences and meetings: no one thought that film audiences would be interested in a movie without stars and without the usual adventure or love story. Legend has it that Futurist poet Vladimir Majakovskij threatened to use his heavy cane if the film was not distributed at large. When it was first screened in theaters, this movie 'without individual heroes' and 'without a story of intrigue' could compete with biggest Hollywood commercial success of that year,* Robin Hood *with Douglas Fairbanks.*
In the spring of 1925 German censors tried to stop Potëmkin*'s release, fearing that the film on the 1905 Revolution in Russia could provoke revolutionary sentiment in Germany with its emotional power. Social democrat deputies in the Reichstag won the battle against censorship demonstrating that the film was not 'subversive' in any way. Indeed, it was actually grounded in the democratic slogan of "fight against despotism and social inequality" but also the humanistic message of "stop reciprocal violence". That said, the film was cut for censorship purposes, and in some areas of Germany the magnificent soundtrack composed by Edmund Meisel was banned.*
In most of Europe, Asia and South America censors were no less short-sighted and fearful than their German colleagues, and Bronenosec Potëmkin *was banned for a long time. It began to be redistributed only after World War II: with its soundtrack in theaters and without it at film archives and festivals. At the Brussels World Fair in 1958 it was at the top of the list of the twelve best films of all time, and ever since it has been considered an undisputed international masterpiece.*
Thanks to the efforts of archives in Russia, Germany, Great Britain and the United States and the work of film historians, composers and directors, the original versions of Ejzenštejn's film and Meisel's score have been restored. Today Bronenosec Potëmkin *appears just as alive and riveting as it did ninety years ago. And the film's main theme hasn't aged: that a sense of brotherhood, abandoning violence and recognizing the bond connecting all of us on earth are necessary for freedom and human equality.*

Naum Klejman

KID BOOTS

USA, 1926 Regia: Frank Tuttle

▪ T. it.: *L'irresistibile*. Sog.: dall'omonimo musical di William Anthony McGuire e Otto Harbach. Scen.: Tom Gibson. F.: Victor Milner. Mus.: Cheerful Willoughby. Int.: Eddie Cantor (Samuel 'Kid' Boots), Clara Bow (Clara McCoy), Billie Dove (Eleanore Belmore), Lawrence Gray (Tom Sterling), Natalie Kingston (Carmen Mendoza), Malcolm Waite (Big Boyle). Prod.: Famous Players-Lasky Corporation ▪ DCP. D.: 61'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: Library of Congress ▪ Restaurato nel 2017 da Library of Congress a partire da un nitrato conservato presso Library of Congress e da un controtipo safety in prestito da Paramount / *Restored in 2017 by Library of Congress from a nitrate print preserved by the Library of Congress and a safety fine grain loaned from Paramount*

Sulle prime si potrebbe giudicare un po' insensato l'adattamento cinematografico di un musical di Broadway nell'era del muto, ma non è questo il caso di *Kid Boots*. Lo spettacolo ebbe un successo clamoroso – restò in scena per quasi cinquecento recite tra il 1923 e il 1925 più altre mille in tournée – e diede fama internazionale a Eddie Cantor, il beniamino delle Ziegfeld Follies. Cantor vi interpretava uno

Kid Boots

scaltro caddy/allibratore/contrabbandiere nell'ambiente chic di un circolo golfistico e cantava gran parte delle canzoni (oltre venticinque) dello show. Nel 1925 la Paramount si assicurò i diritti di *Kid Boots* per 75.000 dollari e ingaggiò lo stesso Cantor per il ruolo principale in quello che sarebbe stato il suo primo film. La parte che era stata di Mary Eaton a teatro fu invece assegnata a Clara Bow: la giovane attrice degli studios specializzata in ruoli da ingenua stava terminando le riprese del film che l'avrebbe resa una star, *Mantrap*. *Kid Boots* fu ampiamente riscritto, e a compensare la scomparsa delle canzoni furono aggiunte gag fisiche; Cantor era ora l'aiutante di un sarto costretto a nascondersi in una stazione turistica dove corteggiava l'istruttrice di nuoto Bow.

A detta di tutti, Cantor e Bow si intesero splendidamente – lui aiutò lei ad affinare i tempi comici, lei insegnò a lui come recitare davanti alla macchina da presa – e sullo schermo l'alchimia traspare tutta. Quando *Kid Boots* uscì, Bow era già una star grazie a *Mantrap*, mentre il suo film successivo, *It*, avrebbe fatto di lei un vero caso. *Kid Boots* lanciò anche la carriera cinematografica e radiofonica di Cantor; diversamente da Bow, l'attore sarebbe diventato ancor più famoso grazie al sonoro.

Questo restauro del 2017 a cura della Library of Congress combina una copia nitrato della Paramount Collection con una copia safety *fine grain* gentilmente fornita dalla Paramount Pictures. Un ringraziamento speciale a David Stenn per il suo supporto.

Mike Mashon

At first glance, one might think a film adaptation of a Broadway musical in the silent era would be somewhat pointless, but Kid Boots *proves otherwise. Its theatrical run was a rousing success – nearly five hundred performances between 1923-1925 with another thousand road performances after that – and catapulted Ziegfeld favorite Eddie Cantor to national stardom. Cantor played a wily golf caddy/bookie/bootlegger at a swank country club and sang most of the more than twenty-five songs in the show. In 1925, Paramount purchased the rights to* Kid Boots *for $75,000, and signed Cantor to reprise the title role for what would be his first motion picture. But rather than cast Cantor's stage co-star Mary Eaton, the studio assigned Clara Bow, one of its ingénues who was just finishing the film that would make her a star,* Mantrap. Kid Boots *was extensively re-written and physical comedy added to account for the removal of all the songs; Cantor was now a tailor's assistant who is eventually forced to hide out at a golf resort, all the while wooing swimming instructor Bow.*

From all accounts, Cantor and Bow got along splendidly – he helped hone her comic timing and she taught him how to act for the cameras – and their chemistry pops off the screen. By the time Kid Boots *opened, Bow was a major star due to* Mantrap, *while her next film* It *would make her a sensation.* Kid Boots *also launched Cantor's highly successful career as a movie and radio star; unlike Bow, greater fame awaited him in the talkies.*

This 2017 restoration by the Library of Congress combines a nitrate print in its Paramount Collection with a safety fine grain kindly provided by Paramount Pictures. Special thanks to David Stenn for his support.

Mike Mashon

CASANOVA

Francia, 1927 Regia: Aleksandr Volkov

▪ T. it.: *Le avventure di Casanova*. T. int.: *The Loves of Casanova*. Scen.: Aleksandr Volkov, Norbert Falk, Ivan Mozžuchin. F.: Nicolaj Toporkov, Fëdor Burgasov, Léonce-Henri Burel. Scgf.: Aleksandr Lošakov, Eduard Gosh, Vladimir Meingart. Int.: Ivan Mozžuchin (Giacomo Casanova), Diana Karenne (Maria Mari), Jenny Jugo (Thérèse), Suzanne Bianchetti (Caterina II), Nina Košic (la contessa Vorontsov), Olga Day (baronessa Stanhope), Paul Guidé (tenente Orloff), Albert Decoeur (duca di Bayreuth), Carlo Tedeschi (Menucci). Prod.: Ciné-Alliance, Société des Cinéromans – Films de France ▪ DCP.

Casanova

D.: 159'. Bn, imbibito e pochoir / *B&W, tinted and stencil*. Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: Cinémathèque française ▪ Digitalizzato in 4K da Cinémathèque française presso il laboratorio Digimage a partire dal negativo nitrato originale e da una copia vintage diacetato per le sequenze in pochoir / *Digitally transfered in 4K by Cinémathèque française at Digimage Laboratory from a nitrate original negative and a vintage diacetate print (pochoir sequences)*

Coprodotto da Ciné-Alliance, dalla Société des Cinéromans e da Les Films de France, *Casanova* è un tipico esempio di 'superproduzione alla francese', destinata a illustrare l'alto grado di perfezione tecnica e artistica raggiunto dal cinema muto alla fine degli anni Venti.

Il regista, Aleksandr Volkov, emigrato in Francia nel 1920 con la troupe Ermol'ev-Kamenka, fu una figura assai rappresentativa del celebre studio Albatros, per il quale realizzò alcune opere importanti come *La Maison du Mystère* (1922), *Kean ou Désordre et génie* (1924) e *Les Ombres qui passent* (1924). Al momento di iniziare la lavorazione di *Casanova*, Volkov aveva appena finito di collaborare alla regia del *Napoléon* di Abel Gance. Ivan Mozžuchin era la star incontestata dell'Albatros, come attore (in particolare in *Kean*, *Feu Mathias Pascal* di L'Herbier e *Le Lion des Mogols* di Epstein), ma anche come regista (*Le Brasier ardent* e *L'Enfant du Carnaval*). E aveva appena interpretato *Michel Strogoff* sotto la regia di Viktor Turžanskij, ma *Casanova* rappresenta sicuramente, per lui, il ruolo della vita. La lavorazione del film, che si prolunga dall'agosto al dicembre 1926, avviene in studio (a Billancourt, Boulogne e Épinay) e in ambienti naturali a Venezia, Strasburgo e Grenoble. Girato in bianco e nero, con sequenze colorate per imbibizione, secondo la consuetudine dell'epoca, *Casanova* spicca anche per la sequenza del carnevale di Venezia sontuosamente colorata con la tecnica del *pochoir*. La critica rimase sconcertata dai cambiamenti di tono, per non dire di stile, che caratterizzano il film, e che tuttavia rappresentano uno dei motivi di maggiore interesse dell'opera. Gli sceneggiatori concepirono *Casanova* in forma di trittico di ampio respiro, all'interno del quale i due episodi veneziani fanno da cornice all'episodio russo. A ciascun episodio

Volkov imprime una tonalità particolare: la prima parte è costruita come un vaudeville, la seconda come una commedia satirica, la terza come un omaggio dichiarato alla commedia dell'arte. La regia, la recitazione degli attori (specie quella di Mozžuchin, presente in tutto il film) e il montaggio realizzano appieno le intenzioni estetiche del cineasta.
Jean Mitry, in un articolo su "Photo-Ciné" dell'agosto 1927, coglie alla perfezione la peculiarità estetica di *Casanova*, respingendo a priori ogni accusa di superficialità: "Siamo, qui, di fronte a un affresco, e il film va giudicato sotto questo particolare aspetto. È normale che un affresco, esprimendosi in superficie, cerchi l'ampiezza e la bellezza plastica per rimpiazzare 'in larghezza' la profondità che non può avere. E, sempre sotto questo aspetto, *Casanova* è una delle cose più belle che siano riuscite [sic] in Francia".

Joël Daire

Co-produced by Ciné-Alliance, Société des Cinéromans and Les Films de France, Casanova *is a typical example of a 'French-style super-production', illustrating the high level of technical and artistic perfection achieved by silent film at the end of the 1920s.*
The director, Alexandre Volkov, emigrated to France in 1920 with the Ermol'ev-Kamenka troupe and was an emblematic figure of the legendary Albatros studio, for which he made some important works such as La Maison du Mystère *(1922),* Kean ou Désordre et génie *(1924) and* Les Ombres qui passent *(1924). When he began working on* Casanova*, Volkov had just finished helping with the directing of Abel Gance's* Napoléon*. Ivan Mozžuchin was the undisputed star of Albatros, as an actor (especially in* Kean*, L'Herbier's* Feu Mathias Pascal *and Epstein's* Le Lion des Mogols*) but also as a director (*Le Brasier ardent *and* L'Enfant du Carnaval*). He had just played the part of* Michel Strogoff *directed by Viktor Turžanskij, but* Casanova *was undoubtedly the role of a lifetime.*
Work on the film lasted from August to December of 1926 and took place in the studio (in Billancourt, Boulogne and Épinay) and in natural settings in Venice, Strasbourg and Grenoble. Shot in black and white with tinted sequences, as was the custom of the time, Casanova *is of note for the carnival sequence in Venice, which was luxuriously coloured using the* pochoir *technique. Critics were baffled by the changes in tone and style that characterize the film but are one of its most interesting features. The screenwriters conceived* Casanova *as a sweeping triptych in which the two episodes in Venice are a frame for the Russian episode. Volkov imbued each episode with a unique tone: the first part is structured like a vaudeville, the second like a satire and the third is an outright tribute to commedia dell'arte. The directing, acting (especially Mozžuchin, present throughout the film) and the editing were the full realization of the filmmaker's aesthetic intentions.*
Jean Mitry, in a "Photo-Ciné" article of August 1927, perfectly grasped Casanova*'s aesthetic peculiarity, rebutting any claim of superficiality: "We are before a fresco, and the film should be judged on the basis of this particular quality. It is normal that a fresco, painted across a surface, uses breadth and plastic beauty to make up for the depth it cannot have. And, in this regard,* Casanova *is one of the most beautiful things achieved in France".*

Joël Daire

THE PATSY

USA, 1928 Regia: King Vidor

▪ T. it.: *Fascino biondo*. Sog.: dall'omonima pièce di Barry Connors. Scen.: Agnes Christine Johnston. F.: John Seitz. M.: Hugh Wynn. Scgf.: Cedric Gibbons. Int.: Marion Davies (Patricia Harrington), Orville Caldwell (Tony Anderson), Marie Dressler (Ma Harrington), Dell Henderson (Pa Harrington), Lawrence Gray (Billy), Jane Winton (Grace Harrington). Prod.: Metro Goldwyn Mayer Corp. ▪ 35mm. L: 2111 m. D.: 84' a 22 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: Photoplay Productions ▪ Restaurato da Photoplay Productions a partire da un nitrato originale conservato dalla Library of Congress / *Restored by Photoplay Productions from an original nitrate print preserved by Library of Congress* ▪ Musiche scritte e dirette da Maud Nelissen ed eseguite dal gruppo The Sprockets: Daphne Balvers (sassofono soprano), Frido ter Beek (sassofono alto e baritono), Marco Ludemann (banjo, mandolino e chitarra), Jasper Somsen (controbasso), Rombout Stoffers (percussioni, effetti sonori e fisarmonica) e Maud Nelissen (piano) / *Music composed by Maud Nelissen and performed by the group The Sprockets: Daphne Balvers (soprano saxophone), Frido ter Beek (alto & baritone saxophone), Marco Ludemann (banjo, mandoline, guitar), Jasper Somsen (double bass), Rombout Stoffers (percussion, effects, accordion) e Maud Nelissen (piano)*

Orson Welles si scusò tardivamente per la crudele descrizione di 'Susan Alexander' come zotica stonata in *Quarto potere*, ma si può davvero rimediare a un danno del genere? Da allora Marion Davies è rimasta uno zimbello, e la tragica ironia è che era in realtà una delle migliori attrici comiche mai uscite da Hollywood. Ma come dimenticare che era anche l'amante di William Randolph Hearst? E così il ricordo dell'attrice è offuscato dalla leggenda.
Si prenda l'insistente voce secondo cui Hearst, geloso della presunta relazione tra Marion e Chaplin, avrebbe sparato a quest'ultimo durante una festa sul suo yacht colpendo per sbaglio Thomas Ince. Se Hearst avesse voluto uccidere Chaplin, lo avrebbe fatto di persona? Gli avrebbe chiesto di recitare in *Show People* (*Maschere di celluloide*, 1928)? E quel film casalingo che mostra tutti e tre mentre se la spassano sulla spiaggia di Santa Monica, allora? Non ho altro da aggiungere.
La relazione tra Hearst e Marion Davies durò trentacinque anni, e Marion

The Patsy

a suo modo gli rimase fedele. Hearst le mise a disposizione uno studio. Fu il suo produttore per vent'anni. Gli piaceva vederla recitare in film epici in costume. I critici intuirono presto le doti di attrice brillante di Davies, ma ci vollero secoli perché Hearst le permettesse di interpretare intere commedie e non solo brevi scene: anche quando vide l'entusiasmo con cui il pubblico accoglieva questi film – le tre regie di Vidor *The Patsy*, *Show People* e *Not So Dumb* (*Gabbia di matti*, 1930) segnarono il punto più alto della carriera dell'attrice – fu restio ad accettare il cambiamento.

Hearst ingaggiò Roscoe Arbuckle per la regia di *The Red Mill*. Quando i giornalieri non si rivelarono all'altezza fu chiamato King Vidor. Marion adorava il suo *La grande parata* – era il suo film preferito – e l'abbinamento riuscì così bene che Vidor restò per dirigere anche le altre commedie.

The Patsy è un magnifico esempio di come una pièce possa essere trasposta sullo schermo facendo dimenticare le sue origini teatrali. Ma l'anno prima era arrivato il sonoro. Si potrebbe pensare che i registi facessero di tutto per ridurre le didascalie, ma spesso accadde l'esatto contrario. *The Patsy* è un tripudio di didascalie, la maggior parte delle quali è fortunatamente molto divertente: erano opera del migliore autore di didascalie sulla piazza, Ralph Spence, che aveva anche a disposizione l'opera di Connors da cui attingere. Insomma, questo è un *talkie* muto, uno dei migliori.

"Dopo due o tre rulli", scrisse "Photoplay", "il regista getta via la sceneggiatura – e forse anche il megafono – e affida il film a Marion Davies. Scelta molto intelligente, perché quando Marion sfoga la sua buffa esuberanza ne risulta quel genere di commedia che si traduce nell'affollamento delle sale cinematografiche".

A proposito, Charlie Chaplin votò *The Patsy* miglior film dell'anno.

Kevin Brownlow

Orson Welles belatedly apologised for his cruel depiction of 'Susan Alexander' as a shrieking ignoramus in Citizen Kane*, but can such damage ever be undone?*

Marion Davies has remained a laughing stock ever since – the irony being that she was in reality one of the finest comediennes Hollywood ever produced. But who can forget that she was also mistress to William Randolph Hearst? And so her memory is clouded by myth.
Take the long-surviving legend that Hearst, jealous of an affair Marion was having with Chaplin, shot at the great comedian during a party aboard his yacht, but hit Thomas Ince instead. If Hearst had wanted Chaplin killed, would he carry out the act in person? Would he ask him to play in his production of Show People *(1928)? And what about that home movie showing all three romping on the beach at Santa Monica? I rest my case.*
Hearst and Marion Davies had a relationship lasting thirty-five years and Marion remained loyal in her fashion. Hearst put a studio at her disposal. His reign as her producer lasted twenty years. He loved to see her in historical epics. Critics quickly realised that light comedy was her forte but it took ages before Hearst was persuaded to allow her to play in full-length comedies rather than brief sequences. Even when he realised how well audiences responded to her comedies – Vidor's trio The Patsy, Show People *and* Not So Dumb (1930) *were the high point of her career – he was reluctant to change.*
Hearst hired Roscoe Arbuckle to direct The Red Mill. *With the rushes not up to standard, King Vidor was brought in. Marion loved his* Big Parade *– it was her favourite film of all time – and the combination was so successful Vidor stayed on to direct the other comedies.*
The Patsy *is a superb example of how a play can be transferred to the screen without one being aware of its origins. But sound had arrived the year before. You would think that film-makers would struggle to reduce the titles, whereas so often the opposite happened. There are a hail of titles in* The Patsy, *most of which, luckily, are very funny – they were the work of the top title-writer of the day, Ralph Spence, although he had a Connors play to provide extra ammunition. Admittedly, one of the best ever made, this is a silent talkie.*
"After two or three reels of this one", said "Photoplay", "the director tossed away his script – maybe his megaphone too – and turned the picture over to Marion Davies. Which was a very smart thing to do, for when Marion cuts loose with clowning the result is that sort of comedy which reflects its results in crowded theaters". Incidentally, Charlie Chaplin voted The Patsy *the best film of the year.*

Kevin Brownlow

La musica per *The Patsy*
***The Music for* The Patsy**

Nel 2005 la Dutch Film in Concert Foundation mi ha incaricata di comporre la partitura per piccola orchestra per *The Patsy*. *The Patsy* mi ha trasformata in un'accesa fan di Marion Davies, e questa grande commedia con il suo splendido cast merita di essere maggiormente conosciuta dal grande pubblico. È stato impegnativo scrivere la musica di sottofondo per un film così vivace fornendo al contempo la quiete necessaria a valorizzare duecento didascalie molto brillanti.
Nel corso della mia ricerca ho scoperto l'elenco originale dei brani per il film, una lista di popolari canzoni di successo e di temi classici che venivano eseguiti 'dal vivo' durante la proiezione del film quando uscì nelle sale nel 1928. Da questo elenco ho distillato il tema di Tony, uno dei personaggi principali del film, adattandolo ai nostri tempi.
Nella composizione e negli arrangiamenti ho cercato di restare fedele all'idioma musicale dell'America dei tardi anni Venti. È un idioma ampio, e per *The Patsy* mi sono lasciata ispirare molto dalle fenomenali orchestre da ballo e dalle canzoni dell'epoca. Il *love theme* viene sempre da questo periodo ed è ispirato alla canzone *Can't Help Lovin' Dat Man*, dal musical di Jerome Kern *Show Boat*.
Per la scena comica nello yacht club non ho resistito all'opportunità di omaggiare una delle migliori orchestre da ballo dell'epoca, quella di Jimmie Lunceford. Vorrei esprimere la mia profonda gratitudine a Mark Fitz-Gerald per alcune rifiniture apportate alla mia composizione. L'adattamento presentato al Cinema Ritrovato per The Sprockets Film Orchestra è stato presentato in anteprima all'Hippodrome Silent Filmfestival di Bo'ness nel marzo del 2017.

Maud Nelissen

In 2005 I was commissioned by the Dutch Film in Concert Foundation to write music for The Patsy *for small orchestra.* The Patsy *has made me into a zealous crusader for Marion Davies, and this great comedy, with its wonderful cast, deserves to be better known by the greater audience. It has been challenging to musically underscore a film of so much vibrancy, while at the same time giving the necessary quietness to two hundred very witty intertitles.*
In the course of my research, I discovered the original cue-sheet for The Patsy, *a list of popular hit songs and classical themes that were performed 'live' with the film on its original release in 1928. From this list I distilled the theme for Tony, one of the film's main characters, while adapting it for our times.*
In my composition and arrangements I have tried to stay loyal to the musical idiom of late 1920s America. It is a broad idiom, and for The Patsy *I have been largely inspired by the phenomenal dance orchestras and songs of the era. The love theme also originates from this period, and is based on the song* Can't Help Lovin' Dat Man, *from Jerome Kern's musical* Show Boat.
For the funny yacht club scene I couldn't resist the opportunity to pay musical tribute to one of the era's best dance orchestras, the band of Jimmie Lunceford. For some special refinements in my score I wish to express my deep gratitude to Mark Fitz-Gerald. The adaptation for film orchestra The Sprockets present

The Informer

at the festival has been premiered at the Hippodrome Silent Filmfestival in Bo'ness in March 2017.

Maud Nelissen

THE INFORMER

Gran Bretagna, 1929
Regia: Arthur Robison

▪ Sog.: dal romanzo omonimo di Liam O'Flaherty. Scen.: Rolf E. Vanloo. F.: Werner Brandes, Theodor Sparkuhl. M.: Emile de Ruelle. Scgf.: J.E. Wills. Mus.: Hubert Bath, Harry Stafford. Int.: Lars Hanson (Gypo Nolan), Lya de Putti (Katie Fox), Carl Harbord (Francis McPhillip), Warwick Ward (Dan Gallagher). Prod.: British International Pictures ▪ DCP. D.: 100'. Bn. Didascalie inglesi / *English intetitles* ▪ Da: BFI – National Archive ▪ Partitura registrata di Garth Knox / *Recorded score by Garth Knox*

Il film del 1929 tratto da *Il traditore* (*The Informer*) di Liam O'Flaherty aveva tutte le caratteristiche di un classico noir hollywoodiano, ma girato con dieci anni d'anticipo e dall'altra parte dell'oceano. Era una produzione di punta della British International Pictures realizzata con un team cosmopolita come usava nel cinema europeo dei tardi anni Venti: il regista tedesco-americano Arthur Robison, celebre per *Warning Shadows* (1923), gli operatori tedeschi Werner Brandes e Theodor Sparkuhl (che contribuì in misura significativa allo stile noir dell'espressionismo tedesco, del realismo poetico francese e del noir classico americano), e un cast di prima grandezza nel quale figuravano lo svedese Lars Hanson e la splendida austro-ungherese Lya de Putti.
Ambientata in un gruppo di poveri attivisti che si muove tra i fermenti rivoluzionari di un'Irlanda fresca d'indipendenza, la versione muta coglie l'essenza e l'atmosfera del romanzo nella rappresentazione di un mondo da cui è impossibile fuggire, molto simile al 'sistema chiuso' del cinema

noir successivo. Lo stile di Robison riflette questo, e la sua concezione – con meno pretese artistiche di Dupont o Murnau – ha già un piede negli anni Trenta. Il regista girò esclusivamente in teatro di posa, limitandosi ai primi piani e ai campi medi per accentuare la sensazione claustrofobica, e fece svolgere la storia quasi in tempo 'reale', nell'arco di un giorno e una notte come faceva il romanzo, accentuandone così la tensione vagamente noir.
C'è un bel momento noir quando Gypo (Hanson), che ha tradito il suo amico e il Partito e si trova alla stazione dei treni sul punto di lasciare la città, con un moto di bontà aiuta un'innocente a fuggire dandole i soldi insanguinati frutto della delazione… ma, come dice John Sayles, "nel film noir non esiste nessun 'fuori città'". Il romanzo fu adattato nuovamente da John Ford (cugino di O'Flaherty) nel 1935 e una terza volta nel 1968 con il titolo *Uptight* dal regista noir per eccellenza, Jules Dassin, che lo traspose nella comunità nera americana di Cleveland.
Il nuovo restauro del BFI – National Archive di questo classico del cinema muto è accompagnato da una nuova splendida partitura del compositore e violinista irlandese Garth Knox.

Bryony Dixon

The 1929 film of Liam O'Flaherty's The Informer *has all the hall marks of a classic Hollywood* noir *– just a decade too early and an ocean away. It was a top class production by British International Pictures, made with the kind of cosmopolitan team typical of later 1920s European film; an American/German director, Arthur Robison, best known for* Warning Shadows *(1923), German cameramen Werner Brandes and Theodor Sparkuhl (a key figure for the noir 'look' spanning German expressionism, French poetic realism and classic American noir). The 'A' list stars included the Swedish Lars Hanson and the beautiful Austro-Hungarian, Lya de Putti.*
Set in the revolutionary ferment of the newly independent Ireland, among a cadre of poor political activists, this silent version captures the essence of the novel, that atmosphere of a world without possible escape, very like the 'closed system' of later film noir. Robison's filmmaking style reflects this; less ostentatiously arty than Dupont or Murnau, his design has one foot in the 1930s. He filmed it almost entirely in the studio, in close-up and mid-shot, to give it a cramped feel, and set it in near 'real' time, like the novel over a day and a night, which gives it that noir-ish tension.
There is a lovely noir *moment when Gypo (Hanson) who has betrayed his friend and Party, is at the train station trying to leave town, when an innocent appeals to his better nature to help her escape using the very blood money he received for informing… but as John Sayles says "there is no out-of-town in film noir". It was adapted again by John Ford (O'Flaherty's cousin) in 1935 and again as* Uptight *in 1968, relocated to the black American community of Cleveland – by noir director* par excellence*, Jules Dassin.*
The BFI – National Archive new restoration of this classic silent is presented with a beautiful new score by Irish composer and violinist Garth Knox.

Bryony Dixon

Robert Land, regista riscoperto
Robert Land, Rediscovered Film Director

Robert Land è considerato uno dei grandi registi misconosciuti del cinema di lingua tedesca tra le due guerre. La documentazione sulla sua produzione potrebbe essere eufemisticamente definita frammentaria, e perfino la sua biografia era sostanzialmente sconosciuta. Com'era spesso il caso di tanti registi esuli, le circostanze politiche dell'espulsione equivalevano a una condanna all'oblio. È tuttavia Robert Land, nato nel 1887 a Kroměříž, in Moravia, può oggi essere considerato una preziosa riscoperta. Le opere superstiti ne indicavano già la maestria: *Der Fluch* (1924), storia di una giovane in uno *shtetl* ebraico (Land scoprì e volle Lilian Harvey nel ruolo della protagonista) e *Ich küsse Ihre Hand, Madame!* furono accolte all'epoca con grande entusiasmo. Molti altri titoli – tra cui *Die kleine Veronika* erano semplicemente considerati promettenti, essendo dati per perduti. Qualche anno fa il Filmarchiv Austria ha avviato un esteso progetto di ricerca internazionale su Robert Land, contattando archivi e collezionisti privati per riportare alla luce l'eredità dimenticata e la storia di un autentico maniaco del cinema caduto infine vittima di un regime crudele. La ricerca è stata premiata, oltre che da diversi ritrovamenti, da alcune scoperte sensazionali: tra queste, una copia completa di *Die kleine Veronika*, che oggi può essere nuovamente ammirato sul grande schermo in versione restaurata. Robert Land, che era ossessionato dal cinema al punto da lanciare i primi progetti di finanziamento collettivo per realizzare le proprie creazioni senza passare per l'industria cinematografica tradizionale, non visse abbastanza a lungo per vedere riconosciuta la propria opera. L'esilio lo portò in Italia e in Cecoslovacchia prima della morte nel 1938 a Parigi.

Nikolaus Wostry

Robert Land is regarded as one of the great unknowns of German-language cinema from the interwar period. The documentation of his cinematic work could be described as fragmentary, at best, and his biography was virtually unheard of. As in the case of so many émigré filmmakers, the political circumstances of expulsion led to almost complete obliteration. And yet, Robert Land, born in 1887 in Kroměříž, Moravia, can be considered a true film-historical discovery. Preserved works already pointed to the director's mastery: Der Fluch *(*The Curse*, 1924), the story of a young*

woman in a Jewish shtetl *(Land discovered and cast Lilian Harvey in the leading role) and* Ich küsse Ihre Hand, Madame *were enthusiastically received at the time. Many other titles – including* Die kleine Veronika *(1929) – were merely regarded as promising, for the films were presumed lost.*
A few years ago, the Filmarchiv Austria initiated a large international research project on Robert Land. Many international partner archives as well as private collectors were contacted in order to uncover the buried legacy and life story of a documented film maniac, who ultimately became a victim of a murderous regime. In addition to several archive findings, these efforts were also rewarded with some sensational discoveries, such as a complete version of Die kleine Veronika *that can now be seen on the big screen again in a restored version. Robert Land, who was obsessed with cinema and also started the first crowd-funded projects in order to realize his projects outside the established film industry, did not live to enjoy the recognition of his work. Following exile stops in Italy and Czechoslovakia, he died during his escape in 1938, in Paris, France.*

Nikolaus Wostry

ICH KÜSSE IHRE HAND, MADAME!

Germania, 1929 Regia: Robert Land

▪ T. it.: *Il bacillo dell'amore*. T. int.: *I Kiss Your Hand, Madame*. Scen.: Robert Land. S.: Rolf E. Vanloo, Robert Land. F.: Karl Drews, Gotthardt Wolf. Scgf.: Robert Neppach. Int.: Harry Liedtke (Jacques), Marlene Dietrich (Laurence Gerard), Pierre de Guingand (Adolf Gerard), Karl Huszar-Puffy (Tallandier). Prod.: Super-Film Production ▪ 35mm. L.: 1881 m. D.: 83' a 20 f/s. Bn. Didascalie tedesche / *German intertitles* ▪ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ▪ Restaurato nel 1995 da Stiftung Deutsche Kinemathek, in collaborazione con Bundesarchiv-Filmarchiv e Danske Filmmuseum a partire da una copia conservata da Danske Filmmuseum. Restauro promosso da Kunst und Ausstellunghalle der Bundesrepublik Deutschland di Bonn e Taurus Film di Monaco / *Restored in 1995 by Stiftung Deutsche Kinematek in collaboration with Bundesarchiv-Filmarchiv e Danske Filmmuseum from a copy preserved at Danske Filmmuseum. Restoration funded by Kunst und Ausstellunghalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn and Taurus Film, Munich*

Ich küsse ihre Hand, Madame (titolo italiano, ohibò, *Il bacillo dell'amore*), concepito espressamente per Harry Liedtke, è però dominato dalla personalità magnetica di Marlene Dietrich, al meglio delle sue capacità artistiche: capricciosa, appassionata e cinica. C'è già in embrione la crudele Lola-Lola, quella che umilia il maturo adoratore. "Farei qualunque cosa per voi" sussurra un ansimante corteggiatore alla vista di Marlene che si incipria maliziosamente il naso e poi si liscia voluttuosamente la gonna sulle cosce per farla aderire. Lei lo guarda allusiva tra le rose che l'uomo le ha offerto, poi, per tutta risposta: "Va bene, può portare a passeggiare il mio cagnolino". *Ich küsse Ihre Hand, Madame* ci familiarizza con una Marlene presternberghiana, emanante una naturale spudorata sensualità che i suoi biografi hanno spesso ignorata per dilungarsi sulla sua successiva identità hollywoodiana, così levigata e sfingea da renderla quasi irreale.
Vittorio Martinelli, *Schermi della Metteleuropa: cineasti e attori*, "*Cinegrafie*", n. 9, 1996

Ich küsse ihre Hand, Madame!*, tailored-made for Harry Liedtke, is, however, overshadowed by the magnetic personality of Marlene Dietrich, at the height of her expressive ability: capricious, passionate and cynical. We can already see traces of the later cruel Lola-Lola who humiliates her elderly admirer. "I would do anything for you", whispers a panting suitor at the sight of Marlene mischievously powdering her nose and coyly straightening her skirt which clings invitingly to her thighs. She throws a meaningful glance at him looking up from the roses the man has offered her, then, as her only answer, "Alright, you can walk my little dog".* Ich küsse ihre Hand, Madame! *helps us to make our acquaintance with a pre-Sternberg Marlene, a Marlene exuding a natural and shameless sensuality often ignored by her biographers, who preferred to harp on about her later Hollywood persona, so polished and sphinx-like that it became almost unreal.*
Vittorio Martinelli, Mitteleuropean Screens. Directors and Stars*,*
"Cinegrafie", n. 9, 1996

DIE KLEINE VERONIKA

Austria-Germania, 1930
Regia: Robert Land

▪ T. alt.: *Unschuld*. T. int.: *Innocence – Little Veronica*. Sog.: dall'omonimo racconto di Felix Salten. Scen.: Max Jungk. F.: Otto Kanturek, Bruno Timm. Scgf.: Julius con Borsody. Mus.: Pasquale Perris. Int.: Käthe von Nagy (Veronika Weber), Arthur Ranzenhofer (Franz Weber), Anny Ranzenhofer (la signora Weber), Maly Delschaft (la zia Rosi), Mizzi Zwerenz (Kathi), Harry Hardt (Ferdinand), Karl Forest. Prod.: Seymour Nebenzahl per Nero-Film AG, Pan-Film AG ▪ 35mm. L.: 1926 m. D.: 70' a 24 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: Filmarchiv Austria ▪ Restaurato nel 2016 da Filmarchiv Austria presso il laboratorio Synchro Film, Vienna a partire da un nitrato 35mm / *Restored in 2016 by Filmarchiv Austria at Synchro Film, Wien from a 35mm nitrate* ▪ Musiche scritte ed eseguite alla chitarra da Florian Kmet / *Score written and performed on guitar by Florian Kmet*

La giovane Veronika è cresciuta tra le montagne in un paesino tirolese. Dato che i suoi genitori sono poveri, i soldi per la cresima le vengono dalla zia, la quale la invita nell'eccitante Vienna. Ma nessuno sa che la zia lavora in

Die kleine Veronika

un bordello. L'ambiente equivoco e la clientela si rivelano un grande pericolo per l'innocente ragazza… Robert Land narra una storia semplice, diretta e sentita, creando un film di genere in cui regna l'ordine e tutto trova il suo posto. Ma la qualità più distintiva di questo ultimo film muto austriaco è il grande numero di immagini dal vero. Il film è in gran parte girato in esterni, e questo fa sì che luoghi viennesi ormai scomparsi siano documentati da questa pellicola a lungo considerata perduta. Assolutamente straordinario, e probabilmente il più bel muto austriaco.

Veronika is a girl from a small mountain village in Tyrol. Since her parents are poor, her aunt pays for her Confirmation and invites her to the vibrant city of Vienna. What no one knows is that the aunt is working in a brothel. For the innocent young girl, the dodgy ambience and the customers turn out to be a great danger... Robert Land tells a simple, straightforward and heartfelt story. He creates a genre picture in which everything is ordered and has its place. But the outstanding quality of this last Austrian silent film is the great number of authentic pictures. Most of the film is shot on location. Therefore many of Vienna's 'disappeared places' are captured on the reels of this film, long believed to be lost. It is absolutely breathtaking, probably the most beautiful Austrian silent film.

Proiezione di gala con un proiettore Wench AA (del 1900 circa) *Gala Screening with a Wench AA model projector (c. 1900)*

Il più recente collaboratore del Cinema Ritrovato è anche uno dei più vetusti: uno storico proiettore ad arco a carbone perfettamente funzionante, modello Wench AA (1900 circa), che verrà usato per proiettare una scelta di incantevoli film provenienti dalle collezioni del Filmarchiv Austria, sorta di preludio alla visione di *Die kleine Veronika* in Piazzetta Pasolini. Ringraziamo il curatore capo Nikolaus Wostry per la sua partecipazione straordinaria in veste di proiezionista ambulante e per aver reso possibile questa straordinaria esperienza al Cinema Ritrovato.

The newest collaborator at Il Cinema Ritrovato is also one of the oldest: a fully functioning historical carbon-arc projector, model Wench AA (c. 1900), will be used to screen a selection of delightful early films from the collections of the Filmarchiv Austria as a pre-program for Die kleine Veronika *in Piazzetta Pasolini. We thank head curator Nikolaus Wostry for his special appearance as itinerant projectionist and for making a unique Cinema Ritrovato experience possible.*

MASQUES ET GRIMACES
Francia, 1902

▪ Prod.: Pathé Frères ▪ 35mm. L.: 31 m. D.: 2' a 16 f/s. Col ▪ Da: Filmarchiv Austria

LES TROIS PHASES DE LA LUNE
Francia, 1905

▪ Prod.: Pathé Frères ▪ 35mm. L.: 41 m. D.: 2' a 16 f/s. Col ▪ Da: Filmarchiv Austria

LA FÉE AUX PIGEONS
Francia, 1906 Regia: Gaston Velle

▪ F.: Segundo de Chomón. Prod.: Pathé Frères ▪ 35mm. L. 32 m. D.: 2' a 16 f/s. Col ▪ Da: Filmarchiv Austria

DAS EITLE STUBENMÄDCHEN
Austria, 1907 Regia: Johann Schwarzer

[La cameriera vanitosa] ▪ Prod.: Saturn-Film ▪ 35mm. L.: 64 m. D.: 3' a 16 f/s. Col ▪ Da: Filmarchiv Austria

[DIE ZAUBEREIEN DES MANDARINS]

Austria, 1909

▪ Prod.: Saturn-Film ▪ 35mm. L.: 29 m. D.: 2' a 16 f/s. Col ▪ Da: Filmarchiv Austria

JUNKYO KESSHI NIHON NIJUROKU SEIJIN

Giappone, 1931 Regia: Tomiyasu Ikeda

▪ T. it.: *I 26 martiri del Giappone*. T. int.: *The 26 Martyrs of Japan*. Scen.: Tomiyasu Ikeda. F.: Hiroshi Sakai. Int.: Kaichi Yamamoto, Yutaka Mimasu, Jôji Oka, Kiyoshi Sawada, Yônosuke Toba, Chiezô Kataoka, Yayoi Kawakami. Prod.: Seiju Hirayama per Nikkatsu Uzumasa ▪ DCP. D.: 65'. Bn. Didascalie italiane / *Italian intertitles* ▪ Da: Archivio Nazionale Cinema d'Impresa ▪ Restaurato in 4K da Archivio del Cinema d'Impresa in collaborazione con Società Salesiana di San Giovanni Bosco, Assessorato alla Cultura della Regione Piemonte e Compagnia di San Paolo / *Restored in 4K by Archivio del Cinema d'Impresa in collaboration with Società Salesiana di San Giovanni Bosco, Assessorato alla Cultura della Regione Piemonte and Compagnia di San Paolo*

I cristiani sono in Giappone una minoranza, tuttavia molto attiva. Hanno una storia difficile alle spalle, di persecuzioni e di conflitto con il potere e con la religione più diffusa, quella buddista, perché è difficile convertire i bonzi, i sacerdoti di una fede non meno radicata e salda del cristianesimo […]. È di questi giorni la scoperta nei fondi cinematografici dei Salesiani di un film giapponese-italiano, ancora muto ma servito da didascalie adeguate, girato nel 1931 in Giappone per conto di quell'ordine ed evocante il martirio di ventisei cristiani – sei francescani e tre gesuiti europei e diciassette terziari giapponesi tra i quali un bambino, sulla cui figura molto il film insiste così come su quella di un ladro convertito, prima vittima della persecuzione. […] Le finalità del film girato in Giappone da Tomiyasu Ikeda nel 1931 sono dichiarate ed evidenti. […] Grandi sequenze documentarie introducono lo spettatore a una cultura diversa da quella occidentale con rispettosa precisione, ben prima che conoscessimo il cinema giapponese grazie ai Kurosawa e ai Mizoguchi.
Il film dovette essere peraltro molto costoso, e si presume che ad assumersene il peso siano stati più che i salesiani gli stessi cattolici giapponesi, orgogliosi del riconoscimento vaticano.
Non cozzano con gli aspetti documentari quelli narrativi, ché il film sa raccontare la vicenda di un'impresa provvisoriamente sconfitta (ma tacendo le ragioni politiche della persecuzione, il fondato timore che i missionari potessero essere l'avanguardia del colonialismo portoghese o cattolico) con la maestria dell'ultimo cinema muto. I quattro capitoli in cui è divisa, corrispondenti ai momenti storici della missione, culminano nella scena del martirio, quando lungo una spiaggia i ventisei vengono crocifissi e trafitti con lunghe lance. C'è in tutto il film un pudore che la propaganda cattolica mise da parte al tempo di Pio XII. C'è un rispetto formale e sostanziale per una cultura altra, o meglio: è da quella cultura altra che viene il film, è la parte cristiana di quella cultura a parlarci, bensì da dentro il Giappone, la sua cultura, la sua storia.
Goffredo Fofi, "Il Sole 24 Ore",
5 febbraio 2017

Christians are a minority in Japan, but a very active one. They have a difficult history characterised by persecution and conflict both with the authorities and with the most widespread religion, Buddhism, because it is difficult to convert Buddhist monks, whose faith is no less steadfast and deep seated than that of Christians. […] Recently we have also witnessed the discovery, amongst the assets of the Salesians, of a Japanese-Italian film, silent but with adequate intertitles, shot in 1931 in Japan on behalf of the Salesian order. The film evokes the martyrdom of twenty-six Christians – six Franciscans and three Jesuits from Europe alongside seventeeen Third Order Japanese, including one child to whom the film devotes much attention, as it does to a converted thief who becomes the first victim of the persecution. […] The purpose of this film, shot in Japan by Tomiyasu Ikeda in 1931, is explicit and self-evident. [...] Great documentary sequences introduce the spectator to a culture far removed from that of the West with respectful precision – and long before we came to know Japanese cinema through the work of Kurosawa and Mizoguchi.
The film must also have been very costly, and one assumes that rather than the Salesians it was the Japanese Catholics who undertook the bulk of the financial burden, proud of the recognition afforded by the Vatican. The narrative and documentary elements do not clash, and the film narrates the tale of an endeavour momentarily defeated with all the mastery of late silent cinema. (However, the film does not delve into the political reasons behind the persecution – the well-founded fear that the missionaries could be the vanguard of a Portuguese or Catholic colonialism). The film is divided into four chapters corresponding to the historical moments of the mission, and culminates in the scene of their martyrdom as the twenty-six Christians are crucified on the beach and run through with long lances.
Throughout the film there is a sense of decency side-lined by Catholic propaganda during the reign of Pius XII. There is a substantial, formal respect for another culture; or rather, it is from that other culture that the film derives; it is the Christian part of that culture that speaks to us, from within Japan, of its culture and its history.
Goffredo Fofi, "Il Sole 24 Ore",
5 February 2017

Scarface

SCARFACE

USA, 1932 Regia: Howard Hawks

▪ T. alt.: *Scarface, The Shame of a Nation*. Sog.: dal romanzo omonimo di Armitage Trail. Scen.: Ben Hecht, Seton I. Miller, John Lee Mahin, William R. Burnett. F.: Lee Garmes, William O'Connell. M.: Edward Curtiss. Scgf.: Harry Oliver. Mus.: Adolph Tandler, Gus Arnheim. Int.: Paul Muni (Tony 'Scarface' Camonte), Ann Dvorak (Cesca Camonte), George Raft (Guino Rinaldo), Karen Morley (Poppy), Vince Barnett (Angelo), Osgood Perkins (Johnny Lovo), Boris Karloff (Tom Gaffney), C. Henry Gordon (ispettore Guarino). Prod.: Howard Hawks, Howard Hughes per Caddo Company, Atlantic ▪ DCP. D.: 94'. Bn. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Universal Pictures ▪ Restaurato in 4K nel 2017 da Universal Pictures a partire da un duplicato del negativo safety 35mm / *Restored in 4K in 2017 from a 35mm duplicate safety negative*

"Capolavoro della Hollywood *in action*, [il film di Hawks] non commemora nulla, parla, stride, spara". Il cinema è diventato sonoro da qualche anno solamente, così "il graffio dei mitra e lo staccato delle pistole di *Scarface* è un linguaggio che non si dimentica". Come ha scritto Tino Ranieri, cui abbiamo rubato le citazioni precedenti, l'epopea di Tony Camonte è qualcosa che va ben al di là della presunta biografia di Al Capone. È il film che fonda i canoni di un genere e insieme ne fissa il mito, viaggio nel "nero entroterra della malavita americana" (sempre Ranieri) ma insieme spietata parabola della storia del successo americano. Certo, l'etica tutta italiana dell'onore familiare e del rapporto possessivo con la sorella Cesca

rimanda alla storia del Rinascimento italiano e ai due figli illegittimi di papa Alessandro VI Borgia, all'amore incestuoso che tanto scandalizzò i paladini del Codice Hays (oltre al Massachusetts Grand Council of the Order Sons of Italy in America, che auspicò il boicottaggio del film in tutte le città dello stato). E molte delle gesta di Camonte sembrano citazioni letterarie delle gesta di Al Capone e dei suoi pari: la morte che apre il film (come quella di 'Big Jim' Colosimo), l'esecuzione in ospedale (ispirata a 'Legs' Diamond), l'uccisione nel negozio di fiori (come Dean O'Banion), l'assedio al bunker del gangster (come quando fu catturato Francis 'Two Gun' Crowley). Per non parlare del massacro di San Valentino. Ma la vera forza propulsiva del film è l'inarrestabile americanizzazione di Tony Camonte, la graduale perdita del suo accento, la metamorfosi dei suoi vestiti dove le vistose camicie a righe e gli abiti con le spalle squadrate lasciano il posto alle spille da cravatta e ai vestiti di seta, e nelle ultime scene allo smoking. Più di tutto, *Scarface* è la storia di un uomo che ha saputo arrivare ai vertici della società. E forse è per questo che mentre "Il Giornale d'Italia" tuonava contro il film (che fu proibito dal fascismo), Benito Mussolini chiedeva di poterne visionare una copia, forse perché aveva riconosciuto, nell'aria del sestetto della *Lucia di Lammermoor* che torna in tanti momenti topici del film, quello che diceva il testo scritto da Cammarano per Donizetti: "Chi mi frena in tal momento?".

Paolo Mereghetti

"The masterpiece of Hollywood in action, [the Hawks film] doesn't commemorate anything; it speaks, it screeches, it shoots". Talking pictures had only been around a few years, and so "the rat-a-tat-tat of the submachine guns and the staccato of the pistols of Scarface *is a language you don't forget". As Tino Ranieri wrote (whose words we borrowed in the previous quotes), the epic story of Tony Camonte is something that goes far beyond the supposed biography of Al Capone. It is the film that sets the standards of a genre and at the same time establishes the myth, a journey into the "dark hinterland of the American underworld" (Ranieri again), but at the same time a heartless parable of the story of American success. Sure, the whole Italian ethics of family honor and the possessive relationship with his sister Cesca refer to the story of the Italian Renaissance and to the two illegitimate children of Pope Alexander VI, the incestuous love which so shocked the defenders of the Hays Code (as well as the Massachusetts Grand Council of the Order Sons of Italy in America, which wanted to boycott the film in all the state's cities). And many of Camonte's exploits seem to be literary quotations from the exploits of Al Capone and his peers: the death which opens the film (like that of 'Big Jim' Colosimo), the murder in the hospital (inspired by 'Legs' Diamond), the killing in the florist's (like Dean O'Banion), and the siege of the gangster's bunker (just like the capture of Francis 'Two Gun' Crowley). Not to mention the Saint Valentine's Day Massacre. But the real driving force of the film is the unstoppable Americanization of Tony Camonte, the gradual loss of his accent, the metamorphosis of his clothes, where the flashy striped shirts and square shouldered suits are replaced by tie pins and silk suits, and a smoking jacket in the final scenes. More than anything,* Scarface *is the story of a man who knew how to get to the top of society. And maybe it is for this reason that while "Il Giornale d'Italia" railed against the film (banned under Fascism), Benito Mussolini asked to see a copy of the film, possibly because he recognized, in the aria of the sextet of* Lucia di Lammermoor*, which comes back at many decisive moments in the film, what Cammarano had written for Donizetti: "Who restrains me in such a moment?".*

Paolo Mereghetti

TROUBLE IN PARADISE

USA, 1932 Regia: Ernst Lubitsch

▪ T. it.: *Mancia competente*. Sog.: dalla pièce *The Honest Finder* di László Aladár. Scen.: Samson Raphaelson. F.: Victor Milner. Scgf.: Hans Dreier. Mus.: W. Franke Harling. Int.: Miriam Hopkins (Lily), Kay Francis (Mariette Colet), Herbert Marshall (Gaston 'LaValle' Monescu), Charlie Ruggles (il maggiore), Edward Everett Horton (François Fileba), C. Aubrey Smit (Adolphe J. Giron), Robert Greig (Jacques). Prod.: Ernst Lubitsch per Paramount ▪ 35mm. D.: 81'. Bn. Versione inglese / *English version* ▪ Da: UCLA per concessione di Universal Pictures ▪ Restaurato nel 2017 da UCLA Film & Television Archive e The Film Foundation, grazie al finanziamento di George Lucas Family Foundation / *Restored in 2017 by UCLA Film & Television Archive and The Film Foundation, with funding provided by the George Lucas Family Foundation*

Lubitsch talks. Non per la prima volta (ci sono stati i *couplets* canterini di *Il principe consorte* e *Un'ora d'amore*, e c'è stato *Broken Lullaby*). Ma con *Trouble in Paradise* Lubitsch chiede alla parola tutto ciò che la parola può dare al suo sofisticato sguardo sul cinema e sul mondo. Parola levigata, sgusciante, firmata Samson Raphaelson (un sodalizio leggendario), alla quale dobbiamo prestare ascolto veloce e cooperativo, lasciando che poi l'eco d'ogni allusione depositi il suo brivido o la sua cenere sui destini che ci vengono lasciati immaginare. La posta in gioco è un'intravvista o rimandata o già perduta promessa erotica: "Lei non sa cosa si perde" dice andandosene Herbert Marshall, un Monsieur LaValle smascherato e tornato ad essere Gaston Monescu, ladro d'alto bordo; "Oh, sì, lo so", mormora Kay Francis, e certo non sta pensando ai casti valzer che avrebbe ancora sognato una Jeannette MacDonald; "Oh no, *madame*, lei non lo sa", ribatte lui con infinita malinconia, sfilandosi di tasca la lunga collana di perle che le ha appena sot-

Trouble in Paradise

tratto. Commedia di parole sbilanciate al di là di se stesse, con un sapore d'aforisma wildiano (l'importanza di chiamarsi Ernst...?) sciolto nella fluidità del dialogo, *Trouble in Paradise* è altresì il trionfo dell'immagine autosufficiente. Dissolvenze su un orologio, dettaglio sullo scatto d'una chiave che gira. Uno specchio riflette un abbraccio clandestino, due ombre s'accostano sul satin candido di un letto. Interni sovradimensionati, vertiginosi, un *plein air* déco con il quale lo scenografo Hans Dreier fonda il canone della commedia sofisticata, che altri declineranno senza attingere né cercare lo stesso grado di astrazione concettuale. Assolutamente moderna, questa commedia pre-Hays di sensi doppi e di tripli giochi (una riedizione del film, tre anni dopo, non passerà il vaglio di un Codice ormai stabilizzato) non conosce retoriche crepuscolari (la felicità perduta, le rose non colte). Il reciproco borseggiarsi di Miriam Hopkins e Herbert Marshall, sfida ludica che apre e chiude il film, è l'unico approdo che si concede il romanticismo lubitschiano, troppo rarefatto per essere struggente: "la commistione irresistibile tra erotismo e furto" (Guido Fink), l'allusione a come, fuori o dentro il paradiso, farsi ladri l'uno dell'altro rientri tra le strategie fondanti dell'amore. Certo dietro qualcosa rimane; resta un'ombra, un languore, una scia profumata (e Kay Francis, più bella di Miriam Hopkins, è bella come può esser bello un fantasma). Ma il gioco può senz'altro ricominciare, anche se "sul piano dello stile, non ho mai più fatto nulla che superasse o nemmeno eguagliasse *Trouble in Paradise*" (Ernst Lubitsch).

Paola Cristalli

Lubitsch talks. Not for the first time (there were the rhyming couplets of The Love Parade *and* One Hour with You*, and there was* Broken Lullaby*). With* Trouble in Paradise*, however, Lubitsch asks for everything words can bring to his sophisticated view of cinema and the world. Smooth, polished words by Samson Raphaelson (a legendary partnership), which we have to listen to quickly and cooperatively, letting the echo of every innuendo deposit its exciting thrill or its melancholic ashes on the destinies we are left to imagine. There's always an erotic promise lingering in the air, just glimpsed or postponed or already lost: "You know what you're missing?" asks Herbert Marshall, the unmasked high society thief, as he's definitely leaving; Kay Francis sadly nods, and certainly she's not thinking about the innocent waltzes Jeannette MacDonald could still have dreamed of; "No... That's what you're missing", he replies even more sadly, pulling from his pocket the long pearl necklace that he has just snatched. A comedy of words with an aphoristic flair reminiscent of Wilde (the importance of being Ernst...?) dissolved into the flow of dialogue,* Trouble in Paradise *is also a triumph of the self-sufficient image. The fading hands of a clock, the click of a turning key. A mirror reflects a clandestine embrace, two shadows pull closer on the white satin of a bed. Oversized, dizzying interiors, a déco* plein air *by which set designer Hans Dreier set the rules for sophisticated comedy, which others would later apply without achieving or even attempting the same degree of conceptual abstraction. Absolutely modern, this pre-Code comedy with double entendres and three-way games (a reissue of the film three years later didn't pass the Code check) knows no twilight rhetoric (lost happiness, unpicked roses). Miriam Hopkins and Herbert Marshall's reciprocal pickpocketing, the playful game that opens and closes the film, is Lubitsch's only concession to romance: "the irresistible mingling between eroticism and theft" (Guido Fink), the allusion to how, in or out of paradise, stealing from each other is one of the fundamental strategies of love. Of course something is left behind; just a shadow, a longing, a perfumed trail (and Kay Francis, more beautiful than Miriam Hopkins, is as beautiful as a ghost can be). But the game can undoubtedly start over, even if: "As for pure style I think I have done nothing better or as good as* Trouble in Paradise*" (Ernst Lubitsch).*

Paola Cristalli

SONS OF THE DESERT

USA, 1933 Regia: William A. Seiter

▪ T. it.: *I figli del deserto.* Scen.: Frank Craven, Byron Morgan. F.: Kenneth Peach. M: Bert Jordan. Mus.: Marvin T. Hatley. Int.: Stan Laurel (Stanlio), Oliver Hardy (Ollio), Charley Chase (Charlie), Mae Busch (Lottie Hardy), Dorothy Christie (Betty Laurel), Lucien Littlefield (dottor Horace Meddick), Charita (ballerina di hula). Prod.: Hal Roach per Hal Roach Studios, Metro Goldwyn Mayer Corp. ▪ 35mm. D.: 65'. Bn. Versione inglese / *English version* ▪ Da: UCLA e The Film Foundation ▪ Restaurato nel 2017 da UCLA Film & Television Archive, con il finanziamento di George Lucas Family Foundation e The Film Foundation / *Restored in 2017 by UCLA Film & Television Archive, with funding provided by the George Lucas Family Foundation and The Film Foundation*

Sons of the Desert

Sons of the Desert, il quarto lungometraggio [di Laurel e Hardy], mi sembra il più perfetto; diversamente dai potenziali rivali *Vent'anni dopo* e *Noi siamo le colonne*, non dipende dalla conoscenza della loro intera carriera per essere pienamente efficace. (Alcuni critici accordano la loro preferenza a *I fanciulli del West*). È anche il migliore dei loro film 'domestici'. Ciascuno dei protagonisti è sposato, e le mogli sono molto presenti nel film.
I Figli del Deserto sono un'associazione massonica cui appartengono Stanlio e Ollio (Oliver Hardy era veramente affiliato alla massoneria): i due si sono impegnati a partecipare al congresso, cioè alla bisboccia, annuale, ma devono ancora informare le rispettive mogli. Dalla sua condotta al raduno che apre il film (alla lettura del passo del giuramento in cui si dice che "i forti debbono aiutare i deboli" lancia uno sguardo meravigliosamente sussiegoso a Stanlio), e da quel che dice sul taxi che li riporta a casa, deduciamo che Ollio si limiterà a informare sua moglie mentre Stanlio chiederà timidamente il permesso alla sua. Il film modifica in maniera sottile e graduale le nostre aspettative; e l'interesse è tenuto vivo dal fatto che il modo in cui i due vengono trattati è legato a quel che si meritano. È un'esplorazione dei diversi gradi di 'innocenza' di Laurel e Hardy. […]
Il film è molto di più di uno schema morale. È profondamente divertente, ricchissimo di dettagli, meticolosamente congegnato, diretto e interpretato, con una perfetta comprensione dei tempi dettati dalle personalità di Laurel e Hardy (il regista accreditato è William A. Seiter, che con loro non girò altri film). I due attori sono ormai padroni della forma lunga: unitario e compatto come i corti, il film sa sfruttare bene la lunghezza supplementare. Il *pastiche* massonico e tutta la scena del congresso (circa venti minuti di film) sono gestiti con ammirevole precisione, senza mai perdere il contatto con l'intreccio principale come accade parzialmente in altri film. Per esempio, il numero di canto e ballo *Honolulu Baby*, dalla messa in scena alquanto elaborata, non è semplicemente un interludio ma parte integrante del film: serve a ricordar loro Honolulu (mettendo così in moto un nuovo sviluppo della trama), ed è alla base di due scene successive nelle quali Stanlio e Ollio lo ricreano in maniera molto divertente. Il cognato di Ollio, tipico attaccabottoni da confraternita, è interpretato da Charley Chase, comico di tutto rispetto di Roach e fratello di James Parrott, regista di lunga data del celebre duo.
Charles Barr, *Laurel & Hardy*, Studio Vista, Londra 1968

Sons of the Desert*, the fourth of [Laurel & Hardy's] full-length films, is, I think, the most perfect of them; it doesn't, like its possible rivals* Blockheads *and* A Chump at Oxford*, depend on a knowledge of their career as a whole to get its full effect. (Some critics, in fact, give the preference to* Way Out West*). It is also the best of their 'domestic' films. Each of them is married, and we see a lot of the wives.*
The Sons of the Desert are a Masonic type of fraternity to which Stan and Ol-

lie belong (Ollie in real life was a master mason). They are both committed to attending the annual convention, i.e. annual binge, but have yet to inform their wives. From his deportment at the meeting which opens the film (at the reading of the line from their constitution that "the weak must be helped by the strong", he gives a wonderfully condescending look at Stan), and from what he says on the taxi-ride home, we gather that Ollie will simply inform his wife while Stan meekly asks for permission. The film is a gradual and subtle modification of our expectations; and the interest is sustained by the fact that the way they are treated is related to what they deserve. It is an exploration of the different degrees of 'innocence' of Laurel and Hardy. […]
The film is very much more than a moral schema. It is deeply funny, with a great richness of detail, meticuously acted and plotted, and directed with an understanding of the timing which Laurel and Hardy's personalities dictate (direction is credited to William A. Seiter, who made no other film with them). They have mastered the longer form: the film has as tight a unity as any of the shorts, but uses its extra length to good purpose. The Masonic pastiche*, and the whole scene at the Convention (about twenty minutes of film), is admirably sharp, never losing touch, as do sections of other features, with the main thread. The song-and-dance cabaret number* Honolulu Baby*, for instance, quite elaborately staged, is not just an interlude but closely integrated: it is functional in reminding them of Honolulu (thus starting a new plot-development), and it forms the basis of two later scenes in which Stan and Ollie very enjoyably recreate it. Ollie's brother-in-law, quintessential fraternity bore, is played by Charley Chase, an excellent Roach comedian in his own right and the brother of their long-time director, James Parrott.*
Charles Barr, Laurel & Hardy*, Studio Vista, London 1968*

LE CRIME DE MONSIEUR LANGE

Francia, 1936 Regia: Jean Renoir

▪ T. it.: *Il delitto del signor Lange*. T. int.: *The Crime of Monsieur Lange*. Sog.: Jean Castanier, Jean Renoir. Scen.: Jacques Prévert, Jean Renoir. F.: Jean Bachelet. M.: Marguerite Renoir. Scgf.: Jean Castanier, Robert Gys. Mus.: Jean Wiener, Joseph Kosma. Int.: René Lefèvre (Amédée Lange), Jules Berry (Batala), Odette Florelle (Valentine), Nadia Sibirskaïa (Estelle), Sylvia Bataille (Edith), Marcel Levesque (il portinaio), Odette Talazac (la moglie del portinaio), Henri Guisol (Meunier). Prod.: André Halley Des Fontaines per Films Obéron ▪ DCP. D.: 80'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ▪ Da: StudioCanal ▪ Restaurato nel 2017 in 4K da StudioCanal presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored in 2017 in 4K by StudioCanal at L'Immagine Ritrovata laboratory*

Monsieur Lange è, di tutti i film di Renoir, il più spontaneo, il più denso di miracoli nella recitazione e nella tecnica di ripresa, il più carico di verità e di pura bellezza, un film che diremmo toccato dalla grazia.

François Truffaut

Ricordiamoci che la sceneggiatura iniziale si intitolava *Nel cortile*. L'idea generale del film è di raggruppare intorno a questo cortile interno un certo numero di personaggi e di attività, in breve di dipingere secondo uno stile quasi unanimista una di quelle piccole comunità parigine nate spontaneamente dalla topografia urbana. Ci sono coloro che abitano e lavorano 'nel cortile': le portinaie, la lavandaia, Lange e quelli che vengono solo per lavorare: i tipografi, gli operai di Valentine, etc. Ma tutto questo piccolo mondo ci è noto (tranne alcuni 'esterni') solo in virtù dei rapporti costanti o occasionali che intrattiene con *il cortile* e le attività di cui è il centro.
Ora, questa realtà drammatica è stata concretizzata di fatto in un ambiente, non spezzettata in diverse scene dello studio, ma costruita realmente per intero nel cortile dello studio di Billancourt. In questo ampio complesso, ogni parte importante della scena (la portineria, la biancheria, la grande scalinata, la sala di composizione tipografica, l'ufficio di Batala) occupa il suo posto reale intorno al cortile il cui centro diventa il luogo geometrico di tutta l'azione. Osserviamo un particolare significativo: la pavimentazione del cortile è concentrica.
Si capisce pertanto che se la profondità di campo è in effetti la modalità di ripresa sempre logica quando l'azione si verifica in uno degli elementi periferici della scena, la panoramica dev'essere il movimento di macchina specificamente imposto da questa disposizione generale quando l'azione è ripresa dal cortile.
Da tutto questo dipende il colpo di genio finale della regia, la chiave di volta, l'accordo perfetto che cristallizza tutta la struttura spaziale del film: la panoramica a 360 gradi e in senso inverso che riprende Lange nell'ufficio di Batala, lo segue attraverso l'atelier e poi la scala e infine mostra quando sbocca sulla scalinata esterna. Ma ecco che la macchina da presa lo abbandona e invece di proseguire lungo il suo cammino, ruota in senso contrario spazzando tutto il cortile e inquadrando di nuovo l'attore nell'angolo opposto ove ha raggiunto Batala per ucciderlo. Questo straordinario movimento di macchina apparentemente contrario a qualsiasi logica ha forse delle giustificazioni secondarie, psicologiche o drammatiche (dà un'impressione di vertigine, di follia, crea suspense), ma la sua ragion d'essere è più essenziale: è l'espressione pura di tutta la regia.
André Bazin, *Jean Renoir*, a cura di Michele Bertolini, Mimesis, Milano-Udine 2012

Of all Renoir's films Monsieur Lange *is the most spontaneous, the richest in miracles of camera work, the most full of pure beauty and truth. In short, is is a film touched by divine grace.*

François Truffaut

Le Crime de Monsieur Lange

Let us recall that the original scenario was called On the Courtyard. *The general idea of the film is to bring together around this courtyard a certain number of characters and activities and to depict the little community, this chance product of urban geography, in an almost* unanimiste *vein. There are those who both live and work on the courtyard: the concierges, the washerwoman, and Lange himself; and those who only enter the courtyard when they come to work: the typographers, the women who work for Valentine. etc. With the exception of a few 'exterior' scenes, we know this community only in relation to the courtyard and the activities which center around it.*

This dramatic concept was realized in a set, but not a set built on a series of studio stages. The set was built in its entirety in the courtyard of the Billancourt studio. In this vast complex each important part of the set (the concierge's lodge, the laundry, the big stairway, the composing room, Batala's office) occupied its actual position around the courtyard, whose center became the geometric locus for all the action. A significant detail added to this geometric conception: the concentric pattern of the paving stones in the courtyard.

Given this physical disposition of the set, it is clear that while the deep-focus shot would be the appropriate technique for action at the periphery, only the pan would be logical for action observed from the courtyard. Renoir took this concept to its logical conclusion in a stroke of genius which brilliantly synthesizes the whole spatial structure of the film: the 360-degree pan which follows Lange from Batala's office. through the workshop, down the steps and onto the stoop, continuing counterclockwise as he walks across to the right and out of the camera's line of vision, and sweeping the entire courtyard before coming full circle to pick up Lange again at the fountain where he has gone to kill Batala. This stunning turn of the camera, apparently contrary to all logic, has perhaps psychological or dramatic justification (it gives an impression of dizziness, of madness, of suspense), but its real raison d'être *is more germane to the conception of the film: it is the pure spatial expression of the entire* mise en scène.

André Bazin, *Jean Renoir*, edited by François Truffaut, W.H. Allen, London-New York 1974

MILDRED PIERCE

USA, 1945 Regia: Michael Curtiz

▪ T. it.: *Il romanzo di Mildred*. Sog.: dal romanzo omonimo di James M. Cain. Scen.: Ranald MacDougall, Catherine Turney. F.: Ernest Haller. M.: David Weisbart. Scgf.: Anton Grot. Mus.: Max Steiner. Int.: Joan Crawford (Mildred Pierce), Jack Carson (Wally Fay), Zachary Scott (Monte Beragon), Eve Arden (Ida Corwin), Ann Blyth (Veda Pierce), Bruce Bennett (Bert Pierce), Lee Patrick (Maggie Biederhof), Moroni Olsen (ispettore Peterson). Prod.: Jerry Wald per Warner Bros. Prod.: Warner Bros. ▪ DCP 4K. D.: 111'. Bn. Versione inglese / *English version* ▪ Da: The Criterion Collection per concessione di Warner Bros. e Park Circus ▪ Restaurato da The Criterion Collection in collaborazione con Warner Bros. e Park Circus presso i laboratori Criterion a partire dal negativo nitrato camera 35mm e da un controtipo nitrato 35mm conservato da MoMA –

Mildred Pierce

The Museum of Modern Art, New York / *Restored by The Criterion Collection in collaboration with Warner Bros. and Park Circus at Criterion laboratories from the original 35mm nitrate camera negative and a 35mm nitrate fine grain preserved at MoMA – The Museum of Modern Art, New York*

La storia di *Mildred Pierce* è una storia di compromessi. Nel 1941 esce il romanzo di James Cain, dove si racconta d'una donna che durante la Depressione mette su con intraprendenza una propria attività, ma soccombe al distorto amor materno per una figlia indegna. La *success story* americana diventa storia d'una sconfitta; il romanzo è troppo sessualmente malsano e allarmante, e troppo socialmente acuto, per passare indenne alla censura. La Warner aggira gli ostacoli sfoderando le armi della casa: verrà aggiunta una cornice noir, l'incipit sarà un colpo di pistola sparato da mano ignota, e alla fine una 'sanzione morale' sarà assicurata; Cain viene insomma ricondotto da Hollywood all'abituale trama delittuosa (alla Paramount, negli stessi mesi, Wilder e Chandler stanno lavorando a *La fiamma del peccato*), da cui proprio con *Mildred Pierce* aveva voluto distaccarsi: "Il suo solo delitto era stato amare troppo quella creatura". Vengono chiamati due sceneggiatori, Ranald MacDougall per la struttura complessiva e il noir, la non accreditata Catherine Turney per i flashback che ricostruiscono il fallimentare rapporto con gli uomini e la figlia (e che fanno di *Mildred Pierce* uno dei *woman's film* più studiati dalla teoria femminista). Mike Curtiz tiene tutto insieme con talento visivo ed esperienza dei codici, carrellate a isolare gli occhi sgranati di Joan Crawford, luce segmentata dalle persiane, giochi d'ombre, e soprattutto con sensibilità di "pittore privilegiato del rimpianto e del rancore" (Christian Viviani).
Quanti rimpianti e quanto rancore, e ancora quanti compromessi, nella vita di Mildred Pierce. Eccola in una cucina luminosa, mentre sforna torte e tollera un marito adultero, almeno finché il disutile non si rivela incapace di assicurare alla figlia lo standard di vita che l'insopportabile fanciulla pretende. Dopo anni di sciagure e successi sposa il più smidollato degli

uomini comparsi sulla sua strada, solo per procurare uno status alla stessa figlia (che a questo punto riesce persino a definire "cheap and horrible", e non è poco per un film del 1945, ma alla cui stella fissa non sa sottrarsi). Sarà ripagata secondo le regole del melodramma e del noir, ma la vera crudeltà è che, nonostante assuma con decisione il punto di vista della sua eroina, *Mildred Pierce* resta la storia d'una pessima madre e d'una pessima figlia e d'un orizzonte sociale senza vie d'uscita. Joan Crawford domina maestosa il film, sul crinale tra le sue femmine di lusso anni Trenta e la lignea durezza dei ruoli della maturità.

Paola Cristalli

The story of Mildred Pierce *is a story of compromises. 1941 saw the publication of James Cain's novel, which tells the story of a woman who, during the Depression, shows great initiative in setting up her own business but falls victim to her misguided maternal love for an unworthy daughter. The American success story here becomes the story of a defeat; but the novel is too unwholesome and alarming from a sexual perspective, and too acute from a social one, to pass by the censor unscathed. Warner Bros. circumvented the obstacles by pulling out its conventional weapons: a film noir framing, an opening scene featuring a gunshot by an unidentified hand, and the inevitable 'moral retribution' at the end. In short, Hollywood brought Cain back into the fold of the typical crime narrative (in those very months, Wilder and Chandler were working on* Double Indemnity *at Paramount) which, with* Mildred Piece*, he had hoped to escape: "Her only crime was to have loved that child too much". Two screenwriters were engaged: Ranald MacDougall for the overall structure and the noir elements and uncredited Catherine Turney for the flashbacks that reconstruct her failed relationships with men and with her daughter (and which make* Mildred Pierce *one of the women's films most widely studied from the perspective of feminist theory). Mike Curtiz holds everything together with a sound grasp of codes and a clear visual flair: tracking shots to pick out Joan Crawford's open wide eyes, window shutters carving up the light; above all, he displayes the sensibilities of a "painter of regret and resentment" (Christian Viviani).*
How many regrets, how much resentment, and how many compromises, in the life of Mildred Pierce. Here she is in a brightly lit kitchen, pulling cakes out of the oven and putting up with an adulterous husband – at least until the useless soul shows himself to be incapable of providing her daughter with the standard of life that the unbearable girl demands. After years of alternating success and misfortune, she marries the most spineless of men encountered by chance, just to assure her daughter some status (and by this point she is able to call her "cheap and horrible" – no mean feat for a film made in 1945 – but still cannot escape her influence). She will be paid back according to the conventions of melodrama and noir, but the cruel thing is that, even though it decisively assumes its heroines point of view, Mildred Pierce *remains the story of a terrible mother and a terrible daughter trapped in a social predicament with no way out. Joan Crawford towers masterfully over the film, on the cusp between her resplendent sex objects of the Thirties and the roles of her mature years, carved in wood and pain.*

Paola Cristalli

THE ASPHALT JUNGLE

USA, 1950 Regia: John Huston

▪ T. it.: *Giungla d'asfalto*. Sog.: dal romanzo omonimo di W.R. Burnett. Scen.: Ben Maddow, John Huston. F.: Harold Rosson. M.: George Boemler. Scgf.: Cedric Gibbons, Randall Duell. Mus.: Miklós Rózsa. Int.: Sterling Hayden (Dix Handley), Louis Calhern (Alonzo D. Emmerich), Jean Hagen (Dolly Conovan), James Whitmore (Gus Minissi), Sam Jaffe (Doc Erwin Riedenschneider), Marilyn Monroe (Angela Phinlay), John McIntire (commissario Hardy), Marc Lawrence (Cobby), Barry Kelley (tenente Ditrich), Anthony Caruso (Louis Ciavelli), Dorothy Tree (May Emmerich). Prod.: Arthur Hornblow Jr. per Metro Goldwyn Mayer Corp. ▪ DCP 4K. D.: 112'. Bn. Versione inglese / *English version* ▪ Da: The Criterion Collection per concessione di Warner Bros. e Park Circus ▪ Restaurato in 4K da Criterion in collaborazione con Warner Bros. presso i laboratori Criterion a partire da un controtipo safety master 35mm / *Restored in 4K by Criterion in collaboration with Warner Bros. at Criterion laboratories from a 35mm safety fine grain master*

Se è forse eccessivo dire che *The Asphalt Jungle* inventò il film di rapina (anche detto *caper movie* o *heist film*), va almeno riconosciuto che fece da modello ai più riusciti esempi del sottogenere, compresi *L'incredibile avventura di Mr. Holland* (1951), *Rififi* (1955), *Rapina a mano armata* (1956), *I sette ladri* (1960), *Il caso Thomas Crown* (1968) e *Le iene* (1992), per non parlare di parodie come *I soliti ignoti* (1958) e dei film di Jean-Pierre Melville come *Bob le flambeur* (1956), *Tutte le ore feriscono... l'ultima uccide* (1966) e *I senza nome* (1970). Anzi, *The Asphalt Jungle* era per Melville un tale punto di riferimento che non ci si stupisce di trovarlo nominato oltre una decina volte nel libro di Ginette Vincendeau sul maestro francese. Secondo Geoffrey O'Brien, Melville "dichiarò che… c'erano esattamente diciannove possibili varianti drammatiche delle relazioni tra ladri e poliziotti, e tutte e diciannove stavano 'in quel capolavoro di John Huston'".
Benché gli echi di questo film concepito dalla MGM come una produzione di serie B siano molteplici, esso non ci appare in alcun modo invecchiato. La sceneggiatura di Ben Maddow e del regista John Huston, tratta da un romanzo del 1949 di W.R. Burnett (*Little Caesar*, *High Sierra*), è memo-

The Asphalt Jungle

rabile soprattutto per la sua galleria di piccoli delinquenti di una città non specificata del Midwest convocati per mettere a segno la rapina del secolo: uno strozzino (Marc Lawrence), un giocatore d'azzardo compulsivo del Kentucky (Sterling Hayden), un avvocato (Louis Calhern), uno scassinatore (Anthony Caruso), un autista gobbo e la mente, il professore appena uscito dal carcere (Sam Jaffe) che ha ideato la rapina perfetta a una gioielleria. Ci sono poi le memorabili interpretazioni di Jean Hagen nel ruolo della ragazza di Hayden, di Marilyn Monroe in quello dell'amante di Calhern e di Dorothy Tree nei panni della di lui moglie. Per promuovere il film, Huston descrisse ciascun membro della banda associandolo a un vizio, e questo contribuisce a renderli personaggi a grandezza naturale. Non sono da meno la colonna sonora tipicamente sfrontata di Miklós Rózsa e la scintillante fotografia di Harold Rosson.

Jonathan Rosenbaum

It might be excessive to claim that The Asphalt Jungle *invented the heist thriller (also known as the caper film), but at the very least one could say that it provided the blueprint for the most successful examples of that subgenre that would follow it, including (among others)* The Lavender Hill Mob *(1951),* Rififi *(1955),* The Killing *(1956),* Seven Thieves *(1960),* The Thomas Crown Affair *(1968), and* Reservoir Dogs *(1992) – not to mention such parody versions as* Big Deal on Madonna Street *(1958) and most of the latter films of Jean-Pierre Melville, including* Bob le flambeur *(1956),* Le Deuxième souffle*, (1966), and* Le Cercle rouge *(1970). Indeed,* The Asphalt Jungle *was regarded as such a master text by Melville that one isn't surprised to find over a dozen references to it in Ginette Vincendeau's book about him. According to Geoffrey O'Brien, Melville once "declared that… there were precisely nineteen possible dramatic variants on the relations between cops and crooks, and that all nineteen were to be found in [John Huston's masterpiece]".*

In short, the reverberations in this MGM B-feature are multiple, although that doesn't prevent it from still seeming fresh today. Adapted by Ben Maddow and director John Huston from a 1949

*novel by W.R. Burnett (*Little Caesar, High Sierra*), it's especially memorable for its gallery of small-time hoodlums in an unnamed Midwestern city who are enlisted in the planned caper: a bookie (Marc Lawrence), Kentucky-bred compulsive gambler (Sterling Hayden), lawyer (Louis Calhern), safecracker (Anthony Caruso), hunchbacked getaway driver, and a mastermind fresh out of prison (Sam Jaffe) who plans the jewel robbery. There are also memorable turns by Jean Hagen as Hayden's girlfriend, Marilyn Monroe as Calhern's mistress, and Dorothy Tree as Calhern's wife. Promoting the film when it came out, Huston described each member of the gang as having a separate vice, and this is what also makes each of them life-sized. No less impressive are Miklós Rózsa's characteristically brazen score and Harold Rosson's glittering cinematography.*

Jonathan Rosenbaum

LA FÊTE À HENRIETTE

Francia, 1952 Regia: Julien Duvivier

▪ T. it.: *Henriette*. T. int.: *Holiday for Henrietta*. Scen.: Julien Duvivier, Henri Jeanson. F.: Roger Hubert. M.: Marthe Poncin. Scgf.: Jean d'Eaubonne. Mus.: Georges Auric. Int.: Dany Robin (Henriette), Michel Auclair (Maurice), Hildegard Knef (Rita Solar), Michel Roux (Robert), Saturnin Fabre (Antoine), Julien Carette (Arthur), Henri Crémieux (sceneggiatore), Louis Seigner (sceneggiatore). Prod.: Arys Nissotti, Pierre O'Connell, George Loureau per Régina, Filmsonor ▪ DCP. D.: 110'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ▪ Da: Pathé ▪ Restaurato in 4K nel 2016 da Pathé presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un controtipo positivo conservato da Pathé e una copia di distribuzione proveniente da UCLA / *Restored in 4K in 2016 by Pathé at L'immagine Ritrovata laboratory from a dupe positive preserved by Pathé and a release print from UCLA*

Questa commedia scritta da Henri Jeanson e Julien Duvivier è un ufo cinematografico, assolutamente unico nel suo genere. Anziché offrirci una struttura narrativa cronologicamente prevedibile, gli autori elaborano il film sotto i nostri occhi affidandosi a una coppia di sceneggiatori, interpretati da Henri Crémieux e Louis Seigner, dalle idee opposte: una vivace 'fantasia' che consente al regista di passare in continuazione dalla realtà alla finzione e viceversa.

Dal momento che il soggetto del film è in sostanza la costruzione di una sceneggiatura, Duvivier e Jeanson ne approfittano per mostrare come la pensano in fatto di stereotipi e altri vincoli legati all'ingrato lavoro. Henri Crémieux, infatti, metterebbe in scena solo inseguimenti a rotta di collo, sparatorie e donne in abiti succinti, e Louis Seigner propenderebbe per la poesia del quotidiano, con, magari, un pizzico d'irrealtà. Mentre Duvivier non si sognerebbe mai di distinguere cinema d'autore da cinema commerciale, sapendo perfettamente quanto sottile sia la linea che li divide. Per cui lascia che sia Henri Crémieux, sulla scia di un breve articolo letto sul giornale, a cogliere l'occasione per strizzare l'occhio all'attualità evocando da un lato *Ladri di biciclette* (1948), il film faro del neorealismo italiano, dall'altro *Don Camillo* (1951), commedia popolare appena conclusa da Duvivier.

Il cinema francese del dopoguerra sta attraversando un periodo di crisi, determinata dalla quantità d'importazioni americane. In questo contesto Duvivier occupa una posizione paradossale. Il regista ha trascorso l'intero periodo bellico a Hollywood, dove si è fatto un nome, e adesso si trova a fronteggiare la concorrenza americana in Francia. Tanto che non può fare a meno d'illustrarci il suo dilemma: deve recuperare il realismo poetico dei suoi film d'anteguerra o copiare i film d'azione americani con personaggi dalla psicologia elementare? Un dilemma a cui risponde da par suo, attraverso lo stile adottato sullo schermo, uno stile virtuosistico da grande artista: artefice di un'abile parodia della suspense hitchcockiana affidata a piani sbilenchi sulle strade di Parigi, in modo da rivelare l'inanità di tali effetti, quando essi non siano supportati da una solida sceneggiatura.

Con un ritmo sostenuto dalla brillante partitura di Georges Auric, Duvivier segue così i propri personaggi in una Parigi da cartolina. […] Gli attori interpretano ruoli stereotipati con talento e humour. E lo spettatore esulta nel vedere come i due sceneggiatori si contraddicano, trascinando i loro personaggi in direzioni totalmente opposte.

La Fête à Henriette, deliziosa commedia apparentemente troppo francese per il suo stile parodistico, ha goduto invece, esattamente dieci anni dopo, di un remake americano per la regia di Richard Quine, *Paris When It Sizzles* (*Insieme a Parigi*, 1962), invertendo, con enorme soddisfazione di Duvivier, la tendenza secondo cui debba essere il concorrente americano a ispirare il cinema francese.

Lenny Borger

This comedy written by Henri Jeanson and Julien Duvivier is an unidentified film object: absolutely one of a kind. Instead of offering a chronologically predictable narrative structure, the filmmakers present the film through the eyes of two screenwriters with opposing views played by Henri Crémieux and Louis Seigner: a wild 'imagination' that allows the director to switch constantly from reality to fiction and vice versa.

Since the film's storyline is basically the creation of a screenplay, Duvivier and Jeanson use it to show their thoughts on stereotypes and the other constraints of this thankless job. In fact, Henri Crémieux would only write about chase scenes at breakneck speed, shoot-outs and women in tight clothes, while Louis Seigner is more inclined towards the poetry of everyday life with a touch of unreality. Duvivier would never even dream of distinguishing auteur cinema

La Fête à Henriette

from mainstream film, being fully aware of how thin the line dividing the two is. So he lets Henri Crémieux, inspired by a short newspaper article, give a nod to both Bicycle Thieves *(1948), the landmark film of Italian neorealism, and* Don Camillo *(1951), a popular comedy Duvivier had just finished.*
French post-war cinema was experiencing a crisis due to the quantity of imported American films. Duvivier's position in it is paradoxical. The director had spent the whole war period in Hollywood, where he had made a name for himself, and now he had to face American competition in France. To the extent that he even shows us his dilemma: should he return to the poetic realism of his pre-war films or copy American action films with characters with rudimentary psychology? He answers the question himself through the style we see on the screen, the virtuoso style of a great artist: a deft parody with Hitchcockesque suspense in crooked shots of the streets of Paris, which meant to show the silliness of such effects when not grounded in a solid screenplay.
With the fast-paced tempo of Georges Auric's brilliant score, Duvivier follows his characters in a picture-postcard Paris. The actors play the stereotype roles with talent and humour. The viewer will rejoice in seeing how the two screenwriters clash with each other, taking their characters in totally opposite directions.
A delightful comedy that apparently was too French with its parodic style, La Fête à Henriette *had the honor exactly ten years later of an American remake directed by Richard Quine,* Paris When It Sizzles *(1962), inverting the trend, to Duvivier's great satisfaction, with an American film being inspired by French cinema.*

Lenny Borger

JOHNNY GUITAR

USA 1954 di Nicholas Ray

▪ Sog.: dal romanzo omonimo di Roy Chanslor. Scen.: Philip Yordan. F.: Harry Stradling. M.: Richard L. Van Enger. Scgf.: James Sullivan. Mus.: Victor Young, Peggy Lee. Int.: Joan Crawford (Vienna), Sterling Hayden (Johnny Guitar), Mercedes

McCambridge (Emma Small), Scott Brady (Dancin' Kid), Ward Bond (John McIvers), Ben Cooper (Turkey Ralston), Ernest Borgnine (Bart Lonergan), John Carradine (Old Tom). Prod.: Herbert J. Yates per Republic Pictures Corp. ▪ DCP. D.: 109'. Col. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Paramount per concessione di Park Circus ▪ Restaurato in 4K nel 2015 da Paramount presso i laboratori Technicolor e Deluxe a partire dalle tre matrici 35mm / *Restored in 4K in 2015 by Paramount at Technicolor and Deluxe laboratories from 35mm YCM separations*

Johnny Guitar

Mentre il tema di *Johnny Guitar* composto da Peggy Lee accompagnava le ultime inquadrature del nuovo western, gli spettatori lasciavano la sala confusi e disorientati. Avevano appena visto un film inclassificabile.
Nicholas Ray disse che *Johnny Guitar* infrangeva tutte le regole del western, e questo accadeva nel decennio migliore del genere, che in quel periodo sembrava abbracciare tutta la realtà o almeno tutto ciò che era possibile esprimere con mezzi cinematografici. Lo stile barocco e lo splendore irreale di *Johnny Guitar* lo distinguevano da tutto il resto. La casa di produzione invece si distingueva per la sua marginalità, e per certi versi sarebbe impossibile immaginare un *Johnny Guitar* non prodotto da Republic Pictures.
Johnny Guitar passò quasi inosservato negli Stati Uniti, mentre in Francia fu considerato l'opera fondamentale di un regista già in procinto di assumere connotazioni mitiche. Jean-Luc Godard disse erano le sue stesse imperfezioni a fare di *Johnny Guitar* il film più bello del mondo. Jacques Rivette si concentrò sull'ossessione di Ray per il tramonto, sulla sua visione della solitudine e della difficoltà di adattamento in un vortice di violenza. Per François Truffaut *Johnny Guitar* era un sogno dell'Ovest, una fiaba resa più intensa dagli effetti stranianti del Trucolor.
Nella sua sregolatezza, *Johnny Guitar* riassume tutta la filmografia di Nicholas Ray. È un'attenta lettura 'politica' della sua epoca, un western esistenziale, un film a colori sperimentale, un melodramma splendidamente stilizzato (con tutte le caratteristiche di un'opera voluta fino in fondo), una folle commedia sugli uomini anche se la vera protagonista è una donna.
Film di sorprendente equilibrio stilistico, in esso gli orpelli del western sono usati con parsimonia e in maniera allusiva mente l'epoca della Guerra

fredda è rappresentata appieno in una visione satiricamente controllata. Un insieme organico e poetico che emerge da materiali disparati.
Peter von Bagh, in *Elämää suuremmat elokuvat II* [I film 'bigger than life' II], Otava 1993, a cura di Antti Alanen

As Peggy Lee's theme song Johnny Guitar *played during the last lingering shots of the brand new Western, the audience left their seats in a state of confusion and disorientation. They had just seen an unclassifiable film.*
Nicholas Ray stated that Johnny Guitar *broke every rule of the western, and this happened during what was the genre's greatest decade; the Western seemed to cover everything, or at least everything that cinematic means could express. The baroque style and the weird glow of* Johnny Guitar *stood out from all the rest. The production company stood out because it was marginal, and it is hard to imagine* Johnny Guitar *being produced anywhere other than at Republic Pictures.*
Johnny Guitar *was barely noticed in the USA, whereas in France it was regarded as a quintessential movie by a director about to achieve legendary status. Jean-Luc Godard said that* Johnny Guitar*'s imperfections made it the most beautiful film in the world. Jacques Rivette focused on Ray's sunset obsession, his vision of solitude and maladjustment in a vortex of violence. For François Truffaut,* Johnny Guitar *was a Western dream, a fairy-tale enhanced by bizarre Trucolor.*
In all its unruliness Johnny Guitar *represents a summation of Nicholas Ray's filmography. It is a 'political' reading of its time, an 'existential' western, an experimental colour film, a dazzlingly stylized melodramatic genre piece (with all the hallmarks of a completely willful opus), a crazy comedy about men – yet the true star is a woman.*
A surprising balance is achieved in a style that uses Western paraphernalia sparingly and suggestively while the contemporary Cold War era is portrayed in a full-blown, satirically controlled vision. An organic, poetic whole emerges from disparate materials.
Peter von Bagh, in Elämää suuremmat elokuvat II *[Films Bigger Than Life II], Otava 1993, edited by Antti Alanen*

I FIDANZATI DELLA MORTE

Italia, 1956 Regia: Romolo Marcellini

▪ Sog.: Romolo Marcellini. Scen.: Romolo Marcellini, Franco Solinas, Jacques Remy, Nicola Ferrari, Gino De Sanctis. F.: Aldo Giordani. M.: Eraldo Da Roma. Mus.: Angelo Francesco Lavagnino. Int.: Sylva Koscina (Lucia), Rick Battaglia (Carlo), Margit Nünke (Giovanna), Gustavo Rojo (Piero), Hans Albers (Lorenzo), Carlo Ninchi (Parisi), Geoffrey Duke, Libero Liberati, Bill Lomas, Enrico Lorenzetti, Pierre Monneret (campioni di motociclismo). Prod.: Sirio Film ▪ DCP. D.: 87'. Col. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ▪ Da: Rodaggio Film ▪ Restaurato nel 2017 da Rodaggio Film presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire dal negativo originale e da una copia positiva d'epoca conservata presso CSC – Cineteca Nazionale / *Restored in 2017 by Rodaggio Film at L'Immagine Ritrovata laboratory from the original negative and a vintage positive copy preserved by CSC – Cineteca Nazionale*

Qualche anno prima del suo più grande successo, *La grande Olimpiade*, documentario dedicato ai giochi romani del 1960 candidato all'Oscar nel '61, Romolo Marcellini gira *I fidanzati della morte*. Un film di finzione, stavolta. Una storia di amore, rivalità e passione, nel popolarissimo mondo del motociclismo. Una finzione ambientata dal vero, però, durante le più importanti corse motociclistiche, come la leggendaria Milano-Taranto e il Motomondiale a Monza. "*I fidanzati della morte* è un film che già da qualche anno desideravo girare, e finalmente ce l'ho fatta. […] Con quest'opera voglio rendere un servizio al motociclismo e allo sport del motore, attenendomi rigorosamente alla realtà già di per sé emozionante delle competizioni motociclistiche". Tutto così vero da avere coinvolto molti dei più grandi piloti degli anni Cinquanta nelle riprese: Geoffrey Duke, Libero Liberati, Bill Lomas, Enrico Lorenzetti e molti altri. "Il primo grande film sul motociclismo", lo definì la stampa, con una distribuzione e un cast internazionali (accanto a Sylva Koscina e Rik Battaglia ci sono Hans Albers alla sua ultima apparizione, Gustavo Rojo e Margit Nünke). Ma dopo il '57 *I fidanzati* 'scompare' per quasi sessant'anni. Rimane però nella memoria, solleticando la fantasia di generazioni di appassionati di motori. Oggi viene riproposto dalla Rodaggio Film dopo il restauro, realizzato grazie a un'operazione di crowdfunding con migliaia di sostenitori e centinaia di donatori da ventidue paesi diversi. Cosa rende unico questo film, ancora oggi? Il 1957 è l'anno spartiacque nella storia delle due ruote: le maggiori case motociclistiche italiane – Guzzi, Gilera e Mondial – all'apice di successi e innovazioni a livello mondiale, si ritirano dalle competizioni internazionali. Inoltre dopo la tragedia della Mille Miglia, vengono vietate le seguitissime gare su strada: Marcellini filma perciò l'ultima epica Milano-Taranto, una gara tanto pericolosa quanto simbolica nel suo unire nord e sud a colpi di benzina e modernità.
I fidanzati della morte fotografa, a colori e in Totalscope, sia un momento irripetibile della storia industriale italiana, che un leggendario canto del cigno della storia del motociclismo. Fosse stato girato due anni dopo, o due anni prima, questo film non avrebbe lo stesso valore.

Alessandro Marotto

A few years before his most successful film La grande Olimpiade*, the documentary about the 1960 games in Rome nominated for the 1961 Academy Award for Best*

Documentary Feature, Romolo Marcellini shot I fidanzati della morte. *A fiction film. A story about love, rivalry and passion in the world of motorcycle racing. A fictional film set in reality with the most important motorcycle races like the legendary Milan-Taranto and the Italian motorcycling Grand Prix in Monza.* I fidanzati della morte *is a film that I had wanted to make for several years, and, finally, I did it. […] It was meant to pay tribute to motorcycling and motorsports, faithfully adhering to the reality of motorcycle racing, which is thrilling on its own". So real as to involve some of the greatest racers of the 1950s: Geoffrey Duke, Libero Liberati, Bill Lomas, Enrico Lorenzetti and many others. The press called it "the first major film about motorcycling" with international distribution and cast (Sylva Koscina and Rik Battaglia acted alongside Hans Albers, in his last film appearance, Gustavo Rojo and Margit Nünke). After 1957, however,* I fidanzati *'disappeared' for almost sixty years. It left its mark in memory, though, firing the imagination of generations of motorcycle enthusiasts. Today Rodaggio Film brings the movie back to the screen after restoring it with money raised from crowdfunding with thousands of supporters and hundreds of donors from twenty-two countries. What makes this film still unique today? 1957 was a turning point in motorcycle history: at the height of worldwide success and innovation, the big names of Italian motorcycle production – Guzzi, Gilera and Mondial – withdrew from international competitions. Moreover, after the Mille Miglia tragedy open road racing was forbidden: Marcellini filmed the last Milan-Taranto, a race that was as dangerous as it was symbolic, unifying north and south by hitting the gas.*
Shot in colour with Totalscope, I fidanzati della morte *captures an unrepeatable moment in Italian industrial history and a legendary swan song in motorcycle history. Shot two years later or before, it wouldn't have had the same meaning.*

Alessandro Marotto

POPIÓŁ I DIAMENT

Polonia, 1958 Regia: Andrzej Wajda

▪ T. it.: *Cenere e diamanti*. T. int.: *Ashes and Diamonds*. Sog.: dal romanzo omonimo di Jerzy Andrzejewski. Scen.: Jerzy Andrzejewski, Andrzej Wajda. F.: Jerzy Wójcik. M.: Halina Nawrocka. Scgf.: Roman Mann. Mus.: Jan Krenz. Int.: Zbigniew Cybulski (Maciek Chełmicki), Ewa Kryżewska (Krystyna), Adam Pawlikowski (Andrzej), Wacław Zastrzeżyński (Szczuka), Bogumi Kobiela (Drewnowski), Jan Ciecierski (portiere), Stanisław Milski (Pieniażek), Artur Młodnicki (Kotowicz). Prod.: Stanisław Adler per Zespół Filmowy Kadr ▪ DCP. D.: 103'. Bn. Versione polacca con sottotitoli inglesi / *Polish version with English subtitles* ▪ Da: Filmoteka Narodowa ▪ Restaurato in 2K da Studio Filmowe Kadr, sotto la supervisione artistica di Andrzej Wajda e Jerzy Wójcik e il coordinamento di Cyfrowe Repozytorium Filmowe, a partire dal negativo camera originale 35mm e dal sound master originale 35mm magnetico conservati presso la Filmoteka Narodowa / *Restored in 2K by Studio Filmowe Kadr, under the artistic supervision of Andrzej Wajda and Jerzy Wójcik and the coordination by Cyfrowe Repozytorium Filmowe, from the 35mm original camera negative and the 35mm original magnetic sound masters preserved by Filmoteka Narodowa*

Un giovane con gli occhiali da sole, mortalmente ferito, cade su una corda da bucato e attraversa barcollando una discarica dove infine si raccoglie in posizione fetale: era questa la conclusione di una trilogia che più di qualsiasi altra opera contribuì al riconoscimento internazionale del cinema polacco. *Pokolenie* (*Generazione*, 1955), *Kanał* (*I dannati di Varsavia*, 1957) e *Popiół i diament* possiedono una forza mai sopita e una visione storica che identifica in maniera distanziata i ruoli di individui e gruppi che presero parte ai combattimenti.
Ado Kyrou riconobbe in Andrzej Wajda "un artista del futuro" e probabilmente l'unico giovane regista europeo a riflettere "una qualità violenta e appassionata che ci ricorda Buñuel". *Popiół i diament* non era solo il film più interessante dell'Europa orientale, ma molto di più: raccontava l'Europa del dopoguerra, era una feroce testimonianza dell'immensa divisione tra l'Ovest e un Est flagellato dalla guerra, occupato, stuprato e diviso, le sue identità nazionali frammentate. Il bel titolo del film si ispira a un componimento del poeta romantico Cyprian Norwid:
"Rimarranno cenere e caos soltanto, /
Che nell'abisso con veemenza cade? /
O rimarrà nella cenere un diamante, /
Mattino di vittoria immortale!"
Nel 1945 tutto nuovamente cambiò: organizzazione politica, gerarchie morali, principi patriottici e sistema economico e sociale. Com'era possibile riflettere tutto questo sullo schermo? La cifra stilistica e filosofica di *Popiół i diament* è il romanticismo polacco: una commistione di gravità, nobiltà, eloquenza, spirito, sarcasmo, mistero e martirologio, lealtà a una tradizione in cui possono incontrarsi storia, identità personale e atteggiamento personale.
In questa atmosfera esaltata, i fantasmi, i sogni e gli incubi individuali si distillano in una commedia realistica venata di simbolismo visionario. La logica delle associazioni poetiche e la libertà estetica del linguaggio fluiscono senza alcuno sforzo. Quando Wajda parlava di romanticismo parlava sicuramente anche di se stesso e di *Popiół i diament*: "Un artista romantico deve trascendere le proprie limitazioni e se stesso. Deve essere più che un artista: una coscienza della nazione, un profeta e un'istituzione sociale".
Peter von Bagh, in *Elämää suuremmat elokuvat* [I film 'bigger than life'],
Otava 1989, a cura di Antti Alanen

A young, mortally wounded man wearing shades falls on a clothes-line and staggers across a dumping ground where he finally doubles up like in a womb – that was the finale of the trilogy that more than anything else contributed to Polish cinema garnering world recogni-

Popiół i diament

tion. A Generation*,* Kanal *and* Popiół i diament *possess an enduring fire as well as a distanced historical view of the roles of individuals and groups that participated in the battles.*
Ado Kyrou recognized in Andrzej Wajda "an artist of tomorrow" and probably the only young European artist who has "a violent and passionate quality which reminds us of Buñuel". Popiół i diament *was more than the most notable film from Eastern Europe: it was a tale of all post-war Europe, the fiercest testimony of the immense division between the West and the East, which had been scourged by war, occupied, raped and divided, with national identities violently fragmented. The film's brilliant title comes from a Romantic poem by Cyprian Norwid: Will only ashes and confusion remain, / Leading into the abyss? ? or will there be / In the depths of the ash a star-like diamond, / The dawning of eternal victory!*
In the year 1945 everything changed once again: political organization, moral hierarchies, patriotic principles and the social and economic system. How could all of this be reflected on the screen? The stylistic and philosophical key to Popiół i diament *is nineteenth-century Polish Romanticism: a blend of gravity, nobility, eloquence, wit, sarcasm, mystery and martyrology – loyalty to a tradition in which history, national identity and a personal approach all meet.*
In such an exalted atmosphere people, their phantoms, dreams and nightmares are distilled into a realistic comedy with visionary symbolism. The logic of poetic associations and the aesthetic freedom of language flow effortlessly. When Wajda spoke of Romanticism he certainly spoke of himself and Popiół i diament*: "A Romantic artist must transcend his limitations and himself. He must be more than an artist: a conscience of the nation, a prophet, and a social institution".*
Peter von Bagh, in Elämää suuremmat elokuvat *[Films Bigger Than Life], Otava 1989, edited by Antti Alanen*

THE 7th VOYAGE OF SINBAD

USA, 1958 Regia: Nathan Juran

▪ T. it.: *Il 7º viaggio di Sinbad*. Sog.: Ray Harryhausen. Scen.: Kenneth Kolb. F.: Wilkie Cooper. M.: Edwin H. Bryant, Jerome Thoms. Scgf.: Gil Parrondo. Mus.: Bernard Herrmann. Int.: Kerwin Mathews (Sinbad), Kathryn Grant (principessa Parisa), Richard Eyer (il genio), Torin Thatcher (il mago), Alec Mango (il califfo), Danny Green (Karim), Harold Kasket (il sultano), Alfred Brown (Harufa). Prod.: Charles Schneer per Morningside Productions, Inc ▪ DCP. D.: 87'. Col. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Sony Columbia per concessione di Park Circus ▪ Restaurato in 4K nel 2017 da Sony Columbia a partire dal negativo camera originale. L'audio è stato rimasterizzato in 5.1 / *Restored in 4K in 2017 by Sony Columbia from the original camera negative. Audio remastered in 5.1*

The 7th Voyage of Sinbad consacrò la tecnica d'animazione a passo uno combinata con la *live action* che il produttore Charles Schneer battezzò pomposamente Dynamation. Il film segnò il cambiamento di direzione di Schneer e del suo maestro degli effetti speciali, Ray Harryhausen, dopo la serie di film di fantascienza realizzati nei primi anni Cinquanta. Harryhausen si era dedicato all'animazione a passo uno dopo aver visto in gioventù *King Kong*, e si era fatto le ossa con Willis O'Brien in *Mighty Joe Young* (*Il re dell'Africa*, 1949). Ma pur essendo un appassionato di fantascienza della prima ora voleva lavorare a un soggetto mitologico più che ai 'mostri' che erano l'ingrediente base dei film d'exploitation dell'epoca. Per *Sinbad* resuscitò il mondo del *Ladro di Bagdad* (1940), il classico di Korda, mentre il giovane autore televisivo Kenneth Kolb coniugò gli elementi tradizionali delle *Mille e una notte* (principessa in pericolo, mago malvagio e lampada magica) con una linea narrativa di stampo greco-mitologico che vede l'intrepido spadaccino interpretato da Kerwin Mathews imbarcarsi in un'odissea che lo porta a Colossa, l'isola dei Ciclopi. Se i Ciclopi di Harryhausen aprirono la strada alle sue tante creature mitologiche, fu lo scheletro guerriero creato per questo film a diventare una delle sue creazioni più celebri, tanto da riapparire cinque anni dopo in *Gli Argonauti*. Per quella che era anche la sua prima esperienza di film a colori, Harryhausen sperava di poter contare su Miklós Rózsa, l'autore della colonna sonora del *Ladro di Bagdad*, ma a

The 7th Voyage of Sinbad

quanto pare fu convinto da Schneer a impiegare Bernard Herrmann, all'epoca fortemente identificato con Welles e Hitchcock (*Sinbad* si colloca tra *La donna che visse due volte* e *Intrigo internazionale*). La collaborazione si dimostrò felicissima, tanto che Herrmann scrisse le musiche per altre tre avventure fantastiche di Harryhausen e Schneer. Il successo del film al botteghino fu forse amplificato dall'uscita concomitante e molto pubblicizzata di un altro film mitologico, l'*Hercules* interpretato da Steve Reeves e prodotto da Joe Levine che lanciò una nuova ondata di peplum made in Italy.

Ian Christie

The 7th Voyage of Sinbad *marked the launch of the stop-motion model animation process that producer Charles Schneer grandly named Dynamation. It also signalled a change of direction for Schneer and his visual effects partner, Ray Harryhausen, after the series of science-fiction films they had been making during the early 1950s. Harryhausen had originally been inspired to take up model animation by seeing* King Kong *as a youth, and cut his professional teeth working with Willis O'Brien on* Mighty Joe Young *(1949). But although himself an early sci-fi enthusiast, he wanted to make a mythological subject, rather than the 'monster' movies that were a staple of American exploitation cinema at this time. For* Sinbad*, he revived the world of Korda's classic* Thief of Bagdad *(1940), with a young television writer Kenneth Kolb combining the traditional* 1001 Nights *elements of a princess in peril, evil magician and magic lamp with a distinctly Greek storyline, which has Kerwin Mathews' intrepid swordsman on an odyssey that takes him to Colossa island guarded by the giant Cyclops. While Harryhausen's Cyclops opened the way to his many later mythological creatures, it was the fighting skeleton created for this film that became one of his most distinctive creations, returning in force five years later in* Jason and the Argonauts. *For what was also his first experience of working in colour, Harryhausen hoped to have Miklós Rózsa, the composer for* Thief of Bagdad*, but was apparently persuaded by Schneer to employ Bernard Herrmann, then strongly identified with Welles and Hitchcock (*Sinbad *came between* Vertigo *and* North by Northwest*). The partnership proved a happy one, and led to Herrmann scoring three more of Harryhausen and Schneer's adventure fantasies. The film's box-office success may well have been boosted by coinciding with another take on mythology, Joe Levine's heavily promoted release of Steve Reeves as* Hercules*, launching a new wave of Italian-made peplum.*

Ian Christie

LA VERITÉ

Francia-Italia, 1960
Regia: Henri-Georges Clouzot

▪ T. it.: *La verità*. T. int.: *The Truth*. Sog.: Henri-Georges Clouzot. Scen.: Henri-Georges Clouzot, Jérôme Géronimi, Simone Drieu, Michèle Perrein, Véra Clouzot. F.: Armand Thirard. M.: Albert Jurgenson. Scgf.: Jean André. Int.: Brigitte Bardot (Dominique Marceau), Sami Frey (Gilbert Tellier), Marie-José Nat (Annie Marceau), Charles Vanel (avvocato Guérin), Paul Meurisse (avvocato Éparvier), Jean-Loup Reynold (Michel), André Oumansky (Ludovic) , Louis Seigner (presidente della corte). Prod.: Raoul Lévy per Han Productions, CEIAD ▪ DCP. D.: 127'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ▪ Da: Sony Columbia ▪ Restaurato in 4K nel 2017 da Sony Columbia a partire dal negativo camera originale / *Restored in 4K in 2017 by Sony Columbia from the original camera negative*

Nel giugno del 1959 Henri-Georges Clouzot scrisse per il settimanale "Jours de France" una cronaca del processo a Clotilde Seggiaro, giovane donna accusata di omicidio a Draguignan. Quando il produttore Raoul Lévy gli propose di dirigere un film per valorizzare Brigitte Bardot al di fuori dei soliti schemi commerciali in cui era confinata, Clouzot pensò a quella storia "perché ero rimasto scioccato, nel senso chirurgico della parola, dal modo in cui si amministra la giustizia nelle cause criminali. […] Come si può pensare di arrivare alla verità? Volevo mostrare la continua ambiguità della verità e che uno stesso avvenimento può essere presentato sotto angolazioni diverse". Affascinato dal magnetismo e dalla

La Verité

sensualità della Bardot, Clouzot le imprime le contraddizioni di un'eroina tragica, Dominique, vittima della sua selvaggia istintività e dei pregiudizi dei benpensanti, un personaggio emblematico delle irrequietudini giovanili sul crinale tra anni Cinquanta e Sessanta e con tratti speculari alla reale fisionomia dell'attrice. Nell'aula del processo che vede Dominique imputata per l'assassinio del suo amante Gilbert (Sami Frey), la sua turbolenta esistenza viene visualizzata in intermittenti e vividi flashback mentre l'accusa (Paul Meurisse) e la difesa (Charles Vanel) duellano mettendo a nudo la vulnerabilità della ragazza. In piena era nouvelle vague, Clouzot non si allontana da una vigorosa classicità, rimane estraneo all'analisi dei fenomeni sociali della 'gioventù bruciata' e preferisce raccontare una nuova, crudele variazione sul tema delle derive perverse di una relazione amorosa, non senza attaccare l'ipocrisia e il cinismo della buona società e delle sue istituzioni. Il film fu un trionfo commerciale, forse anche per l'impressione provocata da alcuni clamorosi episodi di cronaca (il tentato suicidio della Bardot, poche settimane prima dell'uscita del film). La censura italiana impose una decina di tagli corrispondenti a circa sei minuti.

Roberto Chiesi

In June of 1959, Henri-Georges Clouzot wrote, for the weekly "Jours de France", an account of the trial of Clotilde Seggiaro, a young woman accused of murder in Draguignan. When the producer Raoul Lévy suggested he direct a film which would use Brigitte Bardot differently from the commercial roles to which she was usually confined, Clouzot remembered that story, "because I was shocked, in the medical sense of the term, by the way justice is administered in criminal cases. […] How can one believe that it is possible to arrive at the truth? I wanted to show the constant ambiguity of the truth and that the same event can be shown from several different points of view". Fascinated by Bardot's charm and sensuality, Clouzot gave her the contradictions of a tragic heroine. Dominique is the victim of her wild instincts and the prejudices of a conformist society, a character emblematic of the youthful unease on the cusp of the Fifties/Sixties and with traits that mirror the actress' real physiognomy. In the courtroom in which Dominique is tried for the murder of her lover Gilbert (Sami Frey), her turbulent existence is visualised through vivid, intermittent flashbacks while the prosecutor (Paul Meurisse) and defence attorney (Charles Vanel) fight it out, all the while exposing her vulnerability. In the midst

of the Nouvelle Vague era, Clouzot never strays from a vigorous classicism. He is not interested in an analysis of the social phenomenon of youthful rebellion and instead prefers to narrate a cruel variation on the theme of the perverse consequences of a passionate relationship – without, however, failing to attack the hypocrisy and cynicism of reselectable society and its institutions. The film was a commercial triumph, perhaps also as a result of the impression created by several clamorous, newsworthy incidents (Bardot's suicide attempt just a few weeks before the film's release). The Italian censor insisted on about ten cuts adding up to roughly six minutes in length.

Roberto Chiesi

BREAK UP – L'UOMO DEI CINQUE PALLONI

Italia-Francia, 1963-1967
Regia: Marco Ferreri

▪ Sog., Scen.: Marco Ferreri, Rafael Azcona. F.: Aldo Tonti. M.: Enzo Micarelli. Scgf.: Carlo Egidi. Mus.: Teo Usuelli. Int.: Marcello Mastroianni (Mario), Catherine Spaak (Giovanna), Ugo Tognazzi (automobilista), William Berger (Benny), Ennio Balbo, Marco Ferreri. Prod.: Carlo Ponti per Compagnia Cinematografica Champion-Les Films Concordia ▪ DCP 4K. D.: 86'. Bn e Col. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ▪ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ▪ Restaurato in 4K nel 2016 da Cineteca di Bologna e Museo Nazionale del Cinema di Torino in collaborazione con Warner Bros., con il contributo di Massimo Sordella e il sostegno di Nuovo Imaie, presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire dalla scansione 4K di un interpositivo d'epoca e un positivo suono conservati presso Warner Bros. Si ringrazia CSC – Cineteca Nazionale per avere messo a disposizione come reference la copia 35mm stampata dal negativo originale presso Turner International, Los Angeles / *Restored in 4K in 2016 by Cineteca di Bologna and Museo Nazionale del Cinema di Torino, in collaboration with Warner Bros., with the support of Massimo Sordella and Nuovo Imaie, at L'Immagine Ritrovata laboratory, from the 4K scan of a vintage interpositive and a sound positive preserved by Warner Bros. Thanks to CSC – Cineteca Nazionale for providing as reference for the restoration the 35mm copy struck from the original negative at Turner International, Los Angeles*

L'ho sempre amato, perché lascia liberi gli attori e perché ha una grande qualità per me: parla poco.
Mastroianni di Ferreri

L'ho preso perché lui non recitava, entra naturalmente nel film, sempre presente, specie nei momenti di silenzio.
Ferreri di Mastroianni

Break Up è un film invisibile, un film che pochi spettatori hanno potuto vedere. Benché si tratti del primo incontro tra Mastroianni e Ferreri, e di una delle interpretazioni più straordinarie di Mastroianni, è stato uno dei film meno conosciuti del cinema europeo del dopoguerra. Fino a questo restauro e alla presentazione in concorso a Venezia nel 2016, dove ha ottenuto il Leone d'Oro per il migliore restauro.
La lavorazione di *Break Up* termina nel dicembre 1963. Nel gennaio 1964 il film è pronto e ottiene il visto di censura, ma Carlo Ponti decide di bloccarne l'uscita e lo trasforma in un cortometraggio di venticinque minuti, episodio del film a sketch *Oggi, domani, dopodomani*, che comprende anche due episodi diretti da Luciano Salce e da Eduardo De Filippo. Nel 1967 Ponti e Ferreri si ritrovano, e Ferreri può girare un nuovo episodio a colori. Il film è pronto ancora una volta. Ma, dopo una breve distribuzione in Francia e negli Stati Uniti, scompare. Nel 1979 Ferreri dona una copia 16mm in bianco e nero a Lab80 di Bergamo, che procede a una piccola distribuzione indipendente.
Pur essendo ben poco visto, il film annovera numerosi titoli: *L'uomo dei palloncini*, *L'uomo dei cinque palloni* (*L'Homme aux cinq ballons*) e infine *Break Up*, che è probabilmente un'invenzione di Ponti, fresco del successo di *Blow-up*. Ponti vende il film a MGM e, successivamente, i diritti passano a Warner Bros., presso cui è stato ritrovato l'interpositivo (mentre il negativo è andato perduto).
Visto oggi, il film appare incredibile: sembra anticipare la festa di *Hollywood Party* e lo strip-tease di Kim Basinger in *9 settimane e mezzo*, con un cantante che assomiglia a Belushi prima della comparsa di Belushi; un film in cui si possono ammirare i quadri di Morandi e si può ascoltare una delle più popolari cantanti di quegli anni, Orietta Berti. È già presente, qui, il Ferreri dell'astrazione, un autore non ideologico, capace di costruire storie paradossali e di rivelare le contraddizioni della società dei consumi. La sceneggiatura di *Break Up* è firmata da Rafael Azcona, sceneggiatore di tutti i migliori film di Ferreri (*El pisito*, *La donna scimmia*, *La grande abbuffata*…).
Gian Luca Farinelli

I always liked him because he gave actors free rein and because he had a great quality: he said little.
Mastroianni on Ferreri

I got him because he didn't act, he naturally became part of the film, always present, especially in moments of silence.
Ferreri on Mastroianni

Break Up *is an invisible film, a film that not many viewers got to see. Despite being the first encounter between Mastroianni and Ferreri and one of Mastroianni's most extraordinary performances, it is one of the least known films of European post-war cinema. Up until this restoration and its presentation at the 2016 Venice Film Festival, where it won the Leone d'Oro for best restoration.*
Work on Break Up *ended in December 1963. In January 1964 the film was ready, and it received the censor's*

Break Up – L'uomo dei cinque palloni

certificate, but Carlo Ponti decided to stop its release and transformed it into a 25-minute short as an episode of the film Oggi, domani, dopodomani, *which included two other episodes directed by Luciano Salce and Eduardo De Filippo. In 1967 Ponti and Ferreri met up again, and Ferreri shot a new episode in color. The film was ready, but after a short distribution period in France and the United States it vanished. In 1979 Ferreri donated a black and white 16mm print to Lab80 in Bergamo for small independent distribution.*
For such a little-seen movie, it certainly has many names: L'uomo dei palloncini, L'uomo dei cinque palloni *(*L'Homme aux cinq ballons*) and finally* Break Up, *which was probably Ponti's invention after the success of* Blow-up. *Ponti sold the film to MGM, and later the rights were passed on to Warner Bros., where the interpositive was found (the negative, instead, has been lost).*
Seeing the film today is an incredible experience: it anticipates the party of Hollywood Party, *Kim Basinger's striptease in* 9½ Weeks, *with a singer who looks like Belushi before Belushi ever appeared; a film in which we can admire Morandi's paintings and listen to one of the most popular singers of that time, Orietta Berti. We can already see in it the Ferreri of abstraction, a non-ideological filmmaker, who creates paradoxical stories and reveals the contradiction of a consumer society.* Break Up*'s screenplay was written by Rafael Azcona, the screenwriter of all of Ferreri's best films (*El pisito, La donna scimmia, La Grande Bouffe…*).*

Gian Luca Farinelli

L'INSOUMIS

Francia-Italia, 1964
Regia: Alain Cavalier

▪ T. it.: *Il ribelle di Algeri*. T. int.: *The Unvanquished*. Scen.: Alain Cavalier, Jean Cau. F.: Claude Renoir. M.: Pierre Gillette. Scgf.: Bernard Evein. Mus.: Georges Delerue. Int.: Alain Delon (Thomas Vlassenroot),

L'Insoumis

Lea Massari (Dominique Servet), Georges Géret (il tenente), Maurice Garrel (Pierre Servet), Robert Castel (Amerio), Viviane Attia (Maria), Paul Pavel (Félicien). Prod.: Jacques Bar, Alain Delon per Cité Films, Compagnie Internationale de Productions Cinématographiques, Delbeau, Produzioni Cinematografiche Mediterranee ▪ DCP. D.: 103'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ▪ Da: Warner Bros. ▪ La masterizzazione è stata realizzata a partire da un positivo master fine grain 35mm / *Mastering was completed from a 35mm fine grain master positive*

Se nel suo primo film, *Le Combat dans l'île* (*Gli amanti dell'isola*, 1962), i riferimenti alla guerra d'Algeria rimanevano celati nella filigrana della storia, con il successivo, *L'Insoumis*, Alain Cavalier ha avuto l'audacia di misurarsi direttamente con questo soggetto tabù per il cinema francese dell'epoca, tre anni dopo Godard e il suo *Petit soldat* (1960, proibito in Francia fino al 1963).
Cavalier si ispirò alla vicenda dell'avvocato Mireille Szatan-Glaymann, aderente al Partito Comunista, che, in disaccordo col partito, aveva difeso alcuni algerini militanti del FLN e per questo era stata rapita e presa in ostaggio dall'OAS. Ma uno dei suoi carcerieri la liberò. Il regista e lo scrittore Jean Cau resero quest'ultimo il protagonista del film e gli diedero l'identità immaginaria di Thomas Vlassenroot, un giovane lussemburghese che ha combattuto nelle file della legione straniera in Cabilia ma decide di disertare e si rifugia ad Algeri. È un personaggio contraddittorio, un antieroe individualista e disilluso che si fa coinvolgere nel rapimento dell'avvocatessa Dominique Servet (Lea Massari), ordito dall'OAS. Poi, impietosito e sedotto dalla donna, fugge con lei, rinnegando la sua identità di "professionista dell'omicidio legalizzato". In contrasto con la figura femminile, che è un'intellettuale con convinzioni profonde, Thomas è un istintivo, un uomo d'azione che ha perduto ogni riferimento e viene calato in tonalità funebri e dinamiche autodistruttive che ricordano alcuni noir statunitensi. Cavalier si circondò di un cast tecnico di prim'ordine: Claude Renoir alla fotografia, Bernard Evein alla scenografia, Georges Delerue alla musica, Antoine Bonfanti al suono, tutti collaboratori della nouvelle vague. Trovò l'adesione di Alain Delon, che ravvisò in Thomas qualche connotato autobiografico (aveva combattuto in Indocina a diciott'anni) e diede una delle sue interpretazioni più intense. Con *L'Insoumis* Delon esordì anche come produttore,

stringendo un accordo con la MGM. Ma il film fu un insuccesso al momento dell'uscita (settembre 1964) e poco dopo Szatan-Glaymann lo denunciò: "Per attentato alla vita privata, questa avvocatessa ha fatto ritirare il film dagli schermi dopo quindici giorni. C'è stato un processo, una lista di tagli ordinati minuziosamente dal tribunale. Il film è stato ridistribuito in una sala con venticinque minuti in meno. Nessuno ha voluto vederlo. Avevo l'impressione che mi fosse stato strappato un orecchio e cavati gli occhi" (Cavalier). Dopo cinquantatré anni, *L'Insoumis* viene finalmente presentato nella versione voluta dal suo autore.

Roberto Chiesi

If in his first film, Le Combat dans l'île *(1962), the references to the war in Algeria remained concealed within the story's subtext, with his next film,* L'Insoumis*, Alain Cavalier had the audacity to deal head-on with a subject that was taboo in French cinema of the period – and just three years after Godard's* Le Petit soldat *(1960, banned in France until 1963). Cavalier drew inspiration from the events that befell the lawyer Mireille Szatan-Glaymann, a member of the Communist party who, in contrast to the party line, had defended several Algerian FLN militants and was subsequently kidnapped and held hostage by the OAS. However, one of her jailers later set her free. The director and Jean Cau made this jailer the film's protagonist under the fictitious name of Thomas Vlassenroot, painting him as a young man from Luxembourg who had fought in the foreign legion in Kabylie before deserting and taking refuge in Algiers. He is a contradictory character, a disillusioned and individualistic antihero who finds himself involved in the kidnapping of the lawyer Dominique Servet (Lea Massari) ordered by the OAS. Moved and seduced by her, they decide to flee together, and he repudiates his identity as a "legalised homicide professional". In contrast with the female character, an intellectual with deeply held beliefs, Thomas is impulsive, a man of action who has lost all point of reference and is plunged into self-destructive behaviour and funereal atmospheres which recall certain American film noirs. Cavalier surrounds himself with a first rate crew: Claude Renoir as cinematographer, Bernard Evein as art director, Georges Delerue as composer and Antoine Bonfanti as sound recorder – all collaborators drawn from the Nouvelle Vague. He also enlisted Alain Delon, who recognised in Thomas certain autobiographical traits (he had fought in Indochina when he was eighteen) and gave one of his most intense performances.* L'Insoumis *also marked Delon's debut as a producer, having signed a deal with MGM. But the film was a flop when it was released (in September 1964) and shortly afterwards Szatan-Glaymann pressed charges: "She withdrew the film after fifteen days for violation of privacy. There was a trial, and the court ordered a detailed series of cuts. The film was re-distributed in cinemas minus twenty five minutes of footage. Nobody wanted to see it. I felt as if they had torn off my ear and gouged out my eyes" (Cavalier). Fifty-three years later,* L'Insoumis *can finally be seen as its director intended.*

Roberto Chiesi

BLOW-UP

Gran Bretagna, 1966
Regia: Michelangelo Antonioni

▪ Sog.: dal racconto *Las babas del diablo* di Julio Cortázar. Scen.: Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra. F.: Carlo Di Palma. M.: Frank Clarke. Scgf.: Assheton Gorton. Mus.: Herbie Hancock. Int.: David Hemmings (Thomas), Vanessa Redgrave (Jane), Sarah Miles (Patricia), Verushka (se stessa), Peter Bowles (Ron), Jill Kennington, Peggy Moffit, Rosaleen Murray, Ann Norman, Melanine Hampshire (modelle), Jane Birkin, Gillian Hills (aspiranti modelle). Prod.: Carlo Ponti per Metro Goldwyn Mayer ▪ DCP 4K. D.: 112'. Col. Versione inglese con sottotitoli italiani / *English version with Italian subtitles* ▪ Da: Warner Bros. per concessione di Park Circus ▪ Restaurato da Cineteca di Bologna, Istituto Luce – Cinecittà e Criterion, in collaborazione con Warner Bros. e Park Circus presso i laboratori Criterion e L'Immagine Ritrovata, con la supervisione del direttore della fotografia Luca Bigazzi / *Restored by Cineteca di Bologna, Istituto Luce – Cinecittà and Criterion, in collaboration with Warner Bros. and Park Circus at Criterion and L'Immagine Ritrovata laboratories, under the supervision of the cinematographer Luca Bigazzi*

Thomas, fotografo, dopo una notte trascorsa a ritrarre i poveri in un ospizio, torna nel suo studio per dedicarsi a un servizio di moda. Durante una pausa si sofferma in un parco deserto, e con l'immancabile macchina fotografica ritrae una scena in cui 'non accade nulla'. Solo dopo aver sviluppato le foto Thomas inizia a notare piccoli dettagli. Forse ha fotografato un omicidio. C'è come un elemento oggettivante in tutto ciò che fa Thomas. Per lui la povertà è solo uno spettacolo. Un servizio di moda con la splendida Veruschka è un atto sessuale simulato, meccanico, che però forse contribuisce a mettere in luce una verità segreta della fotografia. La sua particolare emozione appartiene, come forse tutte le emozioni, a una fragile meta-realtà. Perfino l'omicidio può essere una semplice routine.

Il mistero della vita e del cinema si esaspera nella sequenza dell'ingrandimento. Fino a che punto Thomas ha rinunciato alla cosa più importante, la vita stessa? La donna del parco si presenta nel suo studio, ma in carne e ossa è per certi versi meno reale che nei densi frammenti temporali che affiorano sulla pellicola sviluppata. L'immagine ingrandita all'estremo svela un momento ormai scomparso che però assorbe completamente l'interesse di Thomas. Ben presto la 'sola' verità della donna sta in queste immagini. L'uomo, 'l'assassino', non si concretiz-

Blow-up

za mai fino a questo punto. Di lui ci sono solo un paio di fotografie. Presto scivola irrecuperabilmente nel regno delle immagini, la 'zona' di *Orfeo* di Jean Cocteau.
Le serie di immagini, primi piani e campi lunghi è un'avventura nel tempo. Il fotografo è un enigma, un sorprendente punto di collegamento tra definizione precisa e fantasia. La macchina fotografica raggiunge l'apice dell'obiettività: è la sola testimone di un crimine, e dunque il solo punto di contratto con il mondo esistente. Allo stesso tempo, la fotografia offre la miniatura ironica di un mondo governato dall'ambiguità, dalla precarietà e da un senso d'alienazione quasi ridicolo. Sono questi il paradosso e la 'narrazione' in cui entra il fotografo interpretato da David Hemmings.
Peter von Bagh (*Rikoksen hehku* [The White Heat of Crime], 1997), a cura di Antti Alanen

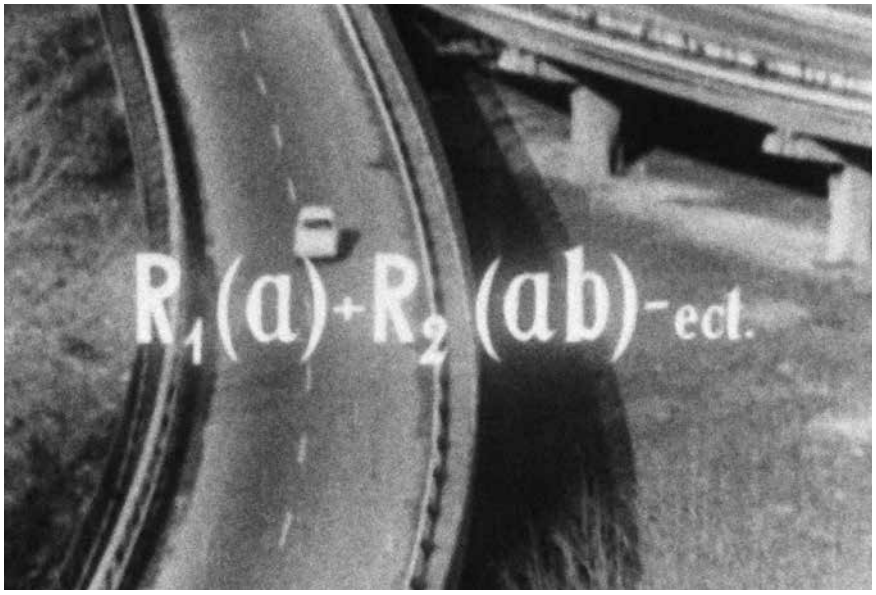
Thomas is a photographer who after a night spent taking pictures in a doss house proceeds to shoot fashion models. During an idle moment he goes to an empty park, with his ubiquitous camera, and shoots a scene in which 'nothing happens'. Only after having developed his photos does Thomas start to pay attention to its details. He may have photographed a murder.
There is something objectionable about everything Thomas does. Poverty for him is merely a spectacle. A fashion shoot with the gorgeous Veruschka is a simulated act of intercourse, mechanical, yet perhaps it contributes to bringing into focus a secret truth of photography. Its peculiar emotion belongs, as perhaps all emotions do, to a fragile meta-reality. Even the murder is just routine for other people.

The mystery of life and cinema is heightened in the enlargement sequence. To what degree has Thomas himself renounced the most important thing, life itself? The woman of the park scene comes to meet him but in the flesh she is somehow less real than in the dense time fragments that emerge on the developed photographs. The blow-ups grow into ever more extreme close-ups of a moment that has disappeared but occupies Thomas's interest completely. Soon the 'only' truth of the woman is in these images. The man – 'the murderer' – is never concretized to this extent. Only a couple of photographs of him exist. Soon he moves beyond recollection into the realm of images, the 'zone' of Jean Cocteau's Orpheus.
The series of images, close-ups and long shots are an adventure in time. A photograph is always an enigma, an astonishing relationship between precise definition and imagination. The camera reaches the zenith of objectivity: it is the sole witness to a crime and thus the only link to the world as it really exists. At the same time, photography offers an ironic miniature of a world governed by ambivalence, precariousness and an almost derisory sense of alienation. This is the paradox and the 'narrative' into which the photographer himself, played by David Hemmings, enters.
*Peter von Bagh (*Rikoksen hehku *[The White Heat of Crime], 1997) edited by Antti Alanen*

A MOSCA CIECA

Italia, 1966 Regia: Romano Scavolini

▪ Scen.: Romano Scavolini. F.: Mario Masini, Cesare Ferzi, Roberto Nasso, Romano Scavolini. M.: Mauro Contini. Mus.: Vittorio Gelmetti. Int.: Carlo Cecchi, Laura Troschel, Emiliano Tolve, Remo Remotti, Joseph Valdambrini, Ciro Moglioni, Cleto Ceracchini, Paola Proctor, Pippo Franco. Prod.: Enzo Nasso ▪ DCP. D.: 79'. Bn e Col. Versione italiana / *Italian version* ▪ Da: CSC – Cineteca Nazionale per concessione di Zomia cinema ▪ Ricostruzione della versione originale del film realizzata da CSC – Cineteca Nazionale con la supervisione di Romano Scavolini a partire dal negativo originale 16mm scansionato in 2K / *Reconstruction of the original version carried out by CSC – Cineteca Nazionale, supervised by Romano Scavolini, from the original 16mm scanned in 2K*



A mosca cieca

Lungometraggio d'esordio di uno dei più inclassificabili registi italiani, Romano Scavolini (nato a Fiume nel 1940), autore, tra l'altro, del *Nightmare* (1981) che ha ispirato la celebre saga horror lanciata da Wes Craven qualche anno dopo. Ha un che di paradossale la sorte di questo oggetto non identificato del cinema italiano che la Commissione di censura bocciò per tre volte, tacciandolo di "pornografia", e forzandolo a una clandestinità durata cinquant'anni, interrotta dal recente ritrovamento (e dal restauro digitale) del negativo 16mm della prima versione, quella voluta dal regista prima dei tagli e degli interventi chiesti da Moravia (che suggerì – da membro della Commissione – di aggiungere alcuni dialoghi che 'spiegassero' l'inspiegabile gesto omicida di Carlo Cecchi che sta alla base del film e che il titolo dichiara molto apertamente). È un film letteralmente mai visto: la copia circolata occasionalmente fino a oggi infatti è quella rifiutata definitivamente dal Consiglio di Stato in suprema istanza, piuttosto lontana da quella originale (rimaneggiata per tre volte per ovviare ai divieti censori) che dopo mezzo secolo torna a farsi viva con tutta la sua impudente radicalità. Non c'era spazio nell'Italia del 1966 per un cinema come questo, amorale, sfacciatamente sregolato, 'rubato' all'economia asfissiante dell'industria cinematografica, troppo oltre anche rispetto ai canoni nouvellevaguisti importati da noi dal giovane Bertolucci. Non mancarono tuttavia sostenitori illustri che lo difesero. Una primissima versione del film, di sei ore, spinse Ungaretti a convincere Enzo Nasso a distribuirlo (purché – su richiesta di quest'ultimo – fosse riportato a una durata 'normale'). Per Elsa Morante *A mosca cieca* era il film che spazzava via definitivamente il neorealismo.
Alla fine l'invisibilità ha giocato a favore di questo grande film-fantasma, favorendone una fama postuma, in

The Graduate

assenza, per così dire. Ora che ritorna dove non è mai stato possiamo toglierci la benda davanti agli occhi e vederlo avanzare guidato unicamente dalla propria accecante libertà.

Donatello Fumarola

Debut feature film of one of the most difficult to classify Italian directors, Romano Scavolini (born in Fiume in 1940), creator of, among other things, Nightmare *(1981), which inspired Wes Craven's famous horror saga some years later. There's something paradoxical about the fortunes of this unidentified object of Italian cinema, which the Censorship Commission rejected three times for "pornography" and forcing it to an underground life for fifty years until the 16mm negative of the first version was recently unearthed (and digitally restored); this version was the director's cut before the editing and additions requested by Moravia (who as a member of the Commission suggested adding certain dialogue to 'explain' Carlo Cecchi's inexplicable act of killing, the foundation of the film stated very openly by its title – 'blind man's bluff' in English). It is literally a film that has never been seen: the copy that occasionally resurfaced is in fact the one definitively rejected by Italy's Council of State, rather distant from the original (reworked three times so as not to be banned), which half a century on has come back to life with all its bold radicalism. There was no room in the Italy of 1966 for a film like this: amoral, blatantly unregulated, 'stolen' from the suffocating economy of the film industry, and way beyond the rules of New Wave cinema imported by a young Bertolucci. However, there was no lack of famous supporters who defended it. A very early version of the film, six hours long, encouraged Ungaretti to convince Enzo Nasso to distribute it (provided that – at the request of Nasso – it was cut back to a 'normal' running time). For Elsa Morante* A mosca cieca *was the film that finally swept aside neorealism.*

In the end, invisibility played in the favor of this great ghost-film, giving it posthumous fame, in its absence, so to speak. Now that it's back to where it never was, we can take off the blindfold and see it move forward, guided only by its blinding freedom.

Donatello Fumarola

THE GRADUATE

USA, 1967 Regia: Mike Nichols

▪ T. it.: *Il laureato.* Sog.: dal romanzo omonimo di Charles Webb. Scen.: Buck Henry, Calder Willingham. F.: Robert Surtees. M.: Sam O'Steen. Scgf.: Richard Sylbert. Mus.: Paul Simon. Int.: Dustin Hoffman (Benjamin Braddock), Anne Bancroft (signora Robinson), Katharine Ross (Elaine Robinson), William Daniels (signor Braddock), Murray Hamilton (signor Robinson), Elizabeth Wilson (signora Braddock), Buck Henry (il cameriere dell'albergo), Brian Avery (Carl Smith). Prod.: Lawrence Turman per Lawrence Turman, Inc. ▪ DCP 4K. D.: 106'. Col. Versione inglese / *English version* ▪ Da: StudioCanal ▪ Restaurato in 4K da The Criterion Collection a partire dal negativo originale 35mm. La color correction è stata supervisionata da Grover Crisp presso Sony Pictures e approvata dal regista Mike Nichols. Il missaggio sonoro 5.1, approvato dal regista, è stato realizzato a partire dalle bande sonore magnetiche del 35mm e dalle bande sonore originali presso Chace Audio / *Restored in 4K by The Criterion Collection from the 35mm original negative. The color correction was supervised by Grover Crisp at Sony*

Pictures and approved by the director Mike Nichols. 5.1 sound mixage, approved by the director, was made at Chace Audio from a 35mm magnetic soundtrack and the original soundtrack

"Devo dirti una parola riguardo al tuo futuro, ragazzo. Una parola sola. Sei pronto? Mi senti bene?... Plastica". Il *graduate* Benjamin Braddock è in effetti incerto sul proprio avvenire; d'altra parte, è il più giovane maschio adulto eletto a protagonista di commedia americana (altri giovani maschi s'erano già conquistati la centralità drammatica, il Jim Stark di *Gioventù bruciata*, il Bud Stamper di *Splendore nell'erba*). Siamo nel 1967. Dustin Hoffmann (esordiente a Hollywood via Broadway e Strasberg, nuova generazione Actors Studio) plana dal cielo di Los Angeles sulla propria famiglia, mentre le parole di Paul Simon stabiliscono che "silence like a cancer grows". L'aria è cambiata, cambia la musica. Quattro canzoni si porranno in consonanza con smarrimenti e slanci di Benjamin: un tipo di lirismo poi molto replicato negli anni Settanta ma già sperimentato altrove, vedi Bertolucci e *Prima della rivoluzione*, film tutt'altro che ininfluente sulle vicende del 'nuovo cinema americano'.
Famiglie californiane, a bordo piscina. L'oppressiva famiglia Braddock, la speculare famiglia Robinson, da cui sbuca la quarantenne bruna, leopardata, alcolista, sessualmente competente e autoritaria, che Anne Bancroft costruisce come personaggio cifrato d'infelicità. Attraverso la routine seduttiva delle sue calze infilate e sfilate Benjamin vede il mondo, oppone la sua muta resistenza di oggetto galleggiante, e intanto cova la tempesta. Mike Nichols artiglia Hoffmann in un *cut up* di primissimi piani, mentre ciò che accade intorno è spesso sfocato, irriconducibile a un senso chiaro: l'effetto è una costante soggettiva indiretta, tutto ci arriva attraverso il filtro imperfetto del suo sguardo. L'aprirsi dello spazio intorno al personaggio annuncia il progressivo sradicarsi familiare e sociale. I suoi passi, pesanti come in un incubo (camminare con le pinne dal soggiorno alla piscina), acquistano velocità passando da Los Angeles a Berkeley alla chiesa di Santa Barbara: Benjamin alla fine corre, sulla sua fiammante macchina italiana o a piedi, sguscia e sfreccia come un pazzo verso un romantico *last minute rescue* (di cui si ricorderà Woody Allen ai tempi della corsa finale in *Manhattan*), verso il suo indecidibile lieto fine; corre e intanto, brandendo armi improprie, s'allena a sfuggire ad altri assalti dell'autorità, come già accade nei campus e nelle piazze. Ma quella sarà una storia diversa. Qui, in fondo, Benjamin Braddock sta solo fuggendo da una parola: plastica.

Paola Cristalli

"Ben. I just want to say one word to you. About your future. Just-one-word. Are you listening?... Plastics". The graduate Benjamin Braddock is indeed quite uncertain about how to get ahead: but we can forgive him, he is the youngest adult male ever chosen to be the protagonist of an American comedy (other very young men had already conquered the dramatic space – as Jim Stark in Rebel without a Cause*, or Bud Stamper in* Splendor in the Grass*). It's 1967. Dustin Hoffman (in his Hollywood debut after Broadway and Strasberg, new Actors' Studio generation) glides from the Los Angeles skies onto his family, while Paul Simon's lyrics inform us that "silence like a cancer grows". Things have changed, and so has the music. Four songs will echo Benjamin's bewilderment and impulsive outbursts: a form of lyricism often repeated through the Seventies but already practiced elsewhere – see Bertolucci's* Prima della rivoluzione*, a film which made a relevant impact on the 'New American Cinema'.*
Californian families, by the poolside. The oppressive Braddock family side by side with the twin Robinson family, from which emerges this forty-year-old, dark-haired lady in leopard skin – alcoholic, sexually competent and demanding – which Anne Bancroft plays as a character marked by unhappiness. Through the seduction routine of her stockings slipped off and on, Benjamin sees the world. His mute resistance is that of a floating object, but a storm brews within. Mike Nichols tears Hoffman's face in an anxious crescendo of close-ups, while what takes place around him is often unfocused and hard to decipher. The effect is a constant indirect subjective: everything reaches us through the imperfect filter of his gaze. The gradual opening up of the space around the character reveals the progressive disintegration of his familial and social roots; his steps, as heavy as in a nightmare (he's got to walk with flippers from the living room to the swimming pool), get faster as he moves from Los Angeles to Berkeley university to the church at Santa Barbara. By the end, Benjamin is sprinting, either on foot or in his fiery red Italian car, breaking out of his shell and dashing like a madman towards a romantic last minute rescue (which Woody Allen will pay homage to in the ending of Manhattan*), towards his unfathomable happy end. He runs and, while brandishing inappropriate weapons, prepares himself to escape from other assaults by the authorities – as already happens in the streets and on the campuses. But that is a different story, which others will tell. For in the end, our Benjamin Braddock is only running away from a word: plastics.*

Paola Cristalli

BELLE DE JOUR

Francia-Italia, 1967 Regia: Luis Buñuel

▪ T. it.: *Bella di giorno*. Sog.: dal romanzo omonimo di Joseph Kessel. Scen.: Luis Buñuel, Jean-Claude Carrière. F.: Sacha Vierny. M.: Louisette Hautecoeur. Scgf.: Robert Clavel. Int.: Catherine Deneuve (Séverine Serizy), Jean Sorel (Pierre Serizy), Michel Piccoli (Henri Husson), Geneviève Page (signora Anaïs), Pierre Clémenti (Marcel), Françoise Fabian (Charlotte), Macha Méril (Renée), Muni (Pallas). Prod.: Robert Hakim, Raymond Hakim per Paris Film Production, Five Film ▪ DCP 4K. D.: 100'. Col. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ▪ Da: StudioCanal ▪ Restaurato in 4K da StudioCanal con il sostegno di

Belle de jour

CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, Cinémathèque française, Fonds Culturel Franco-Américain e Yves Saint Laurent, presso il laboratorio Hiventy a partire dal negativo originale / *Restored in 4K by StudioCanal with the support of* CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, *Cinémathèque française, Fonds Culturel Franco-Américain and Yves Saint Laurent, at Hiventy laboratory from the original negative*

Buñuel è un regista molto accademico. Ha visto *Belle de jour*? È proprio un film *pompier*. Mi piace per questo.
Salvador Dalí in Max Aub,
Conversations with Luis Buñuel,
Jefferson, 2017

"Nella motivazione del premio [Leone d'oro] a Venezia si diceva che 'il film confermava la grande lezione del surrealismo di cui Luis Buñuel è uno dei rappresentanti più illustri'. Questa frase non ha nulla di convenzionale. In realtà Luis Buñuel ci ha dato uno dei rari film che siano al tempo stesso spettacolo e opera d'arte. E questo l'ha ottenuto grazie soprattutto alla sua esperienza del surrealismo, forse la sola avanguardia che abbia cambiato e arricchito la nostra visione del mondo" (Alberto Moravia). Nel 1967 Moravia aveva presieduto la profetica giuria della Mostra veneziana pre-sessantottesca. Della conferenza stampa del film ricordo la sordità insistentemente esibita dal beffardo regista aragonese onde evitare risposte esplicative. Tra fantasie e realtà Buñuel ci lasciava liberi di scegliere. Mentre in Italia clericali e anti s'accapigliavano sui 'sensi' di *Belle de jour* – e la censura lo sforbiciava –, in altri lidi studiosi legati al surrealismo quali Robert Benayoun e Raymond Durgnat ne percorrevano mille rivoli. "Alcuni anni fa Buñuel mi parlò di *Belle de jour* come di 'una commedia in cui ho utilizzato i ricordi del mestiere che mi ha confidato una prostituta di Barcellona'. Il film è costellato di sogni che non hanno nulla a che fare con la realtà sovversiva dell'intreccio che lo costituisce […]. I surrealisti hanno sempre salutato l'irreale in gran pompa, facendone il loro fiore all'occhiello, ma non vi si sono mai attenuti. 'Il meraviglioso', diceva Breton, 'è ciò che tende a diventare reale'". "La visione buñueliana della mente è più sofisticata e scientificamente più accurata della separazione sommaria operata dal razionalismo tra conscio e in-

conscio. Tra razionalità e stato onirico profondo ci sono molti strati, ciascuno dei quali irrompe di continuo negli interstizi dell'altro. Questa fusione si ottiene con la dissolvenza lentissima di Buñuel, praticamente una sovrapposizione, tra le foreste, la durezza di pietra della civiltà e la consistenza sognante dell'organico".

Lorenzo Codelli

Buñuel is a very academic director. Did you see Belle de jour*? It's a really* pompier *film. That's why I like it.*
Salvador Dalí in Max Aub,
Conversations with Luis Buñuel*, Jefferson, 2017*

"The motivation for the prize [Leone d'oro] in Venice said that 'the film confirms the significant experience of surrealism of which Luis Buñuel is one of the most illustrious representatives'. There is nothing conventional about this statement. In fact, Luis Buñuel gave us one of the rare films that are both entertainment and a work of art. He achieved this especially thanks to his experience with surrealism, perhaps the only avant-garde movement that has changed and enriched our vision of the world" (Alberto Moravia). In 1967 Moravia was the head of the prophetic jury of the pre-68 Venice Film Festival. I remember how at the press conference the mocking Aragonese director persistently feigned deafness so as to avoid explanatory answers. Buñuel gave us free rein to choose between fantasy and reality. While in Italy, clericalists and anti-clericalists fought over the 'meaning' of Belle de jour *– and the censor board snipped away at it –, in other learned lands connected to surrealism the likes of Robert Benayoun and Raymond Durgnat explored its myriad nuances. "Several years ago Buñuel spoke to me about* Belle de jour *as 'a comedy in which I used the memories a prostitute in Barcelona had confided in me about her profession'. The film is dotted with dreams that have nothing to do with the subversive reality of the underlying plot […]. Surrealists always greeted the unreal with great pomp, making it the feather in their cap, but they never abided by it. 'The imaginary', said Breton, 'is what tends to become real'". "Buñuel's view of the mind is more sophisticated and scientifically more accurate than rationalism's summary division between the conscious and the unconscious. Between rationality and deep dream are many strata each constantly irrupting into the interstices of the other. Such a merging is achieved with Buñuel's very, very slow dissolve, virtually a superimposition, between the forests, the stonily civilized and the dreamily organic".*

Lorenzo Codelli

Night of the Living Dead

NIGHT OF THE LIVING DEAD

USA, 1968 Regia: George A. Romero

▪ T. it.: *La notte dei morti viventi*. Sog., F., M.: George A. Romero. Scen.: George A. Romero, John A. Russo. Int.: Duane Jones (Ben), Judith O' Dea (Barbra), Karl Hardman (Harry Cooper), Russell Streiner (Johnny), Marilyn Eastman (Helen Cooper), Keith Wayne (Tom), Judith Ridley (Judy), Kyra Schon (Karen Cooper). Prod.: Karl Hardman, Russell Streiner per Image Ten ▪ DCP 4K. D.: 96'. Bn. Versione inglese / *English version* ▪ Da: MoMA – The Museum of Modern Art, New York ▪ Restaurato da MoMA e The Film Foundation, con il contributo di George Lucas Family Foundation e Celeste Bartos Preservation Fund, presso Cineric Inc. e AudioMechanics Burbank / *Restored by MoMA and The Film Foundation with funding provided by the George Lucas Family Foundation and the Celeste Bartos Preservation Fund, at Cineric Inc and AudioMechanics Burbank*

Di gran lunga il film dell'orrore più influente degli ultimi cinquant'anni, il classico del 1968 di George A. Romero è stato anche uno dei più strapazzati: essendo diventato di pubblico dominio, ha subito più di cento uscite in home video di infima qualità.
Ma oggi, lavorando a partire dal negativo camera originale amorevolmente custodito dai membri di Image Ten, la compagnia di Pittsburgh che lo pro-

dusse, The Museum of Modern Art e The Film Foundation si sono associati per restituire al film tutto lo splendore originale. Non solo l'immagine è più definita, più pulita e netta di quanto fosse mai stata da quando il film fu girato, ma può finalmente essere ammirato a pieno schermo nel formato 1:33 in cui Romero l'aveva pensato.
Dalla scelta controcorrente di un afro-americano per il ruolo del protagonista (Duane Jones) alla reinvenzione dello zombi quale figura metaforica dalla ricchezza apparentemente infinita, ci troviamo di fronte a un film indipendente americano che ha inciso profondamente sulla cultura globale. Per Romero l'orrore risiede non in un reame distante e soprannaturale, ma nella fisicità tragica e debole del corpo umano, nel suo incessante bisogno di consumare, nel suo irreversibile processo di decadimento. La struttura allegorica e aperta del film ha incoraggiato un'ampia varietà di letture, da quella politica (una critica della Guerra del Vietnam) a quella metafisica (una disquisizione su corpo e anima). Da tutto il mondo continuano a giungere rifacimenti, variazioni e omaggi, come la longeva serie televisiva *The Walking Dead* e il recente successo coreano *Train to Busan*: a quanto pare, *The Night of the Living Dead* non morirà mai.

Dave Kehr

By far the most influential horror film of the last fifty years, George A. Romero's 1968 classic is also one of the most abused – having been subjected, because of its public-domain status, to well over hundred home video releases of abysmal quality.
But now, working from the original camera negative – carefully guarded over the years by the members of Image Ten, the Pittsburgh partnership that originally produced it – The Museum of Modern Art and The Film Foundation have partnered to return the film to its full, original glory. Not only is the image sharper, cleaner and crisper than it has appeared since the film was first photographed – there is also more of it, as the film can now be seen in its full frame, 1.33 form, as Romero originally intended it.
From the barrier-breaking casting of an African American leading man (Duane Jones) to its reinvention of the zombie as a metaphorical figure of seemingly infinite richness, this is one American independent movie that has left a profound mark on global culture. For Romero, horror resides not in a distant, supernatural realm, but in the blunt, tragic physicality of the human body – its relentless need to consume, its irreversible process of decay. The film's open-ended allegorical structure has invited a wide range of readings, from the political (as a critique of the Vietnam War) to the metaphysical (as a disquisition on body and soul). Remakes, variations and hommages *continue to pour in from around the world, including the long-running American television series* The Walking Dead *and the recent Korean sensation* Train to Busan. The Night of the Living Dead*, it seems, will never die.*

Dave Kehr

MONTEREY POP

USA, 1969 Regia: D.A. Pennebaker

▪ F.: James Desmond, Barry Feinstein, Richard Leacock, Albert Maysles, Roger Murphy, D.A. Pennebaker, Nicholas Proferes. M.: Nina Schulman. Int.: Scott McKenzie, The Mamas & the Papas, Canned Heat, Simon & Garfunkel, Janis Joplin, Jimi Hendrix, The Who, Otis Redding, Ravi Shankar, The Animals. Prod.: Lou Adler, John Phillips ▪ DCP 4K. D.: 79'. Col. Versione inglese / *English version* ▪ Da: The Criterion Collection ▪ Restaurato in 4K nel 2017 da The Criterion Collection in collaborazione con i laboratori L'Immagine Ritrovata e Metropolis Post, a partire dalla copia 16mm originale invertibile A/B. Restauro supervisionato e approvato dal regista D.A. Pennebaker, Chris Hegedus e Frazer Pennebaker. La colonna sonora 5.1 è stata rimasterizzata da Eddie Kramer a partire dai nastri analogici a 8 tracce originali / *Restored in 4K by Criterion Collection in collaboration with L'Immagine Ritrovata e Metropolis Post laboratories, from the original 16mm A/B reversal. Restoration supervised and approved by the director D.A. Pennebaker, Chris Hegedus and Frazer Pennebaker. The 5.1 soundtrack was remastered by Eddie Kramer from the original analog 8 track master tapes*

Questo fu probabilmente il primo film a documentare sistematicamente e favorevolmente un evento rock mostrando di comprendere la musica e il suo significato culturale e segnando così verosimilmente la nascita del rockumentary. Con le esibizioni di gruppi quali The Mamas and the Papas, Canned Heat, Jefferson Airplane, Big Brother and Holding Company, The Animals e The Who, Monterey fu una tre giorni di musica (16-18 giugno 1967) nella cosiddetta *Summer of love*. Le imitazioni non mancarono (Woodstock, Altamont): proprio grazie al film di Pennebaker gli organizzatori capirono che il connubio tra rock e cinema poteva essere artisticamente e commercialmente felice.
Il film fu girato dallo stesso Pennebaker, che rimase sul palco per tutto il festival, da due operatori (Nicholas Proferes e Jim Desmond) posizionati ai lati del palcoscenico e altri due (Richard Leacock e Roger Murphy) sui tetti prospicienti mentre Barry Feinstein filmava il pubblico e Albert Maysles riprendeva il tutto dalla zona centrale dell'arena. Non sorprende che il risultato ricordi da vicino un celebre film concerto girato un decennio prima, *Jazz on A Summer's Day* (proiettato a Il Cinema Ritrovato 2015), cui lo accomuna l'attenzione equamente ripartita tra musicisti e pubblico ma anche la celebrazione della moda e dello stile di una generazione.
Benché Hendrix che incendia la chitarra e un'elettrizzante Joplin in abiti classici, non hippy, siano spesso considerati i momenti chiave del festival e del film, oggi probabilmente a risaltare

Monterey Pop

è l'intensa performance di Shankar e Alla Rakha: un sequenza di diciassette minuti, nella prima metà della quale la macchina da presa indugia esclusivamente sui volti degli spettatori, che in uno stato di alterazione chimica ed emotiva appaiono ipnotizzati dalla magia dei maestri indiani.
Originariamente girato in 16mm, negli anni Settanta il film era già la testimonianza di un'epoca passata, dato che alcuni dei suoi protagonisti – Joplin, Hendrix, Brian Jones e Otis Redding – erano morti, tutti intorno all'età di ventisette anni. Ciò portò Pennebaker a utilizzare il girato originale per realizzare film sulle 'performance complete' di Hendrix e Redding.

Ehsan Khoshbakht

This was probably the first systematically and sympathetically filmed rock event with an understanding of the music and its cultural significance, therefore, arguably, the beginning of rockumentary. Featuring bands like The Mamas and the Papas, Canned Heat, Jefferson Airplane, Big Brother and Holding Company, The Animals, and The Who, Monterey was a three-day celebration (June 16-18, 1967) of the music of the 'summer of love', later to be imitated repeatedly (Woodstock, Altamont), thanks to Pennebaker's film which convinced the promotors that rock and cinema can have a happy marriage, artistically and commercially.
Shot by Pennebaker himself who was on the stage throughout the festival, two cameras (Nicholas Proferes and Jim Desmond) were stationed on platforms on the front end of the stage and two (Richard Leacock and Roger Murphy) on the overlooking rooftops while Barry Feinstein filmed the audience and Albert Maysles covered the view from the central area of the arena. Not surprisingly, the result has striking similarities to a classic filmed concert from a decade earlier, Jazz on A Summer's Day *(shown at Il Cinema Ritrovato 2015), in the way in which the camera spends an equal amount of time on both the performer and the spectator, but also in the film's celebration of fashion and style of a generation.*
Even though Hendrix literally setting his guitar on fire and then smashing it and Joplin giving an electrifying performance in a classy, non-hippy dress are often told to be the highlights of both the festival and the film, now it is probably the climactic performance of Shankar and Alla Rakha which stands out, a sequence lasting for 17 minutes, during first half of which no performers are shown and the camera scrutinised those who, in a state of chemical or emotional high, are mesmerised by the magic of Indian masters.
Originally shot in 16mm, in the 1970s the film was already a documentation of a bygone era as some of its leading stars – Janis, Hendrix, Brian Jones, and Otis– were dead, all at about age 27. This led to further use of the original concert material by Pennebaker and the realisation of the 'complete performance' films of Hendrix and Redding.

Ehsan Khoshbakht

WOMEN IN LOVE

Gran Bretagna, 1969
Regia: Ken Russell

▪ T. it.: *Donne in amore*. Sog.: dal romanzo omonimo di D.H. Lawrence. Scen.: Larry Kramer. F.: Billy Williams. M.: Michael Bradsell. Scgf.: Ken Jones. Mus.: Georges Delerue. Int.: Alan Bates (Rupert Birkin), Oliver Reed (Gerald Crich), Glenda Jackson (Gudrun Brangwen), Jennie Linden (Ursula Brangwen), Eleanor Bron (Hermione Roddice), Alan Webb (Thomas Crich), Vladek Sheybal (Loerke), Catherine Willmer (Laura Crich). Prod.: Larry Kramer, Martin Rosen per Brandywine Productions ▪ DCP. D.: 131'. Col. Versione inglese / *English version* ▪ Da: BFI – National Archive per concessione di Metro Goldwyn Mayer e Park Circus ▪ Restaurato in 4K nel 2016 da BFI – National Archive a partire al negativo camera originale e da master sonori magnetici a tre piste / *Restored in 4K in 2017 by BFI – National Archive from the original camera negative and triple-track magnetic sound masters*

Women in Love

La prima importante opera autoriale di Ken Russell è una visione lirica d'amore e morte ambientata in una Gran Bretagna flagellata dalla Prima guerra mondiale. Il film, tratto dal romanzo di D.H. Lawrence, trasporta la trama nella decadenza e nel tumulto emotivo del primo dopoguerra seguendo le vicende di due coppie che si ritrovano intrappolate tra convenzioni sociali e desiderio di esplorare lo stile di vita bohémien. Il rigoglioso paesaggio inglese offre uno sfondo lussureggiante ai protagonisti, che sperimentano un contatto diretto e sensuale con la natura alla ricerca dell'amore ma senza sapere cosa esso significhi. Questo genere di ambiguità era in sintonia con il pubblico dei tardi anni Sessanta, forse inizialmente attratto dalle allusioni erotiche della scena di lotta tra i due uomini nudi ma poi conquistato dall'interpretazione da Oscar di Glenda Jackson, dai vivaci costumi di Shirley Russell e dalle splendide immagini e dagli effetti di luce del direttore della fotografia Billy Williams.

La nuova versione rimasterizzata, effettuata sotto la supervisione dello stesso Williams, restituisce lo splendore originale al colore e alla grana del film.

Josephine Botting

Ho tralasciato molto [del libro] perché i distributori non vedono di buon occhio i film che durano ventiquattro ore, ma anche perché Lawrence ribadisce otto volte in diverse forme la sua filosofia dell'amore basata sull'"unione nella separazione". Io ho pensato che nel film due volte fossero sufficienti perché il pubblico capisse. Quando si legge un libro lo si interrompe più volte per poi riprenderlo, e quindi immagino che Lawrence fosse costretto a ricordare ai lettori il suo concetto, ma quando bisogna condensare il tutto in due ore non funziona. Lo stesso vale per altre sue tematiche. Il capitolo intitolato *Coniglio*, per esempio. Siamo stati criticati per averlo escluso, ma essenzialmente dice la stessa cosa della sequenza sul treno e il cavallo. Il coniglio lo abbiamo pure filmato, ma in sede di montaggio finale è risultato ovviamente superfluo e lo abbiamo tagliato.
Ken Russell, in John Baxter, *An Appalling Talent: Ken Russell*, Michael Joseph, Londra 1973

Ken Russell's first major auteurist feature is a lyrical take on love and death as experienced by a Britain ravaged by WWI. The film, based on the novel by D.H. Lawrence, transposes the action to the period of decadence and emotional turmoil following the First World War, as two couples find themselves caught between the pressure to follow convention and the urge to explore a Bohemian lifestyle. The lush English landscape offers a verdant backdrop as the protagonists engage with nature in a direct and sensuous way, each searching for love but unsure what it means. That ambiguity chimed with late Sixties audiences who possibly came for the erotically-charged naked wrestling scene but stayed for the Oscar-winning performance of Glenda

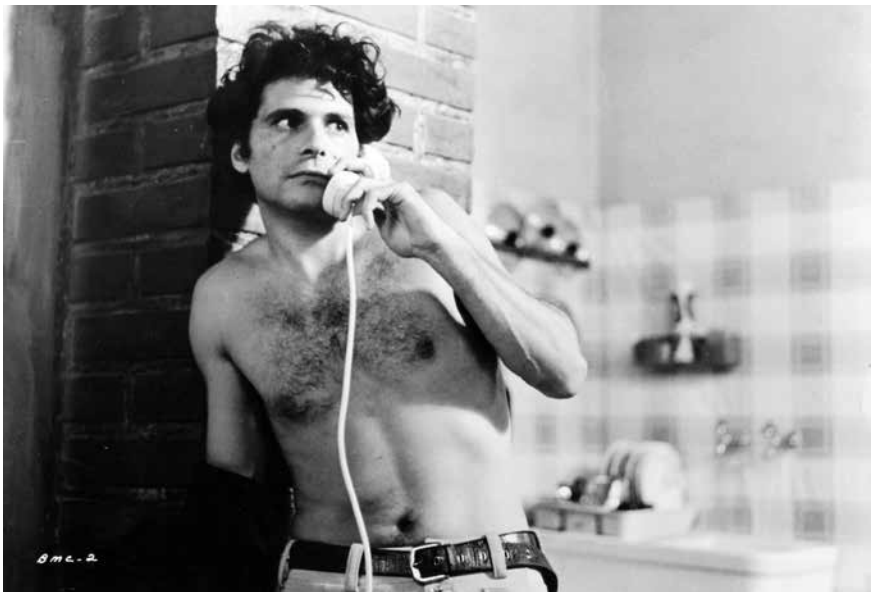
Jackson, Shirley Russell's vibrant period costumes and the gorgeous imagery and dramatic lighting of cinematographer Billy Williams.
Williams himself supervised this newly remastered version which restores the film's colour and texture to its full glory.
Josephine Botting

I left a lot of [the book] out because films lasting twenty-four hours are frowned on by distributors and partly because Lawrence simply repeated his theme about the separate-yet-united philosophy of love eight times over in different disguises. I thought twice would be enough in the film for most people to get it. When you read a book you put it down and pick it up again, so I guess Lawrence just had to keep reminding his readers of his point, but if you have to condense it into two hours it's just not on. It's the same with some of his other themes. The chapter called 'Rabbit', for instance. Some people criticised us for leaving that out, but in essence it says the same thing as the sequence concerning the train and the horse. We did shoot the rabbit scene, in fact, but in the final cut it was obviously superfluous and ended up on the cutting room floor.
Ken Russell, in John Baxter, An Appalling Talent: Ken Russell*, Michael Joseph, London 1973*

L'UCCELLO DALLE PIUME DI CRISTALLO

Italia-Germania, 1970
Regia: Dario Argento

▪ T. int.: *The Bird with the Crystal Plumage*. Sog., Scen.: Dario Argento. F.: Vittorio Storaro. M.: Franco Fraticelli. Scgf.: Dario Micheli. Mus.: Ennio Morricone. Int.: Tony Musante (Sam Dalmas), Enrico Maria Salerno (commissario Morosini), Suzy Kendall (Giulia), Eva Renzi (Monica Ranieri), Umberto Raho (Alberto Ranieri), Giuseppe Castellano (agente), Omar Bonaro (agente), Werner Peters (antiquario). Prod.: Salvatore Argento per Seda Spettacoli, CCC Filmkunst ▪ DCP. D.: 101'. Col. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ▪ Da: Arrow Films per concessione di Guido Lombardo – Titanus ▪ Restaurato da Arrow Films presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire dal negativo originale camera 35mm Techniscope a due perforazioni. Il suono è stato rimasterizzato a partire dai negativi colonna ottici originali / *Restored by Arrow Films at L'Immagine Ritrovata laboratory, from the 35mm Techniscope 2-perf original camera negative. The sound was remastered from the original optical sound negatives*



L'uccello dalle piume di cristallo

Io e Dario abbiamo cercato di raccontare il film rifacendoci ai classici del post-espressionismo tedesco per mezzo di un conflitto di colori, forme, oscurità e luce e attraverso l'esasperazione prospettica delle scenografie, il dialogo tra luce ed ombra e l'assenza di luce, caratteristiche proprie di questo genere fortemente legato alle espressioni pittoriche di artisti come Otto Dix, Conrad Felixmüller e George Grosz. Questo discorso era già presente nella nostra cultura cinematografica, così abbiamo cercato di comprenderlo fino in fondo, seguendo questa strada nel tentativo di esasperare il concetto sul piano sia fotografico che cinematografico, cercando di raggiungere una visione comune del Male attraverso l'uso della macchina da presa a mano che, sommata al respiro, al rumore dei passi e ad un certo tipo di musica, determinava la presenza di un essere che è il Mostro Inconscio.
Vittorio Storaro, in *Spaghetti Nightmares,* a cura di Luca M. Palmerini e Gaetano Mistretta, M&P edizioni, Roma 1996

Già la prima sequenza, quella che apre il film, punta e concentra l'attenzione sui preliminari del delitto e non sul modo in cui esso viene consumato. La sequenza, costruita su un abile montaggio alternato, è un gioco di erotismi insistiti che flirtano con le aspettative del pubblico. […] La dimensione deflagrante di questo continuo passaggio tra dentro e fuori, tra aspettativa e timore, tra desiderio di assistere alla morte della donna e raccapriccio all'idea di come questa potrà svolgersi, è amplificata dagli interventi della musica di Ennio Morricone […]. Il pedinamento, il sinistro baluginio delle lame

su fondo rosso, creano una forte tensione nel pubblico che sa esattamente cosa aspettarsi. Però, con abile 'sadismo' nei confronti di quelle aspettative, la scena immediatamente successiva ci porta ad un 'dopo' in cui il delitto è già avvenuto. […] Quanto mi preme sottolineare, però, è la peculiarità di *L'uccello della piume di cristallo,* quel rifiutarsi alla messa in scena del dettaglio truculento che solo in parte può essere ricondotto all'esigenza del genere e ai canoni del tempo ancora immaturi per lo splatter puro. Nel film, invece, si fa strada il tentativo di portare avanti una riflessione sui modi di messa in immagine del delitto. Le inquadrature dicono e celano nello stesso tempo, mostrano e nascondono insieme come accade nel cinema erotico.
Giovanni Spagnoletti, *Pornografia di un delitto. "L'uccello dalle piume di cristallo"*, in *Argento vivo*, a cura di Vito Zagarrio, Marsilio, Venezia 2008

Dario and I tried to tell the story referencing the classics of German post-expressionism with clashing colors, shapes, light and darkness and through sets with distorted perspectives, the interplay of light and shadow and the absence of light, all characteristics of this genre strongly connected to the pictorial expression of artists like Otto Dix, Conrad Felixmüller and George Grosz. This actually was already part of our film culture so we tried to fully embrace it, in an attempt to exacerbate the concept photographically and cinematographically, trying to achieve a shared vision of Evil by using a hand-held camera along with the breathing, the sound of footsteps and a certain kind of music, which created the presence of a being that is the Monster of the Unconscious.
Vittorio Storaro, in Spaghetti nightmares, *edited by Luca M. Palmerini and Gaetano Mistretta, M&P edizioni, Roma 1996*

The opening sequence of the film draws attention to the crime's preparation and not how it happens. The sequence has artful alternating editing and is a game of eroticism that flirts with the audience's expectations. […] The explosive dimension of this constant alternation of inside and outside, between expectation and fear, between the desire of witnessing this woman's death and the horror of how it might happen, is amplified by Ennio Morricone's music […]. The shadowing and the sinister sheen of the blade against a red backdrop create tension in the audience, which knows exactly what to expect. With deft 'sadism' in the face of those expectations, the next scene takes us directly 'after' the crime has happened. […] What I feel is important to stress, however, is this distinctive quality of L'uccello della piume di cristallo, *the refusal to film the grisly act, which is only partially explained by the genre's requirements and canons still being premature for pure splatter film. Instead, the film finds its own way of how to depict the crime. The shots reveal and conceal at the same time, show and hide just like in erotic cinema.*
Giovanni Spagnoletti, Pornografia di un delitto. "L'uccello dalle piume di cristallo"*, in* Argento vivo*, Vito Zagarrio (ed.), Marsilio, Venice, 2008*

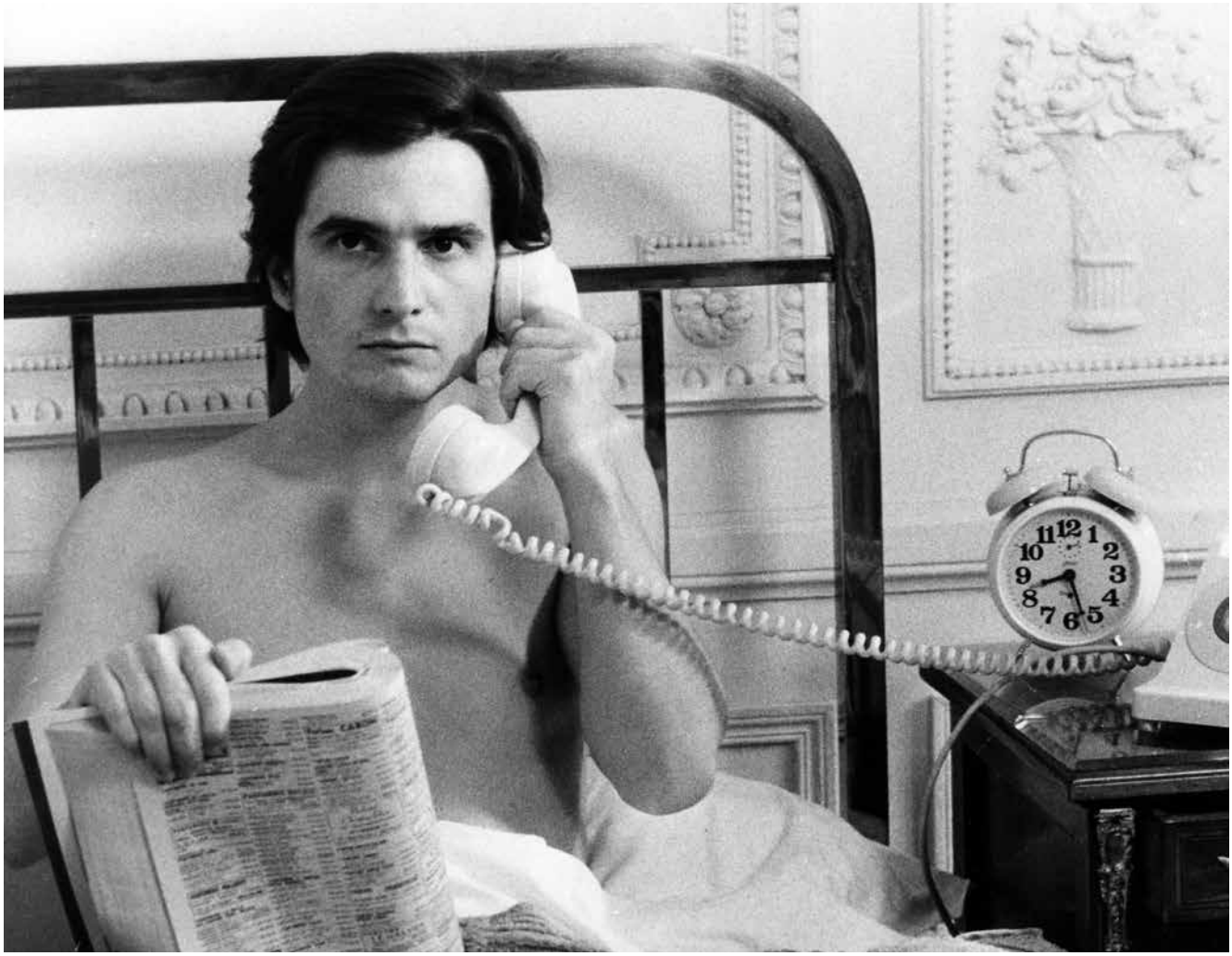
LA NUIT AMÉRICAINE

Francia-Italia, 1973
Regia: François Truffaut

▪ T. it.: *Effetto notte*. T. int: *Day for Night*. Scen.: Suzanne Schiffman, Jean-Louis Richard, François Truffaut. F.: Pierre-William Glenn. M.: Yann Dedet. Scgf.: Damien Lanfranchi. Mus.: Georges Delerue. Int.: Jacqueline Bisset (Julie Baker/ Paméla), Valentina Cortese (Séverine), Alexandra Stewart (Stacey), Jean-Pierre Aumont (Alexandre), Jean-Pierre Léaud (Alphonse), François Truffaut (Ferrand), Jean Champion (Bertrand), Nathalie Baye (Joëlle). Prod.: Marcel Berbert per Les Films du Carrosse, PECF, PIC ▪ DCP. D.: 115'. Col. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ▪ Da: Criterion per concessione di Warner Bros. e Park Circus ▪ Restaurato da The Criterion Collection in collaborazione con Warner Bros. presso i laboratori Criterion a partire da un negativo camera originale 35mm e un interpositivo 35mm. Il restauro è stato supervisionato dal direttore della fotografia Pierre-William Glenn / *Restored by The Criterion Collection in collaboration with Warner Bros. at Criterion laboratories from a 35mm original camera negative and a 35mm interpositive. The restoration was supervised by cinematographer Pierre-William Glenn*

Ce film est dédié à Lillian et Dorothy Gish (François Truffaut)

"Con Alexandre scompare tutta un'epoca del cinema. Si abbandoneranno gli studi, i film saranno girati per le strade, senza divi e senza copioni. Non si faranno più film come *Je vous présente Paméla*". Non è la più bella dichiarazione che Truffaut possa fare, in un 'film di sintesi' come *La Nuit américaine* – la definizione è sua –, per celebrare, retrospettivamente, la nouvelle vague, di cui è stato uno degli artefici? *Je vous présente Paméla*, con Alexandre (Jean-Pierre Aumont) nel ruolo del padre che ruba la moglie al figlio Alphonse (Jean-Pierre Léaud) è il film (*a*) nel film (*b*) intitolato *La Nuit américaine*: il film-campione *a*, vecchio stile, immaginato da Truffaut come una superproduzione all'americana girata negli storici studi La Victorine a Nizza, con tanto di star, scenari ricostruiti e dispendio di trucchi e illusionismi. Per cui *b* è il dietro le quinte di *a*, con gli attori, non più di cinque – più il regista Ferrand impersonato dallo stesso Truffaut, il produttore, la script girl e alcuni tecnici –, che alla fine delle riprese svestono i panni della *cronaca* d'ambiente inglese (in *a* Alphonse ucciderà Alexandre in effigie, in *b* Alexandre morirà davvero in un incidente d'auto) e tornano a essere se stessi, alle loro vicende personali, spesso, come nel caso di Léaud, ingarbugliate al punto da creare interferenze tra *a* e *b*. È in questo sottile gioco metacinematografico che consi-



La Nuit américaine

ste il fascino di *La Nuit américaine*, in questo suo continuo incrociare *a* con *b*, con un gioco speculare in virtù del quale, grazie a *b*, Truffaut può svelare gli artifici di *a*: da quelli tecnici, come appunto la *nuit américaine*, il trucco, nato negli studi hollywoodiani, della metamorfosi del giorno in notte (*day for night*) con l'adozione di un semplice filtro ottico, a quelli recitativi, con l'emozione della vita reale che si sublima in cinema, pienamente risolto in se stesso. Perché "i film sono più armoniosi della vita, i film avanzano come treni nella notte, e arrivano sempre a destinazione", dice Ferrand/Truffaut all'eterno cucciolo Léaud, sempre a un passo dal diventare adulto e sempre incapace di compiere quel passo.

Sergio Arecco

"A whole era of cinema will disappear with Alexandre, the studios will fall into disuse, films will be shot in the streets without stars or scripts. There will be no more films like Je vous présente Paméla*". Is that not the best statement that Truffaut could make in a "recapitulation film" such as* La Nuit américaine *– to use his term – to celebrate retrospectively the New Wave, of which he was one of the architects?* Je vous présente Paméla*, with Alexandre (Jean-Pierre Aumont) in the role of the father that steals the wife of his son Alphonse (Jean-Pierre Léaud), is the film (a) within a film (b) called* La Nuit américaine*: the example-film* a*, old style, imagined by Truffaut as a super American-style production shot in the historic La Victorine studios in Nice, with an all-star cast, reconstructed scenes and an overabundance of tricks and illusionism. And so* b *takes place behind the scenes of* a*, with no more than five actors – plus the director Ferrand played by Truffaut himself, the producer, the script girl and some technicians – who at the end of shooting take off the clothes of the*

film set in England (in a *Alphonse will kill an effigy of Alexandre, and in* b *Alexandre will actually die in a car accident) and go back to being themselves, to their personal affairs, often, as in the case of Léaud, muddled to the point of creating confusion between* a *and* b. *It is in this subtle metacinematographic game that the appeal of* La Nuit américaine *exists, in its constant crossover of* a *with* b*, with a mirror-like game by virtue of which, thanks to* b*, Truffaut can reveal the tricks of* a*: from technical tricks such as* nuit américaine *(day for night), created by Hollywood studios for transforming day into night with a simple optical filter, to acting tricks, with the emotion of real life turned into film, fully resolved within itself. "Films are more harmonious than life, films keeps rolling forward, like trains in the night", says Ferrand/Truffaut to the eternal child Léaud, always just one step from becoming an adult and always unable to make that step.*

Sergio Arecco

YOUNG FRANKENSTEIN

USA, 1974 Regia: Mel Brooks

▪ T. it.: *Frankenstein Junior*. Sog.: ispirato ai personaggi del romanzo *Frankenstein* di Mary Shelley. Scen.: Gene Wilder, Mel Brooks. F.: Gerald Hirschfeld. M.: John Howard. Scgf.: Dale Hennesy. Mus.: John Morris. Int.: Gene Wilder (Dr. Frederick Frankenstein), Peter Boyle (la creatura), Marty Feldman (Igor), Madeline Kahn (Elizabeth), Cloris Leachman (Frau Blücher), Teri Garr (Inga), Kenneth Mars (ispettore Kemp), Gene Hackman (eremita cieco). Prod.: Michael Gruskoff per Gruskoff-Venture, Crossbow, Jouer ▪ DCP 4K. D.: 106'. Bn. Versione inglese / *English version* ▪ Da: 20th Century Fox per concessione di Park Circus ▪ Restaurato nel 2012 da 20th Century Fox presso Cineric Labs. Il restauro sonoro è stato effettuato nel 2012 da Audio Mechanics / *Restored in 2012 by 20th Century Fox at Cineric Labs. Sound restoration was carried out in 2012 at Audio Mechanics*

Il momento, quando arriva, possiede l'inevitabilità del genio comico. Il giovane Victor Frankenstein, nipote del conte da cui tutto ebbe inizio, ritorna in treno alla casa ancestrale. Quando il treno si ferma nella stazione, Victor avvista un ragazzino sul marciapiede, abbassa il finestrino e chiede "Scusa, ragazzo, siamo in Transilvania?".
Sì, ci siamo, e Mel Brooks è perfettamente a suo agio in *Young Frankenstein*, il suo film più disciplinato e visivamente inventivo (si dà anche il caso che sia molto divertente). […] Nelle sue due commedie migliori prima di questa, *The Producers* e *Blazing Saddles*, Brooks aveva rivelato una rara anarchia comica. I suoi film non erano semplicemente divertenti, erano aggressivi e sovversivi, facendoci ridere anche quando in realtà avrebbero dovuto offenderci. (Spiegando questo fenomeno, Brooks ha dichiarato altezzosamente "I miei film si elevano al di sotto della volgarità"). *Young Frankenstein* fa ridere come ci si aspetta da una commedia di Mel Brooks, ma va oltre: rivela una crescita artistica e un controllo più sicuro del materiale da parte di un regista che un tempo sembrava disposto letteralmente a tutto per una risata. È più sicuro di sé e meno ansante.
Ciò accade in parte perché il genere stesso di cui fa la parodia gli fornisce una storia solida da smontare a piacimento. I bersagli di Brooks sono *Frankenstein* (1931) e *Bride of Frankenstein* (1935) di James Whale, rispettivamente il più influente e probabilmente il migliore degli horror hollywoodiani degli anni Trenta. Brooks controlla bene una fotografia in bianco e nero che cattura il sapore di quei film. Usa espedienti visivi datati ed effetti speciali ovvi (il viaggio in treno è un caso esemplare di scena ricostruita in teatro di posa). Rende la musica stridula al punto giusto. E si è perfino spinto ad affittare il laboratorio originale di *Frankenstein*, con le sue scariche di elettricità, i suoi effetti speciali ad alto voltaggio e la piattaforma elevatrice per intercettare i fulmini.
E così il film è la parodia di uno stile e non solo di un repertorio […] Dai titoli di testa (che riescono a farsi beffe di *Frankenstein* e di *Quarto potere* allo stesso tempo) all'allusivo refrain finale, *Young Frankenstein* non è solo un film di Mel Brooks ma anche un'amorevole testimonianza del nostro rapporto di amore e odio con i mostri. Stavolta, anzi, il mostro riesce perfino a imbastire una piccola relazione di amore e odio per conto suo.
Roger Ebert, "Chicago Sun-Times", 1° gennaio 1974

The moment, when it comes, has the inevitability of comic genius. Young Victor Frankenstein, grandson of the count who started it all, returns by rail to his ancestral home. As the train pulls into the station, he spots a kid on the platform, lowers the window and asks, "Pardon me, boy; is this the Transylvania Station?".
It is, and Mel Brooks is home with Young Frankenstein*, his most disciplined and visually inventive film (it also happens to be very funny). […] In his two best comedies, before this,* The Producers *and* Blazing Saddles*, Brooks revealed a rare comic anarchy. His movies weren't just funny, they were aggressive and subversive, making us laugh even when we really should have been offended. (Explaining this process, Brooks once loftily declared, "My movies rise below vulgarity.").* Young Frankenstein *is as funny as we expect a Mel Brooks comedy to be, but it's more than that: it shows artistic growth and a more sure-handed control of the material by a director who once seemed willing to do literally anything for a laugh. It's more confident and less breathless.*
That's partly because the very genre he's satirizing gives him a strong narrative he can play against. Brooks's targets are James Whale's Frankenstein *(1931) and* Bride of Frankenstein *(1935), the first the most influential and the second probably the best of the 1930s Hollywood horror movies. Brooks uses carefully controlled black-and-white photography that catches the feel of the earlier films.*

Young Frankenstein

He uses old-fashioned visual devices and obvious special effects (the train ride is a study in manufactured studio scenes). He adjusts the music to the right degree of squeakiness. And he even rented the original Frankenstein laboratory, with its zaps of electricity, high-voltage special effects, and elevator platform to intercept lightning bolts.
So the movie is a send-up of a style and not just of the material […]. From its opening title (which manages to satirize Frankenstein *and* Citizen Kane *at the same time) to its closing, uh, refrain,* Young Frankenstein *is not only a Mel Brooks movie but also a loving commentary on our love-hate affairs with monsters. This time, the monster even gets to have a little love-hate affair of his own.*
Roger Ebert, "Chicago Sun-Times", 1 January 1974

BRING ME THE HEAD OF ALFREDO GARCIA

USA-Messico, 1974
Regia: Sam Peckinpah

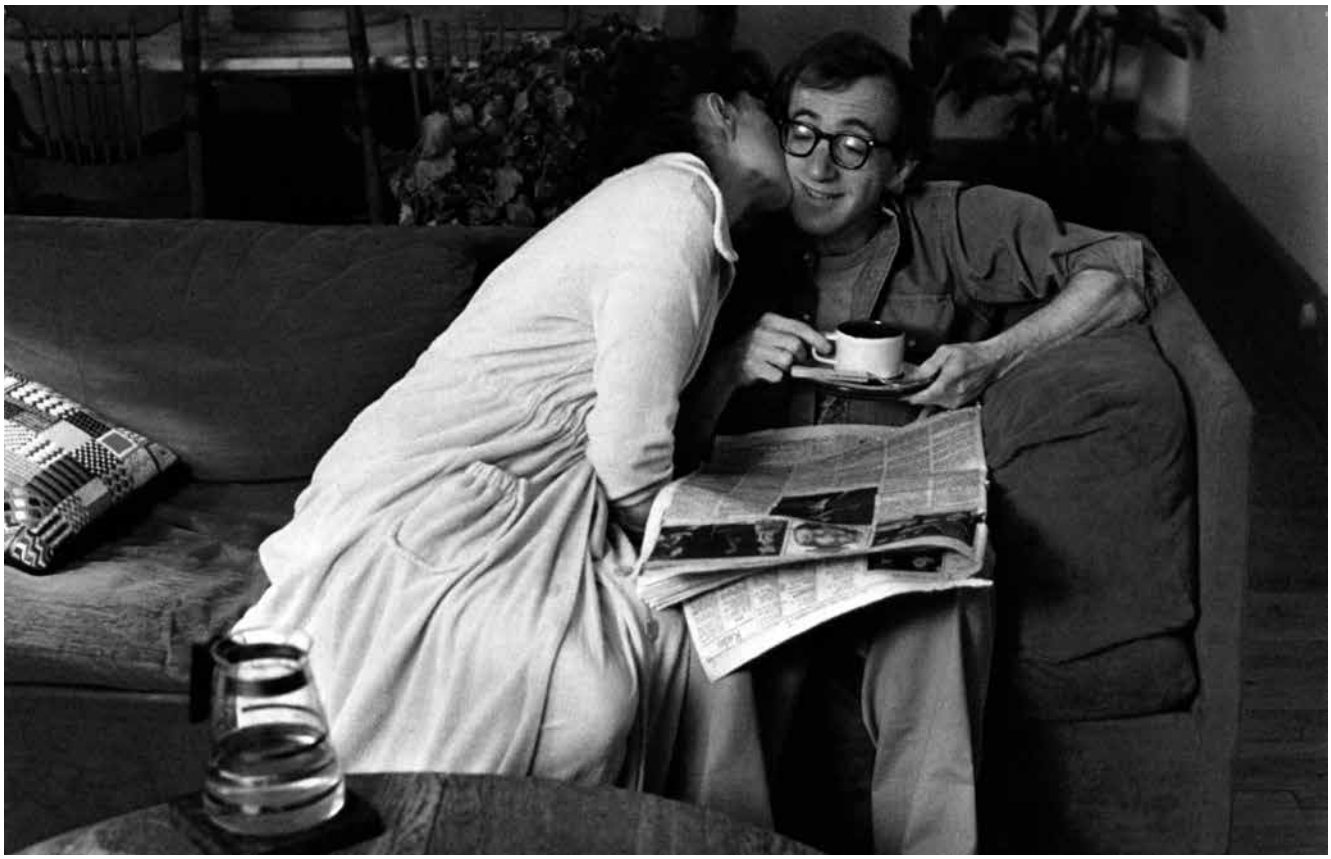
▪ T. it.: *Voglio la testa di Garcia*. Sog.: Frank Kowalski, Sam Peckinpah. Scen.: Gordon Dawson, Sam Peckinpah. F.: Alex Phillips, Jr. M.: Robbe Roberts, Sergio Ortega, Dennis E. Dolan. Scgf.: Agustín Ituarte. Mus.: Jerry Fielding. Int.: Warren Oates (Bennie), Isela Vega (Elita), Robert Webber (Sappensly), Gig Young (Quill), Helmut Dantine (Max), Emilio Fernández (El Jefe), Kris Kristofferson (Paco), Chano Urueta (il barista monco). Prod.: Martin Baum per Optimus Productions, Estudios Churubusco Azteca S.A. ▪ DCP. D.: 112'. Col. Versione inglese e spagnola con sottotitoli inglesi / *English and Spanish version with English subtitles* ▪ Da: Arrow Films per concessione di Metro Goldwyn Mayer e Park Circus ▪ Restaurato in 4K da Arrow Films presso il laboratorio Deluxe Restoration di Londra, a partire dal negativo camera originale e da un interpositivo 35mm. Tutti i materiali

utilizzati per il restauro sono stati messi a disposizione da MGM / *Restored in 4K by Arrow Films at Deluxe Restoration laboratory in London, from the original 35mm camera negative and a 35mm interpositive. All materials used for this restoration were made available by MGM*

Bring Me the Head of Alfredo Garcia

Noir dalla cadenza aspra e ossessionata, girato con sobbalzi, scatti e sgranature che irritarono la critica dell'epoca che lo definì sciatto e imbarazzante, *Bring Me the Head of Alfredo Garcia* non solo precorreva i tempi (i suoi 'difetti' stilistici, la sua rabbiosa, antiromantica sgradevolezza, sono rimbalzati direttamente nel cinema di oggi, in certe sequenze di Quentin Tarantino e, esplicitamente, nelle *Tre sepolture* di Tommy Lee Jones), ma soprattutto chiudeva, come un canto di morte, la magnifica sequenza dei grandi film di Peckinpah (nessuno dei quattro film successivi eguaglierà il corpo dell'opera precedente). È come se in *Garcia,* western moderno 'di confine', immerso in un Messico ugualmente brutale nella tradizione come nella modernità, fosse confluito tutto il carico di disillusione e perdita dei film precedenti, come se in Bennie, perdente contemporaneo, si fossero concretizzate tutte le nevrosi di 'eroi' più antichi, ormai inesprimibili, forse incomprensibili, capaci solo di esplodere in follia. […] Elita, con i suoi legami con Bennie e con Garcia, con la sua femminilità matura ed enormemente consapevole […] è il vero elemento catalizzatore del film, il personaggio nel quale convergono le pulsioni di amore e morte di un immaginario ormai votato all'autodistruzione. Per questo *Bring Me the Head of Alfredo Garcia* è, sotto le spoglie del noir, un mélo, la storia di un amore già adulto finito in predestinata tragedia nella rincorsa a una vita migliore (un Sogno) che non esiste. Elita accompagna Bennie verso il disastro, più consapevole di lui, e più accorata, pessimista e rassegnata. E Peckinpah tenta a sua volta di accompagnarli con le immagini attraverso un idillio che ricordi quello di Cable e Hildy, dissolvenze e musica e picnic all'aperto; ma le immagini si ribellano, la luce è ghiacciata, lo sguardo di Isela Vega è doloroso, i gesti di Warren Oates inconsulti. Anche i protagonisti delle storie d'amore sanno, oggi, di aver fatto il loro tempo, o meglio di non avere più nemmeno le tre settimane che una prostituta e un fallito potevano concedersi nel deserto.
Emanuela Martini, *Sister of Mercy*, in *Sam Peckinpah: il ritmo della violenza*, a cura di Franco La Polla, Cineteca di Bologna-Le Mani, Bologna-Recco 2006

A film noir with a bitter and tormented tone, filmed with jerky shots, jumps and a graininess that annoyed critics at the time, who called it sloppy and embarrassing, Bring Me the Head of Alfredo Garcia *was ahead of its time (its stylistic 'flaws', its angry, anti-romantic unpleasantness are reflected in movies today, in certain sequences by Quentin Tarantino and explicitly in Tommy Lee Jones's* The Three Burials of Melquiades Estrada*), but it also ends, like a dirge, the magnificent series of Peckinpah's greatest films (none of the four subsequent pictures are equal to his previous body of work). A contemporary 'borderline' western set in a Mexico that is as brutal in its traditions as it is in its modernity,* Garcia *seems to contain all the disappointment and loss of previous films, and Bennie, a contemporary loser, seems to embody all the neuroses of older 'heroes', who were now indescribable, perhaps incomprehensible, capable only of exploding into madness. […] Elita, with her ties to Bennie and Garcia, with her mature and extremely self-aware femininity […] is the film's real catalyst, the character that embodies the impulses of love and death of a fictional world bound for self-destruction. This is why* Bring Me the Head of Alfredo Garcia *underneath its noir surface is really a melodrama, an adult love story that ends up in predestined tragedy in the pursuit of a better life (a Dream) that doesn't exist. Elita sticks with Bennie headed towards disaster, more aware than he is, more despondent, pessimistic and resigned. And Peckinpah tries to follow them with idyllic images reminiscent of Cable and Hildy, dissolves and music*



Annie Hall

and outdoor picnics; but the images are defiant, the light is cold, Isela Vega's eyes are full of pain, and Warren Oates's gestures are reckless. Even the main characters of love stories know, today, that their time is up or, in other words, that they don't even have the three weeks that a prostitute and a loser could treat themselves to in the desert.
Emanuela Martini, Sister of Mercy, *in* Sam Peckinpah: il ritmo della violenza, *a cura di Franco La Polla, Cineteca di Bologna-Le Mani, Bologna-Recco 2006*

ANNIE HALL

USA, 1977 Regia: Woody Allen

▪ T. it.: *Io e Annie*. Scen.: Woody Allen, Marshall Brickman. F.: Gordon Willis. M.: Ralph Rosenblum. Scgf.: Mel Bourne. Int.: Woody Allen (Alvy Singer), Diane Keaton (Annie Hall), Tony Roberts (Rob), Carol Kane (Allison), Paul Simon (Tony Lacey), Shelley Duvall (Pam), Janet Margolin (Robin), Christopher Walken (Duane Hall). Prod.: Charles H. Joffe per United Artists ▪ DCP 4K. D.: 93'. Col. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Sony Columbia per concessione di Park Circus ▪ Restaurato in 4K nel 2017 da Sony Columbia / *Restored in 4K in 2017 by Sony Columbia*

Nel 1978 *Annie Hall* vince quattro Oscar: miglior film, regia, sceneggiatura e attrice protagonista. Woody Allen non lascia New York e non va a Hollywood a ritirare il suo premio, ma trova il modo di far sapere che "il film è il risultato di tutto ciò che nella mia vita e nel cinema rappresenta Diane Keaton". L'autobiografia è trasparente e autorizza la chiamata in causa dello spettatore: nell'immagine d'apertura, Woody Allen guarda negli occhi il pubblico e comincia a parlare di sé. L'interpellazione diretta tornerà più e più volte, talora producendo climax comici; l'idea di infrangere l'ordito classico della narrazione viene ad Allen da *Passione* di Bergman (nel tempo sono stati chiamati in causa, come possibili fonti, anche Ionesco e Pirandello, le tecniche di straniamento brechtiano e Groucho in *Horse Feathers*). L'impatto di *Annie Hall*, messa in opera di una "disintegrazione romantica" (Peter Bailey) e conseguente disintegrazione linguistica, fu assai vasto: quel che Diane Keaton aveva rappresentato andò a modellare un certo gusto dei tempi, un glamour femminile fatto di seducente insicurezza, interloquire svagato, lieve dipendenza farmacologica e larghi pantaloni, cap-

pelli, cravattine, con evidenti omaggi allo stile Kate the great (il primo incontro di Alvy Singer e Annie Hall, la partita a tennis, il quasi estorto passaggio in macchina rimandano a *Susanna!*). Se Annie è musa e *genius loci* (il *locus*, naturalmente, è New York) l'ego del nostro eroe non rinuncia al centro della scena: tormentato dall'ineluttabilità del binomio sesso e morte, Alvy specula, interpreta, interroga se stesso e il mondo, soprattutto elegge la memoria a privilegiato playground: una memoria di sé che gli si offre ricca, orizzontale, variegata, percorribile in ogni direzione, giocosamente o malinconicamente combinatoria. La *divagatio mentis* è così libera che Allen si ritrova con oltre duecento minuti di girato, ridotti poi agli attuali novantatre (spariscono le fantasie più surreali). D'altra parte per Alvy Singer, ebreo, intellettuale, umorista, ipocondriaco, moralista newyorkese fisicamente allergico alla fatua amoralità californiana, la memoria non può non essere un punto nodale: vede e rivede il documentario sull'Olocausto *Il dolore e la pietà*, e alla fine della storia con Annie conclude che è stato bello anche solo averla incontrata, se comunque restano i ricordi, proustiani 'istanti perduti nel tempo' che vediamo scorrere mentre la voce di Diane Keaton sussurra *Seems like old times* e per un attimo il montaggio depura la vita da ogni scoria, da ogni gesto sbagliato o tempo morto. Alvy e Annie si baciano contro lo skyline di Manhattan visto dal Franklin Delano Roosevelt Drive: comincia ufficialmente l'era Woody Allen, *everyman* senza uguali della commedia cinematografica moderna.

Paola Cristalli

In 1978 Annie Hall *won four Oscars: best film, director, screenplay and actress in a leading role. Woody Allen did not leave New York and did not travel to Hollywood to collect his prize, but took the opportunity to let people know that "the film is the result of everything that Diane Keaton represents in my life and in cinema". The autobiographical element is clear and justifies the direct address to the spectator: in the opening shot, Woody Allen looks the public in the eye and starts talking about himself. This direct address recurs again and again, frequently resulting in comic highlights. Allen got the idea of breaking the illusion of classical narration from Bergman's* The Passion of Anna *(over the years, sources of inspiration cited have also included Ionesco, Pirandello, Brechtian distanciation devices, and Groucho in* Horse Feathers*). The impact of* Annie Hall*, its "romantic disintegration" (Peter Bailey) and consequent linguistic disintegration, was very relevant. What Diane Keaton had represented in Allen's life went on to influence one trend of the period: a female glamour made up of seductive insecurity, dreamy talking, slight dependence on drugs, and oversized trousers and little ties, in clear homage to the style of Kate the Great (Alvy Singer and Annie Hall's first meeting, the tennis match, the car journey recall* Bringing Up Baby*). If Annie is muse and* genius loci *(the* locus*, naturally, is New York), our hero's ego nevertheless prevents him from renouncing centre stage: tormented by the unavoidable combination of sex and death, Alvy speculates, interprets, questions himself and the world, and above all uses memory as a privileged playground. Memories of the self that appear spontaneously, rich, varied, multi-directional and alternately playful and melancholic. These mental ramblings were so free that Allen ended up with over two hundred minutes of footage, later reduced to the current ninety-three minutes by sacrificing the most surreal fantasies. Then again, for Alvy Singer – intellectual, jew, hypochondriac, a New York moralist physically allergic to the fatuous amorality of California – memory cannot fail to be a focal point. He watches and re-watches the Holocaust documentary* The Sorrow and the Pity *and at the end of his relationship with Annie he concludes that it was great simply to have met her, if memories of her will endure, Proustian 'moments lost in time' that we see replayed while Diane Keaton's voice whispers* Seems like old times *and the editing momentarily purifies life of all its flaws, every mistaken gesture or dull moment. Alvy and Annie kiss in front of the Manhattan skyline seen from Franklin Delano Roosevelt Drive: the age of Woody Allen, everyman with no equal of modern film comedy, has officially begun.*

Paola Cristalli

ERASERHEAD

USA, 1977 Regia: David Lynch

▪ T. it.: *Eraserhead – La mente che cancella*. Scen., M., Scgf.: David Lynch. F.: Frederick Elmes, Herbert Cardwell. Mus.: Peter Ivers. Int.: Jack Nance (Henry Spencer), Charlotte Stewart (Mary X), Allen Joseph (padre di Mary), Jeanne Bates (madre di Mary), Judith Anna Roberts (la vicina di casa), Laurel Near (la donna del radiatore), Jack Fisk (l'uomo del pianeta). Prod.: David Lynch per American Film Institute for Advanced Studies ▪ DCP. D.: 89'. Bn. Versione inglese / *English version* ▪ Da: MK2 ▪ Restaurato in 4K da Criterion Collection a partire dal negativo camera originale 35mm sotto la supervisione di David Lynch. La colonna sonora è stata creata nel 1994 da David Lynch e dal sound editor Alan R. Splet a partire dal missaggio originale del 1976 / *Restored in 4K by Criterion Collection from the 35mm original camera negative, and supervised by David Lynch. Soundtrack was created in 1994 by David Lynch and sound editor Alan R. Splet from the original 1976 mono mix stems*

Ignorato dalla maggioranza di critici ed esperti di cinema sperimentale, film d'arte ed exploitation – nonostante possieda alcuni tratti in comune con tutte e tre le categorie (o forse proprio per questo) – e trattato in maniera sprezzante da gran parte della stampa mainstream dell'epoca, *Eraserhead* trovò il suo ristretto pubblico solo grazie alla pazienza e alla dedizione del suo

Eraserhead

distributore, che continuò a organizzare proiezioni nel circuito dei cinema notturni per molte settimane ben prima che il film diventasse qualcosa di simile a un oggetto di culto. [...]
Privo di una trama o di un personaggio convenzionali, *Eraserhead* ruota attorno a un giovane sognante e sdolcinato di nome Henry Spencer (Jack Nance) che vive con una pianta scarna e malnutrita in una stanza ammobiliata buia e squallida in un ambiente urbano degradato. Invitato a una cena di famiglia grottesca dall'ex fidanzata Mary, si scopre padre di un mostro illegittimo, una sorta di feto simile a un verme; Mary e l'ululante creatura prematura traslocano nell'appartamento di Henry. La creatura si ammala e le sue urla strazianti finiscono per causare la fuga di Mary nel mezzo di una notte piovosa. Henry tenta di prendersi cura del figlio. Non riuscendoci, distrugge il feto e di conseguenza se stesso e l'intero universo.
Storia lugubre, certo, ma gran parte del film è soprattutto una sardonica meditazione metafisica sui contenuti della mente di Henry: un paesaggio di fantasie, processi misteriosi e rumori industriali tenuti assieme da un mosaico di ossessioni riguardanti il sesso, le macchine, la biologia, la botanica, l'astronomia, la teologia, il tutto espresso in maniera non verbale. E se di trama si può parlare, essa è più che altro una commedia dell'assurdo, un incubo, più che una tragedia tormentata dall'angoscia. Gli equivalenti europei più prossimi non sono Ingmar Bergman e Michelangelo Antonioni, ma *Il processo* di Orson Welles, le sequenze in bianco e nero di *Stalker* di Andrej Tarkovskij oppure (per l'uso comicamente astratto e musicalmente ritmato di suono e silenzio) *Le vacanze di Monsieur Hulot* di Jacques Tati. Percorso da un'ipnotica bellezza formale e da un'originalissima forma di umorismo nero, con ritmi meditativi che trasformano l'esile trama in una serie perpetua di scoperte e di rivelazioni, *Eraserhead* è un capolavoro *sui generis* che la maggior parte degli spettatori e dei critici non ha mai saputo bene come prendere.

Jonathan Rosenbaum

Ignored by most critics of experimental films, art films, and exploitation films – despite (or maybe because of) the fact that it has certain traits in common with all three categories – and treated dismissively by most mainstream reviewers at the time, Eraserhead *found its limited audience only through the patience and dedication of its distributor, who kept the movie playing as a midnight attraction for many weeks long before it developed anything resembling a cult. [...] Lacking any conventional sense of plot or character,* Eraserhead *revolves around a dreamy and sappy young man named Henry Spencer (Jack Nance) living with an undernourished, twig-like plant in a dark, squalid furnished room in an urban industrial wasteland. Invited to a grotesque family dinner by his former girlfriend Mary, he discovers that he's fathered an illegitimate monster that resembles a wormlike fetus; Mary and their yowling, premature offspring move into Henry's room. The creature becomes sick and its persistent cries eventually cause Mary to flee in the middle of a rainy night. Henry unsuccessfully tries to nurse it back to health, and when he fails, eventually destroys his progeny and, by implication, himself and the entire universe in the process.*
A bleak tale, to be sure, but most of the movie unfolds less like a story than like a sardonic metaphysical meditation on the contents of Henry's mind: a landscape of fantasy textures, mysterious processes, and industrial noises held together by dovetailing obsessions about sex, machinery, biology, botany, astronomy, and theology, all of them expressed nonverbally. And insofar as the movie has a story, it is nearer to nightmarish absurdist comedy than to angst-ridden tragedy. The closest European art-movie equivalents are not Ingmar Bergman and Michelangelo Antonioni, but Orson Welles's The Trial*, the black and white sequences in Andrei Tarkovskij's* Stalker *or (for its musically timed and comically abstract uses of silence and sound) Jacques Tati's* Mr. Hulot's Holiday*. Informed by a mesmerizing formal beauty and a highly distinctive form of black humor, with meditative rhythms that turn its slender plot into a perpetual series of discoveries and revelations,* Eraserhead *is a* sui generis *masterpiece that most spectators and critics never quite know how to take.*

Jonathan Rosenbaum

Saturday Night Fever

SATURDAY NIGHT FEVER

USA, 1977 Regia: John Badham

▪ T. it.: *La febbre del sabato sera*. Sog.: dall'articolo *Tribal Rites of the New Saturday Night* di Nik Cohn. Scen.: Norman Wexler. F.: Ralf D. Bode. M.: David Rawlins. Scgf.: Charles Bailey. Mus.: Barry Gibb, Robin Gibb, Maurice Gibb, David Shire. Int.: John Travolta (Tony Manero), Karen Lynn Gorney (Stephanie Mangano), Barry Miller (Bobby C.), Joseph Cali (Joey), Paul Pape (Double J), Donna Pescow (Annette), Bruce Ornstein (Gus), Val Bisoglio (Frank), Julie Bovasso (Flo), Sam Coppola (Fusco). Prod.: Robert Stigwood per RSO (Robert Stigwood Organization) ▪ DCP 4K. D.: 122'. Col. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Paramount per concessione di Park Circus ▪ Restaurato in 4K nel 2016 da Paramount e dal regista John Badham presso i laboratori Technicolor e Deluxe a partire dal negativo originale 35mm e dalle tre matrici 35mm / *Restored in 4K in 2016 by Paramount and director John Badham at Technicolor and Deluxe laboratories from the 35mm original negative and a 35mm YCM separations*

Dave Kehr lo ha giustamente definito una "versione aggiornata al 1977 di *Gioventù bruciata*" e un "piccolo solido film, privo di complessità ma fatto con mestiere". È però anche il *dance movie* di grande successo che catapultò John Travolta verso la fama dopo una breve carriera teatrale e televisiva (in particolare in *I ragazzi del sabato sera*). Da *Follie d'inverno* a *Spettacolo di varietà* fino a *La La Land*, la maggior parte dei musical rivela un lato maniaco-depressivo, una tendenza ad attraversare i vari stati d'animo dalla depressione all'euforia. *Saturday Night Fever* esaspera in maniera singolare questo schema oscillando tra due visioni contrastanti: il quartiere di Bay Ridge a Brooklyn è una sorta di inferno in terra in cui gli abitanti trascorrono le giornale a umiliarsi reciprocamente, mentre la gloria e l'esaltazione vissute

ballando nella discoteca 2001 Odissey assumono tratti paradisiaci e utopici. Chi ricorda il film con affetto tende a concentrarsi sul secondo aspetto, ma è l'interazione tra i due registri che gli conferisce energia.
La sceneggiatura di Norman Wexler (*Joe*, *Serpico*, *Mandingo*) si ispira a un articolo apparso sul "New York Magazine", *Tribal Rites of the New Saturday Night*: l'autore, il critico musicale britannico Nik Cohn, una ventina d'anni dopo confessò che il pezzo era frutto d'invenzione più che d'osservazione. Ma il film di John Badham – che nel *director's cut* dura cinque minuti di più – fonda i suoi dettagli su un mondo perfettamente credibile. Diversamente dalla maggior parte dei musical, in *Saturday Night Fever* le incursioni nella pura fantasia sono poche; forse l'unica è quella in cui Tony (Travolta) e Stephanie (Karen Lynn Gorney) si baciano nel momento più intenso della gara di ballo. Va comunque detto che la scena di ballo culminante è un'altra: il precedente assolo di Tony, la sera in cui Stephanie non si fa vedere in discoteca. Come suggerì Jerry Lewis nella sua parodia di questa scena in *Hardly Working* (*Bentornato, picchiatello!*), il tipo di fantasia suscitata dal ballo di Travolta è più solipsistica che romantica: l'affermazione di un trionfo solitario.

Jonathan Rosenbaum

Dave Kehr has aptly described it as a "1977 update of Rebel Without a Cause*" and a "small, solid film, made with craft if not resonance". But it's also a dance musical and the hit that catapulted John Travolta to stardom after a brief career in theater and on television (notably on* Welcome Back, Kotter*).*
There's a manic-depressive side to most musicals – a tendency to navigate mood swings from depression to exhilaration and back again – that's observable in everything from Swing Time *to* The Band Wagon *to* La La Land. Saturday Night Fever *takes that pattern to an unusual extreme in the way it oscillates between a view of Brooklyn's Bay Ridge neighborhood as a version of hell on earth whose residents devote all their waking hours to humiliating one another and the heavenly, utopian lift and glory of dancing at one of its discotheques called 2001 Odyssey. Most people who fondly remember this movie are likely to focus on the latter and think less about the former, but it's the relation between these two registers that gives the movie its energy.*
*The screenplay by Norman Wexler (*Joe, Serpico, Mandingo*) is derived from an article in "New York Magazine" (*Tribal Rites of the New Saturday Night*) whose author, British rock critic Nik Cohn, admitted two decades later was more invented than observed. But John Badham's direction – five minutes longer in the director's cut showing – grounds its details in a wholly believable world. Unlike most musicals,* Saturday Night Fever *makes few excursions into pure fantasy; perhaps the only one occurs when Tony (Travolta) and Stephanie (Karen Lynn Gorney) kiss during their climactic competitive dance. Furthermore, the movie's climactic dance performance is less this one than Tony's earlier solo during the night at the disco when Stephanie fails to show up. As Jerry Lewis implied when he parodied this number in* Hardly Working*, the kind of fantasy sparked by Travolta's dancing is more solipsistic than romantic – an assertion of lonely triumph.*

Jonathan Rosenbaum

WISE BLOOD

RFT-USA, 1979 Regia: John Huston

▪ T. it.: *La saggezza nel sangue*. Sog.: dal romanzo omonimo di Flannery O'Connor. Scen.: Benedict Fitzgerald, Michael Fitzgerald. F.: Gerry Fisher. M.: Roberto Silvi. Mus.: Alex North. Int.: Brad Dourif (Hazel Motes), Ned Beatty (Hoover Shoates), Harry Dean Stanton (Asa Hawks), Dan Shor (Enoch Emory), Amy Wright (Sabbath Lily), Mary Nell Santacroce (proprietaria terriera), William Hickey (predicatore), John Huston (il nonno). Prod.: Michael Fitzgerald, Kathy Fitzgerald per Ithaca Productions, Anthea Film ▪ DCP. D.: 106'. Col. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Harvard Film Archive

Wise Blood, tratto dal romanzo del 1952 di Flannery O'Connor su un fanatico religioso del Sud rurale, è uno dei film più sbalorditivi di John Huston. È così eccentrico, comico, sorprendente e inquietante che è difficile credere che non sia il debutto alla regia di un qualche *enfant terrible* anziché il trentatreesimo film di un uomo di oltre settant'anni la cui carriera ha conosciuto più alti e bassi di un decennio di mappe meteorologiche.
La simpatia di John Huston per i disadattati non si è mai espressa così profondamente come nella divertente storia di Hazel Motes, giovane reduce che torna dalla guerra – si suppone sia il Vietnam – ossessionato dall'idea di fondare una Chiesa di Cristo senza Cristo. Hazel Motes non è certo Elmer Gantry, e *Wise Blood* non è certo una denuncia delle lucrose truffe a sfondo religioso, anche se parla di salvezza. […]
I migliori film di Huston hanno sempre parlato in un modo o nell'altro di disadattati, da *Il mistero del falco* e *Il tesoro della Sierra Madre* al più recente *L'uomo che volle farsi re*, del 1975, passando per *Giungla d'asfalto* e *La regina d'Africa* […] Come tutti gli scrittori di razza, Flannery O'Connor crea un mondo a se stante e immediatamente riconoscibile, anche se molto bizzarro. Per quanto appaiano strani i personaggi e grotteschi gli eventi, in quel suo mondo si crede perché, tra le altre cose, possiede una coerenza interna.
È uno dei meriti di *Wise Blood*, liricamente folle e assolutamente avvincente anche quando non lo capiamo completamente. Girato nel Sud, il film ci offre paesaggi familiari nei quali però tutti appaiono leggermente scollati dalla realtà che conosciamo. Questo vale sia per la gente di passaggio, sia per uno come lo sceriffo (che appare

Wise Blood

in una breve spassosa scena), sia per i personaggi principali.
Il viaggio di Hazel verso la salvezza è terrificante, tormentato e violento; eppure l'effetto finale del film è esilarante, come sempre accade quando si assiste a una cosa realizzata così bene e senza alcuno sforzo apparente.
Vincent Canby, "The New York Times", 29 September 1979

Wise Blood*, based on Flannery O'Connor's 1952 novel about an inside-out religious fanatic of the rural South, is one of John Huston's most original, most stunning movies. It is so eccentric, so funny, so surprising, and so haunting that it is difficult to believe it is not the first film of some* enfant terrible *instead of the thirty-third feature by a man who is now in his seventies and whose career has had more highs and lows than a decade of weather maps.*

Mr. Huston's affection for misfits has never been more profoundly expressed than in this uproarious tale about Hazel Motes, a young Army veteran who returns home from the wars – one assumes Vietnam – obsessed with the idea of founding a Church of Christ without Christ. Hazel Motes is no Elmer Gantry and Wise Blood *is no exposé of well-paying religious fakery, although it is about salvation. […] Mr. Huston's best films have always been about misfits of one sort or another, from the early ones,* The Maltese Falcon *and* The Treasure of Sierra Madre*, through* The Asphalt Jungle *and* The African Queen *to his most recent production,* The Man Who Would Be King*, in 1975. […]*
Like all fine fiction writers, Miss O'Connor created a self-contained world that was immediately recognizable although very bizarre. No matter how odd the characters and how grotesque the events, one believes in her world because, among other things, it is consistent within itself. This is one of the achievements of Wise Blood*, which is lyrically mad and absolutely compelling even when we don't fully comprehend it. Shot in the South, the film presents us with familiar landscapes in which, however, all the people appear to be just slightly removed from the reality we know. This applies equally to casual passersby and to someone like the county sheriff, who appears in one brief, hilarious scene, and to the principal characters.*
Hazel's journey toward salvation is terrifying, tortured, and bloody; yet the end effect of the film is exhilarating, as it always is when you see something so well and seemingly so effortlessly realized.
Vincent Canby, "The New York Times", 29 September 1979

UNA DOMENICA A BOLOGNA

A Sunday in Bologna

Programma e note a cura di / *Programme and notes curated by*
Alexander Payne e **Neil McGlone**

La domenica è la giornata tradizionalmente consacrata al riposo e al culto. E quale modo migliore di trascorrere una domenica a Bologna se non andando al cinema a vedere splendidi film? Chiesa e cinema sono stati spesso paragonati. Ma, come scrisse Lev Trockij nel 1923, il cinema "libera dalla necessità di varcare la soglia di una chiesa" poiché "diverte, istruisce e colpisce la fantasia con le sue immagini. Il cinema è un grande concorrente non solo del bar ma anche della chiesa. È uno strumento che dobbiamo assicurarci a ogni costo!".
L'idea di collaborare a un programma per il festival risale a due anni fa. Allora pensavamo di concentrarci sui primi noir scandinavi, ma pochi giorni dopo Alexander mi disse di aver fatto un sogno in cui dovevamo basare la nostra selezione sulla presenza di 'domenica' nel titolo. Sulle prime ci è sembrato un principio poco ortodosso per Il Cinema Ritrovato, ma ispirati dal nostro comune amore per *Menschen am Sonntag* e *Domenica d'agosto* abbiamo finito per proporlo a Gian Luca Farinelli.
La ricerca di titoli contenenti la parola 'domenica' è durata mesi, e alla fine abbiamo stilato un lungo elenco per poi decidere di restringere la scelta ai film che si svolgono effettivamente di domenica.
Completato l'elenco ci siamo messi al lavoro, quello che per noi è il lavoro più bello del mondo: guardare film. Abbiamo ristretto la selezione ai sei lungometraggi e ai tre corti proposti in questa edizione del festival.
Il nostro viaggio ci porta dal film di Machatý *Ze soboty na neděli* (1931), autentico laboratorio di sperimentazioni sonore, all'agghiacciante esordio di Robert Gliński *Niedzielne igraszki*, sessant'anni dopo. I titoli della rassegna vanno dal neorealismo e dalla nouvelle vague cecoslovacca al *cinéma vérité* del pionieristico cortometraggio di Dan Drasin *Sunday* (1961). Aggiungeteci una spolverata di cinema poetico francese, un cupo dramma post-bellico britannico, un pizzico del primo Jacques Tati, e concorderete con noi che è un'ottima ricetta per una domenica al cinema.
E allora mettetevi comodi e godetevi una bella domenica d'estate nella cattedrale in cui noi fedeli atipici amiamo raccoglierci: il cinema.

Alexander Payne e Neil McGlone

Sunday is the traditional day of rest and worship, so what better place to spend a Sunday in Bologna than in the cinema enjoying great movies? Many over time have compared churches to cinemas, but, as Lev Trockij said in 1923, the cinema "liberates you from the need of crossing the church door" since it "amuses, educates, and strikes the imagination by images. The cinema is a great competitor not only of the tavern but also the church. Here is an instrument which we must secure at all costs!".
We discussed collaborating on a series for the festival two years ago, with an initial idea of early Scandinavian film noir. A few days later on the telephone, Alexander said he'd had a dream the previous night that we should choose films with Sunday in the title. Initially thinking it an unorthodox concept for Il Cinema Ritrovato, but inspired by our mutual love for Menschen am Sonntag *and* Domenica d'agosto*, we proposed it to Gian Luca Farinelli.*
After months of researching films with 'Sunday' in the title, we drew up an extensive list but then decided to limit the selection to films that actually took place on Sunday as well.
Our list complete, we set about our favourite task in the world – watching movies – and narrowed our 'boutique' selection to the six features and three shorts presented in this year's festival. Our journey takes us from the cradle of sound film innovation with Machatý's Ze soboty na neděli *(1931) to Robert Gliński's chilling debut* Niedzielne igraszki *sixty years later. The series includes films from the neorealist and Czech New Wave periods to the* cinéma vérité *of Dan Drasin's groundbreaking short* Sunday *(1961). Mix in a sprinkling of French poetic cinema, a brooding British post-war drama, a dash of early Jacques Tati, and we think you'll agree it's a fine recipe for a Sunday at the movies.*
So take your seats and enjoy a warm sunny Sunday in the cathedral where we particular faithful come regularly to worship: the cinema.

Alexander Payne and Neil McGlone

MENSCHEN AM SONNTAG

Germania, 1930
Regia: Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer

▪ T. it.: *Uomini la domenica*. Sog.: Kurt Siodmak. Scen.: Billie Wilder. F.: Eugen Schüfftan. Ass. op.: Fred Zinnemann. Scgf.: Moritz Seeler. Int.: Erwin Splettstosser (Erwin), Wolfgang von Walterschausen (Wolfgang), Brigitte Borchert (Brigitte), Christl Ehlers (Christl), Annie Schreyer (Annie). Prod.: Moritz Seeler per Filmstudio 1929 ▪ 35mm. L.: 1837 m. D.: 67'. Bn. Didascalie tedesche con sottotitoli inglesi / *German intertitles with English subtitles* ▪ Da: EYE Filmuseum per concessione di Praesens Film ▪ Restaurato nel 1998 da EYE Filmuseum presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da positivi nitrati provenienti da EYE Filmuseum, Cinémathèque suisse, Cineteca Italiana, Cinémathèque Royale de Belgique / *Restored in 1998 by EYE Filmuseum at L'Immagine Ritrovata laboratory from nitrate positives from EYE Filmuseum, Cinémathèque suisse, Cineteca Italiana, Cinémathèque Royale de Belgique*

Il mio amico Robert Siodmak, che all'epoca lavorava alla "Neue Revue" in veste di procacciatore di annunci pubblicitari, un giorno entrò precipitosamente al Romanische Café e ci annunciò entusiasta di voler fare un film: uno zio gli aveva regalato cinquemila marchi. A Kurt Siodmak, fratello di Robert, venne poi la brillante idea di girare il film con gente della strada – brillante non foss'altro perché con i nostri cinquemila marchi non ci saremmo potuti permettere di pagare degli attori professionisti. Anche il fatto che il film fosse girato di domenica aveva i suoi buoni motivi: lungo la settimana dovevamo tutti lavorare, e l'unico giorno libero era la domenica. Chi più chi meno, eravamo tutti dilettanti. Fred Zinnemann fungeva da

Menschen am sonntag

aiuto operatore, Edgar G. Ulmer da assistente del regista Siodmak. Produttore fu nominato Moritz Seeler, un letterato che compensava la sua ignoranza tecnica con un grande fiuto per il cinema. L'unico professionista del gruppo era il cameraman Eugen Schüfftan (in America si sarebbe poi chiamato Schufftan; nel 1961 Oscar per la migliore fotografia per il film con Paul Newman, *Lo spaccone*).
Billy Wilder, in Hellmuth Karasek, *Billy Wilder: un viennese a Hollywood*, Mondadori, Milano 1993

Menschen am Sonntag ha contribuito, di diritto e di fatto, all'invenzione dell'uomo di domenica. Meglio: all'invenzione della domenica di un *homo cinematographicus*, sotto più di un aspetto. Anzitutto, qui, nel senso più ovvio: i cinque personaggi qualunque protagonisti dell'intrigo sono tutti, indistintamente, spettatori effettivi o potenziali. […] Ma anche *homo cinematographicus* in un senso più propriamente visivo, e perciò stesso antropologico, dove forse risiede, a distanza di anni, il fascino maggiore e maggiormente inesplorato di questo film. E dove risiede il suo paradosso, poiché è in questo senso che la città di Berlino, qui presentata come un vero personaggio (il suo Nome Proprio è introdotto da una didascalia, dopo quelle che presentano individualmente ciascuno dei cinque protagonisti), agisce meno da personaggio che da sfondo. Al prologo, dove è di scena il sabato sera, segue la giornata di domenica le cui diverse tappe sono scandite, in parti quasi eguali, dall'intrigo e dalle sue divagazioni – perché di questo si tratta – secondo un montaggio strutturato come il gioco del domino.
Elena Dagrada, *L'invenzione dell'uomo, di domenica. Cartoline da "Menschen am Sonntag",* in "Cinegrafie", n. 11, Transeuropa, Ancona 1998

My friend Robert Siodmak who at the time was working for "Neue Revue" as advertising agent, one day stormed into Romanische Café enthusiastically announcing that he wanted to make a film as an uncle had given him five thousand marks. Kurt Siodmak, Robert's brother, had then the brilliant idea of shooting a film with ordinary people – a stroke of genius as our five thousand marks would not be enough to pay for professional actors. Also the fact that the film was shot on Sundays had its good reasons: during the week we had to work and Sunday was the only free day we had.
More or less we were all amateurs: Fred Zinnemann worked as assistant cameraman, Edgar G. Ulmer as assistant director for Siodmak, and Moritz Seeler, a scholar who compensated his technical ignorance with his great flair for cinema, was our producer. The only professional was cameraman Eugen Schüfftan (in America he changed his name in Schufftan and in 1961 he was awarded the Oscar for best photography for the film with Paul Newman, The Hustler*)".*
Billy Wilder, in Hellmuth Karasek, Billy Wilder: un viennese a Hollywood*, Mondadori, Milano 1993*

Menschen am Sonntag *has truly and effectively contributed to the invention of man, on Sunday.*
Or better still, to the invention of homo cinematographicus *on Sundays, and in more than one aspect. First of all, in its most obvious meaning: the five ordinary characters who are the protagonists of the plot are all real or potential viewers.[…] But there is also* homo cinematographicus *in a more visual and therefore anthropological meaning. It is perhaps here that we may find the strongest and the least explored fascination of* Menschen am Sonntag*. And here we discover its paradox, because it is in this meaning that the city of Berlin, here presented as a true character (its Name is introduced in one intertitle, after the ones each presenting the five protagonists), works less as a character than as backdrop.*
Starting from the prologue opening on Saturday evening, the film continues through Sunday, which is divided up in almost equal parts by the plot and its developments, according to an editing structured like a game of domino".
Elena Dagrada, Invention of Man, on Sunday. Postcards from "Menschen am Sonntag"*, in "Cinegrafie", n. 11, Transeuropa, Ancona 1998*

ZE SOBOTY NA NEDĚLI

Cecoslovacchia, 1931
Regia: Gustav Machatý

▪ T. int.: *From Saturday to Sunday.* Sog.: Vítězslav Nezval. Scen.: Vítězslav Nezval, Gustav Machatý. F.: Václav Vích. M.: Gustav Machatý. Scgf.: Alexander Hackenschmied. Mus.: Jaroslav Ježek. Int.: Ladislav H. Struna (Karel Benda), Magda Maděrová (Máňa), Jiřina Šejbalová (Nany), Karel Jičínský (Mr. Ervín), R.A. Dvorský (Pavel). Prod.: František Horký per AB ▪ DCP. D.: 69'. Versione ceca con sottotitoli inglesi / *Czech version with English subtitles* ▪ Da: Národní Filmvý Archive

Gustav Machatý ebbe quel che si dice una carriera interessante: dopo aver esordito appena adolescente come accompagnatore al piano di film muti, divenne attore a diciassette anni e regista un anno dopo, nel 1919, con la sua piccola casa di produzione. Presto andò a Hollywood, dove fu assistente di D.W. Griffith e di Erich von Stroheim prima di fare ritorno a Praga per girare nel 1927 un adattamento della *Sonata a Kreutzer* di Tolstoj.
Machatý scrisse la sceneggiatura di questo film insieme a Vítězslav Nezval nell'estate del 1929 con il titolo *Chtíč* (Lussuria). I due inizialmente concepirono una storia che si svolgeva nell'arco di alcune settimane anziché una sola notte. Volevano che il film uscisse nell'autunno dello stesso anno, ma non riuscirono a trovare i finanziamenti necessari a girare un sonoro complesso some quello che avevano in mente.
Le riprese ebbero infine luogo nel febbraio e nel marzo del 1931 con un budget di 1,15 milioni di corone. Ma-

Ze soboty na neděli

chatý poté contare su quattro artisti di prima grandezza: Josef Zora, destinato a diventare uno dei più importanti ingegneri del suono del cinema cecoslovacco degli anni Trenta e Quaranta; l'artista sperimentale Alexander Hackenschmied, che avrebbe realizzato *Meshes of the Afternoon* (1943) con la moglie Maya Deren; il compositore Jaroslav Ježek, le cui musiche jazz con i testi di Nezval si fondono sapientemente con la trama; e il direttore della fotografia Václav Vích, uno dei maestri della scuola cecoslovacca di fotografia per il cinema.
Nelle mani di Machatý questa vicenda umana semplice e incantevole diventa quello che il grande critico Pierre Rissient considera il primo grande film parlato. Il suono stesso diventa filo conduttore narrativo e visivo. Gli strumenti usati per la registrazione e la trasmissione – il fonografo, il telefono, la radio, gli auricolari – entrano nelle vite dei personaggi distraendoli dalla grigia monotonia della quotidianità. Il suono contribuisce a mantenere il ritmo della narrazione e invita il pubblico a riflettere sul rapporto tra ciò che udiamo e ciò che vediamo. Machatý abbracciò il sonoro quando la tecnologia era ancora agli inizi e realizzò un film che ancora oggi appare sorprendente e innovativo.

What an interesting career Gustav Machatý had – he began in his early teens as a silent film pianist before becoming an actor at seventeen and a director a year later, in 1919, with his own small production company. Soon he moved to Hollywood as an apprentice under D.W. Griffith and Erich von Stroheim before returning to Prague to film an adaptation of Tolstoj's The Kreutzer Sonata *(1927).*
Machatý wrote the screenplay for this film with Vítězslav Nezval in the summer of 1929 with the title Chtíč *(Lust), and they originally conceived a story set over a period of weeks rather than a single night. Their idea was to release the film in autumn of that same year, but they failed to secure sufficient funding to make a talking picture with all of the complexity they envisioned.*
Filming finally took place in February and March of 1931 with a budget of 1.15m korunas. The four key artists helping Machatý were Josef Zora, who would later rank as one of the leading sound designers in early Czech cinema; avant-garde artist Alexander Hackenschmied, who would go on to make Meshes of the Afternoon *(1943) with his wife Maya Deren; composer Jaroslav Ježek, whose jazz soundtrack with lyrics by Nezval integrate skillfully into the story; and cinematographer Václav Vích, one of the founders of the Czech cinematography school.*
In Machatý's hands, an enchantingly simple, human story is for the great critic Pierre Rissient the first great talking film. Sound itself becomes both a narrative and visual motif. Devices used for recording and transmission – phonograph, telephone, radio, headphones – enter into the lives of the characters to distract them from their drab, quotidian lives. Sound helps to keep the rhythm of the narrative and urges the audience to reflect on the relationship between what we hear and what we see. Machatý embraced sound when still a new technology and made a film startling and innovative even today.

GAI DIMANCHE

Francia, 1935 Regia: Jacques Berr

▪ T. it.: *Allegra domenica.* Scen., Int.: Jacques Tati, Rhum. F.: Marcel Paulis. Mus.: Michel Lévine. Prod.: Marcel de Hubsch per Atlantic Film ▪ DCP 2K. D.: 21'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ▪ Da: Les Films de Mon Oncle per concessione di Specta Films C.E.P.E.C. ▪ Restaurato in digitale 2K nel 2013 da Les Films de Mon Oncle presso i laboratori de L'Immagine Ritrovata e di L.E. Diapason a partire da originali 16mm provenienti da Forum des Images e CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée / *Digitally restored*

in 2K in 2013 by Les Films de Mon Oncle at L'immagine Ritrovata and L.E. Diapason laboratories from 16mm original prints by Forum des Images and CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée

Gai dimanche è la seconda delle performance sullo schermo di Tati a essersi conservata su celluloide. Il film di tre rulli fu scritto con Enrico Sprocani, un clown da circo affettuosamente chiamato Rhum, e trae ispirazione dal periodo in cui i due amici vivevano di espedienti.
Tati e Rhum, due vagabondi, decidono di noleggiare una vecchia auto scalcagnata per accompagnare i turisti in giro per la campagna. Una serie di gag visive prefigura le tematiche e i metodi che Tati svilupperà e perfezionerà anni dopo.

Gai dimanche *is the second of Tati's screen performances to survive on celluloid, and this particular three-reel film was written with Enrico Sprocani, a circus clown known affectionately as Rhum. The pair's own down-at-the-heels experiences inspired the story.*
Tati and Rhum play tramps who come up with the idea of hiring a dilapidated old car to ferry tourists around the countryside. A series of visual gags offer an early insight into the themes and methods Tati would develop to perfection years later.

IT ALWAYS RAINS ON SUNDAY

Gran Bretagna, 1947
Regia: Robert Hamer

▪ Sog.: dal romanzo omonimo di Arthur La Bern. Scen.: Angus MacPhail, Robert Hamer, Henry Cornelius. F.: Douglas Slocombe. M.: Michael Truman. Scgf.: Duncan Sutherland. Int.: Googie Withers (Rose Sandigate), Jack Warner (detective Fothergill), John McCallum (Tommy Swann), Edward Chapman (George Sandigate), Jimmy Hanley (Whitey), John Carol (Freddie), John Slater (Lou Hyams), Susan Shaw (Vi Sandigate). Prod.: Michael Balcon per Ealing Studios ▪ DCP. D.: 92'. Versione inglese / *English version* ▪ Da: BFI – National Archive per concessione di Tamasa

It Always Rain on Sunday

Terzo film di Robert Hamer per gli Ealing Studios – che, in attesa delle loro celebri commedie, erano allora noti soprattutto per i film drammatici e di guerra –, *It Always Rains on Sunday* può probabilmente essere considerato il primo esempio di realismo 'kitchen-sink' britannico.
Tratto dal romanzo omonimo di Arthur La Bern, il film racconta ventiquattro ore a Bethnal Green, quartiere dell'East End londinese ancora piagato dagli effetti della guerra e dalla miseria del dopoguerra. Rose Sandigate (Googie Withers) vive in ristrettezze con il marito di mezz'età e le due figlie di lui, frutto di un precedente matrimonio. Quando il suo ex amante Tommy (John McCallum), appena evaso, le chiede di nasconderlo, la donna è lacerata tra la nuova e la vecchia vita.
Il lavoro del direttore della fotografia Douglas Slocombe è qui magistrale. Fotoreporter di guerra, Slocombe era stato apprezzato dal regista Alberto Cavalcanti che lo aveva chiamato agli Ealing Studios per lavorare a *For Those in Peril* e *Dead of Night*. Le riprese in esterni, nei mercati e nelle strade affollate erano allora pressoché sperimentali nel cinema britannico, ma il vero colpo da maestro di Slocombe è la scena finale dell'evaso in fuga lungo i binari tra i treni in corsa. Il chiaroscuro un po' noir della sequenza notturna, spesso accostato al realismo poetico del cinema francese degli anni Trenta, richiama Renoir e Carné.
Quando *It Always Rains on Sunday* uscì, la Cinematograph Exhibitors Association lo definì "un film sgradevole… che può piacere solo a persone dalla mentalità aperta". Il pubblico britannico però non si lasciò condizionare e fece del film il principale

successo al botteghino della Ealing per quell'anno. Venticinque anni dopo un altro romanzo di Arthur La Bern, *Goodbye Piccadilly, Farewell Leicester Square* sarebbe diventato *Frenzy* di Hitchcock.

Robert Hamer's third film for Ealing Studios – until then known primarily for war films and dramas before their celebrated comedies – It Always Rains on Sunday *could arguably be considered the first British 'kitchen-sink' drama.*
Based on Arthur La Bern's novel of the same name, the story takes place over 24 hours in Bethnal Green, the East End of London, an area still ravaged by the after-effects of WWII and post-war deprivation. Rose Sandigate (Googie Withers) lives in meager conditions with her middle-aged husband and his two daughters from a previous marriage. When her former lover Tommy (John McCallum) turns up as a prison escapee and begs her to hide him, she is torn between her new life and her old.
Cinematographer Douglas Slocombe's work is masterful. A photojournalist during the war, he'd caught the eye of Ealing director Alberto Cavalcanti, who brought him into the studio for For Those in Peril *and* Dead of Night. *Location shooting in crowded streets and markets was at the time still quite experimental in British cinema, but Slocombe's masterstroke is in the final scene of the convict chased between trains along a railway siding. The noirish chiaroscuro of this night sequence has often been compared with the poetic realism of French cinema of the 1930s, a reminder of Renoir and Carné.*
At the time of its release, the Cinematograph Exhibitors Association declared it "an unsavoury film…with appeal only to those with very broad minds". Undeterred, the British audience made it Ealing's box office hit of the year. Novelist Arthur La Bern's Goodbye Piccadilly, Farewell Leicester Square *would 25 years later become Hitchcock's* Frenzy.

DOMENICA D'AGOSTO

Italia, 1950 Regia: Luciano Emmer

▪ T. int.: *Sunday in August*. Sog.: Sergio Amidei. Scen.: Franco Brusati, Luciano Emmer, Giulio Macchi, Cesare Zavattini. F.: Domenico Scala, Leonida Barboni, Ubaldo Marelli. M.: Jolanda Benvenuti. Mus.: Roman Vlad. Int.: Anna Baldini (Marcella), Vera Carmi (Adriana), Emilio Cigoli (Alberto Mantovani), Andrea Compagnoni (Meloni), Anna Di Leo (Iolanda), Franco Interlenghi (Enrico), Marcello Mastroianni (Ercole Nardi), Mario Vitale (Renato), Massimo Serato (Roberto). Prod.: Sergio Amidei per Colonna Film ▪ 35mm. D.: 80'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ▪ Da: Cineteca Nazionale

Dopo una serie di cortometraggi e di documentari d'arte realizzati con Enrico Gras tra il 1938 e il 1948, *Domenica d'agosto* segnò la prima incursione di Emmer in un genere che avrebbe dominato la sua prolifica produzione degli anni Cinquanta.
Nel 1949, quando il neorealismo italiano era ancora molto popolare oltreoceano, Sergio Amidei riuscì a procurarsi le risorse finanziarie per produrre un film diretto da Emmer e sceneggiato dallo stesso Amidei. La semplice e vaga premessa del film è enunciata fin dal titolo: una domenica d'agosto. Emmer non aveva in mente né un film a episodi né un documentario, ma, come ebbe a dire, "un resoconto drammatico di quella giornata e di quelle persone, le cui vite si incrociano per opera del fato o del caso". Voleva, disse, che il film fosse "il più possibile schietto e sincero" e che iniziasse con "un soggetto ridotto al minimo e destinato ad arricchirsi con il progredire del film, racchiudendo i fatti o i personaggi che man mano si presentavano". Alla sceneggiatura, completata in sole due settimane, lavorarono anche Franco Brusati, Giulio Macchi e il grande Cesare Zavattini.
Domenica d'agosto è un film meraviglioso in cui si intrecciano cinque storie di personaggi che in una torrida domenica estiva lasciano Roma per cercare refrigerio a Ostia: una ragazza e la sua famiglia, un vigile e la sua fidanzata, un ragazzo con gli amici, un giovane e la sua ex, un vedovo e la giovane figlia. Benché il film sia un indubbio precursore della popolare commedia all'italiana, la sua estetica resta saldamente ancorata al neorealismo e al cinema documentario. Il film fu girato interamente in esterni, e furono realizzati molti provini per trovare attori non-professionisti e poco noti che rendessero verosimile la storia tutta incentrata sulle vite di persone normali. Tuttavia, a proposito del film, si è spesso parlato di neorealismo rosa, sottogenere di breve durata caratterizzato da un tono più lieve e maggiormente in sintonia con la ripresa del paese.
Il cast comprende Mario Vitale, marito di Ingrid Bergman in *Stromboli*; Franco Interlenghi di *Sciuscià*; Massimo Serato, che per un breve periodo era stato sposato con Anna Magnani; Emilio Cigoli di *I bambini ci guardano*; e un Marcello Mastroianni ancora agli esordi, tanto da essere doppiato da Alberto Sordi.

Following a series of short films and art documentaries made with Enrico Gras between 1938 to 1948, Domenica d'agosto *marked Emmer's first foray into the features that would dominate his prolific output during the 1950s.*
By 1949, at a time when the Italian neorealist movement was still very popular overseas, screenwriter Sergio Amidei managed to raise the finances to produce and co-write a feature that Emmer would direct. The simple, loose premise of the film is contained in the title itself – a Sunday in August. Emmer envisioned neither an omnibus film of different episodes nor a documentary, but, as he said, "a dramatic story of that particular day and those people whose lives suddenly became entangled by fate or coincidence". He said he wanted the film to be "as sincere and unpretentious as possible" and for it to begin with "a

Domenica d'agosto

minimal scenario which was later enriched as the work progressed by the inclusion of facts or characters that gradually presented themselves". The screenplay was completed in just two weeks with contributions from Emmer, Amidei, Franco Brusati, Giulio Macchi, and the great Cesare Zavattini.
Domenica d'agosto *is a marvelous film interweaving five stories of characters fleeing Rome on a sweltering summer Sunday to seek refuge at the beach at Ostia – a girl with her family, a traffic policeman and his girlfriend, a boy and his friends, a young man and his ex-girlfriend, a widower and his young daughter. While the film is undoubtedly a precursor to the popular commedia all'italiana, its aesthetic remains firmly within neorealism and documentary. The film was shot entirely on location, and there was an extensive casting process of non-professional and little-known actors to keep the narrative focus squarely on the lives of ordinary people. However, the film has often been termed as* neorealismo rosa *(pink neorealism), a short-lived subgenre in which Italian films offered a lighter tone more in keeping with the improving conditions of the country.*
The cast includes Mario Vitale, Ingrid Bergman's husband in Stromboli;*Franco Interlenghi from* Sciuscià*; Massimo Serato, who was briefly married to Anna Magnani; Emilio Cigoli from* I bambini ci guardano*; and an early appearance by Marcello Mastroianni, still not far along enough in his career to have the right to his own voice – he was dubbed by Alberto Sordi.*

NIEDZIELNY PORANEK

Polonia, 1955 Regia: Andrzej Munk

[Una domenica mattina] ▪ T. int.: *One Sunday Morning.* Scen.: Andrzej Munk. F.: Romuald Kropat. M.: Halina Kubik. Mus.: Jan Krenz. Int.: Kazimierz Rudzki (narratore). Prod.: Wilhelm Hollender per Wytwórnia Filmów Dokumentalnych ▪ 35mm. D.: 19'. L.: 535 m. Col. Versione polacca con sottotitoli inglesi / *Polish version with English subtitles* ▪ Da: Filmoteka Narodowa

Il penultimo cortometraggio documentario di Munk vinse il Premio della critica al Festival internazionale di Mannheim nel 1956, che all'epoca per i registi di documentari era importante quasi quanto quello di Oberhausen. Gli abitanti di una Varsavia devastata dai bombardamenti riflettono sulle loro vite durante un viaggio in autobus attraverso la città. Nonostante i momenti umoristici, il film, come il suo seguito *Spacerek staromiejski* (1958), è incentrato sul tema della città che risorge dalle ceneri grazie alla capacità di ripresa dei suoi abitanti.

Munk's penultimate short documentary film won the Critic's Prize at the Mannheim International Film Festival in 1956 at a time when the festival was almost as important to documentary filmmakers as Oberhausen. The inhabitants of a bombed-out Warsaw are given an opportunity to reflect on their lives as they travel around the city on the local bus. Although humorous at times, the film, like his follow-up short Spacerek staromiejski *(1958), deals with the theme of the city rising from the ashes with the resilience of its citizens.*

SUNDAY

USA, 1961 Regia: Dan Drasin

▪ Int.: Frances Stillman, Howard Milkin, Gerald E. McDermott, Frank Simon. Mus.: Dave Cohen, Jan Dorfman. Prod.: Daniel Drasin ▪ 35mm. D.: 17'. Bn. Versione inglese / *English version* ▪ Da.: UCLA Film and Television Archive ▪ Restaurato nel 2008 da UCLA Film & Television Archive con il supporto di The Film Foundation / *Restored in 2008 by UCLA Film & Television Archive, with funding provided by The Film Foundation*

Domenica 9 aprile 1961. Il diciottenne di Brooklyn Dan Drasin va a Washington Square Park a filmare quella che avrebbe dovuto essere una protesta pacifica dei musicisti folk per essersi visti rifiutare il permesso di suonare nel parco. I manifestanti si scontrano con la polizia e in molti vengono arrestati.

Drasin si occupava del magazzino delle attrezzature per Richard Leacock, D.A. Pennebaker e Albert Maysles, e fu così che riuscì a procurarsi la cinepresa 16mm con cui realizzò il suo progetto. Il film è spesso citato come documento storico della rivoluzione controculturale, ma oggi può anche essere visto come un precursore dei video girati con gli smartphone e postati sui social media.

Sunday, April 9, 1961. Just 18 at the time, Brooklynite Dan Drasin headed to Washington Square Park to film what was supposed to be a peaceful protest by folk musicians whose permit to play in the park had been turned down. The protestors clashed with New York City police, who ended up making several arrests. Drasin was in charge of the equipment room for Richard Leacock, D.A. Pennebaker and Albert Maysles, and as an employee he was able to grab a 16mm camera for his own project. The film is often cited as a historical document of the countercultural revolution, but today it can also be seen as an early precursor to live news events filmed on mobile phones and posted on social media.

Les Dimanches de Ville d'Avray

LES DIMANCHES DE VILLE D'AVRAY

Francia, 1962
Regia: Serge Bourguignon

▪ T. it.: *L'uomo senza passato*. T. int.: *Sundays and Cybele*. T. alt.: *Cybèle*. Sog.: dal romanzo omonimo di Bernard Eschasseriaux. Scen.: Serge Bourguignon, Antoine Tudal. F.: Henri Decaë. M.: Léonide Azar. Scgf.: Bernard Evein. Mus.: Maurice Jarre. Int.: Hardy Krüger (Pierre), Nicole Courcel (Madeleine), Patricia Gozzi (Cybèle/Françoise), Daniel Ivernel (Carlos), André Oumansky (Bernard), Michel de Ré (Fiacre), Gilbert Edard (il padre di Cybèle), Malka Ribowska (Madame Athéna). Prod.: Romain Pinès per Terra Film, Fides – Fiduciaire d'Éditions de Films, Orsay Films, Les Films Trocadero ▪ 35mm. D.: 110'. Bn. Versione francese / *French version* ▪ Da: Sony Columbia per concessione di Park Circus ▪ Restaurato nel 2009 da Sony Columbia a partire dal negativo camera originale / *Restored in 2009 by Sony Columbia from the original camera negative*

Dopo aver studiato cinema all'IDHEC, Serge Bourguignon divenne aiuto regista e realizzò cortometraggi documentari. Dopo che il corto *Le Sourire* vinse un premio al Festival di Cannes nel 1960, gli fu offerta la possibilità di girare film di finzione.
Dopo il rifiuto di Henri-Georges Clouzot, il produttore franco-russo Romain Pinès propose il romanzo di Bernard Eschasseriaux *Les Dimanches de Ville d'Avray* a Bourguignon. Il regista rielaborò la trama eliminando gangster e prostitute, ma conservando la storia del pilota colpito da amnesia che stringe un'amicizia innocente con un'orfana undicenne cui fa regolarmente visita ogni domenica.
Per il ruolo del protagonista Bourguignon avrebbe voluto Steve McQueen, ma il divo americano non era disponibile e probabilmente avrebbe fatto sforare il budget. Colpito da una fotografia di Hardy Krüger su "Sight & Sound", Bourguignon capì immediatamente di aver trovato il suo protagonista. La parte della ragazzina fu assegnata quando il regista vide Patricia Gozzi in *Léon Morin, prete* (1961) di Melville.
La straordinaria, sensibile fotografia di Henri Decaë instilla poesia in quasi tutte le inquadrature. Molte immagini vengono fotografate attraverso vetri o riflessi sull'acqua, a frammentare la realtà della narrazione. Quando conobbe il compositore della colonna sonora Maurice Jarre, Bourguignon gli diede istruzioni semplicissime: "immaginare il film come se fosse un muto" e fare della musica "un'espressione per sottolineare i momenti psicologici".
Snobbato dai critici dei "Cahiers du cinéma", indubbiamente contrariati

dall'esclusione di *Jules e Jim* e *Questa è la mia vita* dalla selezione francese per gli Academy Awards, *Les Dimanches de Ville d'Avray* vinse l'Oscar per il miglior film straniero nel 1963.

After studying cinema at IDHEC, Serge Bourguignon became an assistant director and directed documentary shorts. When his short Le Sourire *won a prize at the 1960 Cannes Film Festival, he began to be offered features.*
After Henri-Georges Clouzot turned down Bernard Eschasseriaux's novel Les Dimanches de Ville d'Avray*, Russian-French producer Romain Pinès proposed it to Bourguignon. Bourguignon re-conceived the story without gangsters and prostitutes, retaining the plot about the amnesiac pilot who forms an innocent friendship with an 11-year-old orphan girl and who visits her on Sundays. Bourguignon was set on Steve McQueen for the lead, but the busy American star was not available and most likely would have exceeded the budget. Then spotting a still image of Hardy Krüger in the magazine "Sight & Sound", Bourguignon knew immediately that he had found his leading man. The part of the young girl was cast after Bourguignon saw Patricia Gozzi in Melville's* Léon Morin, Priest *(1961).*
Henri Decaë's striking, sensitive cinematography breathes poetry into almost every shot, with many images photographed through glass or reflections in water shattering the reality of the narrative. When introduced to the film's composer Maurice Jarre, Bourguignon gave him the simple instruction to "imagine the film as a silent movie" and to make the music "an expression to underline the psychological moments".
Shunned by the "Cahiers du cinéma" critics who no doubt were not happy that their own films Jules and Jim *and* My Live to Live *were overlooked by France for selection for the 35th Academy Awards,* Les Dimanches de Ville d'Avray *would go on to win the Oscar for best foreign-language film in 1964.*

ZABITÁ NEDĚLE

Cecoslovacchia, 1969
Regia: Drahomíra Vihanová

▪ T. int.: *Squandered Sunday.* Sog.: dal romanzo omonimo di Jiří Křenek. Scen.: Drahomíra Vihanová, Jiří Křenek. F.: Zdeněk Prchlík, Petr Volf. M: Miroslav Hájek. Scgf.: Vladimír Labský. Mus.: Jiří Šust. Int.: Irena Boleslavská (Ingrid), Vladislav Dražďák (l'autista), Alexandra Haškovcová (la ragazza bionda), Josef Kubíček (il caposala), Míla Myslíková (Marie), Ivan Palúch (Arnošt). Prod.: Jan Procházka per Barrandov Studios ▪ 35mm D.: 77'. Bn. Versione ceca con sottotitoli inglesi / *Czech version with English subtitles* ▪ Da: Czech National Film Archive

Pianista classica mancata, Drahomíra Vihanová si trasferì a Praga dove lavorò come aiuto regista a programmi musicali per la televisione e frequentò la FAMU (la scuola nazionale di cinema cecoslovacca) insieme ad altri due importanti cineasti della futura *nová vlna* cecoslovacca, Věra Chytilová ed Evald Schorm. Dopo il successo del suo film-saggio di diploma *Fuga na černých klávesách* (Fuga sui tasti neri, 1965), le fu offerta la possibilità di girare presso i Barrandov Studios con la supervisione di Jan Procházka. Vihanová decise così di adattare il romanzo di Jiří Křenek *Zabitá neděle* e a quanto si dice completò la sceneggiatura in sole due settimane.
Le riprese a Josefov iniziarono nell'agosto del 1968 ma furono bruscamente interrotte due settimane dopo quando le truppe sovietiche entrarono in città. La troupe fece ritorno a Praga senza sapere se la lavorazione sarebbe mai ripresa. Nel mese di ottobre il produttore Procházka comunicò a Vihanová che nel nuovo contesto politico il suo film non era più considerato opportuno. Ma nella primavera del 1969 la situazione era nuovamente cambiata e fu detto alla regista che il film aveva ancora una speranza a patto di lavorare in fretta e di completarlo entro la fine dell'anno, poiché la nuova dirigenza degli Studios non sarebbe stata comprensiva.
Vihanová tornò effettivamente a girare nell'estate di quell'anno, ma il film fu immediatamente messo al bando insieme ad altri quattro titoli, *Ucho* (*L'orecchio*, 1970) di Karel Kachyňa, *Smuteční slavnost* (Cerimonie funebri, 1969) di Zdeněk Sirový, *Skřivánci na niti* (*Allodole sul filo*, 1969) di Jiří Menzel e *Den sedmý, osmá noc* (Il settimo giorno, l'ottava notte, 1969) di Evald Schorm. A Vihanová fu inoltre proibito di girare altri film, e fino al 1994 la regista lavorò come montatrice di trailer per film stranieri e realizzò solo brevi documentari.
Questo dramma esistenziale dell'assurdo che descrive il disinganno di un ufficiale militare comunista giunto al capolinea personale e professionale è una bruciante metafora della situazione politica nella Cecoslovacchia dell'epoca. Il film è forse una delle opere più cupe della *nová vlna*, e pur essendo poco noto caratterizza Drahomíra Vihanová come una delle figure cruciali del movimento. *Zabitá neděle* poté essere proiettato solo dopo la Rivoluzione di velluto del 1989.

When her plan to be a classical pianist didn't work out, Drahomíra Vihanová moved to Prague, worked as an assistant director on musical broadcasts for television, and attended Czech National Film School (FAMU) along with two other major directors of the coming nová vlna*, the Czechoslovak New Wave – Věra Chytilová and Evald Schorm. After the success of her student film* Fuga na černých klávesách *(*Fugue on the Black Keys*, 1965), she was offered to make a feature at Barrandov Studios under the supervision of Jan Procházka. Vihanová decided to adapt Jiří Křenek's novel* Zabitá neděle *and is said to have written the screenplay in just two weeks.*
Shooting in Josefov started in August of 1968 but ceased abruptly two weeks later when Russian troops rolled into town. Returning to Prague, the crew had no

Zabitá neděle

idea if shooting would ever resume. In October, producer Procházka informed her that the film was no longer considered appropriate for the new political reality. But in spring, 1969, the situation had shifted again, and Vihanová was told that if there existed any hope for the film, she must work quickly and finish by the end of the year, since the new bosses at Barrandov would not be sympathetic.
Vihanová did manage to shoot again in the summer of that year, but the completed film was immediately banned along with four other films – Karel Kachyňa's Ucho *(*The Ear*, 1970), Zdeněk Sirový's* Smuteční slavnost *(*Funeral Ceremonies*, 1969), Jiří Menzel's* Skřivánci na niti *(*Larks on a String*, 1969), and Evald Schorm's* Den sedmý, osmá noc *(*The Seventh Day, the Eighth Night*, 1969). Vihanová herself was prohibited from making another feature and until 1994 worked cutting trailers for foreign films and making short documentaries. This existential and absurdist drama about the disillusionment of a Communist military officer at his wits' end both personally and professionally is a searing metaphor for the political situation in Czechoslovakia at the time. The film may be one of the darker offerings from the* nová vlna*, and, although lesser known, it marks Drahomira Vihanová as one of the key filmmakers of the movement.* Zabitá neděle *never screened until after the Velvet Revolution in 1989.*

NIEDZIELNE IGRASZKI

Polonia, 1983-1988
Regia: Robert Gliński

[Scherzi domenicali] ▪ T. int.: *Sunday Pranks*. Sog.: dalla pièce *Juegos a la hora de la siesta* di Roma Mahieu. Scen.: Robert Gliński, Grzegorz Torzecki. F.:

Jerzy Rękas, Grzegorz Torzecki. M.: Łucja Ośko. Scgf.: Andrzej Nowacki. Mus.: Lech Brański. Int.: Joanna Eberlein, Filip Gębski, Anna Goluch, Elżbieta Helman, Jacek Janiszewski, Grzegorz Karczewski, Agnieszka Korzeniowska, Agnieszka Niewięckowska. Prod.: Krzysztof Waś per Karol Irzykowski Studio ▪ 35mm. D.: 56'. Bn. Versione polacca con sottotitoli inglesi */ Polish version with English subtitles* ▪ Da: Filmoteka Narodowa

Prodotto nel 1983, il film di Robert Gliński fu messo al bando per quattro anni dalle autorità polacche in seguito all'introduzione della legge marziale. È interessante notare che esso si ispirava all'opera teatrale della scrittrice polacca emigrata in Argentina Roma Mahieu, *Juegos a la hora de la siesta*, vietata dalla dittatura militare negli anni Settanta.
Niedzielne igraszki, che ricorda *Giochi proibiti* (1952) di René Clément, si svolge una domenica mattina dell'estate del 1953, dopo la morte di Stalin, in un cortile di Varsavia distrutto dai bombardamenti. Mentre le famiglie sono a messa o partecipano a una sfilata commemorativa, un gruppo di ragazzini mette in scena giochi macabri e mostruosi imitando la violenza del mondo adulto. Gli innocenti 'scherzi domenicali' dei bambini innescano una catena di eventi dalle gravi implicazioni: una coppia di genitori viene arrestata dalla polizia segreta e loro figlio finisce in un istituto. Nonostante la premessa un po' ovvia, il film è un riuscito esempio di realismo sociale e riesce a cogliere il clima di morte e di minaccia che incombeva sulla Polonia degli anni Ottanta. Gliński si diplomò alla Scuola nazionale di cinema di Łódź nel 1979 ed esordì come documentarista. *Niedzielne igraszki*, suo primo film di finzione, fu prodotto dalla società cinematografica Karol Irzykowski, che contava Gliński tra i suoi fondatori. Il film ricevette il premio FIPRESCI al Festival internazionale di Mannheim nel 1987.

Niedzielne igraszki

Produced in 1983, Robert Gliński's film was shelved for four years by Polish authorities after the introduction of martial law. Interestingly, it had been inspired by a Polish émigré Roma Mahieu's Argentine play Juegos a la hora de la siesta, *which had been banned by the Argentine military dictatorship in the 1970s.*
Reminiscent of René Clément's Forbidden Games *(1952), the film is set in a bombed-out Warsaw courtyard on a summer Sunday morning in 1953 following Stalin's death. Their parents away at church or attending the memorial procession, a group of children play ghoulish and macabre games in an imitation of the violent adult world. The children's innocent 'sunday pranks' set off a chain of events with grave implications when one set of parents is arrested by the secret police and their son is taken away to a home. Even if the premise seems a bit obvious, the film succeeds as a classic piece of social realism and captures a sense of menace and doom in 1980s Poland.*
Gliński graduated from the National Film School of Łódź in 1979 and started out as a documentarian. Niedzielne igraszki *was his feature debut and was produced by the Karol Irzykowski Studio, with Gliński as one of its founders. It was awarded the FIPRESCI prize at the Mannheim Film Festival in 1987.*

JEAN VIGO RITROVATO

Jean Vigo Recovered

Programma e note a cura di / *Programme and notes curated by* **Bernard Eisenschitz**
in collaborazione con / *in collaboration with* **Gaumont**

Jean Vigo, prima di morire a ventinove anni, ha girato quattro film. Un'opera per proiettare la quale basta un breve pomeriggio, e che pure si è impressa nella memoria di intere generazioni di cineasti e spettatori, nel mondo intero.
Per cui, a rigore, sembrava difficile aspettarsi grosse sorprese quando Gaumont ha intrapreso (dopo quelli realizzati nel 1990 e nel 2001) un nuovo restauro dell'unico lungometraggio di Vigo, *L'Atalante* (con la collaborazione della Cinémathèque française e della Film Foundation), e degli altri tre film. Ma non si erano tenuti nel debito conto, a distanza di diciassette anni (data del precedente restauro), lo sviluppo degli scambi tra archivi e le nuove potenzialità della ricerca e della tecnica. I nuovi mezzi, insieme al lavoro su documenti ritrovati negli archivi di Luce Vigo – scomparsa il febbraio scorso, proprio quando stava iniziando a prender forma questo progetto – e di molte cineteche, hanno consentito di conoscere meglio il metodo di lavoro di Vigo e i suoi film così come li aveva portati a termine.
Il confronto tra le sei copie anteriori al 1940 di *L'Atalante* e di *Le Chaland qui passe* (la versione con il sonoro mutilato e rimontato per l'uscita in Francia) ha confermato che la copia del British Film Institute era la *princeps* del vero *Atalante*, proiettato a Londra nell'autunno 1934.
Molti spettatori erano rimasti colpiti dalla bellezza degli elementi che erano stati integrati nei restauri anteriori (1950, 1990). Queste interpolazioni, che sono parte di un insieme di scarti [*rushes et chutes*] acquisito dalla Cinémathèque française alla fine degli anni Quaranta, non trovano più posto nel film *L'Atalante* propriamente detto, ma andavano comunque messe a disposizione dello spettatore, insieme al film ristabilito nella sua "purezza originaria" (Henri Langlois); nel girato infatti si può leggere la storia di una lavorazione ad alto rischio, nonché il metodo di un cineasta ispirato e padrone dei propri mezzi.
Un'altra sorpresa: si è scoperto che la copia di *Zéro de conduite* della Cineteca Italiana di Milano, inviata da Henri Langlois a Luigi Comencini nel 1947, aveva un metraggio superiore a quello della copia conosciuta, uscita nel 1945. Si tratta, infatti, di due montaggi differenti, entrambi datati 1933. La copia di Milano presenta (ancora) le didascalie esplicative scritte da Vigo; e vi figurano parecchie inquadrature 'censurabili', poi attenuate o eliminate nella versione conosciuta; mentre una sequenza ricompare nella sua versione completa. Si è deciso di dare la preferenza a questa versione, restaurando comunque entrambi i montaggi, con un ritorno, per la prima volta, al negativo originale.
Ultima ricomparsa: quella delle undici bobine di materiali (immagine e sonoro) dello stesso *Zéro de conduite*, depositate da Gaumont presso Les Archives du film français, tra le quali nove minuti di inquadrature e di riprese scartate, all'interno delle quali si può scorgere il giovane Vigo.

Bernard Eisenschitz

Before dying aged 29, Jean Vigo had made four films – a body of work that takes only one afternoon to screen, yet which nonetheless has left an indelible impression on generations of filmmakers and spectators around the world.
For this reason it was difficult to imagine any huge surprises when Gaumont undertook, following those carried out in 1990 and 2001, a new restoration of Vigo's only feature length film, L'Atalante *(in collaboration with the Cinémathèque française and The Film Foundation), as well as his three other films. That was not taking into account were the increased exchanges between archives and the new possibilities offered by research and technology over these last seventeen years, since the last restoration took place.*
These new means, together with a number of documents dormant in the archives of Luce Vigo – who passed away last February, when this project was just starting – and those belonging to many film archives, have given us the possibility to better understand Vigo's working method and his films as he had completed them.
A comparison of six pre-1940 prints of L'Atalante *and* Le Chaland qui passe *(the version of the film released in France with a reedited soundtrack and new music), confirmed that the print held by the British Film Institute was the oldest existing one of the authentic* L'Atalante*, as screened in London in the autumn of 1934.*
Many viewers had been struck by the beauty of the materials integrated in some of the previous restorations (1950, 1990). These came from the outtakes acquired by the Cinémathèque in the late 1940s and now that a reference print has been identified, they no longer belong within the film. Along with the film being restored to its "original purity" (Henri Langlois), they should become accessible to the viewer. They tell the story of a high-risk shooting and give an insight into the methods of an inspired and self-assured filmmaker.
Another surprise: the print of Zéro de conduite *held by the Cineteca Italiana in Milan, that Henri Langlois had sent to Luigi Comencini in 1947, turned out to be longer than the generally known version, released in 1945.*
In fact, they are actually two different cuts of the film, both made in 1933. The Milan print does not (yet) have the explanatory intertitles written by Vigo; and there are also a number of 'censurable' shots, which were subsequently cut – in part or entirely – from the known version; while another sequence reappears in its complete form. We opted for this version, while restoring both; this is the first time that a restoration of Zéro de conduite *is based on the original negative.*
Last but not least, the rediscovery of eleven reels of outtakes (sound and picture) from Zéro de conduite*, deposited by Gaumont at the Archives françaises du film, including nine minutes of shots and discarded takes, in which we get a glimpse of young Vigo.*

Bernard Eisenschitz

À PROPOS DE NICE

Francia, 1930 Regia: Jean Vigo, Boris Kaufman

▪ T. it.: *A proposito di Nizza*. Scen., M.: Jean Vigo. F.: Boris Kaufman. Prod.: Jean Vigo, Boris Kaufman ▪ DCP. D.: 25'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ▪ Da: Gaumont ▪ Restaurato in 4K nel 2017 da Gaumont con il supporto di CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée presso i laboratori L'Immagine Ritrovata e L'Image Retrouvée a partire dal negativo originale e da due copie nitrato originali di prima generazione provenienti dagli archivi Gaumont / *Restored in 4K in 2017 by Gaumont with the support of CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée at L'Immagine ritrovata and L'Image Retrouvée laboratories from the original negative and two original first generation nitrate prints from Gaumont archives*

In questo film – interprete una città le cui manifestazioni sono significative – si assiste al processo di un certo mondo. In realtà, non appena indicate l'atmosfera di Nizza e lo spirito della vita che vi si conduce (e che si conduce anche altrove, purtroppo!), il film muove alla generalizzazione degli insulsi divertimenti, messi sotto l'insegna del grottesco, della carne e della morte, ultimi bruschi trasalimenti d'una società che si abbandona, fino a darvi la nausea e a farvi complici di una soluzione rivoluzionaria.
Jean Vigo, *Verso un cinema sociale*, 14 giugno 1930

À propos de Nice le è davvero piaciuto? Io, quando penso che viene proiettato in pubblico tutte le sere, provo non poca inquietudine. Durante la sua lavorazione, ho dimenticato che il film doveva essere uno spettacolo: da qui certe lungaggini, insistenze, che lei ha notato. La mia prima intenzione era procurare la nausea. Rendere intollerabile, almeno al cinema, ciò che si guarda con indifferenza, con compiacimento, con piacere a grandezza naturale! / E procurare sollievo con immagini di operai e del clima delle fabbriche. / Ecco. / Continui ad aiutarmi a cercare di fare del mio meglio. Solo a leggerla, mi ritorna il coraggio. / Grazie.
Lettera di Jean Vigo a Jean Painlevé, 7 ottobre 1930

In this film – by means of a city whose events are significant – we witness a certain world on trial. In fact, no sooner is the atmosphere of Nice and the kind of life one leads there (and elsewhere, alas!) evoked, does the film extend towards the generalisation of vulgar pleasures placed beneath the sign of the grotesque, of flesh and death; these are the final spasms of a society which has let itself go to the point of making you so sick that it will inspire you to become part of a revolutionary solution.
Jean Vigo, Towards a Social Cinema*, June 14th, 1930*

Did you actually enjoy A propos de Nice? *When I think of it being screened in public every evening, I feel a certain unease. While working on it, I forgot that the film was supposed to be entertainment, hence some lengthy passages, some lingering, which you have noticed.*
First and foremost, I wanted to provoke nausea. To make – what we look at with indifference, complacency and pleasure when life-size – unbearable to watch at least on screen. Then to bring in some relief with the images of workers and the athmosphere of the factory. / There you have it. / Help me to pursue my best, always. / Reading your words gives me courage. Thank you.
Letter from Jean Vigo to Jean Painlevé, October 7th, 1930

LA NATATION PAR JEAN TARIS, CHAMPION DE FRANCE

Francia, 1931 Regia: Jean Vigo

▪ T. it: *Taris o del nuoto*. T. alt.: *Taris*; *Taris, roi de l'eau*. Sog., M.: Jean Vigo. F.: G. Lafont, Lucas. Prod.: Le Journal vivant, GFFA ▪ DCP. D.: 9'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ▪ Da: Gaumont ▪ Restaurato in 4K nel 2017 da Gaumont con il supporto di CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée presso i laboratori L'Immagine Ritrovata e L'Image Retrouvée a partire da un acetato interpositivo sonoro di terza generazione e copie nitrato di terza generazione conservate da Gaumont / *Restored in 4K in 2017 by Gaumont with the support of CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée at L'Immagine ritrovata and L'Image Retrouvée laboratories from a third generation sound interpositive acetate print and third generation nitrate prints preserved by Gaumont*

In primo luogo, il RISPETTO, perché a metà luglio diventerò papà, non so ancora se di un figlio o di una figlia. Ma lo saprete quanto prima.
In secondo luogo, avete visto a Les Miracles *La Natation par Jean Taris*? Film sopra e sottomarino. L'animale e il suo ambiente sono belli, ma… Jean Vigo non è Jean Painlevé. Punto e basta!
Lettera di Jean Vigo a Jean Painlevé, Nizza, 28 maggio 1931

Il film sul campione di nuoto Jean Taris, commissionato a Vigo da Germaine Dulac e realizzato nei primi mesi del 1931, viene spesso considerato, nel complesso dell'opera di Jean Vigo, un film minore, anzi, talvolta viene persino ignorato, quando invece reca, ben stampato, il nome 'Vigo', anche se il regista amava, del film, solo le sequenze girate sott'acqua. Tanto che se ne ricorderà durante la lavorazione di *L'Atalante*. Ma non c'è solo questo: la scena del 'nuoto in camera' è insolita e divertente, così come i trucchi e l'ammicco di Taris allo spettatore, quando, completamente vestito, cammina sulle acque. È la prima esperienza sonora di Vigo, in un'epoca in cui non esisteva il

missaggio. Il cineasta è riuscito a creare un contrappunto tra voce umana e rumore dell'acqua in movimento.
Luce Vigo, *Jean Vigo, une vie engagée dans le cinéma*, Cahiers du cinéma-CNDP, Paris 2002

First of all, RESPECT, because in mid-July I will become a father. I don't yet know whether to a son or a daughter, but I shall let you know as soon as I do. Secondly, have you seen La Natation par Jean Taris *at Les Miracles?*
Filmed above and below water. The creature and its environment are beautiful, but… Jean Vigo is not Jean Painlevé. And that's that!
Letter from Jean Vigo to Jean Painlevé, Nice, May 28th, 1931

This film on swimming champion Jean Taris, commissioned from Vigo by Germaine Dulac and shot in the early months of 1931, is often considered, within the context of his work, a minor film; it is sometimes ignored. Instead, it has the name 'Vigo' clearly printed on it, even if the director himself only loved the sequences shot underwater. He would recall them when shooting L'Atalante. *But there's more: the 'swimming in a room' scene is unusual and funny, as are Taris's tricks and his winks directed towards the viewer, when, completely dressed, he walks on water. It was Vigo's first experience working in sound, at a time when mixing did not exist. The filmmaker was able to create a counterpoint between the human voice and the sound of water in movement.*
Luce Vigo, Jean Vigo, une vie engagée dans le cinéma*, Cahiers du cinéma-CNDP, Paris 2002*

ZÉRO DE CONDUITE

Francia, 1933 Regia: Jean Vigo

▪ T. it.: *Zero in condotta.* Scen., M.: Jean Vigo. F.: Boris Kaufman. Scgf.: Jean Vigo, Henri Storck, Boris Kaufman. Mus.: Maurice Jaubert. Int.: Jean Dasté (sorvegliante Huguet), Robert Le Flon (sorvegliante Pète-Sec), du Verron (sorvegliante generale Bec-de-Gaz), Delphin (rettore del collegio), Louis Lefebvre (Caussat), Gilbert Pruchon (Colin), Coco Goldstein (Bruel), Gérard de Bédarieux (Tabard), Léon Larive (il professore di chimica). Prod.: J.L. Nounez per Argui-Films, Gaumont-Franco-Film-Aubert ▪ DCP. D.: 44'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ▪ Da: Gaumont ▪ Restaurato in 4K nel 2017 da Gaumont con il supporto di CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée presso i laboratori L'Immagine Ritrovata e L'Image Retrouvée a partire dal negativo camera originale e da copie priginali nitrato provenienti da Cineteca Italiana / *Restored in 4K in 2017 by Gaumont with the support of CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée at L'Immagine ritrovata and L'Image Retrouvée laboratories from the original camera negative and original nitrate prints from Cineteca Italiana*

La copia originaria della versione restaurata nel 2017 è quella della Cineteca Italiana di Milano, ricavata dal negativo, datata 1933 e fatta avere da Henri Langlois a Luigi Comencini nel 1947. La versione è più lunga rispetto al negativo camera utilizzato per il montaggio del film uscito nel 1945 e per le copie finora conosciute. Risulta che le due versioni risalgano al medesimo anno, ma che quella conservata presso la Cineteca Italiana sia anteriore. L'esistenza di due versioni simultanee di un film non era un fatto eccezionale. Per quali ragioni esistono nel caso presente? È possibile che la versione abbia superato il metraggio (1200 m) stabilito dal contratto tra il produttore Nounez e GFFA. O che, dopo le prime deludenti reazioni, Vigo, tra l'unità d'azione e l'unità stilistica "abbia optato per la seconda soluzione, riservandosi la facoltà di aggiungere, se necessario, alcune didascalie esplicative" (Paulo Emilio Sales Gomes). In definitiva, nella copia corrispondente al negativo, risultano attenuate o tagliate alcune scene 'censurabili': il sorvegliante Pète-Sec, inquadrato sotto forma di ombra cinese, che si pratica un'iniezione prima di dormire (tagliato nella versione nota finora), il professore di chimica che sputa nel fazzoletto (nella versione conosciuta si sentiva solo il rumore), la sua mano che accarezza quella di Tabard (abbreviato), ecc.
Infine va sottolineato lo spostamento di un episodio, quello del sonnambulo, ora re-integrato nel contesto notturno del dormitorio e collegato ad altre brevi scene: prosecuzione della preparazione della rivolta; punizione di un 'delatore'; il sonnambulo; Tabard e Bruel che si dicono teneramente buonanotte, spiati dal sorvegliante Bec-de-Gaz.

Bernard Eisenschitz

The reference print on which the 2017 restoration is based belongs to the Cineteca Italiana di Milano; it was taken from the original negative dated 1933, and given by Henri Langlois to Luigi Comencini in 1947. It is longer than the camera negative, which was reedited and corresponds to the 1945 release of the film and other prints known so far. As it turns out, the two edits were done in the same year, but 'Milan's' is the earlier one.
Two different versions of a film existing at the same time was not exceptional. Why is it so, in the present case? One reason would be that the longer one exceeded the standard length of a supporting short feature (1200 m), as set by the contract between producer Nounez and GFFA. Or perhaps, after the initial disappointing audience reactions, Vigo, in an attempt to balance action and style, "opted for the second solution, reserving the right to add, if necessary, some explanatory intertitles" (Paulo Emilio Sales Gomes). Also, in the print matching the negative, some 'censorable' scenes were either shortened or cut: a silhouette of Surveillant Pète-Sec, injecting himself before going to sleep (a shot cut in the known version), the chemistry professor spitting into a handkerchief (in the

known version only the sound is heard), his hand caressing Tabard's (the shot was shortened), etc.
Finally one episode, that of the sleepwalker, was displaced and is now re-integrated into the night-time context of the dormitory and linked to other short scenes: preparations for the revolt; punishing an 'informant'; the sleepwalker; Tabard and Bruel tenderly saying good night to each other, spied upon by Surveillant-Général Bec-de-Gaz.

Bernard Eisenschitz

L'ATALANTE

Francia, 1934 Regia: Jean Vigo

▪ T. it.: *L'Atalante*. Sog.: Jean Guinée [Robert de Guichen]. Scen.: Jean Vigo, Albert Riéra. F.: Boris Kaufman. M.: Louis Chavance. Scgf.: Francis Jourdain. Mus.: Maurice Jaubert. Int.: Michel Simon (père Jules), Dita Parlo (Juliette), Jean Dasté (Jean), Gilles Margaritis (il venditore ambulante), Louis Lefebvre (il mozzo), Raphaël Diligent (Raspoutine), Maurice Gilles (impiegato della compagnia), Fanny Clar (la madre di Juliette). Prod.: J.L. Nounez, Gaumont-Franco-Film-Aubert ▪ 35mm. D.: 89'. Bn. Versione francese / *French version* ▪ Da: Gaumont ▪ Restaurato in 4K nel 2017 da Gaumont in collaborazione con Cinémathèque française e The Film Foundation con il supporto di CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée presso i laboratori L'Immagine Ritrovata e L'Image Retrouvée a partire da nitrati originali di prima generazione provenienti da BFI – National Archive, Cineteca Italiana e Cinémathèque française / *Restored in 4K in 2017 by Gaumont in association with Cinémathèque française and The Film Foundation with the support of CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée at L'Immagine Ritrovata and L'Image Retrouvée laboratories from original first generation nitrate prints preserved by BFI, Cineteca Italiana and Cinémathèque française*

Nel febbraio 1934, Jean Vigo, malato, ha terminato il montaggio di *L'Atalante*, in uno scambio costante con la sua 'banda', vale a dire il suo gruppo di amici che, insieme al montatore Chavance, tiene al corrente il regista quando questi non è fisicamente presente. A quel punto Vigo lascia Parigi per riposarsi, mentre Maurice Jaubert, suo complice, compone la musica. Non troverà più la forza per riprendere il montaggio, come si augurava. Il suo collaboratore Albert Riéra, propone di condensare la narrazione, ma J.L. Nounez, il produttore, rifiuta che qualcuno si sostituisca al regista. Solo dopo una proiezione per gli esercenti dall'esito disastroso, Nounez accetta la proposta del coproduttore e distributore GFFA di sostituire la musica di Jaubert con una 'canzone realistica' adattata dall'italiano, *Le Chaland qui passe*. Titolo con il quale il film uscirà nel mese di settembre, poco prima della morte di Vigo. Nel frattempo, una copia dell'*Atalante* autentica è stata inviata a Londra, a quanto pare affidata da Maurice Jaubert ad Alberto Cavalcanti.
Ed è questa la copia-guida, immagine e suono, su cui è stato rigorosamente condotto il nuovo restauro. È stata reintegrata l'inquadratura aerea finale, girata da Kaufman su istruzioni di Vigo, già prevista in tutta la sua lunghezza nel commento musicale di Jaubert; e alcuni tagli (usura? censura? proiezionisti voyeur?) sono stati completati grazie ad alcune copie di *Le Chaland qui passe*, la cui pellicola fu mutilata solo *a seguito* dell'esclusiva del film al cinema Le Colisée, quando GFFA si appellò alle proteste di vari spettatori per raccomandare i tagli. L'ottica adottata è stata quella di affidarsi al film nella sua veste originaria, quella degli anni 1933-1934, senza tentare di adattarlo alle abitudini degli spettatori del XXI secolo.

Bernard Eisenschitz

In February 1934, a sick Jean Vigo had finished editing L'Atalante *during a constant exchange with his 'band', a group of close friends, who, together with the editor Chavance, kept the director informed when he could not be present in person. Vigo then left Paris to recover, while his friend Maurice Jaubert was completing the music. Vigo would never again find the strength to continue working on the editing as he desired. His collaborator, Albert Riéra, proposed to tighten the cutting, but producer J.L. Nounez refused that anyone should substitute the director. Only following the disastrous reception at a trade screening did he accept the proposal of co-producer and distributor GFFA to substitute Jaubert's music with a 'realistic song' adapted from the Italian,* Le Chaland qui passe*; the title with which the film would be released that September, shortly before Vigo's death. In the meantime, a print of the original* L'Atalante *has been sent to London, entrusted as it seems by Maurice Jaubert to Alberto Cavalcanti.*
This is the print that has been used by the present restoration as a reference, for both picture and sound. We reintroduced the final aerial shot, taken by Kaufman instructed by Vigo, whose length was foreseen in the recorded score. A number of cuts (caused by film wear, censorship, voyeur projectionists?) have been restored with the help of some prints of Le Chaland qui passe*, mutilated only after its the release at the Colisée Theatre, when GFFA heeded – or took advantage of – the protests of some spectators. The approach taken was to return to the original 1933-1934 film, without trying to adapt it to the viewing habits of 21st century spectators.*

Bernard Eisenschitz

L'ATALANTE – RUSHES ET CHUTES

Francia, 1934 Regia: Jean Vigo

▪ DCP. D.: 80'. Bn. Versione francese / *French version* ▪ Da: Gaumont ▪ Restaurato in 4K nel 2017 da Gaumont in collaborazione con Cinémathèque

française e The Film Foundation con il supporto di CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée presso i laboratori L'Immagine Ritrovata e L'Image Retrouvée / *Restored in 4K in 2017 by Gaumont in association with Cinémathèque française and The Film Foundation with the support of CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée at L'Immagine Ritrovata and L'Image Retrouvée laboratories*

Alla fine degli anni Quaranta la Cinémathèque française acquisì una certa quantità di materiale girato e di code di montaggio, inventariati da Panfilo Colaprete e dal primo biografo di Vigo, Paulo Emilio Sales Gomes. Il quale già allora dichiarava che un "montaggio ideale" del film era impossibile. Langlois stesso rinunciò: "Ho visto cose così belle che Vigo aveva eliminato, perché quello che cercava era la semplicità assoluta. Ho fatto io stesso una versione, nella quale ho inserito certe scene per pura curiosità, per vedere l'effetto che facevano. Ah magnifico, ha esclamato chi le ha viste. Ma non era quello che voleva Vigo".
Nel suo restauro del 1950 Langlois si è dunque limitato a inserire nel punto più plausibile due inquadrature: quella degli sposi che girano intorno a covoni di paglia e quella ("tolta di peso dall'*Âge d'or*", scrive Colaprete) di Jean che lecca un blocco di ghiaccio.
Molti spettatori sono rimasti colpiti, non a torto, dalla bellezza di immagini del genere, quando le hanno viste reintegrate nei diversi restauri, per esempio i registi sovietici Otar Iosseliani e Andrej Tarkovskij davanti alla copia di Langlois, oppure la mitografa britannica Marina Warner, davanti al restauro del 1990, a proposito del quale è stata tuttavia rilevata la "tendenza, suggerita da un entusiasmo eccessivo... a integrare qualsiasi frammento di film disponibile" (Michael Temple, *Vigo*, Manchester University Press, Manchester-New York, 2005).
Adesso è finalmente possibile rendersi conto, in parallelo con il film restaurato secondo il dettato originario, del materiale girato e poi scartato – materiale che illustra, da un lato, la storia della lavorazione, dall'altro, l'ispirazione del regista.

Bernard Eisenschitz

At the end of the 1940s, the Cinémathèque française acquired an ensemble of outtakes of L'Atalante. *It was first inventoried by Panfilo Colaprete and Vigo's first biographer, Paulo Emilio Sales Gomes, who already back then declared that an "ideal edit" of the film was impossible. Langlois himself gave it up: "I have seen some superb things that Vigo had cut,* because *what he was striving for was total simplicity. I have made a version, into which I inserted some scenes out of pure curiosity, to see what effect they would have. Magnificent, declared those who saw them. But it wasn't what Vigo wanted".*
In his 1950 restoration, Langlois thus confined himself to inserting two shots in the most plausible points possible: the newlyweds walking around haystacks, and that (inspired by L'Âge d'or*, as Colaprete noted) of Jean licking a block of ice. Many viewers have been struck, and with good reason, by the beauty of these images outtakes when they were edited into various restored versions, such as Soviet filmmakers Otar Iosseliani and Andrej Tarkovskij after seeing the Langlois print, or British mythographer Marina Warner, after seeing the 1990 restoration. Nonetheless, others commented on "the overenthusiastic tendency of the 1990 team to include... every piece of material available" (Michael Temple,* Vigo*, Manchester University Press, Manchester-New York, 2005).*
Now, it is finally possible for us to discover, together with the restoration of the film in its pristine form, precisely what material was shot and then discarded – material that both illustrates the story of the working process, and the nature of the director's inspiration.

Bernard Eisenschitz

JEAN VIGO

Francia, 1964 Regia: Jacques Rozier

▪ F.: René Mathelin, Jean Limousin. M.: Jean Lopez. Mus.: Maurice Jaubert. Prod.: Janine Bazin, André S. Labarthe, serie *Cinéastes de notre temps* ▪ DCP. D.: 98'. Bn. Versione francese / *French version* ▪ Da: INA per concessione di Extérieur Nuit

Seconda puntata della serie *Cinéastes de notre temps, Jean Vigo* di Jacques Rozier riunisce parecchi membri della 'bande Vigo' vivi e attivi nel 1964. Le loro dichiarazioni forniscono un contributo importante, e soprattutto gettano nuova luce sull'opera del cineasta. Essi sono: Charles Dorat (Goldblatt), amico, paroliere di canzoni; Gilles Margaritis, attore; Pierre Prévert, cineasta; Maurice Bessy, giornalista; Jean Dasté, attore; André Négis, giornalista di Marsiglia; Albert Riéra, amico, cosceneggiatore, assistente; Jean Painlevé, regista; il dottor Caussat, compagno di liceo; René Lefebvre, attore; Jacques-Louis Nounez, produttore dei film di Vigo; Jean Lods, regista; Claude Aveline, romanziere e giornalista; Paul Grimault, comparsa occasionale, regista di film d'animazione; Dita Parlo, attrice; Michel Simon, attore. Documento unico, la trasmissione televisiva di Rozier reca inoltre il segno del suo autore, grande regista e montatore, che aveva già alle spalle *Adieu Philippine* (*Desideri nel sole*) e gran parte dei suoi cortometraggi.

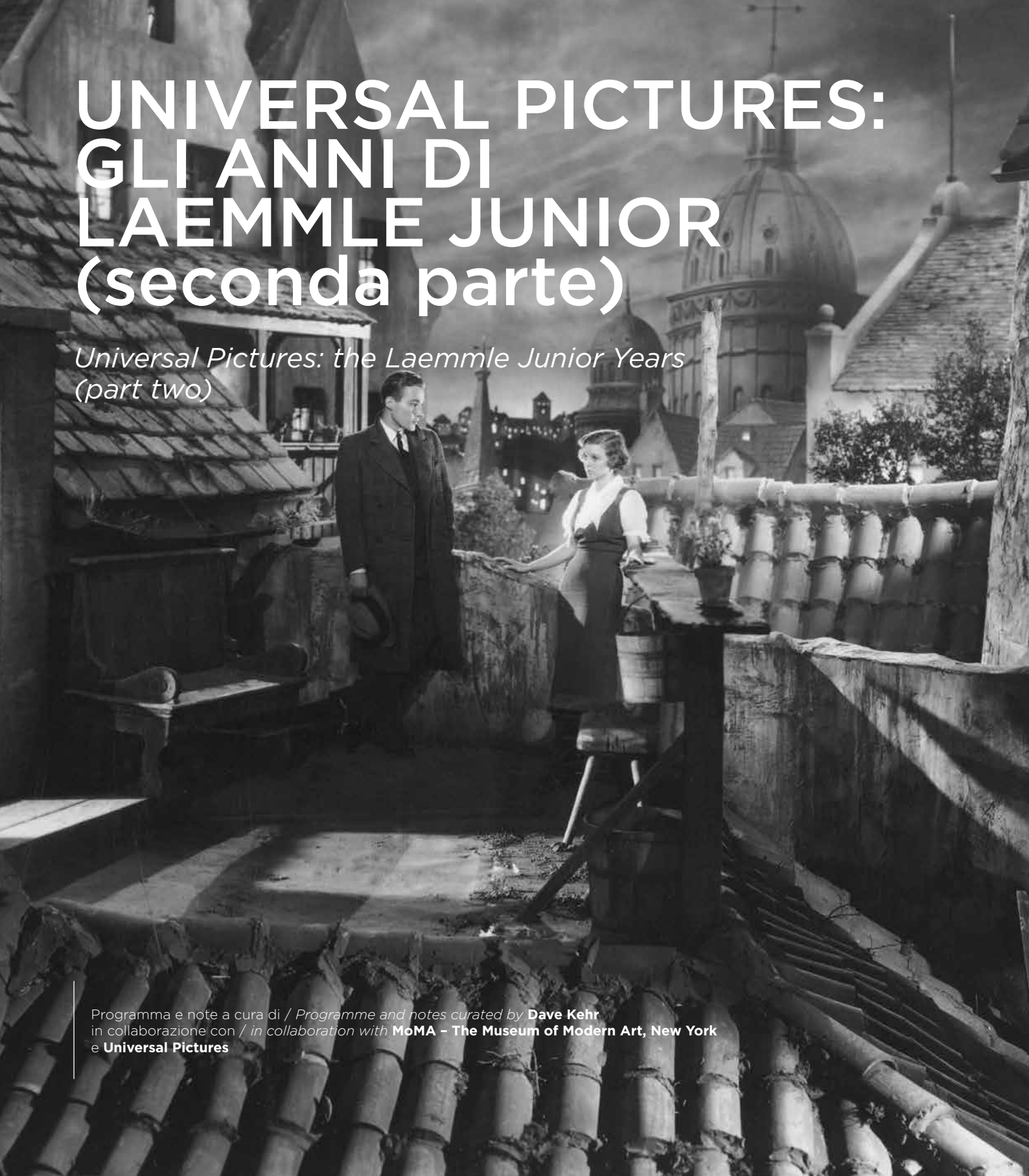
Bernard Eisenschitz

Second instalment in the Cinéastes de notre temps *series, Jacques Rozier's* Jean Vigo *reunites many members of the 'Vigo band' still living and active in 1964. Their words provide an important contribution, and above all cast new light, on the film-maker's work. They are: Charles Dorat (Goldblatt), friend, author of song lyrics; Gilles Margaritis, actor; Pierre Prévert, filmmaker; Maurice Bessy, journalist; Jean Dasté, actor; André Négis, Marseille journalist; Albert Riéra, friend, script co-writer, assistant;*

L'Atalante

Jean Painlevé, director; Dr. Caussat, high-school classmate; René Lefebvre, actor; Jacques-Louis Nounez, producer of Vigo's films; Jean Lods, director; Claude Aveline, novelist and journalist; Paul Grimault, occasional extra, director of animation films; Dita Parlo, actress; Michel Simon, actor. A unique document, Rozier's television program also bears the signature of its author, himself a great director and editor, who had already made Adieu Philippine *and most of his short films.*

Bernard Eisenschitz



UNIVERSAL PICTURES: GLI ANNI DI LAEMMLE JUNIOR (seconda parte)

Universal Pictures: the Laemmle Junior Years (part two)

Programma e note a cura di / *Programme and notes curated by* **Dave Kehr**
in collaborazione con / *in collaboration with* **MoMA – The Museum of Modern Art, New York**
e **Universal Pictures**

Proseguiamo il nostro viaggio nella ricca storia della Universal Pictures, con particolare attenzione agli ultimi anni del cinema muto e ai primi del sonoro durante i quali il capo della produzione era Carl Laemmle Junior, figlio del fondatore degli studios.
La rassegna di quest'anno comprende altri film poco visti dei registi a contratto della Universal. James Whale, star della squadra di Junior Laemmle, è rappresentato da *The Road Back* e dalla commedia romantica intima e dolcemente ironica *By Candlelight*, qui presentata, come molti film della selezione, in una splendida nuova copia 35mm creata dal negativo camera originale. Tod Browning, che dal 1919 al 1923 aveva girato per gli studios una serie di melodrammi di successo con Priscilla Dean, tornò nel 1930 per dirigere un libero e molto più personale rifacimento del suo *Outside the Law* del 1920 – vera enciclopedia delle tematiche care a Browning –, qui svelato in un nuovo restauro. E Lois Weber, la cui carriera di regista donna più celebre del muto era iniziata alla Bluebird, la divisione 'al femminile' della Universal, fece ritorno agli studios verso la fine degli anni Venti per girare alcuni film dei quali è sopravvissuto solo *Sensation Seekers* del 1927, qui in una versione restaurata digitalmente a partire da una copia 16mm.
Ci sono poi le opere di registi che alla Universal erano solo di passaggio. Frank Borzage conobbe Margaret Sullavan sul set di *Little Man, What Now?* del 1943, che segnò la nascita di un classico sodalizio star-regista destinato a culminare in *The Mortal Storm* (1940). E.A. Dupont, fresco del successo internazionale di *Variety* (1925), girò il suo primo film per la Universal nel 1928 – *Love Me and the World Is Mine*, oggi perduto – ma vi fece ritorno nel 1933 per dirigerne un altro ancora, *Ladies Must Love*, commedia elegante e straordinariamente cinica realizzata appena prima che gli studios introducessero la rigida applicazione del Production Code. La breve permanenza di Tay Garnett alla Universal produsse il costoso fiasco *Destination Unknown*, strana e ambiziosa mescolanza di film di gangster, trattatello religioso e dramma marino alla Eugene O'Neill.
Avremo infine l'opportunità di scoprire la sfortunatissima Mary Nolan, ex ragazza delle Ziegfeld Follies le cui tribolazioni potrebbero riempire un libro intero (e forse un giorno lo faranno). La sua presenza franca e disillusa informa l'amaro *Outside the Law* di Browning, mentre il prosaico *Young Desire* di Lewis B. Collins sembra prefigurare il tragico destino dell'attrice.

Dave Kehr

We continue our journey through the rich history of Universal Pictures, with a focus on the fertile late silent/early sound years when Carl Laemmle, Junior, the son of the studio's founder, was head of production.
This year's selection includes more little-seen work from Universal's contract directors. James Whale, the star of Junior Laemmle's lot, is represented both by The Road Back *and the intimate, gently ironic romantic comedy* By Candlelight*, here, like many of the films in the program, in a beautiful new 35mm print created from the original camera negative. Tod Browning, who directed a series of successful melodramas starring Priscilla Dean for the studio from 1919 to 1923, returned in 1930 to film a loose and much more personal remake of his 1920* Outside the Law*, a veritable encyclopedia of Browning themes as revealed in a new restoration. And Lois Weber, whose career as the silent era's most celebrated woman director began with Universal's female-friendly Bluebird division, returned to the studio in the late 1920s for a handful of features, of which only the 1927* Sensation Seekers*, here in a digital restoration based on a 16mm print, survives.*
Here, too, is work by other filmmakers who were only passing through. Frank Borzage first encountered Margaret Sullavan on Universal's 1934 Little Man, What Now? *– the beginning of a classic star-director pairing that would culminate in* The Mortal Storm *(1940). E.A. Dupont, fresh off the international success of his 1925* Variety*, made his first Universal film in 1928 – the now lost* Love Me and the World Is Mine *– but returned in 1933 for one more feature, the 1933* Ladies Must Love*, a stylish and startlingly cynical comedy made just before the studios began strict enforcement of the censorship code. Tay Garnett's brief stay at Universal included the expensive flop* Destination Unknown*, a strange and ambitious blend of gangster drama, religious tract and shipboard theatrics in the Eugene O'Neill tradition.*
And here is a chance to discover the spectacularly ill-fated Mary Nolan, a former Ziegfeld Follies girl whose tribulations could and someday should fill a book. Her raw, disabused presence shapes Browning's bitter Outside the Law*, just as Lewis D. Collin's matter-of-fact* Young Desire *seems to anticipate her tragic destiny.*

Dave Kehr

Sensation Seekers

SENSATION SEEKERS

USA, 1927 Regia: Lois Weber

▪ Sog.: dal racconto *Egypt* di Ernest Pascal. Scen.: Lois Weber. F.: Ben Kline. M.: Maurice Pivar, Thomas Pratt. Scgf.: Charles D. Hall. Int.: Billie Dove (Luena 'Egypt' Hagen), Huntley Gordon (Ray Sturgis), Raymond Bloomer (reverendo Lodge), Peggy Montgomery (Margaret Todd), Will Gregory (colonnello Todd), Helen Gilmore (signora Todd), Edith Yorke (signora Hagen), Phillips Smalley (signor Hagen). Prod.: Carl Laemmle per Universal Pictures Corp. ▪ DCP. D.: 70'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ▪ Da: Universal Pictures ▪ Restaurato nel 2017 da Universal a partire da una copia 16mm / *Restored in 2017 by Universal from a 16mm print*

Dal 1912 al 1919, la Universal produsse circa centosettanta film diretti da donne, molti dei quali per la Bluebird, marchio d'impronta prevalentemente femminile. Gran parte di questi film è oggi andata perduta. Tra le registe figuravano Cleo Madison, Ruth Stonehouse, Ruth Ann Baldwin, Elsie Jane Wilson e Ida May Park, ma la più celebre di tutte era Lois Weber, entrata nel mondo del cinema nel 1908 dopo aver fatto la predicatrice evangelica, la pianista e l'attrice teatrale.

Insieme al marito Phillips Smalley, tra il 1911 e il 1917 Weber diresse, scrisse o interpretò per la Rex, sussidiaria della Universal, oltre cento film da un rullo tra cui l'innovativo *Suspense* del 1913 con il suo sofisticato ricorso allo schermo diviso in tre immagini separate. Dopo aver diretto i loro primi film per la Universal (compreso *The Dumb Girl of Portici* del 1916 con Anna Pavlova, recentemente restaurato), Weber e Smalley si misero in proprio fondando la Lois Weber Productions. Ma la predilezione di Weber per i film moralizzanti e le tematiche cristiane perse il favore del pubblico nell'America in rapida evoluzione degli anni Venti. Dopo il divorzio dal donnaiolo Smalley, Weber fece ritorno alla Universal dove realizzò i suoi pochi ultimi film.

Uscito il 20 marzo 1927, *Sensation Seekers* sembra per molti versi la risposta di Weber ai cambiamenti epocali. Tratto dal racconto *Egypt* di Ernest Pascal, il film è un melodramma mo-

ralistico alla DeMille incentrato su una *flapper* di Long Island interpretata da Billie Dove. In piena sintonia con l'età del jazz, la ragazza mostra un debole per gli alcolici, il fumo e i balli scatenati, vizi apparentemente ereditati dal padre dissoluto interpretato in un azzeccato cameo dall'ex marito di Weber, Smalley. Egypt – così soprannominata perché è "la più pagana del suo ambiente" – si scopre attratta dal pastore della chiesa locale (Raymond Bloomer), uomo moderno, energico e molto virile. Il pastore prende brevemente in considerazione l'ipotesi di abbandonare la sua vocazione per fuggire con la scandalosa Egypt, ma la provvidenza interviene in puro stile DeMille: nell'ultimo rullo una tempesta di proporzioni bibliche sbroglia i destini dei personaggi.

From 1912 to 1919, Universal produced some 170 films directed by women, many of them for the studio's female-oriented Bluebird label – and the great majority of them now lost. Universal's roster of female directors included Cleo Madison, Ruth Stonehouse, Ruth Ann Baldwin, Elsie Jane Wilson and Ida May Park, though the most celebrated of them was Lois Weber, a former Christian evangelist, concert pianist and stage actor, who entered films in 1908.
Working with her husband, Phillips Smalley, Weber directed, wrote or starred in over 100 one-reel films between 1911 and 1917 for Universal's Rex subsidiary, including the innovative 1913 Suspense*, with its sophisticated use of a screen split into three separate images. After directing their first features for Universal (including the recently restored 1916* The Dumb Girl of Portici*, starring Anna Pavlova), Weber and Smalley created their own company, Lois Weber Productions. But Weber's taste for moralizing, Christian-themed films fell out of favor in the rapidly evolving America of the 1920s, and eventually, on her own after her divorce from the womanizing Smalley, she returned to Universal as a studio employee for her last few films.*

Released March 20, 1927, Sensation Seekers *seems in many ways Weber's response to the changing times. Based on the short story* Egypt *by Ernest Pascal, the film is a moralistic melodrama in the popular DeMille style, centered on a Long Island socialite (Billie Dove) with a Jazz Age enthusiasm for drinking, smoking and shimmying – which she has apparently acquired from her dissolute father, played in a pointed cameo by Weber's ex-husband Smalley. Egypt – so called because she is the "most pagan of her set" – finds herself drawn to the strenuously modern, emphatically masculine minister of the local Protestant church (Raymond Bloomer). Although the minister briefly considers throwing over his vocation to run away with the scandalous Egypt, the heavens intervene in the patented DeMille manner, as a storm of Biblical proportions arrives in the last reel to sort out the characters' fates.*

OUTSIDE THE LAW

USA, 1930 Regia: Tod Browning

▪ T. it.: *Gli uomini della notte*. Scen.: Tod Browning, Garrett Fort. F.: Roy Overbaugh. M.: Milton Carruth. Scgf.: W.R. Schmidt. Mus.: William W. Hedgecock. Int.: Mary Nolan (Connie), Edward G. Robinson (Cobra Collins), Owen Moore (Harry 'Fingers' O'Dell), Rockcliffe Fellowes (agente O'Reilly), Delmar Watson (The Kid), Eddie Sturgis (Jake), John George (Humpy). Prod.: Carl Laemmle Jr. per Universal Pictures Corp. ▪ 35mm. D.: 75'. Bn. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Universal Pictures

Come Lois Weber, Tod Browning era stato sotto contratto con la Universal Film Manufacturing Company negli anni Dieci, periodo in cui fu spesso incaricato di dirigere la più importante diva degli studios, Priscilla Dean. Trascorso un periodo alla MGM (dove collaborò spesso con un altro ex della Universal, Lon Chaney), Browning fece ritorno alla casa di produzione per dirigere questo libero adattamento del suo omonimo film del 1920 che aveva lanciato Priscilla Dean. Il remake è interpretato da un Edward G. Robinson che, in anticipo rispetto a *Piccolo Cesare*, veste già i panni di un gangster masticatore di sigari che si intromette con la forza in una rapina organizzata da un socio ambizioso (Owen Moore) e dalla sua inacidita e insensibile pupa (Mary Nolan).
Il remake permette a Browning di assecondare il suo debole per gli strati più bassi della società americana, soprattutto per quella particolare terra di mezzo tra criminalità e mondo dello spettacolo che è il luna park itinerante. I personaggi sembrano appena scappati dal baraccone di *Freaks*: nella sequenza d'apertura, muta e geniale, vediamo Moore esibirsi come un automa privo di gambe nella vetrina di un grande magazzino, perfetto esempio dell'ossessione sinistramente erotica di Browning per le amputazioni, mentre Nolan fa la modella discinta in un museo di 'quadri viventi' che è un malcelato spettacolo di burlesque.
Per nascondersi da Robinson i due si fingono una coppia di sposini ed entrano in un mondo borghese e 'normale' che li attrae e insieme li atterrisce. Recentemente restaurato in uno splendente 35mm, *Outside the Law* è per Browning un film probabilmente più personale del successivo alla Universal, *Dracula*.

Like Lois Weber, Tod Browning had been under contract to the Universal Film Manufacturing Company in the 1910s, when he was frequently assigned to direct the studio's important early star, Priscilla Dean. After a stint at MGM (where he often collaborated with a fellow Universal alumnus, Lon Chaney), Browning returned to Universal to direct this loose remake of his 1920 Dean vehicle Outside the Law*, which features a pre-Little Caesar Edward G. Robinson as a cigar-chomping gangster who muscles in on a bank robbery being planned by an ambitious*

Outside the Law

associate (Owen Moore) and his embittered, affectless moll (Mary Nolan).
The remake gives Browning full range to indulge his taste for the lowest orders of American society – in particular, that peculiar intersection of criminality and show business that is the American traveling carnival. The characters seem to have recently escaped from the sideshow of Freaks*: in a brilliant, wordless opening sequence, Moore is introduced performing as a legless automaton in a department store window – a prime example of Browning's disturbingly erotic obsession with amputation – while Nolan is discovered working as a scantily-clad model in a museum of 'living paintings' that is a thinly disguised burlesque show.*
Trying to hide out from Robinson, the couple disguise themselves as a pair of newlyweds, moving into a middle-class, 'straight' world that both attracts and appalls them. Newly restored in glistening 35mm, Outside the Law *is arguably a more personal film for Browning than his next assignment at Universal* – Dracula.

YOUNG DESIRE

USA, 1930 Regia: Lewis B. Collins

▪ T. it.: *La mongolfiera della morte*. Sog.: dalla pièce *Carnival* di William R. Doyle. Scen.: Winifred Reeve, Matt Taylor. F.: Roy Overbaugh. M.: Charles Craft. Mus.: Sam Perry. Int.: Mary Nolan (Helen Herbert), William Janney (Bobby Spencer), Ralf Harolde (Blackie), Mae Busch (May Roberts), George Irving (signor Spencer), Claire McDowell (signora Spencer). Prod.: Carl Laemmle Jr. per Universal Pictures Corp. ▪ 35mm. D.: 68'. Bn. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Universal Pictures

Altra bionda maledetta di Hollywood, celebre per la bellezza ammaliante, Mary Nolan conobbe la fama come Ziegfeld Girl con il nome di Imogen 'Bubbles' Wilson. Ma quando l'uomo sposato di cui era l'amante, il comico delle Ziegfeld Follies Frank Tinney, la picchiò con tanta violenza da spedirla all'ospedale, lo scandalo la costrinse a lasciare il paese. Si dice che il giocatore d'azzardo Arnold Rothstein le pagò il viaggio in Germania, dove apparve in diciassette film con il nome di Imogene Robertson. Tornata negli Stati Uniti come Mary Nolan, trovò lavoro alla Universal e poi passò alla MGM dove interpretò la figlia maltrattata di Lon Chaney in *La serpe di Zanzibar* di Tod Browning e intrecciò un'altra relazione violenta, stavolta con il famigerato faccendiere degli studios Eddie Mannix. Le percosse di Mannix le regalarono sei mesi all'ospedale e l'inizio della dipendenza da morfina che avrebbe segnato il declino della sua carriera.
Nel 1930 Nolan fece ritorno con Browning alla Universal dove, ormai diventata una star, fu protagonista di *Outside the Law* e di una manciata di altri film, tra cui questo sordido melodramma in cui interpreta una ballerina da baraccone che sogna di cambiar vita e di sposare un bravo giovane (William Janney) proveniente da una facoltosa famiglia di provincia. Il regista Lewis B. Collins non ha il fiuto di

Young Desire

Browning gli ambienti degradati, ma quello del luna park – una costante in tanti film dei primi anni della Depressione – è ben descritto, e Nolan mantiene un atteggiamento di straniato distacco e di rassegnazione dando l'impressione di scivolare in una storia – fatta di speranze ineluttabilmente deluse – che conosce bene.
Il sorprendente finale prefigura purtroppo il tragico destino di Nolan. Dopo un litigio con il regista Ernst Laemmle sul set di *What Men Want*, l'attrice fu licenziata dalla Universal. Iniziò così il suo triste declino tra film di serie B, cause legali, arresti per reati minori e ricoveri in ospedale. Nel 1948 una dose letale di Seconal pose fine alla sua vita. Aveva quarantacinque anni.

Another of Hollywood's tragic blondes, the hauntingly beautiful Mary Nolan first found fame as a Ziegfeld Girl under the name Imogen 'Bubbles' Wilson. But when her married lover, Ziegfeld comedian Frank Tinney, beat her so badly that she landed in the hospital, the subsequent scandal forced her to leave the country. It is said that the gambler Arnold Rothstein financed her trip to Germany, where she changed her name to 'Imogene Robertson' and appeared in seventeen films. Returning to the US in 1928 as Mary Nolan, she found work at Universal, then went to MGM where she appeared as Lon Chaney's brutalized daughter in Tod Browning's West of Zanzibar *and began another abusive relationship with the studio's notorious fixer, Eddie Mannix. A beating from Mannix led to six months in the hospital and the beginnings of a morphine addition that eventually ended her working life.*
In 1930, Nolan returned with Browning to Universal where, now a star, she toplined Outside the Law *and a handful of other films, including this memorably sordid melodrama in which she appears as a carnival hoochie coochie dancer who dreams of quitting the trade and marrying a naive young man (William Janney) from a wealthy provincial family. The director, Lewis B. Collins, does not have Browning's flair for degradation, but the carnival milieu – a constant in so many films of the early Depression – is well observed, and Nolan has a disturbingly distant, resigned quality, as if she were drifting through a story – of hope inevitably disappointed – that she had encountered many times before.*
The film's startling conclusion, alas, anticipates Nolan's own unhappy fate. After a battle with director Ernst Laemmle on the set of What Men Want, *Universal bought out Nolan's contract and the rest of her career became a sad progression of Poverty Row films, lawsuits, arrests for petty crimes and hospitalizations. An overdose of Seconal ended her life in 1948. She was forty-five years old.*

DESTINATION UNKNOWN

USA, 1933 Regia: Tay Garnett

▪ Scen.: Tom Buckingham. F.: Edward Snyder. M.: Milton Carruth. Mus.: W. Franke Harling. Int.: Pat O'Brien (Matt Brennan), Ralph Bellamy (il clandestino), Betty Compson (Ruby Smith), Alan Hale (Lundstrom), Willard Robertson

Destination Unknown

(Joe Shane), Tom Brown (Johnny), Russell Hopton (Georgie), Stanley Fields (Gattallo), Prod.: Carl Laemmle Jr. per Universal Pictures Corp. ▪ 35mm. D.: 66'. Bn. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Universal Pictures

Nei primi anni della Grande Depressione apparvero vari film – come *Gabriel over the White House* e *Outward Bound* – che immaginavano l'intervento divino come risposta ai mali della società, ma nessuno di essi era esplicito quanto *Destination Unknown* di Tay Garnett.
Sordido ed elegante allo stesso tempo, secondo la formula brevettata da Garnett (*La stella della Taverna Nera*, *Il postino suona sempre due volte*), questa selvaggia allegoria escogitata dal regista e dal suo abituale collaboratore alla sceneggiatura Tom Buckingham immagina la nazione come una nave alla deriva in una calma piatta, la stiva piena di alcolici illegali destinati agli americani assetati degli ultimi anni del Proibizionismo. Il capo dei contrabbandieri – un Pat O'Brien burbero e trasandato – ha il controllo dell'unica scorta di acqua potabile rimasta sulla nave, e questo gli dà un potere dittatoriale sull'equipaggio (capeggiato da Alan Hale, il cui accento svedese fa di lui l'immigrante nordeuropeo di cui ci si può fidare). Negli alloggi del capitano morto si nasconde l'ex amante vendicativa di O'Brien (Betty Compson). È una situazione di perfetto stallo fino a quando un misterioso straniero (Ralph Bellamy, la cui figura risplende in controluce circondata da un alone opalescente) spunta dalla stiva per annunciare che il vino di contrabbando si è trasformato in acqua.
Garnett girò *Destination Unknown* quasi interamente su una vera goletta a tre alberi, tenuta sospesa da cavi su uno sfondo di velluto nero nel teatro di posa più grande della Universal, mentre la macchina da presa era montata su un'imponente gru che la compagnia di produzione aveva fatto costruire per *Broadway* (1929). In un'intervista Bellamy raccontò che durante le riprese il cast e la troupe erano costantemente ubriachi, e che questo doveva averli protetti da un'epidemia di influenza che costrinse a una battuta d'arresto tutte le altre produzioni negli studios della Universal.

The early years of the Great Depression saw a number of films – such as Gabriel over the White House *and* Outward Bound *– that imagined divine intervention as an answer to social ills, but perhaps none so explicit as Tay Garnett's* Destination Unknown.
*At one sordid and stylish, in the patented Garnett manner (*Her Man, The Postman Always Rings Twice*), this wild allegory concocted by Garnett and his frequent writing partner Tom Buckingham imagines the nation as a ship adrift in a dead calm, its hold full of illegal liquor intended for thirsty Americans in these last years of Prohibition. The chief of the smugglers – a gruff, unshaven Pat O'Brien – has control of the only supply of fresh water left on the ship, which gives him dictatorial power over the crew (led by Alan Hale, whose Swedish accent marks him as the sort of Northern European immigrant who can be trusted). Stowing away in the dead captain's quarters is O'Brien's vengeful ex-mistress (Betty Compson). The stand-off is complete until a mysterious stranger (Ralph Bellamy, burnished with a back-lighted nimbus) emerges from deep in the hold, to announce that the barrels of contraband wine have now become water.*
Garnett staged Destination Unknown *almost entirely on a genuine three-masted schooner, suspended by cables against a black velvet background on Universal's largest soundstage, his camera mounted on the giant crane that Universal had built for the 1929* Broadway. *In a late interview, Bellamy claimed that the cast and crew systematically stayed drunk throughout the shoot – and in the process protected themselves against a flu epidemic that had brought all other production on the Universal lot to a halt.*

By Candlelight

BY CANDLELIGHT

USA, 1933 Regia: James Whale

▪ T. it.: *A lume di candela*. Sog.: dalla pièce *Kleine Komödie* di Siegfried Geyer. Scen.: F. Hugh Herbert, Ruth Cummings, Karen De Wolf, Hans Kraly. F.: John J. Mescall. M.: Ted Kent, David Berg. Scgf.: Charles D. Hall. Mus.: W. Franke Harling. Int.: Elissa Landi (Marie), Paul Lukas (Josef), Nils Asther (principe Alfred von Rommer), Esther Ralston (baronessa Louise von Ballin), Lawrence Grant (conte von Rischenheim), Dorothy Revier (contessa von Rischenheim), Warburton Gamble (barone von Ballin), Lois January (Ann). Prod.: Carl Laemmle Jr. per Universal Pictures Corp. ▪ 35mm. D.: 70'. Bn. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Universal Pictures ▪ Restaurato nel 2017 da Universal a partire dal negativo camera originale / *Restored in 2017 by Universal from the original camera negative*

Tratto da un'opera teatrale austriaca divenuta un successo di Broadway nell'adattamento di P.G. Wodehouse, *By Candlelight* è una maliziosa commedia sulle distinzioni di classe che sembra in tutto e per tutto europea essendo ambientata a Parigi e a Monte Carlo, interpretata da un ungherese (Paul Lukas), un'anglo-italiana (Elissa Landi) e un danese (Nils Asther) e diretta da un inglese (James Whale, che sostituì il regista inizialmente designato, Robert Wyler, dopo pochi giorni di riprese).

Lukas è convincente nei panni Josef, devoto maggiordomo di un principe donnaiolo (Asther) che ha imparato a interpretare fedelmente il ruolo di spalla nei rituali di seduzione inscenati con cura dal suo padrone: il suo compito è quello di simulare un cortocircuito ed entrare precipitosamente in scena con un candelabro non appena il principe ci prova con la signorina di turno (nella parata di bellezze figura anche l'incantevole Esther Ralston). Inviato a Monte Carlo a preparare la villa del principe per la stagione, Josef trova naturale assumere l'atteggiamento aristocratico del padrone quando incrocia sul treno una giovane elegante, Marie (Landi), dando per scontato che si tratti di una gran signora e la-

sciando che lei lo scambi per un nobile di altissimo rango.
Come nel precedente capolavoro *The Kiss Before the Mirror*, girato sempre nel 1933 e sempre interpretato da Lukas, Whale sottolinea il fatale ripetersi degli eventi quando Josef si appresta a sedurre Marie ricorrendo al collaudato copione del principe. Naturalmente nulla va come previsto, in un vertiginoso scambio d'identità e ruoli sociali.

Based on an Austrian play that became a Broadway hit in an adaptation by P.G. Wodehouse, By Candlelight *is a sly comedy of class distinctions that seems European to the core – set in Paris and Monte Carlo, starring a Hungarian (Paul Lukas), an Anglo-Italian (Elissa Landi) and a Dane (Nils Asther) and directed by an Englishman (James Whale, who replaced first-time director Robert Wyler after a few days of shooting).*
Lukas is convincingly servile as Josef, the devoted butler of a womanizing prince (Asther), who has learned to play his supporting role in the prince's carefully choreographed ritual of seduction – staging a power failure and rushing in with a candelabra just as the prince moves in on his lady of the evening (a parade that includes the ravishing Esther Ralston). Sent to Monte Carlo to prepare the prince's villa for the season, Josef naturally assumes the prince's aristocratic bearing when he meets an elegant young woman, Marie (Landi), on the train, assuming her to be a great lady just as he allows her to assume that he is a nobleman of the highest rank.
As in his masterpiece The Kiss Before the Mirror, *filmed earlier in 1933 and also featuring Lukas, Whale underlines the fateful repetition of events, as Josef prepares to seduce Marie, using the prince's time-tested scenario. Of course, nothing goes according to Josef's plan, as identities and social ranks begin to shift and spin with dizzying speed.*

Little Man, What Now?

LITTLE MAN, WHAT NOW?

USA, 1934 Regia: Frank Borzage

▪ T. it.: *E adesso pover'uomo?* Sog.: dal romanzo omonimo di Hans Fallada. Scen.:William Anthony McGuire. F.: Norbert Brodine. M.: Milton Carruth. Scgf.: Charles D. Hall. Mus.: Arthur Kay. Int.: Margaret Sullavan (Emma 'Lammchen' Pinneberg), Douglass Montgomery (Hans Pinneberg), Alan Hale (Holger Jachman), Catharine Doucet (Mia Pinneberg), DeWitt Jennings (Emil Kleinholz), G.P. Huntley Jr.(Herr Heilbutt), Muriel Kirkland (Marie Kleinholz), Fred Kohler (Karl Goebbler), Mae Marsh (la moglie di Karl Goebbler), Donald Haines (Emil). Prod.: Carl Laemmle Jr. per Universal Pictures Corp. ▪ 35mm. D.: 98'. Bn. Versione inglese / *English version*
▪ Da: Universal Pictures

Frank Borzage giunse alla Universal nel 1933 pensando di doversi occupare di un rifacimento del musical *Show Boat* (già realizzato dagli studios nel 1929). Ma la pre-produzione andava per le lunghe e a Borzage fu affidato un altro progetto inizialmente pensato per James Whale, adattamento di un best-seller di Hans Fallada ambientato durante la Repubblica di Weimar, *E adesso, pover'uomo*? (Naturalmente sarebbe stato Whale a girare il nuovo *Show Boat*, nel 1936).
Hervé Dumont, nella sua monumentale biografia di Borzage, scrive che fu Margaret Sullavan, la nuova luminosissima stella della Universal (grazie a *Only Yesterday* di John Stahl), a volere insistentemente Borzage, del quale aveva ammirato il recentissimo *I ragazzi della via Paal*. Fu, come scrive Dumont, un "incontro provvidenziale": l'attrice sarebbe diventata la musa dei film sonori del regista, da *Ossessione del passato* (1938) a *Tre camerati* (1938) e *Bufera mortale* (1940).
È la dolce determinazione di Sullavan a dare impulso a questa storia di due sposini che affrontano la miseria negli anni dell'inflazione. Il marito di Sullavan è interpretato dal mite e stranamente passivo Douglass Mont-

gomery, uno dei gentili sognatori di Borzage, in linea con Charles Farrell (*Settimo cielo*) e Spencer Tracy (*Vicino alle stelle*) anche se in lui la semplice inettitudine sembra prevalere sulla dimensione ultraterrena. Il film non è scandito da grandi ondate melodrammatiche ma da una serie di accadimenti minori, con il giovane marito che passa da un lavoro all'altro, la moglie che si prepara alla nascita del loro bambino e i disordini che agitano sempre più spesso le strade di Berlino. Come osserva Dumont, "ne risulta una storia né felice né disperata, ma infinitamente toccante nella sua mescolanza di realismo e romanticismo, nel suo tocco delicato e nella presenza magnetica di Margaret Sullavan".

Frank Borzage arrived at Universal in 1933, expecting to begin production on a remake of the musical Show Boat *(which the studio had first filmed in 1929). But as pre-production dragged on, Borzage found himself re-assigned to a project originally intended for James Whale – an adaptation of Hans Fallada's best-selling novel of life during the Weimar Republic,* Little Man, What Now? *(It would, of course, be Whale who eventually filmed the new* Show Boat *in 1936).*
Hervé Dumont, in his monumental biography of Borzage, writes that it was Margaret Sullavan, Universal's brightest new star (thanks to John Stahl's Only Yesterday*), who insisted on Borzage because she had so fervently admired his just-completed* No Greater Glory. *It was, as Dumont writes, a "providential meeting" between the director and the actress who would become his muse of the sound era, starring in* The Shining Hour *(1938),* Three Comrades *(1938) and* The Mortal Storm *(1940). It is Sullavan's tender resolve that drives this story of a pair of newlyweds encountering the dire poverty of the inflation years. Sullavan's husband is played by the soft, strangely passive Douglass Montgomery – another of Borzage's gentle dreamers, in the line of Charles Farrell (*7th Heaven*) and Spencer Tracy (*A Man's Castle*), though this time one who seems less other-worldly than simply incapable. The film unfolds, not in great melodramatic waves, but as a series of minor incidents, as the young husband drifts from job to job, his wife prepares for the arrival of their child, and political unrest grows in the streets of Berlin. As Dumont observes, "This results in a story neither happy nor hopeless, but infinitely moving in its inimitable mixture of realism and romanticism, in its delicate touch and the magnetism of Margaret Sullavan".*

Ladies Must Love

LADIES MUST LOVE

USA, 1933 Regia: E.A. Dupont

▪ T. alt.: *Four Wise Girls*. Sog.: dai racconti *Lilies of Broadway* e *Scarlet Sisterhood* di William Hurlbut, e *Playgirls, Inc.* di Robert Harris. Scen.: John Francis Larkin. M.: Robert Carlisle. Scgf.: Danny Hall. Int.: June Knight (Jeannie Marlow), Neil Hamilton (Bill Langhorne), Sally O'Neil (Dot La Tour), Dorothy Burgess (Peggy Burns), Mary Carlisle (Sally Lou Cateret), George E. Stone (Joey), Maude Eburne (Madame Fifi), Oscar Apfel (Herman Nussbauer). Prod.: Carl Laemmle Jr. per Universal Pictures Corp. ▪ 35mm. D.: 70'. Bn. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Universal Pictures

Com'è noto, la Universal reclutò dal cinema di Weimar il regista Paul Leni (*Il fantasma di mezzanotte*) e il direttore della fotografia Karl Freund (*Dracula*); meno note furono invece le collaborazioni con il regista E. A. Dupont (*Varieté*) per il film del 1927 *Love Me and the World Is Mine*, oggi perduto, e per questa commedia del 1933, variazione sul tema delle *gold diggers* della Warner Bros. con più di un tocco di cinismo weimariano.
Ritrovandosi momentaneamente a corto di uomini facoltosi da spennare, tre *party girl* di professione (Sally O'Neil, Dorothy Burgess e Mary Carlisle) stipulano un contratto per

spartirsi equamente i futuri bottini e lo fanno firmare con l'inganno anche alla loro coinquilina (June Knight), una ragazza più idealista. Il contratto viene dimenticato finché Knight non prende a frequentare un playboy di Park Avenue (l'immancabile Neil Hamilton) che potrebbe nutrire per lei sentimenti sinceri. Ridottesi a fare le 'accompagnatrici' in un 'locale notturno' gestito da una tale Madame Fifi (Maude Eburne, la mezzana preferita di Hollywood), le tre ragazze minacciano l'ex amica di rivelare a Hamilton il loro accordo se la ragazza non accetta di coinvolgerle nell'affare.
A questo punto della sua iperattiva carriera internazionale Dupont aveva girato film in Gran Bretagna, Francia e Germania, spesso in versioni multilingue (*Atlantic*, *Salto mortale*). *Ladies Must Love* segnò l'inizio di un lungo e non particolarmente felice soggiorno a Hollywood durante il quale realizzò un solo altro film di chiaro valore personale (il curioso noir del 1951, *The Scarf*). Ma la regia di Dupont in *Ladies Must Love* è solida e tecnicamente sofisticata, punzecchia la censura con ingegnosa malizia (viene posta molta enfasi sullo scambio di un gattino tra i due amanti) e sa valorizzare le molteplici qualità di una diva ingiustamente dimenticata, June Knight, briosa bellezza dalle gambe lunghe.

*Universal famously recruited the director Paul Leni (*The Cat and the Canary*) and the cinematographer Karl Freund (*Dracula*) from the Weimar cinema; less well known are the visits of director E.A. Dupont (*Variety*) at the studio, for the now lost 1927* Love Me and the World Is Mine *and this comedy from 1933, a variation of Warner Bros.'s Gold Diggers series with more than a touch of Weimar cynicism.*
Finding themselves temporarily between sugar daddies, three professional party girls (Sally O'Neil, Dorothy Burgess and Mary Carlisle) draw up a contract promising to share and share alike in any future plunder, and trick their more idealistic roommate (June Knight) into signing it as well. The contract is forgotten until Knight begins seeing a Park Avenue playboy (the inevitable Neil Hamilton) who may actually harbor some genuine feeling for her. By now reduced to acting as 'hostesses' in a 'night club' operated by one Madame Fifi (Maude Eburne, Hollywood's favorite procuress), the girls turn on their former friend, threatening to reveal their profit-sharing arrangement to Hamilton unless Knight cuts them in on the deal.
*By this point in his career, Dupont had become an international gadfly, making films in Britain, France and Germany, often in multiple language versions (*Atlantic*,* Trapeze*).* Ladies Must Love *marked the beginning of a long and not particularly happy sojourn in Hollywood, which included only one other film (the curious 1951 film noir* The Scarf*) of any evident personal value. Yet Dupont's direction here is tight and technically sophisticated, revealing a sly, censor-baiting wit (much is made of a pet cat passed back and forth by the two lovers), and an appreciation for the manifold charms of his unjustly forgotten star, the leggy, spirited Knight.*

THE ROAD BACK

USA, 1937 Regia: James Whale

▪ Sog.: dal romanzo *La via del ritorno* di Erich Maria Remarque. Scen.: R.C. Sheriff, Charles Kenyon. F.: John J. Mescall, George Robinson. M.: Ted Kent. Scgf.: Charles D. Hall. Mus.: Dimitri Tiomkin. Int.: John King (Ernst), Richard Cromwell (Ludwig), Slim Summerville (Tjaden), Maurice Murphy (Albert), Andy Devine (Willy), Larry Blake (Weil), John Emery (Von Hagen), Henry Hunter (Bethke), Noah Beery Jr. (Wessling), Gene Garrick (Geisicke). Prod.: Universal Pictures Corp. ▪ 35mm. D.: 101'. Bn. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Library of Congress ▪ Restaurato nel 2016 da Library of Congress in collaborazione con NBCUniversal e The Film Foundation, a partire da un controtipo positivo nitrato combinato conservato presso NBCUniversal. Suono ri-registrato da NBCUniversal StudioPost e DJ Audio. Un ringraziamento speciale a David Stern / *Restored in 2016 by Library of Congress in collaboration with NBCUniversal and The Film Foundation, from a nitrate composite fine grain master positive preserved at NBCUniversal. The soundtrack was re-recorded by NBCUniversal StudioPost and DJ Audio. Special acknowledgments to David Stern*

Dopo aver registrato un modesto successo alla prima uscita in sala nel 1937, il sequel di *Niente di nuovo sul fronte occidentale* girato da James Whale fu ritirato e ridistribuito dalla Universal nel 1939 in una versione pesantemente alterata, con un nuovo montaggio e l'aggiunta di alcune scene, per assecondare la crescente ostilità verso la Germania. Il sobrio dramma di Whale sulle difficoltà e le delusioni dei soldati che tornavano a casa in un paese sconfitto si era trasformato in un film di propaganda apertamente antinazista, uno dei tanti che quell'anno dovevano servire a sensibilizzare gli americani alla crescente crisi in Europa.
Si è spesso detto che *The Road Back* sarebbe stato rimontato in seguito alle proteste del console tedesco a Los Angeles, ma non si hanno prove che ciò sia accaduto, e anzi la nuova versione offre un ritratto molto più caricaturale dei tedeschi.
La versione originale, lunga cento minuti e rimasta nel cassetto per decenni prima di essere ricostruita dalla Library of Congress, rivela un film più sfumato e compassionevole, incentrato su un gruppo di quattro uomini (John King, Richard Cromwell, Maurice Murphy e Slim Summerville nel ruolo già interpretato in *Niente di nuovo sul fronte occidentale*) che tornano al villaggio natio per trovarlo in preda all'anarchia, alla fame e all'opportunismo. Quando uno di loro spara alla sua ex dopo averla sorpresa in compagnia di un noto profittatore di guerra, la colpa è attribuita al governo

The Road Back

reo di avergli insegnato a uccidere: un atteggiamento pacifista difficilmente tollerato in un decennio che stava per concludersi nel più tetro dei modi.

A moderate success when it was first released in 1937, James Whale's sequel to All Quiet on the Western Front *was withdrawn and re-released by Universal in 1939, in a version heavily altered – with re-editing and the insertion of new scenes – to appeal to mounting anti-German sentiment. Whale's understated drama about the difficulties and disappointments of soldiers returning home to a defeated nation had become a bluntly anti-Nazi propaganda film, one of several that year urging Americans to wake up to the mounting crisis in Europe.*
Although it has often been reported that The Road Back *was cut in answer to protests from the German consul in Los Angeles, there is no evidence that this happened – and in fact the reissue version is far more caricatural in its portrayal of German officials than the original cut.*
That original 100 minute cut – unseen for decades – has now been reconstructed by the Library of Congress, and it reveals a nuanced, compassionate film, centered on a group of four men (John King, Richard Cromwell, Maurice Murphy and Slim Summerville, the latter continuing his role in All Quiet*) who return to their native village to find it transfigured by anarchy, hunger and opportunism. When one of the boys shoots his ex-fiancée, whom he has found in the company of a notorious war profiteer, blame is placed on the government for training him to kill in the first place – a pacifist sentiment that itself would hardly be tolerated as the decade drew to its dark conclusion.*

ROBERT MITCHUM, UN ATTORE CON DUE VOLTI

Two Faces of Robert Mitchum

Programma e note a cura di / *Programme and notes curated by*
Bernard Eisenschitz e **Philippe Garnier**

"No, non scrivo più.
Scrivo a voce adesso, e mento su me stesso"
Robert Mitchum intervistato dalla televisione francese
nei primi anni Settanta

La lunga e portentosa carriera di Robert Mitchum si divide in tre periodi: il Mitchum dalle guance scavate di *The Story of G.I. Joe* (1945), compreso ciò che lo precede (gli *Hopalong Cassidy*, girati in fretta e a basso costo) e ciò che lo segue di poco (quando l'attore era la gallina dalle uova d'oro della RKO, equivalente maschile dell'amica di lunga data Jane Russell). Con caratteristiche fisiche apparentemente dissonanti – naso lungo, occhi da faina, vitino da vespa su un corpo da colosso – niente, in Mitchum, coincide con i canoni della bellezza classica rispettati dagli attori suoi contemporanei. Poi diventa incredibilmente bello (più o meno all'epoca di *River of No Return*, 1954), una combinazione imbattibile di virilità e nonchalance. È un periodo che durerà a lungo, finché (diciamo poco dopo *The Yakuza*, 1974) non comincerà a indossare, in privato, occhiali atroci, e, sullo schermo, i suoi tratti si squaglieranno sempre di più, come la cera di una candela.
Noi abbiamo privilegiato il periodo centrale, e i due aspetti del suo personaggio. Lo ricordiamo soprattutto nella modalità 'Baby, I don't care', elegantemente imbronciato in *Out of the Past* o avventuriero malandrino e magnificamente distaccato in *His Kind of Woman* e *Bandido!*, ma lo amiamo ancor più nei ruoli vulnerabili: la sua aria stralunata all'inizio di *Blood on the Moon* ma soprattutto il protagonista lacerato del meraviglioso *The Wonderful Country* di Robert Parrish dove lo vediamo umiliato prima dal suo cavallo (che gli cade addosso spezzandogli una gamba), poi da un capitano dei Texas Rangers (Albert Dekker, che lo supera di una spanna), e infine dal padrone messicano Pedro Almendáriz, al quale si riduce a chiedere la paga arretrata con il sombrero in mano.
È stato detto che ci sono i film in cui Mitchum ha creduto molto (magari per pentirsi, poi, di averli fatti) e gli altri. Tra i primi, *The Friends of Eddie Coyle* e *The Yakuza*. Di questi due decenni ricordiamo naturalmente la declinazione barocca di *The Night of the Hunter*, ma anche il patriarca fumatore di pipa di *Home from the Hill*, che costituisce una delle grandi curiosità della sua filmografia: il ruolo di un padre super-macho in un melodramma isterico e folle sulla crisi del patriarcato e della virilità. Soggetto, quello del rapporto problematico tra padre e figlio, molto caro a Minnelli. Ed è pur vero che un film di Minnelli sulla virilità non poteva che essere shakespeariano e superare i canoni del melodramma.

Philippe Garnier e Bernard Eisenschitz

"I don't write anymore, no.
I write verbally now, telling lies about myself"
Robert Mitchum interviewed on French Tv, early 1970s

The long and wondrous career of Robert Mitchum has three periods: the hollow-cheeked and haggard Mitchum of The Story of G.I. Joe*, plus what just preceded (*Hopalong Cassidy *quickies) and what just followed (being RKO's male cash-cow, the other udder being his female equivalent and life-long pal, Jane Russell). With features seemingly going every which way, a long nose, slitty eyes and a wasp waist on a colossus physique, nothing in him had the classical beauty of contemporary leading men. Then he became incredibly handsome (round the bend of* River of No Return*), an unstoppable mix of nonchalance and virility. That period would last a long time, until (just after* The Yakuza*, say) he started wearing wonky glasses off screen and his features started to melt more and more like tallow.*
We privileged the central, luminous period, and the two sides of his screen persona. We mostly remember his 'Baby, I don't care' mode – either royally morose as in Out of the Past*, or the magnificently detached and mischievous adventurer (*Bandido!*,* His Kind of Woman*), but we cherish Mitchum even more when vulnerable: his haggard look in the opening sequence of* Blood on the Moon*, but mostly the split character he plays in Robert Parrish's truly marvelous* The Wonderful Country*, where he is successively diminished by his own horse (who falls on him, breaking his leg), by a Texas Rangers captain (Albert Dekker, who is a head taller than him), and by his Mexican master Pedro Almendáriz in front of whom he begs his back pay, sombrero in hand.*
It has been said that there are the films he invested himself in (even if he regretted it afterwards), and the others. The Friends of Eddie Coyle *and* The Yakuza *are among the former. From these two decades we remember of course his baroque performance in* The Night of the Hunter*, but also the pipe-smoking patriarch he plays in* Home from the Hill*, one of the great curios of his filmography: he plays the über-macho father in a hysterical melodrama about manhood and patriarchy, a problematic father-son relationship being one of Minnelli's signatures. But then, any Minnelli picture dealing with virility could only be Shakespearian and override the normal standards of melodrama.*

Philippe Garnier and Bernard Eisenschitz

THE STORY OF G.I. JOE

USA, 1945 Regia: William A. Wellman

▪ T. it.: *I forzati della gloria*. T. alt.: *Ernie Pyle's Story of G.I. Joe*. Sog.: dai libri *Here Is Your War* e *Brave Men* di Ernie Pyle. Scen.: Leopold Atlas, Guy Endore, Philip Stevenson. F.: Russell Metty. M.: Otto [Otho] Lovering, Albrecht Joseph. Scgf.: James W. Sullivan. Mus.: Ann Ronell, Louis Applebaum. Int.: Burgess Meredith (Ernie Pyle), Robert Mitchum (tenente Bill Walker), Freddie Steele (sergente Steve Warnicki), Wally Cassell (soldato Dondaro), Jimmy Lloyd (soldato Spencer), Jack Reilly (soldato Murphy), Bill Murphy (soldato Mew). Prod.: Lester Cowan per United Artists ▪ 35mm. D.: 109'. Bn. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Academy Film Archive per concessione di Ignite Films ▪ Restaurato nel 2001 da Academy Film Archive presso il laboratorio Triage and Audio Mechanics a partire da un controtipo nitrato 35mm, da un controtipo nitrato del British Film Institute e, per l'ultima inquadratura, da un controtipo 16mm. Il negativo originale è perduto / *Restored in 2001 by Academy Film Archive at Triage and Audio Mechanics laboratory from a 35mm nitrate dupe negative, a nitrate dupe negative from the British Film Institute, and for the last shot, a 16mm dupe negative. The original negative was lost*

Eisenhower lo definì "il miglior film di guerra mai realizzato", e lo è. Tratto dalle celebri cronache di Ernie Pyle sui soldati semplici nei teatri di guerra nord-africani e italiani, *The Story of G.I. Joe* segue con andamento episodico il destino della Compagnia Charlie sui vari fronti. Uno dopo l'altro gli uomini perdono la vita o il senno (memorabile l'interpretazione dell'ex pugile Freddie Steele, soprannominato 'assassino di Tacoma', nei panni del sergente Warnicki). *G.I. Joe* si tiene alla larga dalla melassa melodrammatica che caratterizzava i film hollywoodiani sulla Seconda guerra mondiale limitandosi a un'unica lunga scena di commovente intensità affidata al tenente Bill Walker. Il regista e il produttore indipendente Lester Cowan non volevano un cast di celebrità. Il 'piccolo' Burgess Meredith si aggiudicò il ruolo di Pyle, ma la parte di Walker fu più difficile da assegnare. Nel provino Mitchum doveva interpretare la scena in cui il tenente si sforza di scrivere ai familiari dei soldati morti. Era il dialogo più lungo della sceneggiatura. Wellman non si illudeva che un principiante riuscisse a sostenerlo, e tanto meno pensava di rimanerne colpito. Mitchum non era mai stato nell'esercito e non sapeva niente di guerra (aveva già due figli); ma sua sorella, che faceva la cantante, gli aveva descritto i soldati che frequentavano i locali in cui si esibiva. I reduci non erano certo chiassosi e spavaldi come quelli dei film: tormentati ed esausti, di guerra non parlavano mai. Fu così che Mitchum interpretò il suo ruolo, con accorata compostezza. Wellman ne fu entusiasta. E lo sarete anche voi.
Philippe Garnier (basato sul libro di Lee Server, *Robert Mitchum: Baby I Don't Care*, St. Martin's Press, New York 2001)

Eisenhower called it "the best war movie ever", and it is. Based on Ernie Pyle's famous articles on grunts in the North-African and Italian theatres, G.I. Joe *is episodic at best, following the destiny of Charlie Company on various fronts. Men lose their lives one by one, or their minds – ex-fighter Freddie Steele, the 'Tacoma Assassin', is unforgettable as Sgt. Warnicki. Eschewing the usual romantic pap or dramatic scenes of Hollywood WW2 pictures, the film had at its center one emotional, wordy scene, to be played by C Company's Lt. Bill Walker. Neither director William Wellman nor independent producer Lester Cowan wanted stars in the picture. Shrimpy Burgess Meredith got to play Pyle, but Walker was hard to cast. For his audition Mitchum had to play the scene where he is trying to write letters to families about their dead sons. It was the longest dialogue in the script, and Wellman did not think a newcomer could hack it, let alone impress him. Mitchum never was in the army, never had any interest either (he already had two children); but he had his singer-sister tell him about the soldiers who came to the canteens and clubs she performed in. Soldiers back from combat never were the gung-ho noisy bunch you saw in the movies. The were haunted and exhausted and never talked about the war. Mitchum played it that way, quietly, and Wellman was blown away. You will be too.*
Philippe Garnier (based on Lee Server's Robert Mitchum: Baby I Don't Care*, St. Martin's Press, New York 2001)*

OUT OF THE PAST

USA, 1947 Regia: Jacques Tourneur

▪ T. it.: *Le catene della colpa*. Sog.: dal romanzo *Build My Gallows High* di Geoffrey Homes [Daniel Mainwaring]. Scen.: Geoffrey Homes, Frank Fenton. F.: Nicholas Musuraca. M.: Samuel E. Beetley. Scgf.: Albert S. D'Agostino, Jack Okey. Mus.: Roy Webb. Int.: Robert Mitchum (Jeff Bailey), Jane Greer (Kathie Moffat), Kirk Douglas (Whit Sterling), Rhonda Fleming (Meta Carson), Richard Webb (Jim), Steve Brodie (Jack Fisher), Virginia Huston (Ann Miller), Paul Valentine (Joe Stefanos), Dickie Moore (il bambino). Prod.: Warren Duff per RKO Radio Pictures ▪ 35mm. D.: 87'. Bn. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Library of Congress per concessione di Warner Bros.

Solitamente considerato il film noir perfetto, *Out of the Past* si avvale di un Mitchum che più romanticamente imbronciato e fatalista non si può. Daniel Mainwaring, che era stato addetto stampa prima di diventare romanziere, sapeva il fatto suo quando scelse per *Build My Gallows High* un finale a sorpresa: "Non c'era studio che potesse resistere a una morte così sensazionale", disse in seguito riferendosi alla vendita dei diritti alla RKO.

The Story of G.I. Joe

E non poté resistervi neanche il regista Jacques Tourneur, che portò tutta la troupe a Bridgeport, un paesino della Sierra Nevada dove amava andare a pescare. Il cast era un assortimento interessante, e Tourneur dovette trovare divertente la frustrazione di Kirk Douglas. L'attore si dava molto da fare, come nella scena in cui roteava la catena dell'orologio, ma a Mitchum bastava ricambiare con uno sguardo. Douglas vestiva bene i panni del gangster Whit Sterling, ma i due attori non potevano avere stili di recitazione più diversi: l'uno ce la metteva tutta, l'altro non sembrava neanche provarci. Jane Greer (in un intervallo tra due lunghi periodi durante i quali Howard Hughes le impedì di lavorare) come *femme fatale* è migliore di qualsiasi pupa sexy, e la sua leggiadria rende più interessante la bugiarda cronica Kathie Moffat. E se lo scagnozzo di Sterling interpretato da Paul Valentine vi sembra insolitamente agile ed elegante per essere un duro, ricordate che l'attore era un ex ballerino (elaborava le coreografie dei numeri di strip-tease della moglie Lily St. Cyr). L'autore della sceneggiatura era Mainwaring, ma alla revisione collaborò non accreditato Frank Fenton, cui si devono alcune delle battute migliori e l'esplicita misoginia del film. "Esci di qui", dice Jeff Bailey a Kathie che lo ha tradito ancora una volta. "Devo dormire in questa stanza".

Philippe Garnier

Generally held as the *perfect film noir,* Out of the Past *has Mitchum at his most romantically morose and fatalistic. Publicist-turned-novelist Daniel Mainwaring knew what he was doing when he had that hook at the end of his novel* Build My Gallows High*: "No studio could resist this kind of sensational death", he said later of the sure sale to RKO. Neither could director Jacques Tourneur, who took his crew to his favorite fishing creek in the California Sierras around Bridgeport. It was also an interesting mix: Tourneur must have been amused at Kirk Douglas' frustration. Douglas tried his best, but Mitchum would just look at him twirling that fob chain. As the big operator Whit Sterling, Douglas is fine, but those are two distinct*

Out of the Past

acting schools. One tries hard, the other one seems to try not at all. Jane Greer (between two long Howard Hughes bans that kept her from acting) was a much better femme fatale *than any moll, her loveliness making Kathie Moffatt more interesting as a chronic liar. And if you wonder why Paul Valentine, playing Sterling's henchman, is so pleasant and light-footed for a movie heavy, it is because he was a ballet dancer (he choreographed his wife Lily St. Cyr's strip-tease numbers). Mainwaring wrote the story, but uncredited script fixer Frank Fenton provided some of the best lines, and the rank misogyny. "Get out", Jeff Bailey tells Kathie who has betrayed him once again. "I have to sleep in this room".*

Philippe Garnier

BLOOD ON THE MOON

USA, 1948 Regia: Robert Wise

▪ T. it.: *Sangue sulla luna*. Sog.: dal romanzo *Gunmans's Chance* di Luke Short. Scen.: Lillie Hayward. F.: Nicholas Musuraca. M.: Samuel E. Beetley. Scgf.: Albert S. D'Agostino, Walter E. Keller. Mus.: Roy Webb. Int.: Robert Mitchum (Jim Garry), Barbara Bel Geddes (Amy Lufton), Robert Preston (Tate Riling), Walter Brennan (Kris Barden), Phyllis Thaxter (Carol Lufton), Frank Faylen (Jake Pindalest), Tom Tully (John Lufton), Charles McGraw (Milo Sweet). Prod.: Theron Wart per RKO Radio Pictures ▪ 35mm. D.: 88'. Bn. Versione inglese / *English version* ▪ Da: BFI - National Archive

Nei primi minuti, Jim Garry rischia di essere travolto da una mandria e suscita la diffidenza di un gruppo di allevatori. Ci vuole un po' di tempo per capire cosa ci faccia in quella zona del paese e perché venga accolto con ostilità. Pochi film incarnano fino a questo punto l'aspetto del Mitchum vagabondo, *man without a star* e *without a cause*. Qui non ha nemmeno un segreto da nascondere, a differenza del personaggio interpretato un anno prima in *Notte senza fine*, film superiore a *Blood on the Moon* ma troppo influenzato dalla psicoanalisi in salsa hollywoodiana per essere rappresentativo del talento di Mitchum (o di Walsh). Anche il film di Wise ha una dominante notturna, e gli incessanti andirivieni del protagonista tra i campi opposti degli agricoltori e degli allevatori, oltre alla riserva indiana, comunicano le sue incertezze e i malintesi che sorgono lungo il percorso: un lavoro da lui accettato senza conoscerne bene i risvolti, per denaro; una causa abbracciata sulla scia di un senso molto elementare del bene e del male; un'amicizia tradita o delusa; un amore imprevedibile.

Luke Short è stato un romanziere western sovente utilizzato dal cinema: ben sette film tra il 1947 e 1951, girati da veterani come Sam Wood e Richard Thorpe o da giovani ambiziosi come André De Toth e Robert Wise. Nella fase di transizione in cui una nuova generazione diede voce alle angosce del dopoguerra, *Blood on the Moon* (prodotto da una compagnia che vantava una lunga tradizione di western a basso costo) trasse vantaggio dalla rivisitazione di altri generi già frequentati da Wise. La rissa nel saloon immerso nel buio – chiaro riferimento noir – fu all'epoca molto apprezzata dalla critica.

Bernard Eisenschitz

In the first few minutes, Jim Garry is nearly trampled by a herd of cattle, then arouses the suspicion of a group of ranchers. It takes some time before we learn why he has come to that part of the country and is greeted with hostility. Few films embody the vagrant aspect of the Mitchum persona – man without a star and without a cause – to such an extent. Here he does not even have a secret, unlike the character he played the previous year in Pursued*, a film superior to* Blood on the Moon *but one too influenced by Hollywood-style psychoanalysis to be representative of Mitchum's – or Walsh's – talent. Wise's film is also set mainly at night, and the character's incessant toing-and-froing between the opposite sides of the homesteaders and cattle ranchers, plus the Indian reser-*

vation, convey both his uncertainty and the misunderstandings that are created along the way: a job which he accepts, for money, without knowing its implications; a cause embraced out of a basic sense of right and wrong; a friendship betrayed or thwarted; an unpredictable love.
Luke Short was a novelist who wrote western books often adapted for the movies: no less than seven films between 1947 and 1951, made by veterans like Sam Wood and Richard Thorpe, or young and ambitious directors like André De Toth and Robert Wise. In a period of transition in which a new generation echoed the anguish of the post-war period, Blood on the Moon *(produced by a studio with a long tradition of cheap westerns) benefitted from Wise revisiting other genres in which he had previously worked. The fight in the saloon plunged into darkness – a clear reference to film noir – was highly praised by contemporary reviewers.*

Bernard Eisenschitz

Blood on the Moon

RIVER OF NO RETURN

USA, 1954 Regia: Otto Preminger

▪ T. it.: *La magnifica preda*. Sog.: Louis Lantz. Scen.: Frank Fenton. F.: Joseph La Shelle. M.: Louis Loeffler. Scgf.: Lyle Wheeler, Addison Hehr. Mus.: Cyril J. Mockridge, Lionel Newman. Int.: Robert Mitchum (Matt Calder), Marilyn Monroe (Kay), Rory Calhoun (Harry Weston), Tommy Rettig (Mark Calder), Murvyn Vye (Dave Colby), Douglas Spencer (Sam Benson), Barbara Nichols (ballerina), Arthur Shields (prete), John Doucette (*padron* del saloon). Prod.: Stanley Rubin per 20th Century Fox ▪ DCP. D.: 91'. Col. Versione inglese / *English version* ▪ Da: 20th Century Fox per concessione di Park Circus ▪ Restaurato nel 2014 da 20th Century Fox / *Restored in 2014 by 20th Century Fox*

River of No Return era un film da studio pensato per valorizzare due risorse della 20th Century-Fox: il CinemaScope e Marilyn Monroe. Fu assegnato a Otto Preminger, all'epoca cineasta sotto contratto che mal sopportava la propria subalternità. Quando Zanuck, dopo aver visto il primo montaggio, si inventò tre nuove scene e le fece dirigere a Jean Negulesco, Preminger decise di produrre e dirigere i propri film da indipendente. In realtà, quella di affidare il film a Preminger – che non sembrava il regista ideale per dirigere Marilyn o girare un western lontano dagli studi – si rivelò una scelta felice. Altrettanto decisivo fu l'incontro tra Mitchum e Marilyn che contrapponeva un uomo di campagna, fedele ai suoi principi, a una *chanteuse* derelitta, schiava degli scherzi del destino. Oltre alle due canzoni cantate da Marilyn, le scene migliori sono quelle interpretate insieme dai due attori. Alla fine, gli imprevisti della lavorazione – molto pubblicizzati, essendo in gioco le due star e il loro autoritario regista – giovarono al film. Matt Calder è uno dei personaggi più equilibrati di Mitchum. La sequenza che precede i titoli di testa lo mostra mentre taglia un albero, immagine emblematica dell'unione dell'uomo con la natura da lui domata. Prendendo le distanze dal noir e dai set claustrofobici, Preminger conquista una sorta di serenità, un "senso di felicità" (Jacques Lourcelles) che fa di *River of No Return* un'esperienza esaltante, appena guastata dalla gigioneria di alcuni caratteristi e dai trasparenti usati per immergere scene davvero avventurose in esterni canadesi.

Bernard Eisenschitz

River of No Return *was a studio film designed to showcase two of 20th Century-Fox's assets: CinemaScope and Marilyn Monroe. It was assigned to Otto Preminger, then a contract director ill at ease in his subordinate position. When Zanuck, after viewing the first cut, invented three new scenes and had Jean Negulesco direct them, Preminger made up his mind from then on to work as an independent producer-director. Actually, entrusting the job to Preminger – who*

didn't seem like the perfect choice to direct Marilyn, make a western, or shoot away from the soundstage – turned out to be a fortunate move. So was the confrontation between Mitchum and Marilyn, opposing a man of the land, living according to his codes, to a derelict chanteuse*, a slave to twists of fate. Along with the two songs performed by Marilyn, the best scenes are those in which they act together. In the end, the hazards of production – highly publicized when it came to the two stars and their authoritarian director – benefitted the film. Matt Calder is one of Mitchum's most balanced characters. The pre-credits sequence shows him as he fells a tree, an iconic image of both union with, and conquest of, nature. By moving away from film noir and claustrophobic sets, Preminger was acquiring a serenity of sorts, a "taste of happiness" (Jacques Lourcelles) which makes* River of No Return *an exhilarating experience, only marred by some hammy character actors and rear projection to surround truly adventurous scenes with Canadian exteriors.*

Bernard Eisenschitz

BANDIDO!

USA, 1956 Regia: Richard Fleischer

▪ Scen.: Earl Felton. F.: Ernest Laszlo. M.: Robert Golden. Scgf.: Jack Martin Smith, Ramón Rodríguez. Mus.: Max Steiner. Int.: Robert Mitchum (Wilson), Ursula Thiess (Lisa Kennedy), Gilbert Roland (José Escobar), Zachary Scott (Kennedy), Rodolfo Acosta (Sebastian), José Torvay (González), Henry Brandon (Gunther), Douglas Fowley (McGee). Prod.: Robert L. Jacks, Robert Mitchum per D.R.M. Production ▪ 35mm. D.: 92'. Col. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Park Circus

Il 1955 e il 1956 sono i due anni in cui Mitchum vede riconosciuto il proprio talento di attore grazie a *La morte corre sul fiume* e in cui diventa produttore di se stesso, a partire da *Bandido!* per la regia di Richard Fleischer. Il film è girato in esterni con una troupe in parte messicana e con una sceneggiatura riscritta giorno per giorno. Fleischer ha ampio spazio per l'improvvisazione, partendo da un canovaccio che è stato utilizzato in innumerevoli occasioni: l'avventuriero americano che piomba nel mezzo di una rivoluzione o di una guerra civile e all'inizio resta indifferente per poi schierarsi. Anche il cast rispetta il canone: Zachary Scott è il marito codardo, trafficante d'armi pronto a vendere la propria donna, Gilbert Roland è il generoso ribelle messicano, Rodolfo Acosta è il subdolo sicario e la tedesca Ursula Thiess l'immancabile bellezza esotica. Il duo Fleischer-Mitchum aveva già trasformato in una satira beffarda *His Kind of Woman* (*Il suo tipo di donna*) di John Farrow, rifatto tre volte su istruzioni di Howard Hughes. Qui l'eleganza del regista si esprime al meglio nel seguire il percorso dell'avventuriero reso praticamente invincibile dalla sua ironica nonchalance. La scena in cui Mitchum, dal balcone, assiste a una schermaglia e ne decide le sorti senza interrompere quello che sta facendo né versare una sola goccia dal suo bicchiere – meritandosi così da Roland il soprannome di *alacrán* (scorpione) – riassume il nuovo ruolo che l'attore si è cucito addosso e imprime al film un ritmo frenetico che non si attenua mai fino alla fine.

Bernard Eisenschitz

1955 and 1956 are the two years in which Mitchum's talent as an actor was recognized with Night of the Hunter*, and when he became his own producer, starting with* Bandido!*, directed by Richard Fleischer. The film was shot on location with a partly Mexican crew, and with a script rewritten daily. Fleischer had ample room for improvisation, starting from a canvas that had been exploited countless times – the American adventurer in the midst of a revolution or civil war, indifferent at first and finally taking sides. The dramatis personae were just as typecast: Zachary Scott as the cowardly husband and arms dealer, ready to sell out his own wife, Gilbert Roland as the generous Mexican rebel, Rodolfo Acosta as the treacherous henchman, and the German Ursula Thiess as the indispensable exotic beauty. The team of Fleischer and Mitchum had already revamped John Farrow's* His Kind of Woman *into a tongue-in-cheek satire, when they reshot it three times on Howard Hughes' instructions. Here, the director's sophistication is at its best as he follows the adventurer made all but invincible by his irony and nonchalance. The sequence in which Mitchum, from his balcony, witnesses a skirmish and changes its outcome without interrupting what he's doing or tipping his glass – earning in the process the nickname* alacrán *(scorpion) from Roland – sums up his new persona and gives the film a frenetic rhythm that never weakens to the end.*

Bernard Eisenschitz

THE WONDERFUL COUNTRY

USA, 1959 Regia: Robert Parrish

▪ T. it.: *Il meraviglioso paese*. Sog.: dal romanzo omonimo di Tom Lea. Scen.: Robert Ardrey. F.: Floyd Crosby, Alex Phillips. M.: Michael Luciano. Scgf.: Harry Horner. Mus.: Alex North. Int.: Robert Mitchum (Martin Brady), Julie London (Ellen Colton), Gary Merrill (maggiore Colton), Albert Dekker (capitano Rucker), Jack Oakie (Travis Hight), Charles McGraw (dottor Stovall), 'Satchel' Paige (Tobe Sutton), Anthony Caruso (Santiago Santos). Prod.: Chester Erskine per D.R.M. Production ▪ 35mm. D.: 98'. Col. Versione inglese / *English version* ▪ Da: George Eastman House per concessione di Park Circus ▪ Copia 35mm IB del 1959 proveniente dalla collezione di Martin Scorsese / *35mm IB print from 1959 from Martin Scorsese's collection*

Il miglior western di Mitchum, anche se il suo regista lo denigrò a lungo. Parrish aveva cercato di coinvolge-

The Wonderful Country

re nel progetto Gregory Peck (il solo pensiero fa rabbrividire); quando la compagnia di Mitchum decise di incaricarsi della produzione, il regista perse in parte il controllo del film e vide anche volatilizzarsi i profitti. Parrish aveva conosciuto Tom Lea durante il montaggio di *The Brave Bulls* (*Fiesta d'amore e di morte*, 1951), il film di Robert Rossen tratto dal primo romanzo di Lea. Per *The Wonderful Country* i due strinsero un accordo sulla parola e Lea scrisse una sceneggiatura che fu respinta da tutti gli studios. Robert Ardrey ne scrisse poi un'altra. Ma per questa storia di un uomo diviso tra due paesi ambientata in un immaginario villaggio di frontiera sul Rio Grande, Lea, che era stato pittore ed illustratore prima di dedicarsi alla scrittura, aveva una conoscenza di prima mano del passato e della geografia di quei luoghi: suo padre, giudice di frontiera, era stato sindaco di El Paso per anni e aveva perfino arrestato la moglie di Pancho Villa per traffico di armi e denaro (come il *padron* di Mitchum nel film). Mitchum è Martin Brady, ricercato nel Nuovo Messico per omicidio nonché sicario al soldo di un potente messicano. La fotografia splendidamente fisica di Floyd Crosby e Alex Phillips è così strabiliante da far pensare che il 'meraviglioso paese' del titolo sia il Messico: non è così, almeno nelle intenzioni di Tom Lea. La compagnia girò nei dintorni di Durango e di San Miguel de Allende. Sono molti i western in cui un pistolero decide di appendere la pistola al chiodo, ma nessuno è laconico e toccante come questo.

Philippe Garnier

Mitchum's best western, even though director Robert Parrish denigrated it for a long time. He had tried to attach Gregory Peck to the project (one shudders); when the film got made by Mitchum's company the director lost some control over it, and most of the money went that-a-way. Parrish and author Tom Lea had become friendly when he was the editor of The Brave Bulls*, Robert Rossen's 1951 adaptation of Lea's first novel. They made a handshake deal on* The Wonderful Country*, and Lea wrote a script which was turned down by every studio in town. Robert Ardrey wrote another one. And yet for this story of a man divided between two countries set in a fictional border town on the Rio Grande, Lea, a painter and illustrator turned novelist, knew his history and geography first-hand: his father, a frontier judge, had been Mayor of El Paso for years and once put Pancho Villa's wife in jail for smuggling money and weapons into Mexico (like Mitchum's* padron *in the film). Mitchum plays Martin Brady, wanted in New Mexico for murder and working as a pay-for-hire assassin in Mexico. Floyd Crosby and Alex Phillips' splendidly physical photography is so arresting that people can be forgiven for thinking that the 'wonderful country' of the title is Mexico – which is not the case, at least in Tom Lea's mind. The company shot around Durango and San Miguel de Allende. There are many westerns where the* pistolero *lays his gun aside for good, but none as laconic and as touching as this one.*

Philippe Garnier

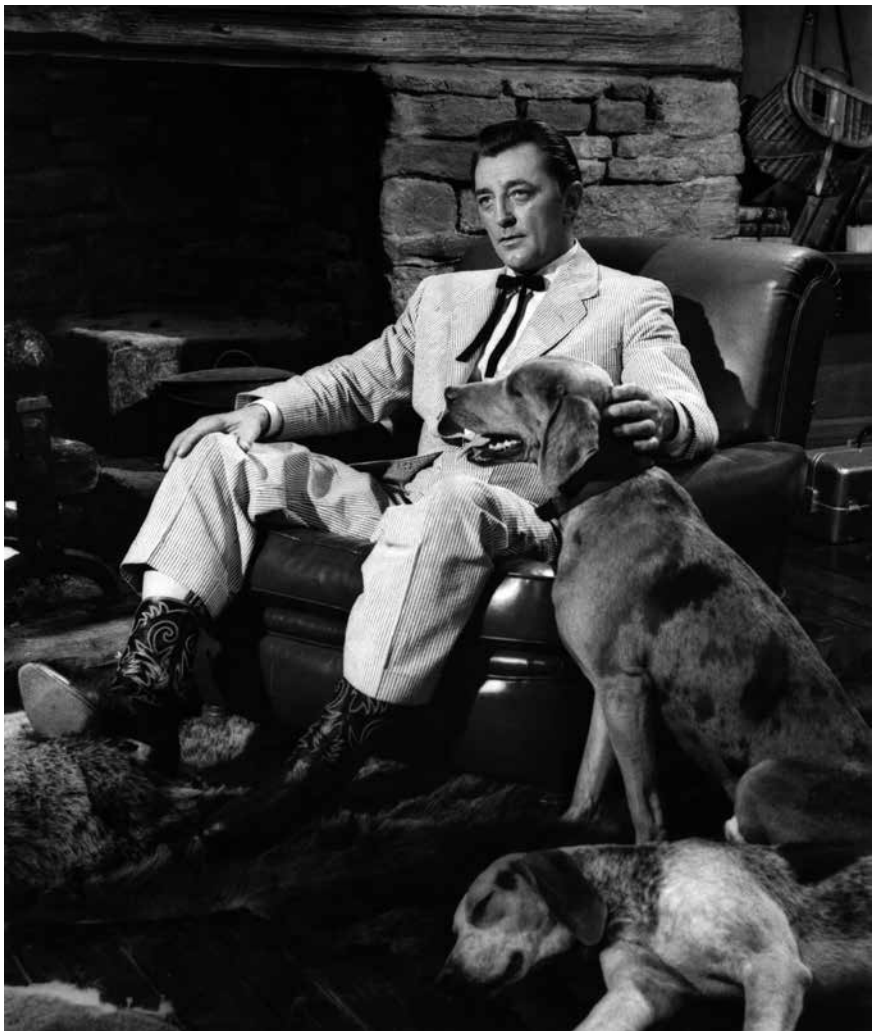
HOME FROM THE HILL

USA, 1960 Regia: Vincente Minnelli

▪ T. it.: *A casa dopo l'uragano*. Sog.: dal romanzo omonimo di William Humphrey. Scen.: Harriet Frank Jr., Irving Ravetch. F.: Milton Krasner. M.: Harold F. Kress. Scgf.: George W. Davis, Preston Ames. Mus.: Bronislau Kaper. Int.: Robert Mitchum (Wade Hunnicutt), Eleanor Parker (Hannah Hunnicutt), George Peppard (Raphael 'Rafe' Copley), George Hamilton (Theron Hunnicutt), Everett Sloane (Albert Halstead), Luana Patten (Libby Halstead), Anne Seymour (Sarah Halstead), Constance Ford (Opal Bixby), Ray Teal (dottor Reuben Carson). Prod.: Edmund Grainger per Metro Goldwyn Mayer ▪ 35mm. D.: 150'. Col. Versione inglese / *English version* ▪ Da: BFI – National Archive per concessione di Park Circus

Theron (George Hamilton), figlio del dispotico patriarca texano Wade Hunnicutt (un sonnolento Mitchum), è stato coccolato ed educato alle buone maniere dalla madre (interpretata con un meraviglioso accento texano-hollywoodiano da Eleanor Parker): è il prezzo che Wade deve pagare per le sue infedeltà. Ma adesso Wade vuole insegnare al ragazzo a cacciare e fare di lui un uomo simile al giovane aiutante Rafe (un George Peppard molto cool). Il film inizia a virare verso il melodramma delirante quando Theron scopre il rapporto che lega Rafe e suo padre, e la rivelazione conduce a un'incredibile spirale di violenza e distruzione.
Al di là delle riprese effettuate in esterni, nel Texas e nel Mississippi, e della fotografia di Milton Krasner che contribuisce alla bellezza un po' malata del film, Minnelli sembra più interessato a mostrare la desolazione del matrimonio devastato degli Hunnicutt e la vacuità del patriarcato di Wade. Come quattro anni prima in *Tè e simpatia*, Minnelli attacca la percezione sociale della virilità con perturbante precisione, mostrando scene quasi mai viste nel cinema classico hollywoodiano.

Philippe Garnier



Home from the Hill

Theron (George Hamilton) comes of age in the family of macho Texas patriarch Wade Hunnicutt (a sleepy Mitchum). The boy has been coddled by his mother (played with a wondrous Hollywood Texas accent by Eleanor Parker), the price to pay for Wade's extra-marital cavortings. But now Wade wants to take him hunting and make a man out of his son, whom he would like to resemble cowboy helper Rafe (a very cool George Peppard). The film starts tipping towards delirious melodrama once Theron discovers Rafe's true relationship to his father, leading to mind-boggling violence and destruction.

Although Minnelli shot on locations in Texas and Mississippi and Milton Krasner's photography contributes to the film's psychotic beauty, the director seems more interested in showing the sadness of the Hunnicutts' ravaged marriage and the ultimate emptiness of Wade's patriarchy. As he did four years earlier in Tea and Sympathy, *Minnelli digs at society's perception of virility with troubling precision, showing scenes almost never seen in classic Hollywood cinema.*

Philippe Garnier

THE FRIENDS OF EDDIE COYLE

USA, 1973 Regia: Peter Yates

▪ T. it.: *Gli amici di Eddie Coyle*. Sog.: dal romanzo omonimo di George V. Higgins. Scen.: Paul Monash. F.: Victor J. Kemper. M.: Patricia Lewis Jaffe. Scgf.: Gene Callahan. Mus.: Dave Grusin. Int.: Robert Mitchum (Eddie Coyle), Peter Boyle (Dillon), Richard Jordan (Dave Foley), Steven Keats (Jackie Brown), Alex Rocco (Jimmy Scalise), Joe Santos (Artie Van), Mitchell Ryan (Waters). Prod.: Paul Monash per Paramount Pictures ▪ 35mm. D.: 102'. Col. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Paramount per concessione di Park Circus

The Friends of Eddie Coyle

Guardando al passato, i giovani cinefili cresciuti all'epoca dei multiplex possono rammaricarsi che nessuno faccia più film come *The Friends of Eddie Coyle*. La verità è che non li ha mai fatti nessuno. È un caso unico.

Kent Jones

Nell'inverno del 1972-73 il produttore Paul Monash, il regista britannico Peter Yates e un gruppo di attori che comprendeva Peter Boyle, Richard Jordan e Robert Mitchum, tentarono di realizzare l'equivalente cinematografico del primo romanzo del procuratore distrettuale George V. Higgins. L'immersione fu quasi totale: a un certo punto la produzione finì in balia degli autotrasportatori legati alla mafia irlandese di Boston e circolò la voce che Mitchum frequentasse il boss Whitey Bulger, in seguito portato sullo schermo da Jack Nicholson e da Johnny Depp. Con l'eccezione di una rapina in banca e di un movimentato tentativo d'arresto in un parcheggio, il film è soprattutto una sequenza di laconiche e sospettose conversazioni davanti a tavoli di plexiglass. Un mediatore contratta con un trafficante d'armi, il trafficante contratta con una banda di rapinatori, un poliziotto contratta con il suo informatore e l'informatore contratta con l'uomo che lavora per l'Uomo. Il libro di Higgins è tutto fatto di dialoghi: i personaggi sono definiti dal modo in cui raccontano la storia agli altri. Yates ottiene lo stesso effetto con altri mezzi. Il mondo della malavita non è mai stato così ordinario, umano e fatalista come in questo film. Mitchum, che interpreta un piccolo criminale a fine carriera, competente ma preoccupato da una possibile nuova condanna, è all'apice del suo talento.

Philippe Garnier

Young film fans raised in the multiplex era may look back and lament the fact that no one is making movies like The Friends of Eddie Coyle *anymore. The truth is that they never did. There's only this one.*

Kent Jones

In the winter of 1972-73, producer Paul Monash, Brit director Peter Yates and an ensemble of actors that included Peter Boyle, Richard Jordan and Robert Mitchum, tried to give us the real screen equivalent of criminal lawyer George V. Higgins' first novel. The immersion was almost total: the production at times was at the mercy of mob-connected teamsters, Mitchum was rumored to hang out with Boston Irish crime kingpin Whitey Bulger, who would later be played on the screen by Jack Nicholson and Johnny Depp. Although the film had a bank heist and a kinetic arrest attempt in a parking lot, it was mostly a succession of weary and wary conversations over plexiglass tabletops. A middleman bargains with a gunrunner, the gunrunner bargains with hopeful bank robbers, a cop bargains with his stoolie, and the stoolie bargains with the man who works for the Man. Higgins' book was all dialogue, characters telling us about themselves by the way they told the story to others. Somehow, Yates achieved the same through other means. The underworld never looked so mundane, human and fatalistic as in this movie. Mitchum, playing an aging second-string hood, capable but clearly over his head in trying to stay out of jail, is at the top of his craft.

Philippe Garnier

THE YAKUZA

USA, 1975 Regia: Sydney Pollack

▪ T. it.: *Yakuza*. Sog.: Leonard Schrader. Scen.: Paul Schrader, Robert Towne. F.: Kozo Okazaki. M.: Thomas Stanford, Don Guidice. Scgf.: Stephen Grimes. Mus.: Dave Grusin. Int.: Robert Mitchum (Harry Kilmer), Ken Takakura (Ken Tanaka), Brian Keith (George Tanner), Eiji Okada (Tono), Herb Edelman (Wheat), Richard Jordan (Dusty), James Shigeta (Goro), Keiko Kishi (Eiko). Prod.: Sydney Pollack per Warner Bros. ▪ 35mm. D.: 123'. Col. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Svenska Filminstitutet per concessione di Park Circus

Questo film della metà degli anni Settanta, tra i migliori realizzati sull'incontro Oriente-Occidente, beneficia del profondo rispetto di Leonard Schrader per la cultura giapponese, di cui era conoscitore, della lucidità intellettuale di suo fratello Paul e del senso dello spazio di Robert Towne, che riscrisse la sceneggiatura infondendovi il proprio credo artistico (il motivo ricorrente potrebbe essere '*let's get lost*', come nel suo capolavoro *Chinatown*). Il detective Harry Kilmer torna con riluttanza in Giappone per aiutare il vecchio amico George Tanner, la cui figlia è stata rapita dalla mafia giapponese probabilmente per costringerlo a ripagare un debito. Debiti, onore e amicizia gravano inesorabili sulla storia, e Harry sbroglia faticosamente trame così infide che nemmeno lui può o vuole prevederle.
Mitchum, vicino ai sessant'anni e probabilmente alle prese con l'ultimo ruolo a cui tenesse davvero, è indimenticabile nella sua bellezza malinconica. Il film abbonda di maglioni a collo alto, occhiali da sole e pantaloni a scacchi che dicono la stanchezza della mezz'età. Ma *Yakuza* non è costruito solo per la star Mitchum, che si muove quasi nell'ombra degli altri co-protagonisti. Meditabondo e costantemente accigliato, Ken Takakura – celeberrimo nel suo paese – gli ruba regolarmente la scena. Allo stesso tempo però Brian Keith, Richard Jordan e l'incantevole Keiko Kishi contribuiscono non poco a far brillare Mitchum. Il ritmo è pacato, i dialoghi sono solidi e ben scritti, l'azione latita ma quando arriva è quasi scioccante, come nella scena in cui un Mitchum furente irrompe nell'ufficio di Keith in un'esplosione che ricorda *House of Bamboo* (*La casa di bambù*) di Sam Fuller.

Philippe Garnier

One of the best West-Meets-East movies ever, this mid-seventies picture benefits from Leonard Schrader's deep respect and knowledge of Japanese culture, his brother Paul's cerebral incisiveness, and script-rewriter Robert Towne's sense of place combined with his artistic credo ('let's get lost' could be the theme song, as in his masterpiece Chinatown*). Detective Harry Kilmer reluctantly returns to Japan to help his old friend George Tanner, whose daughter has been kidnapped by the Yakuza, presumably to force him to repay a debt. Debts, honor, and friendship loom heavy in this story, and Harry wearily unravels plots so devious that even he did not see them coming, or want to. Mitchum, approaching sixty, in what was probably the last role he cared about, is unforgettable in his autumnal beauty and melancholy. The film also abounds in cool, turtle-necks, shades and plaid pants – as well as mid-life weariness. But this is no star vehicle: here he is almost in the shadow of his co-actors. Brooding and perpetually frowning Ken Takakura, an immense star in his country, steals every scene he's in. But Brian Keith, Richard Jordan, and the lovely Keiko Kishi also help Mitchum shine in no small measure. The pace is leisurely, the dialogue heavy and finely written, the action sparse, but when it comes it is almost shocking, as when a raging Mitchum bursts into Keith's office, breaking the door in an explosion reminiscent of Sam Fuller's* House of Bamboo.

Philippe Garnier

NICE GIRLS DON'T STAY FOR BREAKFAST

USA, 2017 Regia: Bruce Weber

Vedi pag. / *See p.* 138

The Yakuza

AUGUSTO GENINA: UN ITALIANO IN EUROPA

Augusto Genina: an Italian in Europe

Programma a cura di / *Programme curated by* **Emiliano Morreale**
Note di / *Notes by* **Paola Cristalli**, **Stella Dagna**, **Gian Luca Farinelli**, **Daniele Furlati**, **Claudia Gianetto** ed **Emiliano Morreale**

Tra i registi importanti del cinema italiano, Augusto Genina è uno dei meno studiati. Una sola, seppure splendida, monografia, curata ventotto anni fa da Sergio Germani e Vittorio Martinelli, è praticamente l'unica dedicata alla sua opera. I motivi di questa dimenticanza sono di ordine soprattutto ideologico. Nel periodo del sonoro, il nome di Genina è legato ad alcuni film bellici di epoca fascista, a una biografia di santa Maria Goretti, a un melodramma nutrito di un cattolicesimo lussureggiante e a un film su un fatto di cronaca, rivale di un'operazione ufficialmente neorealista come *Roma ore 11* di De Santis.
Ma la carriera di Genina è piena di sorprese. Attraversa quarant'anni di cinema italiano ed europeo, e anzi proprio la dimensione cosmopolita è uno dei suoi tratti più evidenti. La sua figura è esemplare di uno stile internazionale, europeo ma anche collegato al modello, già definito, del cinema americano. Nei suoi inizi Genina incontrerà inevitabilmente i nomi più importanti di una nuova industria culturale, da Lucio D'Ambra a Maurice Dekobra, dalla leggendaria Mistinguett a Pirandello, fino a venir accolto in Francia e in Germania.
Nato nel periodo di trionfo e rapido declino delle dive, sembra trovare la propria dimensione ideale a confronto con il nuovo modello femminile delle 'maschiette', che segnano alcuni dei titoli di maggior rilievo degli anni Venti. Quasi inevitabile, allora, l'incontro con Louise Brooks, in *Prix de beauté,* film simbolico che, a cavallo tra muto e sonoro, sancisce anche un ideale spartiacque, e uno dei vertici, della carriera del regista. E sono ancora da valutare appieno due gioielli del primo sonoro francese, *Les Amours de minuit* e *Nous ne sommes plus des enfants*. A partire da quella fase, Genina mostra un talento non solo di direttore d'attori, ma anche di talent scout (in *Paris-Béguin* lancia Jean Gabin e scopre in un piccolo varietà Fernandel) e di defilato maestro: ad esempio per Mario Camerini, suo cugino e discepolo, che pare assai poco riconoscente, e per Mario Monicelli. Ma la sua versatilità segna anche i due grandi film bellici girati sotto il fascismo, e in realtà opposti. In *Squadrone bianco* conta l'avventura esotica, coloniale, l'astrazione del deserto, il silenzio. *L'assedio dell'Alcazar*, invece, punta sul realismo, su un'anti-retorica certo non necessariamente 'antifascista', ma che porta in Italia il modello del war movie americano ed europeo, aprendo la strada ai primi lungometraggi di Rossellini.
In periodo neorealista, Genina, segue una via di unione tra gusto figurativo alto ed elementi realistici o melodrammatici: così è in *Cielo sulla palude*, uno dei suoi capolavori, o in *Maddalena*. Film anti-populisti, di grande ferocia nella descrizione del mondo contadino, e, nonostante il soggetto, innervati di erotismo laico e libertino. Come il suo ultimo *Frou-Frou*, ideale ritorno alle origini, testamento struggente di un vecchio, cosmopolita regista del muto: il suo *Lola Montès*.

Emiliano Morreale

Augusto Genina is one of the least studied of Italian cinema's important directors. A single, albeit splendid, monograph edited by Sergio Germani and Vittorio Martinelli twenty-eight years ago is practically the only book dedicated to his work. The reasons behind this neglect are above all ideological. In the sound era, Genina's name was linked to several war films of the Fascist era, a biography of the saint Maria Goretti, a melodrama underpinned by a rich Catholicism, and a film based on a news event which has an official Neorealist work as a rival – De Santis' Roma ore 11.
However, Genina's career is full of surprises. He traversed forty years of Italian and European cinema; indeed the cosmopolitan aspect of his work is one of its most evident traits. He exemplifies an international style – European in nature but also closely linked to the already well-defined model of American cinema. In his early years, Genina met the most important figures of the new industrial culture, from Lucio D'Ambra to Maurice Dekobra, and from the legendary Mistinguett to Pirandello, before being welcomed in both France and Germany.
Emerging in a period characterised by the triumph and rapid decline of the divas, Genina seemed to discover his perfect arena dealing with the new female model of the 'tomboys' which made a mark on some of the most significant titles of the Twenties. It was inevitable, therefore, that he should encounter Louise Brooks in Prix de beauté *– a symbolic film which straddled the silent and sound eras, constituting both a clear watershed and one of the high points of the director's career. Two jewels of early French sound cinema,* Les Amours de minuit *e* Nous ne sommes plus des enfants*, also demand reappraisal. Beginning with that phase, Genina demonstrated a talent not only for directing actors, but also as a talent scout (he launched Jean Gabin in* Paris-Béguin *and discovered Fernandel in a little variety theatre). He is also a sidelined maestro for figures like Mario Monicelli and Mario Camerini (his cousin and disciple, who does not seem very appreciative of this fact). His versatility also had an impact on two great war films, both shot during the Fascist era but actually diametrically opposed to one another. In* Squadrone bianco*, what counts is the exotic, colonial adventure and the silence and abstraction of the desert.* L'assedio dell'Alcazar*, on the other hand, emphasises realism, an anti-rhetoric which, while not necessarily 'anti-Fascist', nonetheless brought to Italy the model of the American and European war movie, opening the way to Rossellini's first feature films.*
In the Neorealist era, Genina followed a path blending a high visual style with realist or melodramatic elements in films like Cielo sulla palude *– one of his masterpieces – or* Maddalena*. These are anti-populist films, which describe the peasant world with great ferocity and which, despite their subject, are fuelled by a secular and libertine eroticism. This is also true of his last film,* Frou-Frou*, a return to his origins, a moving testament of an elderly cosmopolitan director of the silent era: his* Lola Montès.

Emiliano Morreale

LUCCIOLA

Italia, 1917 Regia: Augusto Genina

▪ Sog.: Fausto Maria Martini, Augusto Genina. Scen.: Augusto Genina. F.: Narciso Maffeis. Scgf.: Giulio Folchi. Int.: Fernanda Negri Pouget (Lucciola), Elena Makowska (la principessa Eliana di Cavasco), Enrico Roma (il barone di S. Gervasio), Francesco Cacace (Franco Salviati), Franz Sala (Cencio), Lina Giorgi (Nannina), Umberto Scalpellini (Florindo), Mario Sajo (Ilario). Prod.: Arturo Ambrosio per Ambrosio Film ▪ 35mm. L.: 1500 m (incompleto, l. orig.: 1565 m). D.: 82' a 16 f/s. Imbibito e virato / *Tinted and toned*. Didascalie francesi / *French intertitles* ▪ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ▪ Restaurato nel 2005 da Cineteca di Bologna a partire da un positivo nitrato conservato da Lobster Films / *Restored in 2005 by Cineteca di Bologna from a nitrate positive preserved by Lobster Films*

Le prime inquadrature di *Lucciola* mostrano navi a vela attraccate in un porto, alle prime luci dell'alba. Le immagini emanano una misteriosa, sospesa bellezza. La loro qualità visiva, e la maestria che presiede alla loro creazione, sono emblematiche del miglior cinema italiano di questi anni. Grande successo di critica e di pubblico, *Lucciola* confermò Augusto Genina quale regista e autore di primo rango – spesso, come appunto in questo caso, scriveva da solo le sue sceneggiature. Nel 1917 aveva più di venti titoli all'attivo, tra cui *Il piccolo cerinaio* (1914), *Gelosia* (1915), *Il sopravvissuto* (1916) e *La signorina Ciclone* (1916), tutti e quattro presentati in recenti edizioni del Cinema Ritrovato.

Ci sono legioni di film basati sulla storia d'una figlia della strada che si ritrova catapultata nel mondo dell'alta società. *Lucciola* è tra i migliori; nessun lieto fine cancella la futile crudeltà dello scherzo di cui la ragazza chiamata Lucciola diventa vittima; i suoi tre corteggiatori (portatori d'alleggerimento comico) sono volubili opportunisti; il balordo sottoproletario sfrutta Lucciola non meno dello snob dei quartieri alti. Lucciola sperimenta il calore dei rapporti personali solo nei pochi, intermittenti lampi di luce di una breve estate, e resta fino alla morte estranea alla società umana.

L'attrice Fernanda Negri Pouget raggiunse con *Lucciola* (e il successivo *Maschiaccio*, sempre di Genina e sempre del 1917) il punto più alto della sua lunga carriera. Presente sugli schermi fin dal 1907, dunque dagli albori dell'industria cinematografica italiana, aveva lavorato con tutti, Caserini, Maggi, Rodolfi, Guazzoni. Non divenne mai una diva, ma *Lucciola* le diede finalmente l'occasione di far pieno uso del suo notevole talento.

Mariann Lewinsky

The opening shots of Lucciola *show sailing ships in a harbour in the first hours of dawn. The images emanate a mysterious beauty, tinged with stillness. Their visual qualities, and the mastery that went into their making, are emblematic for the best Italian films of those years. A great success with critics and audiences,* Lucciola *confirmed Augusto Genina's position as a leading Italian film director and author – he often wrote his film scripts himself, including in this instance. In 1917 he had over twenty titles to his credit, among them* Il piccolo cerinario *(1914),* Gelosia *(1915),* Il sopravvissuto *(1916) and* Signorina Ciclone *(1916), all four screened at recent editions of Il Cinema Ritrovato.*

There are scores of films and plays based on the story of a street waif thrown into upper class surroundings. Lucciola *counts among the best of them; no happy ending cancels the futile cruelty of the practical joke the girl named Lucciola is subjected to; her three admirers (and providers of comic relief) are fickle opportunists; the lower class scum exploits her no less than the upper class snob. Lucciola, Firefly, experiences the warmth of human company only in weak intermittent sparks during a short summer and remains an outsider to human society until she dies.*

© Collezione Museo Nazionale del Cinema, Torino

With Lucciola *and* Maschiaccio *(same year, 1917, and again directed by Genina), actress Fernanda Negri Pouget reached the highest point of her long career. She began in 1907, at the very beginnings of Italian film industry, and she had worked with everybody, with Caserini, Maggi, Rodolfi and Guazzoni. In Genina's film, the actress, never a diva, was finally given the opportunity to make full use of her remarkable talent.*

Mariann Lewinsky

L'ONESTÀ DEL PECCATO

Italia, 1918 Regia: Augusto Genina

▪ Sog.: Alessandro De Stefani. Scen.: Augusto Genina. F.: Giovanni Tomatis. Int.: Maria Jacobini (Maria d'Alconte), Alfonso Cassini (professor d'Alconte), Vittorio Rossi Pianelli (avvocato Valnera), Lido Manetti (l'amante), Vasco Creti (Mario di Rocca), Oreste Bilancia, Giulio Andreotti. Prod.: Itala Film ▪ DCP. D.: 60'. Col. Didascalie italiane / *Italian intertitles* ▪ Da: Fondazione Cineteca di Bologna e Museo Nazionale del Cinema, Torino ▪ Restaurato nel 2017 da Cineteca di Bologna e Museo Nazionale del Cinema presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata

© Collezione Museo Nazionale del Cinema, Torino

a partire da una copia nitrato di prima generazione positiva imbibita conservata a Bologna, integrata da un frammento del negativo camera conservato da Cinémathèque française e da Fondation Jérome Seydoux-Pathé / *Restored in 2017 by Cineteca di Bologna and Museo del Cinema, Torino at L'Immagine Ritrovata laboratory from a first generation tinted nitrate positive print with Italian intertitles preserved in Bologna, coupled with a fragment of the original camera negative preserved at the Cinémathèque française and the Fondation Jérôme Seydoux-Pathé*

Augusto Genina prima di divenire regista di punta dell'UCI lavora con più case torinesi e per la Itala Film realizza sette titoli tra i quali *Addio giovinezza!*, *La maschera e il volto* e *Lo scaldino*. A lungo invisibile, *L'onestà del peccato* mette in scena, con un buon gioco d'attori, una vicenda ricca di violenti contrasti. Nell'atmosfera ritrita dell'alta società, emerge il personaggio interpretato da un'intensa Jacobini – qui figlia, moglie, amante e madre – coraggiosa tanto da farsi strumento di morte. L'avvocato Valnera, romanziere e direttore di un giornale, è un uomo senza scrupoli coinvolto in loschi affari che sposa per interesse Maria, figlia del ricco professor d'Alconte. Valnera la tradisce ma la donna nasconde al padre e alla società la natura abbietta del marito e trova conforto nel tenente di vascello Mario di Rocca: i due s'innamorano ma decidono d'interrompere la loro impossibile relazione. Dopo un confronto con Valnera, il professore s'ammala e muore e Maria si rifugia tra le braccia del tenente, che riceve però immediato ordine d'imbarco. Maria porta felice in grembo il dono avuto da quell'unico incontro segreto, ma la nave su cui è salpato il tenente affonda. La maternità assorbe completamente la donna, mentre il marito a furia di espedienti rischia ora la prigione. Di fronte al pericolo che il figlio, portando il nome di Valnera, sia trascinato nella rovina, Maria nega finalmente il suo aiuto al marito e cerca di spingerlo a un gesto estremo.
In un mondo che rischia di crollare sotto i colpi della cupidigia imprenditoriale e dell'intellettualismo arrogante, è nella figura apparentemente fragile di Maria che il film trova il proprio fulcro indiscutibile. È grazie a lei che l'ordine e la giustizia vengono ristabiliti, a prezzo di rinunce laceranti, lutti inconsolabili, delitti necessari. Non solo: Maria intraprende un accidentato percorso che la conduce infine alla piena consapevolezza e alla piena espressione della propria femminilità. Il suo personaggio si va dunque a iscrivere a pieno titolo nella ricca galleria di ritratti di signora, spesso complessi fino all'indecifrabile, che caratterizza tutto il cinema di Genina.

Claudia Gianetto

Before becoming UCI's leading director, Augusta Genina worked for several studios based in Turin, including Itala Film for whom he made seven films such as Addio giovinezza!*,* La maschera e il volto *and* Lo scaldino. *For a long time impossible to see,* L'onestà del peccato *stages a story based around violent contrasts which makes good use of actors. From the enclosed atmosphere of high society emerges the character played by an intense Jacobini. In the role of daughter, wife, lover and mother she plays a woman courageous to the point of becoming an instrument of death. The lawyer Valnera, a novelist and director of a newspaper, is the unscrupulous man caught up in shady affairs who marries Maria, the daughter of the rich Professor d'Alconte, for personal gain. Valnera betrays her but she hides his despicable character from both her father and society at large and takes comfort in the company of a ship's lieutenant, Mario di Rocca. They fall in love but agree to interrupt their impossible relationship. After confronting Valnera, the professor falls ill and dies and Maria takes refuge in the lieutenant's arms – only for him to receive orders to set sail immediately. Maria happily carries the fruit of that single secret encounter in her womb, but the lieutenant's ship sinks. Maria is soon completely absorbed by the duties of motherhood, while her husband risks prison for the increasingly desperate measures he takes. Faced with the possibility that her son might be ruined by his association with the name Valnera, Maria finally refuses to help her husband and tries to push him towards an extreme act.*
In a world in danger of crumbling under the weight of entrepreneurial greed and arrogant intellectualism, it is the apparently fragile figure of Maria that undoubtedly constitutes the film's fulcrum. It is thanks to her that order and justice are restored,

at a price of excruciating sacrifice, inconsolable grief and unavoidable crimes. But there is more. Maria treads a difficult path that ultimately leads her to a full awareness and the full expression of her own femininity. Her character can thus be justifiably included amongst the galleries of portraits of a lady, often complex to the point of illegibility, which are characteristic of Genina's cinema as a whole.

Claudia Gianetto

ADDIO GIOVINEZZA!

Italia, 1918 Regia: Augusto Genina

▪ T. int.: *Good-bye Youth*. Sog.: dalla pièce omonima di Sandro Camasio e Nino Oxilia. Scen.: Augusto Genina. F.: Giovanni Tomatis. Int.: Maria Jacobini (Dorina), Lido Manetti (Mario), Elena Makowska (Elena), Ruggero Capodaglio (Leone), Oreste Bilancia. Prod.: Itala Film ▪ 35mm. L.: 1595 m (incompleto, l. orig.: 2055 m). D.: 78' a 18 f/s. Bn. Didascalie italiane / *Italian intertitles* ▪ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ▪ Restaurato nel 2014 da Cineteca di Bologna e Museo Nazionale del Cinema, Torino in collaborazione con National Film Center, Tokyo presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da due controtipi negativi stampati dallo stesso positivo nitrato conservato dal National Film Center. La ricostruzione delle didascalie si è basata sulla documentazione d'epoca conservata dal Museo Nazionale del Cinema. La grafica delle didascalie è stata desunta dai cartelli dei film di produzione Itala Film coevi / *Restored in 2014 by Fondazione Cineteca di Bologna and Museo Nazionale del Cinema, Torino in collaboration with the National Film Center, Tokyo at L'Immagine Ritrovata laboratory from two nitrate duplicate negatives printed from the same nitrate positive preserved at the National Film Centre. The reconstruction of the intertitles was based on contemporary documents preserved by the Museo Nazionale del Cinema. The graphics of the intertitles were inferred from the style of other Itala Film intertitles of the period*

Mentre in Europa tutte le copie e anche il negativo camera di *Addio giovinezza* andavano perdute, una copia arrivò, probabilmente nei primi anni Venti, nella collezione di Tomjiro Komiya (1897-1975), ristoratore di Tokyo, e grande appassionato del cinema europeo degli anni Dieci. Questo unico positivo nitrato d'epoca, con le imbibizioni originali, venne però rubato. Per non farsi scoprire, il ladro mise nelle scatole un duplicato in bianco e nero. Tutto questo succedeva intorno al 1950 o ancora prima. Nel 1988 la Komiya Collection è arrivata all'archivio nazionale giapponese, il National Film Center, dove è diventata oggetto di un grande progetto di ricerca, identificazione e restauro sotto la direzione dello studioso Hiroshi Komatsu. L'unica copia di *Addio giovinezza!* che abbiamo avuto a disposizione per il restauro era un duplicato di seconda generazione, di non eccelsa qualità fotografica e privo di didascalie e imbibizioni. Dell'originale sparito non si sa nulla: si può dunque sperare tutto.

Gian Luca Farinelli

La commedia di Camasio e Oxilia conobbe una lunga serie di repliche teatrali e dal 1915, nella versione musicale di Giuseppe Pietri, divenne un'apprezzata operetta del repertorio italiano. Delle riduzioni cinematografiche, sino al ritrovamento in Giappone di questa versione del 1918, risultavano sopravvissute la versione del 1927 diretta da Genina (con Carmen Boni ed Elena Sangro) e quella del 1940 diretta da Poggioli (con Maria Denis e Clara Calamai). È ancora considerata perduta la prima riduzione del 1913 della Itala Film diretta da Camasio, stroncato dalla malattia poco prima dell'uscita del film. Un destino infausto che avvolse anche il secondo progetto produttivo della casa torinese. Oxilia, che avrebbe dovuto dirigere il film, cadde durante la ritirata di Caporetto e venne sostituito da Genina. La Jacobini, compagna nella vita di Oxilia, accettò d'interpretare il film – una Dorina delicata, incantevole e struggente – affiancata dalla Makowska, *femme fatale* fasciata in abiti favolosi. La vicenda si cala in una Torino sospesa tra la goliardia della vita studentesca, la semplicità gioiosa del piccolo mondo delle sartine e l'attrazione dell'alta società. Su questo sfondo atemporale di amori appassionati ed evasioni la fine dei corsi universitari chiude la fugace stagione della gioventù, mentre la guerra ha già scavato un solco profondo nella storia d'inizio Novecento.

Claudia Gianetto

Per lavorare alla drammaturgia musicale di *Addio giovinezza!* di Augusto Genina ho recuperato lo spartito per pianoforte dell'omonima operetta in tre atti di Giuseppe Pietri con libretto di Sandro Camasio e Nino Oxilia, edito da Casa Musicale Sonzogno.
Non ho seguito cronologicamente la musica dell'operetta ma ho scelto alcuni temi musicali che ho poi riadattato in funzione del film. I brani presi in prestito da Pietri si trovano tutti nel primo atto dell'operetta: per l'inizio del film, sui titoli di testa ho elaborato la *Marcia Solenne* che chiude il primo atto, mentre per la fine del film, sull'abbraccio struggente di Dorina e Mario, come tema della nostalgia, ho trovato funzionale il motivo del coro che conclude l'*Introduzione*. A Dorina e Elena ho associato due bellissimi valzer di Pietri, molto diversi fra loro, che ho sentito in perfetta sintonia con le caratteristiche psicologiche delle due donne antagoniste.
In quest'edizione del festival l'organico per l'accompagnamento al film è un trio: Filippo Orefice al sassofono tenore, clarinetto, flauto; Frank Bockius alle percussioni; io al pianoforte.

Daniele Furlati

While in Europe all prints and even the camera negative of Addio giovinezza! *were lost, a copy found its way, most likely in the 1920s, into the collection of Tomjiro Komiya (1897-1975), a*

© Collezione Museo Nazionale del Cinema, Torino

restaurateur in Tokyo and a great fan of European cinema from the 1910s. This unique nitrate print with the original tinting was then stolen. The thief covered his tracks by leaving behind a black and white duplicate. All of this happened around 1950 or earlier. In 1988, the Komiya Collection fell into the hands of the national Japanese archive, the National Film Center, where it became the subject of a research, identification and restoration project led by film historian Hiroshi Komatsu. The only print of Addio giovinezza! *we were able to work with for the restoration was a second generation duplicate that lacked outstanding photographic quality, intertitles and tinting. There is no news of the missing original print, so not all hope is lost.*

Gian Luca Farinelli

Camasio and Oxilia's comedy experienced a long season of repeat performances, and as of 1915, the musical version by Giuseppe Pietri became a beloved operetta of the Italian repertoire. As for its film adaptations, the only known surviving versions were the one directed by Genina in 1927 (with Carmen Boni and Elena Sangro) and the one directed by Poggioli in 1940 (with Maria Denis and Clara Calamai) until the discovery of this 1918 copy in Japan. The first film made from the play in 1913 for Itala Film and directed by Camasio – whose life abruptly ended prior to the film's release – is still considered lost. The director's unfortunate fate repeated itself with the Turin production company's second version of the same film. Oxilia, who should have directed the film, fell during the retreat from Caporetto and was substituted by Genina. Jacobini, Oxilia's partner in real life, accepted a role in the film – a delicate, charming and tender Dorina – flanked by Makowska, the femme fatale *dressed in fabulous clothes. The story takes place in a Turin of joyful student life, the cheerful simplicity of the small world of seamstresses and the allure of high society. Against this timeless backdrop of exciting love and escape the end of university classes terminates the fleeting season of youth while the war has already impressed its deep mark in early 20th century history.*

Claudia Gianetto

In order to work on the music of Augusto Genina's Addio giovinezza!, *I retrieved the piano score for the three act operetta of the same name by Giuseppe Pietri, which has a libretto by Sandro Camasio and Nino Oxilia and was published by Casa Musicale Sonzogno.*
I did not follow the music of the operetta chronologically, but rather selected several themes which I adapted for the film. The extracts borrowed from Pietri all come from the first act of the operetta: for the beginning of the film, over the opening credits, I elaborated the Solemn March *which concludes the first act; while for the ending with the Dorina*

and Mario's moving embrace, I found that the choral theme at the end of the Introduction *to be a very suitable nostalgic piece. I associated two very different but beautiful waltzes by Pietri with the characters of Dorina and Elena, as I felt they were in perfect harmony with the psychological characteristics of the two female antagonists.*
For this festival the accompaniment will be performed by a trio: Filippo Orefice on the tenor sax, clarinet and flute; Frank Bockius on percussion; and me on the piano.

Daniele Furlati

LO SCALDINO

Italia, 1920 Regia: Augusto Genina

▪ Sog.: dalla novella omonima di Luigi Pirandello. Scen.: Augusto Genina. F.: Ubaldo Arata. Int.: Kally Sambucini (Rosalba Vignas), Franz Sala (Cesare), Alfonso Cassini (Papa Re), Ria Bruna (Mignon), Leone Paci, Léonie Laporte. Prod.: Itala Film, UCI ▪ DCP. D.: 70'. Bn. Didascalie italiane / *Italian intertitles* ▪ Da: Fondazione Cineteca di Bologna, Museo Nazionale del Cinema, Torino, Gosfilmofond ▪ Restaurato nel 2017 da Museo Nazionale del Cinema, Torino, Cineteca di Bologna e Gosfilmofond a partire da un positivo conservato a Mosca. Le didascalie italiane sono state ricostruite sulla base dei documenti di produzione conservati a Torino. La scansione in 4K è stata realizzata dal laboratorio del Gosfilmofond, il restauro digitale e il filmrecording presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored in 2017 by Museo Nazionale del Cinema, Torino, Cineteca di Bologna and Gosfilmofond, from a positive print preserved in Moscow. The Italian intertitles were reconstructed from production documents preserved in Turin. The 4K scan was carried out in the Gosfilmofond laboratory and the digitial restoration and film recording took place at the L'Immagine Ritrovata laboratory.*

Nel 1919 Genina non aveva nemmeno trent'anni ma, con decine di film al suo attivo, poteva già considerarsi un veterano del set. Sempre a caccia di nuovi soggetti, rimase conquistato dalla potenziale cinegenia della novella pirandelliana *Lo scaldino* e corse a Roma a conoscerne l'autore. Il regista ricorda un Pirandello silenzioso e affabile che "aveva il dono di saper ascoltare e di far credere al suo interlocutore di dire cose squisite". L'incontro segnò l'inizio di un'amicizia e il film si fece.
La storia, semplice, segue l'ineluttabile concatenazione mélo: seduzione-maternità-abbandono. Con l'appendice di una vendetta triste e con un punto di vista inedito: quello di un vecchio giornalaio stanco che attende di notte, in un angolo freddo, di vendere qualche copia delle notizie del giorno agli avventori di un varietà.
Per tradurre le poche pagine del racconto in un film di più di un'ora, la sceneggiatura moltiplicò le rappresentazioni d'ambiente e dilatò il ruolo della coppia malvagia, interpretata per l'occasione da Franz Sala e Ria Bruna. Proprio nell'azzeccato casting il film trova uno dei punti forza: la critica celebra una sensibile Kally Sambucini che, lontana dalle taverne *apache* in cui la relegava il sodalizio con il compagno di vita e di schermo Emilio Ghione, evita abilmente gli eccessi patetici in un ruolo non scevro di rischi.
L'approvazione in censura fu un complesso gioco di corsi e ricorsi che durò mesi e che epurò didascalie poco conformi al modello di genitorialità allora in voga. Sullo schermo "Ma sei sicura che sia io il padre?" era una domanda che non doveva essere posta, nemmeno in cattiva fede.

Stella Dagna

In 1919 Genina was not yet thirty years old but, with dozens of films under his belt, he could already be considered a set veteran. Always on the lookout for new stories, he was struck by the cinematic possibilities of Pirandello's novella Lo scaldino *and dashed to Rome to meet the author. The director remembers Pirandello as a quiet but affable man who "had the gift of listening and making his interlocutor believe that he was saying exquisite things". The meeting marked the start of a friendship and the film was made.*
The simple story follows an inescapable chain of events typical of melodrama: seduction-motherhood-abandonment. As an addendum there is a sad vendetta shown from an innovative point of view: that of a tired and elderly newsagent waiting on a cold street corner to sell a few copies of the day's news to the customers of a variety show.
In order to translate the few pages of the story into a film of over an hour's duration, the screenplay multiplies the locations and extends the role of the wicked couple, played in this instance by Franz Sala and Ria Bruna. And it is precisely the spot-on casting that proves to be one of the film's strongest suits. The critics celebrated a sensitive Kally Sambucini who, removed from the Apache taverns to which she was confined by her roles for her partner in life and on the screen, Emilio Ghione, ably avoids pathetic excess in a difficult role.
Obtaining the censor's approval involved a complex game of back-and-forth, which lasted for months and resulted in the removal of several intertitles not consistent with ideas of parenthood in fashion at the time. "Are you sure that I am the father?" was a question that simply could not be posed on the big screen, even in bad faith.

Stella Dagna

ADDIO GIOVINEZZA!

Francia, 1927 Regia: Augusto Genina

▪ Sog.: dalla pièce omonima di Sandro Camasio e Nino Oxilia. Scen.: Augusto Genina, Luciano Doria. F.: Carlo Montuori, Antonio Martini. Scgf.: Giulio Folchi. Int.: Carmen Boni (Dorina), Walter Slezak (Mario), Augusto Bandini (Leone), Elena Sangro (Elena), Gemma de' Ferrari (madre di Mario), Luigi Ricci (padre di Mario), Piero Cocco (Carlo). Prod.: Films Genina ▪ 35mm.

Lo scaldino © Collezione Museo Nazionale del Cinema, Torino

L.: 1658 m (incompleto, l. orig.: 2352 m). D.: 65' a 22 f/s. Bn. Didascalie italiane / *Italian intertitles* ▪ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ▪ Restaurato nel 1992 da Cineteca di Bologna e Cinémathèque de Toulouse con il contributo del San Benedetto Filmfest a partire da una copia positiva su supporto nitrato incompleta conservata dalla Cinémathèque de Toulouse e da materiale positivo su supporto di sicurezza tratto da un nitrato negativo non montato conservato dal Gosfilmofond di Mosca. L'edizione ricostruita risulta lacunosa nella parte finale / *Restored in 1992 by Cineteca di Bologna and Cinémathèque de Toulouse with the contribution of the San Benedetto Filmfest from an incomplete nitrate positive conserved by the Cinémathèque de Toulouse and from positive material on safety stock drawn from an unedited nitrate negative conserved by Gosfilmofond in Moscow. The reconstructed version still has gaps in the final part*

Terza versione cinematografica della fortunata commedia crepuscolare di Camasio e Oxilia: preceduta dalle due edizioni del 1913 (a firma di Sandro Camasio, per la Itala Film) e del 1918 (a firma dello stesso Genina, sempre per la Itala), e seguita dall'edizione 1940 di Ferdinando Poggioli. Genina sposta stavolta l'azione ai tardi anni Venti, e non è solo una questione di costumi e scenografia urbana. Trapelano le tracce di una progressiva fascistizzazione dell'Italia, nella protervia sportiva dei ragazzi al parco o nell'episodio dell'occhialuto Leone che in treno si ritrova accanto a un'africana e subito cambia posto disgustato: è solo un rapido passaggio che sa di routine comica, però è anche la traccia d'un razzismo che si sta facendo più istituzionale, rispetto alla variante folclorica e clownesca tutt'altro che estranea al cinema italiano già dai primi anni Dieci (dove per esempio Robinet doveva vedersela con un 're negro' che, giunto in delegazione a Roma, scambiava la cinepresa per una mitragliatrice, ci informa Denis Lotti nell'acuta ricognizione dedicata al fenomeno, "Immagine" 2011). Stretto in una storia di edificante tristezza, e di ragionevolezza ideologica (gli universitari *non* sposano le sartine), Genina procede qui a passo più pesante e allunga le gag studentesche oltre ogni limite fisiologico. Ma non mancano le sintesi e le visioni di autentica finezza: il montaggio parallelo tra la desolazione di Dorina, nel suo letto, e il primo incontro clandestino tra Elena e lo studente; il trasalimento di lei al chiudersi della porta di Mario, quando lui esce per un appuntamento con la rivale, bell'esempio di come il suono possa diventare funzione narrativa nel cinema muto. Film risolutamente, ironicamente non divistico: di fronte alle trepidazioni di Carmen Boni, in un ruolo tutto sommato convenzionale, Elena Sangro è una donna fatale giunta alla parodia o perlomeno al ripensamento critico di se stessa: abbastanza libera e sfrontata da cercarsi e prendersi un'avventura sessuale, abbastanza disincantata da sapere che se il gioco si fa troppo duro, tanto vale volgersi altrove. Non è più tempo di dive, non è ancora tempo di *dark ladies*: che d'altra parte, nel cinema italiano, non troveranno mai posto.
Paola Cristalli, "Cinegrafie", n. 20, 1994, versione aggiornata dall'autrice

This is the third film version of Camasio and Oxilia's crepuscular play. It was preceded by two others for Itala Film (by Sandro Camasio in 1913 and by Genina again in 1918) and followed by a final version by Ferdinando Poggioli in 1940. In this instance, Genina moves the action to the late-Twenties, and it's not just a matter of costumes and urban settings. We can glimpse traces of Italy's transition to the Fascist era in the athletic arrogance of the youngsters in the park, or in the scene in which the bespectacled Leone rapidly changes seats in disgust when an

Addio giovinezza!

African woman sits next to him on the train: this is merely a brief comic aside, but it reveals a racism that was gradually becoming institutionalised, in contrast to the more folkloric variety which had begun to appear in Italian cinema since the early 1910s (when, for example, Robinet had to face up to a 'Negro King' who arrives as part of a delegation in Rome and mistakes a film camera for a machine gun, as Denis Lotti reminds us in his shrewd overview of the phenomenon, "Immagine" 2011). Constrained by a story of edifying sadness and ideological good sense (the university students do not *marry the seamstresses), Genina proceeds with some uneasiness and extends the student gags beyond their natural limits. However, there are still images and passages of great subtlety: the cross cutting between the despair of Dorina in her bed and the first secret encounter between Elena and the student; or her slight wince when she hears Mario closing his door, as he leaves to meet her rival – a good example of how 'sound' can be a major narrative function in silent cinema. It is a film resolutely and ironically not star-driven. Compared to the trepidation of Carmen Boni, in a rather conventional role, Elena Sangro is a femme fatale pushed to the point of self-parody, or at least of a critical self-awareness: free and brazen enough to search and enjoy a sexual adventure, she is also sufficiently disillusioned to know that if the game gets too hard it is better to look elsewhere. It is no longer the era of the Italian divas, nor is it yet the era of the dark ladies who, moreover, will never really find place in Italian cinema.*
Paola Cristalli, "Cinegrafie", n. 20, 1994, updated by the author

DAS MÄDCHEN DER STRASSE

Germania, 1928 Regia: Augusto Genina

▪ T. it.: *Scampolo*. Sog.: liberamente tratto dalla pièce *Scampolo* di Dario Niccodemi. Scen.: Augusto Genina. F.: Axel Graatkjaer, Vittore Armenise. Scgf.: Hans Sohnle, Otto Erdmann. Mus.: Hansheinrich Dransmann. Int.: Carmen Boni (Scampolo), Livio Pavanelli (Tito), Lya Christy (Franca), Hans Junkermann (Bertini), Carla Bartheel, Max Schreck, Carl Goetz (il maestro), Karl Platen. Prod.: Nero Film AG ▪ 35mm. L.: 2119 m (incompleto, l. orig.: 2652 m). D.: 85' a 22 f/s. Bn. Didascalie italiane / *Italian intertitles* ▪ Da: Fondazione Cineteca di Bologna e CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée ▪ Restaurato nel 1994 da Cineteca di Bologna e CNC presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire dal negativo nitrato di prima generazione conservato presso CNC / *Restored in 1994 by Cineteca di Bologna and CNC at L'Immagine Ritrovata laboratory from a first generation nitrate negative preserved at CNC*

È il penultimo degli otto film che Augusto Genina costruisce intorno a Carmen Boni, adorabile *garçonne* con un'eco pregressa della Louise Brooks che il regista presto incontrerà in *Prix de beauté* (a testimoniare la sua fedeltà autoriale a un certo tipo divistico). Film di produzione tedesca, del periodo in cui Genina ripara in Germania per sopravvivere al crollo dell'UCI e alla rovina degli stabilimenti italiani; forse conseguentemente, film di intenzione anche turistica, come già chiariscono i titoli di testa: "Questa deliziosa commedia si ambienta nella magnifica Roma e nei suoi dintorni". Piazza del Popolo, Trinità dei Monti, Castel Sant'Angelo, via Nazionale, il palazzo patrizio del conte Bertini sono i *landmark* di una città illustrata che la fotografia, prodigiosamente sensibile alle variazioni atmosferiche, restituisce in tutte le sue luci. Deliziosa commedia, appunto: se gli stracci, l'irruenza, i capelli scomposti e sforbiciati di Carmen Boni evocano icone neorealiste (per non dire di un cameracar sulla corsa a perdifiato di lei, dietro un taxi che porta via l'ingegnere), l'orizzonte pare piuttosto quello della coeva commedia americana, nella sua variante poveristico-fiabesca. Certamente è di aiuto il teatro borghese di Niccodemi, teatro di costruzioni artificiali e soluzioni fulminanti, al quale il cinema italiano attinge generosamente lungo tutti gli anni Venti e Trenta. Ma quanto a controllo della messa in scena, uso funzionale di spazi interni ed esterni, attenzione al décor e capacità di climax romantico (uno dei finali più nitidi, economici e compiuti del cinema italiano muto: che la critica d'epoca non mancò di contestare, perché non fedele alla pièce), Genina non sembra qui molto lontano dal Frank Borzage degli stessi anni: solo Livio

Pavanelli, che forse s'era illanguidito troppo a lungo tra le braccia di Lyda Borelli, non è certo un James Farrell e non pare in grado di sostenere i nuovi ritmi. Prelubitschiana, e molto elegante, la carrellata lungo il pranzo di gala, che con impercettibile dissolvenza stringe e ci conduce sui profili accostati dell'ingegnere e della contessa Andrée. Nota a margine: Carl Goetz, straordinario Schilgolch nella *Lulu* di Pabst, interpreta il ruolo del maestro.
Paola Cristalli, "Cinegrafie", n. 20, 1994, versione aggiornata dall'autrice

This is the penultimate of the eight films that Augusto Genina constructed around Carmen Boni, the adorable garçonne *slightly reminiscent of Louise Brooks (whom the director was soon to encounter in* Prix de beauté*, almost as a proof of his authorial consistency when it comes to a particular type of star). It is a production from the period when Genina took refuge in Germany in order to survive the collapse of UCI and the decline of the Italian studios. As a result, it also displays a certain touristic intent, which the opening titles make clear: "This delightful comedy is set in the magnificence of Rome and its environs". Piazza del Popolo, Trinità dei Monti, Castel S. Angelo, via Nazionale, the aristocratic palace of Count Bertini are the landmarks of a city which a skilled cinematography, wonderfully sensitive to the subtle shifts in weather, represents in all its varied hues. A delightful comedy, that's for sure: if the rags, the clipped hair and the impetuousness of Carmen Boni can evoke icons of Neorealism (not to mention that shot of her breathless chase after a taxi taking away the engineer), the most immediate point of reference seems to be contemporary American comedy, and especially the comedies with low-class heroines and a fairy-tale flavour. Certainly, the film is also solidly based on the play of Niccodemi, a master of artificial constructions and lightning-quick resolutions, and a relevant source of inspiration for Italian cinema of the Twenties and Thirties. But if we consider the mise en scène, the functional use of interior and exterior spaces, the attention paid to the décor and the romantic climax (one of the neatest and most accomplished of Italian silent cinema, if one which critics of the time objected to because of its unfaithfulness to the original play), Genina does not seem that far from Frank Borzage's films of the period. Only Livio Pavanelli, who maybe had spent too long languishing in the arms of Lyda Borelli, is not exactly a James Farrell and seems unable to keep up with the new rhythms. The tracking shot through the gala dinner, which uses a barely visible dissolve to close in on the profiles of the engineer and the Countess Andrée, is both very elegant and redolent of Lubitsch. Note: the maestro is played by Carl Goetz, who will be an extraordinary Schilgolch in Pabst's* Lulu.
Paola Cristalli, "Cinegrafie", n. 20, 1994, updated by the author

PRIX DE BEAUTÉ

Francia, 1930 Regia: Augusto Genina

▪ T. it.: *Miss Europa*. T. int.: *Beauty Prize*. Sog.: Augusto Genina, René Clair, Bernard Zimmer, Alessandro De Stefani. Scen.: René Clair, Georg W. Pabst. F.: Rudolf Maté, Louis Née. M.: Edmond T. Gréville. Scgf.: Robert Gys. Mus.: Wolfgang Zeller, René Sylviano, Horace Shepherd. Int.: Louise Brooks (Lucienne Garnier), Georges Charlia (André), Jean Bradin (Adolphe de Grabovsky), Augusto Bandini (Antonin), André Nicolle (segretario di redazione), Yves Glad (maragià), Gaston Jacquet (duca de la Tour Chalgrin), Alex Bernard (fotografo), Marc Zilboulsky (manager). Prod.: Sofar ▪ DCP. D.: 113'. Bn. Didascalie italiane / *Italian intertitles* ▪ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ▪ Restaurato da Cineteca di Bologna. DCP creato a partire dal controtipo negativo del restauro in 35mm realizzato nel 1998 da Cineteca di Bologna, Cinémathèque française e Fondazione Cineteca Italiana. Edizione stabilita a partire da una copia della versione muta conservata da Cineteca Italiana e da una copia d'epoca della versione sonora francese conservata da Cinémathèque française / *Restored by Cineteca di Bologna. The DCP was created from the dupe negative of the 35mm restoration realised in 1998 by Cineteca di Bologna, Cinémathèque française and Fondazione Cineteca Italiana. This restoration was constructed from a print of the silent version preserved at the Fondazione Cineteca Italiana and a vintage print of the French sound version preserved at the Cinémathèque française*

Mélange davvero riuscito tra le premesse del neorealismo e una finzione molto elaborata (vedi i nomi degli sceneggiatori). Malgrado una post sincronizzazione approssimativa, e (secondo lo stile del muto) la recitazione caricata di Georges Charlia, questo film è un capolavoro. La visione documentaria, costantemente presente, dai bagni marini della domenica al lavoro dei tipografi, si scontra con una doppia irruzione del cinema: la regia esperta di Genina, da una parte, e dall'altra la fascinazione che esercita la settima arte sulle graziose ragazze a disagio nel loro contesto sociale. Viene sottolineato questo quotidiano dove sporcizia e grossolanità (d'altronde magnificamente fotografate) sembrano colpire l'eroina nel profondo di se stessa. Sarà più forte la tentazione di sottrarsi a questo universo più malsano che volgare (qui risiede la finezza del film) attraverso il suicidio. Una prima volta per curiosità. Una seconda perché il contrasto fra queste due forme di vita è troppo forte. La morte è l'approdo finale di questa scelta. Il suo innamorato della spiaggia arriva a spararle addosso durante la proiezione dei provini che impongono Lucienne quale nuova star. E nulla è più bello del viso morto di Louise Brooks sottomesso ai fremiti delle luci del proiettore mentre terminano i provini dove lei canta: "Je n'ai qu'un amour, c'est toi…". Superbo finale che chiude un film sempre ispirato, ben al di là dell'attrazione legittima e leggendaria che l'attrice poteva esercitare sul regista. Genina si afferma non solo come un precursore della scuola italiana

ma anche come un immenso autore di film. L'aspetto più rimarchevole del suo lavoro consiste nell'aver saputo integrare tutti gli ingredienti di una sceneggiatura ricalcata sulla moda dell'epoca trattandoli con semplicità: personaggio del fidanzato ingenuo e simpatico, pericoli che incombono l'aspirante-vedette nell'ambiente corrotto del cinema davanti al quale l'amore sincero dovrebbe apparire più puro, più rassicurante. Eh no! Non lo è per niente. Genina ce lo mostra nella sua crudele nudità: amore e gelosia vanno di pari passo, erodendo il quotidiano la cui banalità non è quindi più sublimata dai sentimenti. La straordinaria bellezza della luce e l'intelligenza con cui viene usata, aggiungono altri motivi di fascino, innalzando questo film al rango principale delle opere dei primi anni del sonoro, anche se è stato girato nel muto!
Paul Vecchiali, *L'Encinéclopédie. Cinéastes 'français' des années 1930 et leur œuvre*, Éditions de l'Œil, Montreuil 2010

Prix de beauté *represents a truly successful mix of the tenants of neorealism and elaborate fantasy (note the names of the screenwriters). Despite unrefined post recording and overacting by Georges Charlia, in standard silent movie fashion, the film is a masterpiece. The ever present documentary style, evident in the scenes of weekend beach resorts and the printer's work, clashes with two departures from the world of film: Genina's expert directing on one hand, and the attraction that film holds over the pretty girls uncomfortable in their social milieu on the other. The film emphasizes this with its dirtiness and coarseness (skillfully captured by the camera) that seem to affect the very core of the heroine's being. The temptation to leave this squalid universe, which is more unhealthy than vulgar (and this is the real subtlety of the film), proves too strong for her. The first suicide attempt is prompted by curiosity; the second by an unbearable contrast between two lifestyles. Death is the end product of this choice. Her lover from the beach ends up shooting her during the projection of the screen tests that would launch Lucienne as the new star. There is nothing more beautiful than the dead face of Louise Brooks illuminated by the flickering lights of the projector as the screen tests end with her singing: "Je n'ai qu'un amour, c'est toi…". A superb ending that closes an exceptional film, above and beyond the legendary and justifiable attraction that the actress may have exerted over the director. Genina asserts himself not only as a precursor to the Italian school, but also as an immensely talented film author. The most remarkable aspect of his work is his ability to integrate all the elements of a screenplay, fashionably, yet treating them with simplicity: the character of the boyfriend as naive and pleasant; the dangers that threaten the aspiring star in the corrupt environment of cinema, which makes genuine love appear more reassuring and pure by contrast. But no, this is not the case! Genina proves it with his stark style: love and jealousy go hand in hand, gnawing away at the banality of day-to-day, which is no longer sublimated by feelings. The extraordinary beauty of light and the skill and intelligence with which it is used add other noteworthy elements, placing this movie among the most important works of the first years of talkies even though it is a silent film!*
Paul Vecchiali, L'Encinéclopédie. Cinéastes 'français' des années 1930 et leur œuvre*, Éditions de l'Œil, Montreuil 2010*

LES AMOURS DE MINUIT

Francia-Germania, 1931
Regia: Augusto Genina, Marc Allégret

▪ T. it.: *Gli amori di mezzanotte.* T. int.: *The Lovers of Midnight.* T. alt.: *Les Amants de minuit.* Sog., Scen.: Georg C. Klaren, Maurice Kroll, Carl Behr. F.: Roger Hubert, Theodor Sparkuhl. M.: Jean Mamy, Denise Batcheff. Mus.: Jean Delannay, Philippe Parès, Georges Van Parys. Int.: Danièle Parola (Georgette), Pierre Batcheff (Marcel), Josseline Gaël (Fanny), Jacques Varennes (Gaston Bouchard), Alex Bernard (controllore), Louis Zellas, Emilie René, Alfred Loretto, Jacques Prévert, Pierre Prévert. Prod.: Roger Woog per Braunberger-Richebé, Carl Froelich Film ▪ 35mm. D.: 97'. Bn. Versione francese / *French version* ▪ Da: Cinémathèque française per concessione di Les Films de Jeudi ▪ Restaurato nel 2008 da Cinémathèque française in collaborazione con Les Films du Jeudi presso i laboratori Neyrac films, Pres-tech a partire dal negativo originale / *Restored in 2008 by Cinémathèque française in collaboration with Les Films du Jeudi at Neyrac films, Pres-tech laboratories from the original negative*

Mentre Genina è nel pieno delle riprese di *La Femme en homme* (1931), chiede a Marc Allégret, che ha appena realizzato *Mam'zelle Nitouche* (*Santarellina*), di dargli una mano su *Les Amours de minuit*. Il film avrà dei riscontri positivi, e un'accoglienza critica favorevole: "Augusto Genina ama i treni: nessuno meglio di lui ne sa illustrare l'atmosfera malinconica. Partenze, locomotive sbuffanti, confusione assordante, la fuga nello spazio e nel tempo: c'è in tutto questo una fonte di poesia innegabile. Ed è in questo *milieu* che ha inizio la storia di *Les Amours de minuit*: un uomo fugge, angosciato, un compagno di viaggio lo conforta. E all'arrivo alla stazione di Marsiglia, una donna attende, Georgette... […] La tecnica del film è da apprezzare vivamente in quanto strettamente cinematografica e peraltro completamente diversa da quella del muto. […] Tutto il cast è perfettamente all'altezza di quest'opera interessante che sfugge quasi del tutto al carattere convenzionale che poteva conferirgli il suo intreccio" (Robert Curel, "Cinémonde", gennaio 1931). Gli attori sono notevoli, e tra questi si riconoscono Danièle Parola, che prenderà parte alla *Vedova allegra* di Lubitsch nel 1934, e Pierre Batcheff, l'eroe di *Un chien andalou* di Luis Buñuel. I fratelli Prévert, Jacques e Pierre, fanno una breve apparizione.

Les Amours de minuit

Dopo questo film, Marc Allégret, aiutato dal suo amico produttore Pierre Braunberger, diventerà uno dei grandi registi del cinema degli anni Trenta: *Fanny* (1932), *Lac aux dames* (1934), *Sous les yeux d'Occident* (1936), *Entrée des artistes* (*Ragazze folli*, 1938).
Del film esistono due versioni: *Les Amours de minuit*, la versione francese, realizzata da Augusto Genina e Marc Allégret, e *Mitternachtsliebe*, realizzata sempre da Genina ma stavolta accompagnato da Carl Froelich.

In the middle of the shooting of La Femme en homme *(1931), Genina asked Marc Allégret, who had just made* Mam'zelle Nitouche*, to lend him a hand on* Les Amours de minuit*. The film turned out well and received a favourable reception from the critics. "Augusto Genina loves trains. Nobody knows better than him how to convey their melancholic air. Departures, puffing locomotives, deafening confusion, an escape through time and space: all of this is a source for undeniable poetry. And this is the setting in which the story of* Les Amours de minuit *begins: a man, distressed, flees; a travelling companion consoles him. When they arrive at the station in Marseilles, a woman, Georgette, is waiting for him… […] The film's technical qualities are really admirable in as much as they are totally cinematic but completely different from those of silent cinema. […] The whole cast is perfectly up to par in this interesting work which almost completely avoids the conventionality that its plot could have resulted in" (Robert Curel, "Cinémonde", January 1931). The actors are also noteworthy and include Danièle Parola, who would go on to appear in Lubitsch's* The Merry Widow *in 1934, and Pierre Batcheff, the hero in Luis Buñuel's* Un chien andalou*. The Prévert brothers, Jacques and Pierre, also make a brief appearance. After this film, and aided by his producer and friend Pierre Braunberger, Marc Allégret would go on to become one of the greatest directors of the Thirties:* Fanny *(1932),* Lac aux Dames *(1934),* Sous les yeux d'Occident *(1936),* Entrée des artistes *(1938).*
At least two versions of the film exist: Les Amours de minuit*, the French version by Augusato Genina and Marc Allégret, and* Mitternachtsliebe*, by Genina again but this time in collaboration with Carl Froelich.*

LO SQUADRONE BIANCO

Italia, 1936 Regia: Augusto Genina

▪ T. int.: *White Squadron.* Sog.: dal romanzo *L'Escadron blanc* di Joseph Peyré. Scen.: Augusto Genina, Gino Valori. F.: Anchise Brizzi, Massimo Terzano, Antonio Cufaro. M.: Fernando Tropea. Scgf.: Guido Fiorini. Mus.: Antonio Veretti. Int.: Fulvia Lanzi (Cristiana), Francesca Dalpe (Paola), Fosco Giachetti (capitano Santelia), Antonio Centa (Mario Ludovici), Guido Celano (tenente Fabrizi), Cristina Olinto (capitano Donati), Cesare Polacco (El Fennek), Mohamed Ben Mabruk (Belkeir), Loris Gizzi (turista), Nino Marchetti (soldato). Prod.: Roma Film ▪ 35mm. D.: 97'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ▪ Da: CSC – Cineteca Nazionale

Lo squadrone bianco

Il più notevole film coloniale italiano resta *Lo squadrone bianco* di Genina del 1936. L'ambientazione è in Libia: un giovane tenente venuto in colonia per delusione d'amore è disprezzato dal rigido capitano ma nella battaglia del deserto contro i ribelli (con sequenze di grande eleganza visiva) e dopo la morte del comandante prende in mano lo squadrone e lo porta alla vittoria. Tornato al fortino trova la donna che ora è venuta a cercarlo ma sceglie di restare al suo posto. Tratto da un romanzo del francese Joseph Peyré, ha personaggi 'alti', raffinati, soldati che dovrebbero essere legionari, turisti che arrivano in visita e per i quali la colonia è una piacevole vacanza. Un esempio di cosmo-colonialismo (e infatti i francesi si dolsero che fosse stato un italiano a fare quel film), di cinema più europeo che italiano (e infatti il regista è Genina) che ha a che fare non col lavoro ma col bisogno individuale e romantico di fuga.
Alberto Farassino, *Fuori di set*,
Bulzoni, Roma 2000

Dopo una decina d'anni di attività tra Francia e Germania, Genina torna a una produzione italiana per girare un film d'avventura coloniale, girato in esterni reali in Africa e accolto da grandi consensi critici. Il modello è quello del film esotico d'avventure, come *La pattuglia sperduta* (1934) di Ford e *La bandera* (1935) di Duvivier (ma anche un film muto diretto dallo stesso Genina, *L'Esclave blanche*, 1927, e *Kiff Tebbi*, 1928, di Camerini, da lui co-prodotto). Il lavoro di Genina e di Tonti nel deserto rimane impressionante, così come il design sonoro che intreccia voci, canti, musiche e angoscianti silenzi. L'avventura nel deserto è introdotta e inizialmente contrappuntata da una sezione urbana in eleganti ambientazioni déco che ricorda proprio il cinema del passato e, mentre fornisce una sponda al versante melodrammatico, marca idealmente la distanza dal cinema italiano coevo.

Emiliano Morreale

The most noteworthy Italian colonial film remains Genina's 1936 film Lo squadrone bianco. *The setting is Libya: a young lieutenant who has travelled to the colony due to disappointment in love is scorned by the strict captain, but following the death of the commander in a desert battle against the rebels (in a sequences of great visual elegance), he takes control of the squadron and leads it to victory. Returning to the fort, he encounters the woman, who has now come looking for him, but decides to remain where he is. Based on a novel by the Frenchman Joseph Peyré, the film features 'lofty', refined characters – soldiers rather than legionnaires, visiting tourists for whom the colony is a pleasant holiday destination. It is an example of cosmo-colonialism (the French complained that it was Italian who made the film), more a European film than an Italian one (the director is Genina, after all), and less about work than the individual and romantic need to escape.*
Alberto Farassino, Fuori di set,
Bulzoni, Roma 2000

After ten years of activity in France and Germany, Genina returned to Italian film production to shoot a colonial adventure film on location in Africa, which went on to receive great critical acclaim. The template is exotic adventure films like Ford's The Lost Patrol *(1934) and Duvivier's* La bandera *(1935), not to mention Italian silent films like Genina's own* L'Esclave blanche *(1927), and Camerini's* Kiff Tebbi *(1928), which he*

co-produced. Genina and Tonti's work in the desert is still impressive, as is the sound design, which layers voices, songs, music and anguished silence. The adventure in the desert is preceded and initially counterpointed by an urban section in elegant déco settings, which is redolent of earlier cinema. And while this provides a context for the film's melodramatic aspects, it also highlights its remove from the rest of Italian cinema of the period.

Emiliano Morreale

L'ASSEDIO DELL'ALCAZAR

Italia-Spagna, 1940
Regia: Augusto Genina

▪ T. int.: *The Siege of the Alcazar*. Sog.: Augusto Genina, Alessandro De Stefani, Pietro Caporilli. Scen.: Augusto Genina, Alessandro De Stefani. F.: Jan Stallich, Francesco Izzarelli, Vincenzo Seratrice. M.: Fernando Tropea. Scgf.: Gastone Medin. Mus.: Antonio Veretti. Int.: Rafael Calvo (colonnello Moscardò), Maria Denis (Conchita Alvarez), Carlos Muñoz (Moscardò figlio), Mireille Balin (Carmen Herrera), Fosco Giachetti (capitano Vela), Andrea Checchi (Pedro), Aldo Fiorelli (Francisco), Silvio Bagolini (Paolo Montez), Carlo Tamberlani (capitano Vincenzo Alba), Guido Notari (maggiore Villanova). Prod.: Carlo Bassoli Jr., Renato Bassoli per Bassoli Film ▪ Digibeta. D.: 112'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ▪ Da: Istituto Luce – Cinecittà per concessione di Bassoli Film - ICI

C'è un'apparente anomalia nella scelta dell'argomento degli unici due film a soggetto interamente dedicati alla Guerra di Spagna realizzati sotto gli auspici del regime fascista*: Carmen fra i rossi* (1939) di Edgar Neville e *L'assedio dell'Alcazar* (1940) di Augusto Genina. Si tratta, in entrambi i casi, di coproduzioni italo-spagnole girate in due versioni per i rispettivi mercati con varianti significative dovute a ragioni di opportunità politica. Fin qui nulla di nuovo. La sorpresa sta nel fatto che gli italiani non ebbero alcun protagonismo negli avvenimenti bellici che le ispirarono. [...] Ma nel delicato biennio 1939-1940 il duce aveva scelto di blandire Franco per non perderne l'appoggio e vanificare così l'enorme sforzo profuso in Spagna. [...]
L'assedio dell'Alcazar rispondeva dunque alle urgenze propagandistiche del momento. Genina, dal canto suo, seppe interpretare abilmente il complicato intreccio di interessi, anche commerciali, della pellicola con una sapiente contaminazione di generi (commedia, melodramma, film di guerra) e un'estetica a tratti documentaria.
Il soggetto viene affrontato come declinazione del topos del forte assediato [...]. Il che consente di incardinare il racconto su un valore diffusamente condiviso anche in Italia a livello popolare: la difesa della cattolicità minacciata dal bolscevismo ateo. La diegesi è classica. Un manipolo di militari, tra cui alcuni cadetti e un numero imprecisato di falangisti, si barrica nella fortezza asburgica che domina Toledo disposto a resistere fino al sacrificio della vita in nome della riscossa della Spagna tradizionale incarnata da Franco. [...]
Il discorso è articolato, sul piano simbolico-ideologico, in modo manicheo, con il primo termine – 'positivo' – associato ai golpisti: disciplina/caos, nobiltà/volgarità, patria/bolscevismo, fede/ateismo. Identico franamento hanno i personaggi: decoro e coraggio caratterizzano i ribelli, trasandatezza e viltà i difensori del governo legittimo, con qualche concessione ai militari di entrambi gli schieramenti quanto a dignità.
Il film piacque non solo al pubblico e alla critica che lo premiò a Venezia con la Coppa Mussolini, ma anche ai vertici del Ministero della Cultura Popolare che, dopo l'entrata in guerra dell'Italia, più che mai esprimeva il punto di vista di Mussolini.
Daniela Aronica, "Quaderni del CSCI", n. 12, 2016

There is an apparent anomaly in the choice of topic of the only two fiction films entirely dedicated to the war in Spain shot under the auspices of the Fasist regime: Edgar Neville's Carmen fra i rossi *(1939) and Augusto Genina's* L'assedio dell'Alcazar *(1940). Both are Italian-Spanish co-productions shot in two versions for the different markets, and these versions are, for political reasons, significantly different. There is nothing new in this. The surprising thing is that the Italians played no part in the war that inspired the films. […] For in the delicate years of 1939-1940 the Duce decided to placate Franco so as not to lose his support and waste the enormous efforts expended in Spain. […]*
L'assedio dell'Alcazar *was thus a response to the propaganda demands of the moment. For his part, Genina ably negotiated the complicated knot of conflicting interests, including commercial ones, to produce a film which skilfully blends genres (comedy, melodrama, war film) and employs an aesthetic that at times resembles a documentary.*
The story is a variation on the topos of the fort under siege […]. This allows the story to be draw on a set of values widely shared in Italy, even at a popular level: the defence of Catholicism threatened by a Bolshevik atheism. The diegesis is classical. A group of soldiers, including several cadets and an indeterminate number of Falangists, barricade themselves in the Hapsburg fort that towers over Toledo, ready to hold out even at the cost of their own lives in support of the revival of the traditional Spain incarnated by Franco. […]
The discourse is articulated, on a symbolic and ideological level, in a binary fashion with the first (positive) term being associated with the leaders of the coup: discipline/chaos, nobility/vulgarity, homeland/Bolshevism, faith/atheism. The characters evidence a similar slippage: the rebels are characterised by respectability and courage, while the defenders of the legitimate government are marked by scruffiness and cowardice – with a slight concession to the soldiers on

L'assedio dell'Alcazar

both sides as far as dignity is concerned. The film did not only appeal to the public and the critics, who awarded it the Mussolini Cup at Venice, but also to the Ministry of Popular Culture which, after Italy joined the war, embodied Mussolini's point-of-view more than ever.
Daniela Aronica, "Quaderni del CSCI", n. 12, 2016

CIELO SULLA PALUDE

Italia, 1949 Regia: Augusto Genina

▪ T. int.: *Heaven Over the Marshes*. Sog.: Augusto Genina, Suso Cecchi D'Amico, Fausto Tozzi, da un'idea di Elvira Psorulla. Scen.: Augusto Genina. F.: G.R. Aldo. M.: Edmondo Lozzi. Scgf.: Virgilio Marchi. Mus.: Antonio Veretti. Int.: Ines Orsini (Maria Goretti), Mauro Matteucci (Alessandro Serenelli), Giovanni Martella (Luigi Goretti), Assunta Radico (Assunta Goretti), Francesco Tomolillo (Giovanni), Rubi Dalma (contessa Teneroni), Domenico Viglione Borghese (dottore), Michele Malaspina (conte Teneroni), Maria Luisa Landi (Lucia), Ida Paoloni (Teresa). Prod.: Carlo José Bassoli, Renato Bassoli per Bassoli film, Arx Film ▪ 35mm. D.: 108'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ▪ Da: CSC – Cineteca Nazionale

Si sa che *Cielo sulla palude* è un film di circostanza, realizzato in occasione della canonizzazone della giovane Maria Goretti, assassinata a quattordici anni dal ragazzo a cui essa si rifiutava. Tali premesse potevano far temere il peggio. L'agiografia è in sé un genere pericoloso, ma insomma ci sono dei santi da vetrata e altri che sembrano fatti – quale che sia il loro rango in paradiso – per i gessi dipinti di Saint-Sulpice. […] Niente di sorprendente che questa vita di santa abbia deluso, almeno in Francia, ancora più i cristiani che i non credenti. I primi infatti non vi trovano alcuna apologetica religiosa e i secondi nessuna giustificazione morale. Non c'è che la povera vita di una ragazzina stupidamente infranta, senza nessuno dei segni particolari che giustificano tutto. […] Ma è appunto merito di Genina quello di aver fatto un'agiografia che non prova nulla e soprattutto non la santità della santa. Il suo merito: non solo artistico ma religioso. *Cielo sulla palude* è uno dei rari film cattolici validi.
Qual è stato infatti il partito preso di Genina? Non solo, questo va da sé, rifiutare gli abbellimenti di circostanza, il simbolismo dell'iconografia religiosa, e per dir tutto, il meraviglioso dell'agiografia tradizionale. […] Il suo proposito va molto più lontano: è quello di una fenomenologia della santità. […] Il problema che si pone al cinema come in teologia è quello della retroattività della salvezza eterna. Ora, in tutta evidenza, al presente non esiste un santo, ma solo un essere che lo diventa e che peraltro fino alla morte rischia di dannarsi. Il partito preso del realismo di Genina gli impediva per di più, sotto pena di tradire lo spirito della sua impresa, di supporre come data, in una qualsiasi delle sue immagini, la 'santità' della sua protagonista. […]
Per questo *Cielo sulla palude* sembrerà agli spettatori abituati a un'apologetica che confonde la retorica con l'arte e le effusioni sentimentali con la Grazia, un film disorientante. In un certo senso Genina si fa l'avvocato del diavolo diventando il servitore della sola realtà cinematografica possibile.
André Bazin, *Che cos'è il cinema?*, Garzanti, Milano 1999

Cielo sulla palude *is a film about the circumstances that led to the canonization of little Maria Goretti, who was murdered at the age of fourteen by the boy whose sexual advances she had resisted. These factors made me fear the worst. Hagiography is already a dangerous exercise in itself, but, granted, there are some saints made to appear on stained-glass windows and others who seem destined for the painted plaster of Saint-Sulpice Church, whatever their standing in paradise might be. […] It should not be surprising, therefore, that, at least in France, this saint's life has disappointed the Christians even more than it has the non-believers. The former don't find in it the requisite religious apologetics, and the latter don't find in it the necessary moral*

Cielo sulla palude © Paul Ronald

apologetics. All that we have here is the senseless crushing of a poor child's life – there are no unusual mitigating circumstances. […] But it is to Genina's credit that he made a hagiography that doesn't prove anything, above all not the saint-hood of the saint. Herein lies not only the film's artistic distinction but also its religious one. Heaven over the Marshes *is a rarity: a good Catholic film.*
What was Genina's starting point? It was not simply to reject all the ornament that comes with the subject matter – the religious symbolism and, it goes without saying, the supernatural element of traditional hagiographies […]. He set out to achieve much more than this: his goal was to create a phenomenology of saint-hood. […] The question raised in film as in theology is the retroactiveness of eternal salvation, since, obviously, a saint does not exist as a saint in the present: he is simply a being who becomes one and who, moreover, risks eternal damnation until his death. Genina's bias in favor of realism made him go as far as to prohibit in any of his images the supposition of his protagonist's 'sainthood', so afraid was he of betraying the spirit of his endeavor. […]
This is why Cielo sulla palude *will be disconcerting to viewers who are used to an apologetics that confuses rhetoric with art and sentiment with grace. In a way, Genina plays devil's advocate by playing servant to the only filmic reality possible.*
André Bazin, A Saint Becomes a Saint Only After the Fact (*Heaven over the Marshes*), *in* Bazin at Work: Major Essays and Reviews From the Forties and Fifties, *edited by Bert Cardullo, Routledge, New York-London 1997*

TRE STORIE PROIBITE

Italia, 1952 Regia: Augusto Genina

▪ T. int.: *Three Forbidden Stories.* Sog.: Vitaliano Brancati, Augusto Genina, (il terzo episodio è basato su una storia di Sandro De Feo e Ivo Perilli). Scen.: Augusto Genina, Vitaliano Brancati, Sandro De Feo, Mino Maccari, Ercole Patti, Ivo Perilli. F.: G.R. Aldo. M.: Giancarlo Cappelli. Scgf.: Franco Fontana. Mus.: Antonio Veretti. Int.: Lia Amanda (Renata Marzocchi), Antonella Lualdi (Anna Maria), Eleonora Rossi Drago (Gianna Aragona), Edda Soligo (infermiera), Isa Pola (signora Paola), Isa Querio (Maddalena), Marcella Rovena (madre di Gianna), Bruno Vecchio (padre di Renata), Mariolina Bovo (Mimma), Gino Cervi (professor Aragona). Prod.: Renato Bassoli per Electra Film ▪ 35mm. D.: 113'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ▪ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ▪ In questa edizione sono stati reintegrati i due tagli operati dalla censura nel 1999 per togliere il divieto ai minori di 16 anni dato al film dalla commissione nel 1952 / *In this version two cuts imposed by the censor in 1999 in order to lift the 16 rating imposed by the commission in 1952 have been reinstated*

Tre storie proibite è ispirato allo stesso caso narrato in *Roma ore 11* di De Santis (il crollo di una scala che aveva causato la morte di alcune ragazze in attesa di un posto da dattilografa), e sono indicative le differenti conclusioni che dalla vicenda trassero i due registi. De Santis manda in giro Elio Petri, che realizza un reportage, utilizzato solo in

parte e adattato a un cast di dive, in un set ricostruito in studio. Genina, invece, dichiara di aver anche lui compiuto un'inchiesta, ma per scartarne gli esiti: "Senza questa inchiesta non avrei potuto fare il film, ma, per quanto dolorosi, i drammi di queste ragazze erano, come dire, già visti, conosciuti. Così la prima storia, quella della ragazza violentata (che mi è stata suggerita da Brancati), prende lo spunto da una novella di Maupassant, ed è stata poi aggiornata al lume della psicoanalisi. Nella seconda è vero soltanto l'inizio. Il tema della terza infine, nella sua versione originaria, era stato tolto da un racconto di Proust, ma la censura mi ha costretto a modificarlo abbondantemente".
Dei tre episodi, uno, quasi inclassificabile, si trova su un curioso crinale tra dramma e farsa: è la storia di una donna che finisce sposata a un uomo ricco ma superficiale, maniaco degli scherzi e 'radioamatore' (una figura che oggi ha dei tratti marcatamente *queer*). Negli altri due invece (una donna violentata da bambina e una dipendente dalla droga e succube del suo spacciatore) ci troviamo in pieno dramma borghese. Lo spunto di cronaca diventa il pretesto per quello che è forse l'unico dramma 'freudiano' del periodo, tutto dentro traumi, insoddisfazioni e dipendenze (e l'esito del film sarebbe stato ancora più limpido se l'ultimo episodio non fosse stato riscritto). Ma è uno psicologismo, il suo, che diventa subito intreccio naturalista, gusto del bizzarro e del patologico sfociando, nell'episodio centrale, nella commedia grottesca, e con "una Roma moderna, che potrebbe essere anche Berlino".
E soprattutto un gusto dell'erotismo morboso che costituisce una delle cifre più evidenti dello stile del regista, come aveva notato all'epoca Alberto Moravia: "La corda più vibrante della sua arte è la sensualità, come si può vedere anche in questo film. Sensualità un po' acre nel primo episodio […], più calda e distesa negli altri due".
Emiliano Morreale, *Così piangevano*, Donzelli, Roma 2011

Tre storie proibite *was inspired by the same case described in Giuseppe De Santis'* Roma ore 11 *– the collapse of a staircase which caused the deaths of several young women applying for a typing job. The different conclusions that the two directors draw from the events are revealing. De Santis sent Elio Petri out to conduct a reportage, which was then only partially used, interpreted by a cast of stars on a set recreated in the studio. Genina, on the other hand, claims that he also carried out an investigation only to discard the results: "Without this investigation I could not have made the film, but the dramas surrounding these girls, however tragic, were, as it were, already well known. So the first story, which Brancati suggested to me, the one about the girl who was molested, was inspired by a novella by Maupassant and brought up to date through the use of a psychoanalytic perspective. In the second story, only the beginning was based on fact. The theme of the third, in its original version, was drawn from a story by Proust, but the censors forced me to change it considerably".*
Of the three episodes, one is virtually unclassifiable, a delicate balancing act between drama and farce. It is the story of a woman who ends up married to a rich but superficial man, a lover of jokes and a keen radio ham (a figure who seen today displays overtly queer traits). However, in the other two (a woman molested as a child and a female drug addict dominated by her dealer) we are in the midst of bourgeois drama. The original news story provides the pretext for what is perhaps the only 'Freudian' drama of the period, entirely centred around trauma, dissatisfaction and dependency (and the resulting film would have been even clearer had the final episode not been rewritten). But this emphasis on psychology is immediately transformed into a naturalistic plot with a taste for the bizarre and the pathological. In the middle episodes this gives rise to a grotesque comedy that takes place in a "modern Rome, that could equally be Berlin". Above all it displays a taste for an unhealthy eroticism that constitutes one of the most evident stylistic traits of the director, as Alberto Moravia noted at the time: "The most marked feature of his art is an emphasis on sensuality, as is also clear from this film. A somewhat pungent sensuality in the first episode […] and a warmer, more relaxed one in the remaining two".
Emiliano Morreale, Così piangevano, *Donzelli, Roma 2011*

MADDALENA

Italia-Francia, 1954
Regia: Augusto Genina

▪ T. alt.: *Une fille nomée Madeleine*. Sog.: dalla pièce *Servant of God* di Madeleine Masson de Belavalle. Scen.: Augusto Genina, Carlo Alianello, Alessandro De Stefani, Giorgio Prosperi, Pierre Bost. F.: Claude Renoir. M.: Giancarlo Cappelli. Scgf.: Ottavio Scotti, Franco Fontana. Mus.: Antonio Veretti. Int.: Marta Toren (Maddalena), Gino Cervi (don Vincenzo), Charles Vanel (Giovanni), Folco Lulli (Domenico), Jacques Sernas (Giovanni 'Sospiro'), Valentine Tessier (Geltrude), Isa Querio (Luisa), Patrizia De Filippi (figlioletta di Maddalena). Prod.: Giuseppe Bordogni per Titanus ▪ 35mm. D.: 103'. Col. Versione francese / *French version* ▪ Da: CSC – Cineteca Nazionale ▪ Copia Technicolor / *Technicolor print*

Il mélo più importante di Genina è *Maddalena*, "film dell'anno mariano" e del cinquantennale della Titanus. L'operazione produttiva viene seguita come una specie di evento dai giornalisti: il vecchio Genina invade il Sannio con la sua troupe, gira per un mese e mezzo mescolando attori professionisti e gente del luogo. Il risultato finale sarà un buon successo, anche se forse non il trionfo che la casa si aspettava. Il film inizialmente era stato pensato da De Laurentiis per Silvana Mangano, e poi per Eleonora Rossi Drago. Alla fine sarà Marta Toren a interpretare il ruolo di Maddalena, prostituta convo-

Tre storie proibite © Paul Ronald

cata da un libertino di paese per fare uno scherzo al prete amato dalla parrocchia (Gino Cervi), e interpretare la Vergine nella sacra rappresentazione pasquale. Nel passato della donna c'è la morte del figlio, addirittura bruciato vivo durante il battesimo dal fuoco delle candele. Ma intanto un giovane del luogo (Sernas) si innamora di lei senza sapere chi è davvero, e i paesani cominciano a crederla una vera santa quando un bambino gravemente malato sembra guarire per suo intervento. Quando però, aizzati dal solito Folco Lulli, scoprono che la loro santa è letteralmente una puttana, i villici la lapidano durante la processione, e lei muore vestita da Madonna, abbracciata a un'edicola votiva. Come si vede, il film prende di petto con violenza sconcertante, quasi didascalica, la tipica scissione dei personaggi femminili dell'epoca, con toni di violenza ed erotismo sbalorditivi: "uno dei film più puri ed essenziali che su sesso religione e femminilità si siano mai fatti", scrive Enrico Ghezzi, con "un miracolo filmato a metà tra Rossellini e Hitchcock".
Emiliano Morreale, *Così piangevano*, Donzelli, Roma 2011

Genina's most important melodrama is Maddalena*, a film marking both the Marian year and Titanus' fiftieth anniversary. The production was followed by journalists as if it were a special event: the ageing Genina invaded the Sannio region with his troupe, shot for a month and a half mixing professional actors with local residents. The final result was a success, although not the triumph that the producers had expected. The film was originally conceived by De Laurentiis for Silvana Mangano, and then for Eleonora Rossi Drago. In the end Marta Toren took over the role of Maddalena, the prostitute employed by a local libertine to play a joke on the beloved parish priest (Gino Cervi) and play the part of the Virgin Mary in the Easter procession. Her past is marked by the death of her child, burned to death in a fire started by candles during the baptism. Meanwhile, a young man from the town ignorant of her true identity (Sernas) falls in love with her and when a gravely ill child is apparently cured following her intervention, the townsfolk begin to believe that she is a true saint.*
However, when, under the influence of Folco Lulli, they discover that their saint is literally a whore, the villagers stone her during the procession, and she dies dressed as the Madonna while clasping a religious icon. It is clear, then, that the film tackles the division of female characters typical of the era head-on with a disconcerting, almost didactic force and with astonishingly violent and erotic overtones. "One of the purest and most essential films ever made about sex, religion and femininity" wrote Enrico Ghezzi, with "a miracle filmed in a manner half-way between that of Rossellini and Hitchcock".
Emiliano Morreale, Così piangevano, *Donzelli, Roma 2011*

Maddalena

FROU-FROU

Italia, 1955 Regia: Augusto Genina

▪ T. int.: *The Toy Wife*. T. alt.: *Perduta per amore*. Sog.: dal romanzo omonimo di Cecil Saint-Laurent. Scen.: A.E. Carr, Cécil Saint-Laurent, Marc-Gilbert Sauvajon, Alessandro De Stefani. F.: Henri Alekan. M.: Mario Russo, Suzanne Rondeau. Mus.: Louiguy. Int.: Dany Robin (Antonietta 'Frou Frou'), Gino Cervi (principe Vladimiro Petrovic), Philippe Lemaire (Paolo Artus), Jean Wall (Sabatier), Louis de Funès (colonnello Cousinet Duval), Mischa Auer (granduca Alexis), Ivan Desny (Henri de Gaspard), Isabelle Pia (Michela), Marie Sabouret (granduchessa Anna Ivanovna), Umberto Melnati (Dubois). Prod.: Albert Caraco per Cinefilms-Italgamma-Films, Gamma Film ▪ 35mm. D.: 112'. Col. Versione italiana / *Italian version* ▪ Da: Fondazione Cineteca di Bologna per concessione di Films de la Pléiade ▪ Copia technicolor / *Technicolor print*

Se *Maddalena* è uno dei vertici del mélo anni Cinquanta (da leggere magari in parallelo con *L'angelo bianco*), il vero testamento spirituale di Genina è *Frou-Frou*, girato dal regista ormai malato su sceneggiatura di A.E. Carr, Cécil Saint-Laurent e Marc-Gilbert Sauvajon con la collaborazione di Alessandro De Stefani. Oggi completamente dimenticato e di difficile visibilità, l'ultimo film di Genina è un riepilogo della poetica di un regista che aveva esordito negli anni Dieci e aveva conosciuto la belle époque. Rievocazione della vita di una cortigiana e accalappiauomini che non trova la felicità, è in realtà un'elegia sincera per il suo spirito libertino e nostalgico, che ricorda semmai certi film coevi di Renoir o Clair. Il mondo che racconta è deformato dalla memoria e sepolto nelle sue nebbie: per farne risaltare la distanza, l'intera vicenda è raccontata in flashback dalla protagonista alla figlia, tipica ragazza degli anni Cinquanta. Molti i punti in comune con i film 'mitteleuropei' di quegli anni, primo fra tutti *Lola Montès* di Ophüls. Ma, nonostante il fascino della ricostruzione d'epoca (bellissima fotografia a colori in CinemaScope di Henri Alekan), il personaggio centrale è solo un tramite che conduce lo spettatore in mondi variopinti, e il gusto affettuoso del bozzetto a tratti va a scapito di una malinconia più profonda. I momenti migliori li regalano i personaggi maschili di contorno: memorabile il monologo di Mischa Auer che racconta come ha perso tutti i denari investiti in valute estere. Sorprendente, nell'edizione originale, la scena dell'orgia in costume settecentesco, piena di ragazze a seno nudo, che poi viene incrociata con un mambo.

Emiliano Morreale

Frou-Frou

If Maddalena *is one of the high points of Fifties melodrama (to be viewed, perhaps, in parallel with* L'angelo bianco*), Genina's real spiritual testament is* Frou-Frou*, shot by the now-ailing director from a screenplay by A.E. Carr, Cécil Saint-Laurent and Marc-Gilbert Sauvajon with the collaboration of Alessandro De Stefani. Now completely forgotten and difficult to see, Genina's last film is like a summation of the poetics of a director who made his debut in the 1910s and experienced the Belle époque first-hand. The recreation of the life of a courtesan and man-eater who does not find happiness, the film is actually a sincere elegy to her nostalgic and libertine spirit, which perhaps recalls certain films by Renoir or Clair of the period. The world it describes is filtered through the hazy recollections of imperfect memory: in order to make time difference stand out, the whole story is told in flashback by the protagonist to her daughter, a typical child of the Fifties. There are many points in common with 'Middle European' films of the period, above all Ophüls'* Lola Montès*. However, despite the appeal of the historical reconstruction (Henri Alekan's colour CinemaScope cinematography is beautiful), the central character is little more than a means of transporting the spectator into brightly coloured worlds, and the filmmaker's taste for affectionate and impressionistic scenes works against any deeper sense of melancholy. The best moments derive from the secondary male figures: Mischa Auer's monologue relating how he lost his money investing in foreign currency is particularly memorable. Surprising, in the original version, is the scene of an orgy in 18th century costumes featuring topless girls, which is then crossed with a mambo.*

Emiliano Morreale

I COLORI DEL CINEMA RITROVATO 2017

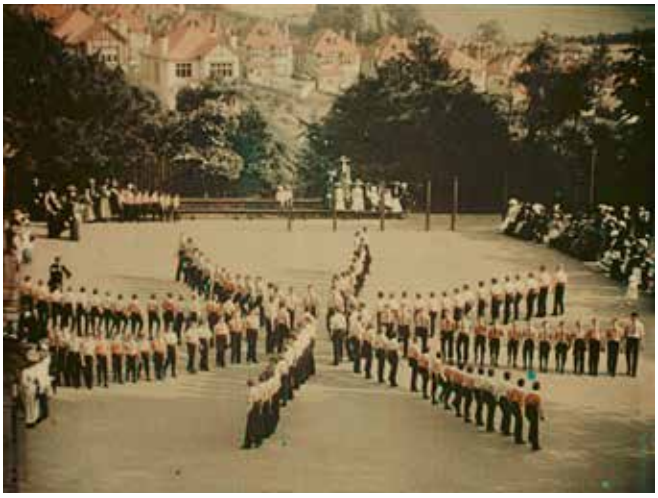
Il Cinema Ritrovato's Colours 2017

Les Parisiennes, 1897. Da: EYE Filmmuseum

Kinemacolor. Still da *Lake Garda, Italy*, 1910

Kinemacolor. Still da *La vita dei nostri Ascari eritrei in Libia*, 1912

Kinemacolor. Still da *A Run with the Exmoor Staghounds*, 1911



Kinemacolor. Still da *Coronation Drill at Reedham Orphanage*, 1911

Kinemacolor. Still da *With Our King and Queen through India: the Pageant Procession*, 1912

Mlle Polaire, Paris. Da: Cinémathèque française. Droits réservés

Le Visiteur di René Leprince, 1910. Poster di Adrien Barrere. Da: Cinémathèque française. Droits réservés

Mädchen in uniform di Léontine Sagan, 1931. Da: Cinémathèque française

Malombra di Carmine Gallone, 1917

Paris 1900 di Nicole Védrès, 1946. Da: Cinémathèque française

Rancho Notorius di Fritz Lang, 1952. Da: Collezione Bernard Martinand

Out of the Past di Jacques Tourneur, 1947. Da: Collezione Bernard Martinand

Magnificent Obsession di Douglas Sirk, 1954. Da: Collezione Bernard Martinand

River of No Return di Otto Preminger, 1954. Da: Collezione Bernard Martinand

Break Up – L'uomo dei cinque palloni di Marco Ferreri, 1963-67

Blow Up di Michelangelo Antonioni, 1966

The Graduate di Mike Nichols, 1967. Da: StudioCanal

ALLA RICERCA DEL COLORE DEI FILM: KINEMACOLOR E TECHNICOLOR

In Search of Color: Kinemacolor and Technicolor

Programma a cura di / *Programme curated by* **Gian Luca Farinelli**
Testi di / *Notes by* **Paola Cristalli**, **Miguel Marías**, **Andrea Meneghelli** e **Luke McKernan**

Terzo anno per questa sezione, e mi è difficile pensare che non proseguirà anche il prossimo. Vedere sullo schermo dell'Arlecchino i veri colori del Technicolor è un'emozione profonda ed è come un balsamo per i nostri occhi, avvelenati da versioni digitali che, spesso, si allontanano dai colori e dalla profondità originali. Perché le copie dye transfer non hanno solo colori stupefacenti, trasparenti e brillanti, ma hanno anche bianchi lucenti e neri profondi che danno all'immagine una ricchezza e una precisione di incisione tale da indurci a pensare alla tridimensionalità.

Vari i motivi che rendono necessaria questa sezione. In primo luogo è la dimostrazione dell'importanza degli archivi di cinema, perché rende evidente che quello che conservano non è riproducibile. La riproduzione di una copia Technicolor sarà solo una pallida imitazione. Come scambiare Marilyn con Mamie van Doren o, peggio, Paris Hilton. Quindi è vero che, in linea teorica, si può replicare un festival, per esempio, sulla rete. Ma se volete vedere i colori di una copia 35mm Technicolor vintage dovrete essere all'Arlecchino subito dopo pranzo.

Dopo la performance dell'anno scorso, sappiamo che uno dei momenti irripetibili del festival sarà la séance nella quale Michael Pogorzelski ci condurrà nel laboratorio dye transfer della Techincolor di Chauenga Boulevard. Anche quest'anno l'apporto dell'Academy è determinante perché porterà a Bologna tre capolavori di Sirk, nei quali è il colore l'anima dei film. La Cinémathèque française a sua volta ci permetterà di vedere la sua copia – non un'originale del 1939, ma un'imbibizione di qualche anno successiva – di *Drums along the Mohawk*, primo film a colori di Ford e, come ricorda Jacques Lourcelles, "senza dubbio l'opera più 'plastica' di tutta la sua carriera: un susseguirsi di quadri sublimi e familiari". Un film ancor più sorprendente se si considera che in quello stesso anno Ford realizza due capolavori del bianco e nero come *Ombre rosse* e *Alba di gloria*. *Rancho Notorius* proviene dalle collezioni di Jean-Pierre Verscheure, amico di lunga data del Cinema Ritrovato. Non è solo un film sublime, ma ha anche colori che s'inchiodano nella memoria anche dei più smemorati tra i cinéphiles.

Il Technicolor fu anche il regno dei direttori della fotografia. Vorrei quindi dedicare questa sezione a uno dei più grandi direttori della fotografia, Carlo Di Palma, di cui abbiamo restaurato *Blow-up*, film unico per invenzioni cromatiche. Un restauro digitale supervisionato da un grande direttore della fotografia del cinema italiano di oggi, Luca Bigazzi.

A completare la selezione un programma di novanta minuti di Kinemacolor, certamente il più lungo mai mostrato in un cinema dagli anni Dieci! Un programma che non si sarebbe potuto realizzare senza le tecnologie digitali e senza il lavoro attento dell'Immagine Ritrovata, con un'attenzione filologica alle imperfezioni che il sistema aveva in origine.

Gian Luca Farinelli

The third year of this section, and it's difficult for me to imagine that it won't continue next year. Seeing the true colours of Technicolor on the screen of the Arlecchino is always a rich emotion; it's like a balsam for our eyes, poisoned by digital versions that often stray from the colours and depth of the originals. Because the dye transfer copies don't just have transparent, bright and amazing colours, they also have brilliant whites and deep blacks that give the images a richness and an engraved precision that makes us think of three-dimensionality.

This section is essential for a variety of reasons. Firstly, it demonstrates the importance of cinema archives, by making it clear that what they conserve can never be reproduced. When reproducing a Technicolor copy, it must be taken for granted that the result will be a pallid imitation. Like swapping Marilyn for Mamie van Doren, or worse, Paris Hilton.

In theory it's true that a festival can be repeated, for example, over the internet; however, if you want to see the colours of a vintage 35mm Technicolor copy, you have to be in the Arlecchino straight after lunch.

After last year's performance, we know that the séance in which Michael Pogorzelski takes us into the Techincolor dye transfer laboratory on Cahuenga Boulevard will be one of the most unrepeatable moment of the festival.

Once again this year, the Academy's contribution is crucial to the success of this section, as it brings to Bologna three of Douglas Sirk's masterpieces, in which the very soul of the films is colour. In turn, the Cinémathèque française will allow us to see its copy – not an original from 1939, but a dye transfer from a few years later – of Drums Along the Mohawk, *Ford's first colour film and, as Jacques Lourcelles recalls, "without doubt the most 'moulded' work of his entire career: a succession of sublime and familiar scenes". An even more surprising film when one considers that Ford also made two black and white masterpieces that same year,* Stagecoach *and* Young Mr. Lincoln. Rancho Notorious *comes from the collection of Jean-Pierre Verscheure, a long-time friend of Cinema Ritrovato. Not only is it a fantastic film, it also has colours that etch themselves into the memories of even the most forgetful of cinema-lovers.*

Technicolor was also the realm of the cinematographer. Therefore, I would also like to dedicate this section to one of the great cinematographers, Carlo Di Palma. We have restored Blow-up, *a film on which he worked with unique chromatic inventiveness. A digital restoration supervised by one of today's great Italian cinematographers, Luca Bigazzi.*

To complete the selection, a 90-minute programme of Kinemacolor films, without doubt the longest to be screened in a cinema theatre since the 1910s! A programme that would not have been possible without digital technology or the careful work undertaken by the experts at L'Immagine Ritrovata laboratory, who approached the work with a philological attention to the system's original imperfections.

Gian Luca Farinelli

I film Kinemacolor qui, dove non diversamente indicato, provengono dalla Fondazione Cineteca di Bologna e sono stati restaurati in 4K dal laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un positivo nitrato d'epoca Kinemacolor bianco e nero. Una volta eseguita la scansione, si sono separati i fotogrammi in pari e dispari. Un filtro verde/ciano e un filtro rosso/arancio è stato associato ai fotogrammi delle corrispondenti densità. L'intervento digitale si è limitato alla stabilizzazione dell'immagine e alla pulizia manuale. Nessun intervento di riduzione del pompaggio luminoso è stato applicato per non alterare la natura del sistema. Le immagini così ricombinate vengono proiettate a una velocità di 16fps.

The Kinemacolor films of this programme, unless otherwise indicated, come from Fondazione Cineteca di Bologna and were restored in 4K by L'Immagine Ritrovata laboratory from the original Kinemacolor black and white nitrate positive prints. Following the scan, the even and odd frames were separated. A green/cyan filter and a red/orange filter were applied to the frames with corresponding densities. The two sets were then brought together, so that a single frame of the restored version now combines the green and red records. Digital correction was limited to image stabilization and manual clean-up. No reduction of flickering was applied, in order to keep the visual impact of the system unaltered. Since the restored element has half the number of frames to the original, projection speed is at 16fps instead of the 32 fps when the films were originally projected.

Cinepresa n. 108. Collection Eric Lange

Kinemacolor Comerio

Testi di Andrea Meneghelli
Notes by Andrea Meneghelli

LA VITA DEI NOSTRI ASCARI ERITREI IN LIBIA

(Italia, 1912)

▪ Prod: Luca Comerio ▪ DCP. D.: 7'. Col. Didascalie italiane con sottotitoli inglesi / *Italian intertitles with English subtitles* ▪

Come talvolta accade, il titolo sulla confezione non corrisponde integralmente al contenuto. Di certo una buona parte di questo film è dedicata alle attività quotidiane degli ascari stanziati in Libia (chiacchierano amabilmente, rimestano nei pignattini, si rasano i capelli), anche se le scene più ardite (compreso un nudo integrale a cavallo) sono lasciate agli italiani, che mostrano destrezza ginnica nel salto in alto ed efficienza bellica quando appiccano roghi. Il rullo originale presenta però al suo interno alcune inquadrature evidentemente fuori luogo: cavalieri dell'Esercito Regio che si esibiscono in notevoli prove di abilità, nella cornice di un vasto paesaggio erboso che non somiglia affatto alla nostra idea di Libia. Abbiamo deciso di non intervenire in questo bizzarro montaggio.

As sometimes happens, the title on the packaging does not entirely match its contents. A good part of the film does cover the daily activities of the askaris stationed in Libya (chatting, stirring a pot, shaving their hair). The more adventurous scenes (including a nude on a horse), however, are of Italians, who flaunt their athletic dexterity in the high jump and military efficiency in lighting fires. The original reel also includes some random footage: horsemen of the Royal Italian Army performing impressive feats in a vast grassy landscape that does not look anything like our idea of Libya. We decided not to edit this bizarre sequence.

I PLOTONI NUOTATORI DELLA 3ª DIVISIONE DI CAVALLERIA COMANDATA DA S.A.R. IL CONTE DI TORINO

Italia, 1912 Regia: Luca Comerio

▪ Prod: Luca Comerio ▪ DCP. D.: 9'. Col

Più che un clima di guerra si respira un'aria di gita domenicale, coi bambini eccitati che guardano l'obiettivo e le signore che si riparano dal sole sotto l'ombrellino. Oggi, sarebbe forse un'esibizione delle Frecce Tricolori. Da un'imbarcazione, la macchina da presa ci restituisce l'impavida impresa dei militari che, impeccabili nelle loro uniformi, superano a nuoto coi loro cavalli un tratto di Ticino ampio, profondo e invero poco impetuoso.

It feels more like a Sunday excursion than a war, with excited children looking in the camera and ladies seeking shade from the sun under umbrellas. Today, it would be like an air show of the Frecce Tricolori. A camera shows us the

fearless endeavor of the military in their impeccable uniforms as they swim across the deep waters of a wide section of the Ticino with their horses.

L'INAUGURAZIONE DEL CAMPANILE DI SAN MARCO
Italia, 1912

▪ DCP. D.: 11'. Col. Didascalie italiane / *Italian intertitles*

Il Campanile della Basilica di San Marco a Venezia crolla il 14 luglio 1902. La copia fedelmente ricostruita viene inaugurata il 25 aprile 1912. L'evento naturalmente attira anche il cinematografo (e fantasticandoci un po' sopra: la celebrazione di una simulazione di portata tanto enorme è per forza di cose un buon soggetto per il cinema). È un profluvio di autorità di vario rango e cappelli di varia foggia, bande musicali, prelati con codazzo, gondole vaporetti e corazzate, gente che se la gode e gente che vorrebbe essere già altrove. Senza dimenticare i tricolori che spuntano un po' ovunque e i pennacchi dei carabinieri, ottimi per mettere alla prova la resa del Kinemacolor. E naturalmente tutti gli scorci cartolineschi che fanno di Venezia un marchio. Ogni tanto, spunta fugacemente pure il campanile.

The bell tower of San Marco in Venice collapsed on July 14, 1902. The faithfully reconstructed copy was inaugurated on April 25, 1912. The event naturally appealed to filmmakers (and daydreaming about it: the celebration of such an enormous undertaking inevitably lends itself to film). A profusion of authorities of varying rank and hats of various shapes, musical bands, prelates with cohorts, gondolas, vaporettos and battleships, people having a good time and people who would rather be elsewhere. Not to mention the Italian flag popping up everywhere and the hackles of the carabinieri, both of which put Kinemacolor to the test. And of course all the picture-postcard views that are Venice's hallmark. And every once in a while, the bell tower makes a fleeting appearance.

LE PITTORESCHE CASCATE D'ITALIA
Italia, 1912

▪ Prod: Luca Comerio ▪ DCP. D.: 1'. Col. Didascalie italiane con sottotitoli inglesi / *Italian intertitles with English subtitles*

Il titolo è amabilmente ingannevole. A scatola chiusa avremmo immaginato le Marmore, invece superiamo i cipressi per inoltrarci nei celebri giardini di Villa d'Este a Tivoli. Tra i viali e le loggette, i giochi d'acqua ad ogni buon conto abbondano, garruli e scintillanti.

The title is charmingly deceptive. If you had to make a blind guess, you would probably imagine the Marmore falls. The film instead goes beyond the alley of cypress trees to the famous gardens of Villa d'Este in Tivoli where sparkling and playful water features abound among avenues and loggias.

Kinemacolor Urban
Testi di Luke McKernan
Notes by Luke McKernan

[WOMAN DRAPED IN PATTERNED HANDKERCHIEFS]
Gran Bretagna, 1908
Regia: George Albert Smith

▪ DCP. D.: 1'. Col ▪ Da: BFI – National Archive

Dopo l'invenzione del Kinemacolor nel 1906 e prima che il procedimento fosse ufficialmente presentato al pubblico nel maggio del 1908 (anche se fu noto come Kinemacolor solo a partire dal febbraio 1909) furono molti i provini eseguiti dal suo inventore George Albert Smith. Un ristretto numero di questi provini si è conservato grazie al collezionista Graham Head, vicino di casa del longevo Smith a Hove, in Inghilterra. Questo film doveva servire a dimostrare la versatilità del procedimento nel catturare una varietà di colori, nello specifico diversi tartan scozzesi. Si ritiene che la donna sia la figlia di Smith, Dorothy. Il film non ebbe mai una distribuzione commerciale.

Following the invention of Kinemacolor in 1906, and before Kinemacolor was first shown publicly in May 1908 (though it only became known as Kinemacolor in February 1909), numerous test films were made by its inventor George Albert Smith. A small number of these survive, thanks to film collector Graham Head who was a near neighbour of the long-lived Smith in Hove, England. This example was designed to demonstrate the versatility of the system in capturing a range of colours, in this case different Scottish tartan cloths. The woman is believed to be Smith's daughter Dorothy. The film was never issued commercially.

[TARTANS OF SCOTTISH CLANS]
1907 ca.

▪ DCP. D.: 1'. Col ▪ Da: BFI – National Archive

Altro esempio dei provini realizzati da George Albert Smith prima che il Kinemacolor fosse reso pubblico. Il film fu probabilmente girato nello stesso periodo di *Woman Draped in Patterned Handkerchiefs*, poiché vi figurano gli stessi tartan, questa volta con i nomi dei clan scozzesi associati a ciascuno di essi. Il film non ebbe mai una distribuzione commerciale.

Another example of the test films made by George Albert Smith before Kinemacolor was shown publicly. The film was very probably made at the same time as Woman Draped in Patterned Handkerchiefs,

as it features the same tartan cloths, this time with the names of the Scottish clans associated with each tartan identified. The film was never issued commercially.

THE HARVEST
Gran Bretagna, 1908

▪ T. it.: *Il raccolto*. Prod.: Charles Urban per Natural Color Kinematograph Company ▪ DCP. D.: 6'. Col

Nella composizione pittorica e nell'affermazione delle qualità senza tempo insite nella natura, il film esemplifica i primi soggetti del Kinemacolor. Il colore in questa copia danneggiata è di qualità variabile, ma migliora con il procedere del film, e la scena finale con i due innamorati ha praticamente la stessa magia delle immagini a colori realizzate con il procedimento Autochrome Lumière (che il produttore Charles Urban talvolta esibiva accanto ai suoi film in Kinemacolor durante le prime dimostrazioni del procedimento).

This film is typical of the early Kinemacolor subjects in its painterly composition and assertion of the timeless qualities inherent in nature. The colour in this damaged print is of variable quality, but improves as the film progresses, and the final scene with two lovers has much the same magical quality as Lumière Autochrome colour photographs (which producer Charles Urban featured alongside his Kinemacolor films for some of the first demonstrations of the process).

FORDING THE RIVER
Gran Bretagna, 1910

Prod.: Charles Urban per Natural Color Kinematograph Company ▪ DCP. D.: 3'. Col

La pubblicità del Kinemacolor attirava spesso l'attenzione dello spettatore sulla qualità del blu nei film, ma l'invito era fuorviante. Il Kinemacolor veniva filmato attraverso i filtri rosso e verde perché l'impiego dei tre colori primari rosso-verde-blu si era dimostrato impraticabile. Mancava pertanto il colore blu. L'uso di un filtro verde/ciano, riprodotto in questo restauro digitale, contribuiva a suggerire la componente blu, ma essenzialmente il Kinemacolor confidava nella forza della suggestione. Gli spettatori vedevano un cielo azzurro perché era ciò che si aspettavano di vedere. I termini 'accademico' e 'Accademia' fanno riferimento alla Royal Academy of Arts, custode della tradizione artistica britannica.

Kinemacolor publicity frequently drew the attention of the viewer to the quality of the colour blue in the films, but this was misleading. Kinemacolor was filmed through red and green filters because using the three primary colours, red-green-blue, had proven to be impractical. The colour blue was therefore missing. The use of a green/cyan filter, replicated in this digital restoration, helped imply elements of blue, but essentially Kinemacolor worked more through the power of suggestion. Audiences saw a blue sky because that is what they expected to see. Academicians and the Academy are references to the Royal Academy of Arts, home of the classical art tradition in Britain.

LAKE GARDA, ITALY
Gran Bretagna, 1910

▪ Prod.: Charles Urban per Natural Color Kinematograph Company. ▪ DCP. D.: 8'. Col. Didascalie italiane con sottotitoli inglesi / *Italian intertitles with English subtitles*

Affascinante *travelogue* sulla località paesaggistica italiana, i cui colori sono evidenziati dalle cartoline con effetti squisiti. Le vedute panoramiche del lago, degli edifici e delle barche con vele rosse e gialle sono coronate da una deliziosa scena in cui tre musicisti su una piccola barca si esibiscono in una serenata davanti alla macchina da presa. Cullato da un moto delicato, il colore tenue e discreto è mostrato al meglio, soprattutto nella resa degli edifici bianchi e dei riflessi sull'acqua.

A charming travelogue of the Italian beauty spot, whose picture postcard images show up the colour to exquisite effect. The panoramic views of the lake, buildings, and boats with red and yellow sails, are capped by a delightful sequence where three musicians in a small boat serenade the camera. Being full of gentle motion, the muted, subtle colour is shown to its best effect, particularly in the rendering of white buildings and reflections in the water.

FEEDING POULTRY ON THE PROWSE JONES FARM
Gran Bretagna, 1911

Prod.: Charles Urban per Natural Color Kinematograph Company ▪ DCP. D.: 1'. Col. Didascalie italiane con sottotitoli inglesi / *Italian intertitles with English subtitles*

Non è chiaro perché servisse nominare il podere in cui fu girato il film, ma è possibile le ragioni fossero di carattere pubblicitario. Vari film del catalogo Kinemacolor sono molto specifici a proposito dei nomi e dei luoghi che documentano, cosa probabilmente di maggiore importanza per chi girava il film che per il pubblico.

Why it was necessary to name the poultry farm at which this film was made is unclear, though it is possible that it was for the purposes of advertising. Several films in the Kinemacolor catalogue are specific in the names and places that they record in a way that seems of greater significance to the filmmaker than it can have been to audiences.

Charles Urban con il team di operatori Kinemacolor sul set di *With Our King and Queen Through India*

A RUN WITH THE EXMOOR STAGHOUNDS

Gran Bretagna, 1911

▪ Prod.: Charles Urban per Natural Color Kinematograph Company ▪ DCP. D.: 8'. Col. Didascalie italiane con sottotitoli inglesi / *Italian intertitles with English subtitles*

Il produttore del Kinemacolor, Charles Urban, era un appassionato di caccia. Nel 1904 aveva prodotto un notevole film monocromo, *Hunting the Red Deer with the Devon and Somerset Staghounds*, e questo titolo era probabilmente pensato per replicarne il successo. Benché la stereoscopia, o 3D, non rientrasse tra le finalità del Kinemacolor, vari commentatori rilevarono occasionalmente un effetto stereoscopico.

Kinemacolor's producer, Charles Urban, was an avid huntsman. He had produced a notable monochrome film in 1904, Hunting the Red Deer with the Devon and Somerset Staghounds, *and this film was probably designed to replicate its success. Although Kinemacolor was not intentionally filmed with stereoscopy, or 3D, in mind, several commentators remarked upon its occasional stereoscopic effect.*

NUBIA, WADI HALFA AND THE SECOND CATARACT

Gran Bretagna, 1911

▪ Prod.: Charles Urban per Natural Color Kinematograph Company ▪ DCP. D.: 6'. Col

Tra i film in Kinemacolor superstiti, questo è uno dei più interessanti e di maggior successo. Ricco di dettagli avvincenti e composto magistralmente, il film si distingue anche per i diversi colori della pelle umana mostrati. Con tutta la cautela imposta da qualsiasi forma di etichettatura etnica, ricordiamo che la riproduzione accurata del colore della pelle era considerata determinante nel giudicare un sistema cromatico, fotografico o cinematografico che fosse. Se i volti andavano bene, anche il resto del film sarebbe stato convincente, e i volti del Kinemacolor convincevano sempre. La presenza di turisti europei sui luoghi, all'odierno confine tra Egitto e Sudan, non fa che arricchire ulteriormente un appassionante esempio di osservazione documentaria.

This is one of the most successful and interesting of the surviving Kinemacolor films. Intriguingly detailed and artfully composed, the film is also notable for its display of human skin tones. Although one may be wary of racial labelling that could denigrate its subjects, the accurate reproduction of skin colour was considered to be the ultimate test of a colour system, photographic or cinematographic. If you could get the faces right, then the rest of the film would convince, and Kinemacolor's faces always convince. The presence of European tourists at this location on the present day border between Egypt and Sudan only adds to the richness of a piquant piece of documentary observation.

CORONATION DRILL AT REEDHAM ORPHANAGE

Gran Bretagna, 1911

▪ Prod.: Charles Urban per Natural Color Kinematograph Company ▪ DCP. D.: 6'. Col. Didascalie francesi con sottotitoli inglesi / *French intertitles with English subtitles*

L'Orfanotrofio di Reedham fu l'improbabile protagonista di vari film di questo periodo. L'esercitazione annuale dei bambini, che ai nostri occhi rimanda con echi inquietanti alle esibizioni ginniche dei futuri regimi totalitari, si rivelò un soggetto irresistibile per le case cinematografiche britanniche dell'epoca. L'effetto visivo è indubbiamente notevole. La posizione rialzata della macchina da presa in questi film permetteva agli spettatori di ammirare lo spettacolo meglio dei dignitari presenti: in questo caso, una coreografia patriottica nella quale i bambini formano le lettere 'G.R.' sormontate da una corona, a celebrare l'incoronazione di Giorgio V (Georgius Rex) che avvenne quell'anno.

Reedham Orphanage was the unlikely subject of several films at this period. The children's annual regimented drill, with its worrying echoes to our minds of the gymnastic displays of future totalitarian regimes, proved to be an irresistible subject for British film companies of the period. The visual effect certainly is remarkable. The high-angle camera position used for these films gave the cinema audience a better view of the show than the visiting dignitaries, in this case a patriotic flourish in which the children form the letters 'G.R.' topped by a crown, to mark the coronation that year of George V (Georgius Rex).

THE PAGEANT PROCESSION (frammento di With Our King And Queen Through India)

Gran Bretagna, 1912

▪ Cameramen: Joseph De Frenes, Alfred Gosden, Hiram Horton, Albuin Mariner, John Mackenzie. Prod.: Charles Urban per Natural Color Kinematograph Company ▪ DCP. D.: 5'. Col

With Our King and Queen Through India era un film di due ore e mezzo che documentava il Delhi Durbar del 1911, l'elaborata cerimonia che accompagnò l'incoronazione di re Giorgio V quale nuovo imperatore dell'India. Fu proiettato per la prima volta a Londra il 2 febbraio 1912 allo Scala Theatre. Il palcoscenico fu allestito in modo da ricreare il Taj Mahal, e la musica fu affidata a un'orchestra di quarantotto elementi, ventiquattro coristi, venti musicisti del Corpo pifferi e tamburi e tre cornamuse. Il film fu un fenomeno su scala mondiale. Attrasse i sovrani (le famiglie reali britannica e russa vi assistettero a Londra), l'alta società e tutti coloro per i quali il Kinemacolor rappresentava un ingresso socialmente accettabile nel mondo del cinematografo (tra coloro che da bambini furono condotti a vederlo c'erano i futuri registi John Grierson, Paul Rotha e Ivor Montagu).
Per molti anni *With Our King and Queen in India* è stato considerato un film perduto. La maggior parte del film rimane tale, ma nel 2000 nell'Archivio russo di Stato del Documentario e della Fotografia di Krasnogorsk è spuntato un frammento in cui figuravano i reali che passavano in rassegna le truppe dopo la cerimonia principale. Oggi disponiamo di un altro emozionante segmento. *The Pageant Procession,* che doveva situarsi verso la fine del film, documenta eventi che si svolsero il 30 dicembre 1911 in occasione della visita dei reali a Calcutta.
La parata di elefanti sfarzosamente bardati sul cui dorso erano fissati gli *howdah* era un evento tra i più spettacolari del viaggio e del film, sogno orientalista per eccellenza. L'inizio del film soffre di un grave deterioramento del nitrato, ma fortunatamente gran parte della pellicola è priva di tale interferenza. Il maestoso spettacolo c'è tutto, come pure una curiosa sensazione di normalità, con i sudditi indiani del re che sfilano diligenti davanti alla macchina da presa Kinemacolor. Anche se ci manca ancora il film della cerimonia principale del Delhi Durbar, svoltasi il 12 dicembre 1911, questa preziosa scoperta è più che sufficiente a suggerire l'impatto sensoriale del colore, dello sfarzo e dell'iconografia imperiale che all'epoca resero memorabile la proiezione.

With our King and Queen Through India *was a two-and-a-half-hour film show that documented the 1911 Delhi Durbar, the elaborate ceremony held to mark the coronation of King George V as the new emperor of India. It was first shown in London on 2 February 1912 at the Scala theatre. The stage was mocked up to look like the Taj Mahal, and music was supplied by a forty-eight piece orchestra, a chorus of twenty-four, a twenty-piece fife and drum corps, and three bagpipes. The film became a worldwide sensation, attracting royalty (the British and Russian royal families saw it in London), high society, and many for whom a Kinemacolor show became a socially acceptable entrée into the world of film (among those taken to see it as children were the future filmmakers John Grierson, Paul Rotha and Ivor Montagu).*
For many years, With Our King and Queen in India *has been considered a lost film. The greater part of the film remains lost, but in 2000 a section turned up in the Russian State Documentary Film & Photo Archive, Krasnogorsk, Russia, showing a royal review of troops that took place after the main ceremonies. Now, thrillingly, we have more of the film to see.* The Pageant Procession*, which came towards the end of the show, records events from 30 December 1911, when the royal party visited Calcutta.*
The parade of caparisoned elephants bearing howdahs *was one of the visual spectaculars of both event and film, the ultimate Orientalist dream. The start of the film suffers from severe nitrate deterioration, but happily the greater part is free from such interference. The grand spectacle is all there, though also a curious sense of the mundane, as George's Indian subjects dutifully parade themselves before the Kinemacolor camera. Though we still lack Kinemacolor film of the main Delhi Durbar ceremony on 12 December 1911, this precious discovery suggests more than enough of the sensory impact of colour, spectacle and imperial iconography that made the original film show so powerful.*

DRUMS ALONG THE MOHAWK

USA, 1939 Regia: John Ford

▪ T. it.: *La più grande avventura*. Sog.: dal romanzo omonimo di Walter D. Edmonds. Scen.: Lamar Trotti, Sonya Levien. F.: Bert Glennon, Ray Rennahan. M.: Robert Simpson. Scgf.: Richard Day, Mark-Lee Kirk. Mus.: Alfred Newman. Int.: Claudette Colbert (Magdelana 'Lana' Martin), Henry Fonda (Gilbert Martin), Edna May Oliver (Mrs. McKlennar), Eddie Collins (Christian Reall), John Carradine (Caldwell), Dorris Bowdon (Mary Reall), Jessie Ralph (Mrs. Weaver). Prod.: Darryl F. Zanuck per 20th Century-Fox Film Corp. ▪ 35mm. D.: 104'. Technicolor. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Cinémathèque française per concessione di 20th Century Fox e Park Circus ▪ Copia Technicolor di una riedizione senza imbibizione originale su pellicola safety / *Technicolor print made for a reissue without original tinting on safety stock*

Drums along the Mohawk

Il meno noto e meno apprezzato dei tre straordinari film girati da Ford nel 1939 (gli altri due erano *Ombre rosse* e *Alba di gloria*) nonché suo primo film a colori, *Drums along the Mohawk* è un film molto sottovalutato probabilmente a causa di una serie di preconcetti e di aspettative deluse. In primo luogo (come molti altri film di Ford) non è un western ma geograficamente un *eastern*. Gli indiani e i pionieri ci sono, e perfino una guerra, anche se non si tratta della Guerra civile ma della Guerra d'indipendenza, e non si svolge nell'Ottocento ma nel Settecento. È pur essendo interpretato dal già 'fordiano' Henry Fonda, la coprotagonista è la non molto fordiana (benché qui ottima) Claudette Colbert.

Viene da chiedersi se fosse questo il film cui si riferisce l'aneddoto più o meno leggendario (ma molto verosimile e in linea con il personaggio) che vide un qualche assistente alla produzione lamentarsi che le riprese fossero molto in ritardo sulla tabella di marcia, al che Ford replicò strappando diverse pagine della sceneggiatura e dicendo "Adesso siamo puntuali". Fatto sta che in *Drums along the Mohawk* c'è una scena magnifica nella quale invece di una battaglia abbiamo il racconto che di essa fa alla moglie il ferito ed esausto Fonda, e che risulta molto più efficace e toccante di quanto avrebbero potuto essere le immagini della battaglia stessa: scena indubbiamente più breve e facile da girare, e molto meno costosa. Pare che sia stato il direttore della fotografia Joseph LaShelle a raccontare l'aneddoto a Peter Bogdanovich, e LaShelle aveva lavorato a un solo film di Ford, molti anni dopo, *7 Women* (*Missione in Manciuria*, 1966). Comunque, dato che *Drums along the Mohawk* era una produzione Fox e gran parte della carriera di LaShelle si era svolta in quella compagnia di produzione, forse era stato uno dei due operatori di questo primo film a colori di Ford, Bert Glennon e Ray Rennahan, a raccontare l'episodio. Certo è che Ford nei suoi film tendeva ad abbinare digressioni ed ellissi, probabilmente perché amava raccontare le cose girandoci un po' attorno, ed era solito alternare l'aggiunta di alcune scene all'elisione di altre.

Miguel Marías

The lesser known and less valued of Ford's astounding 1939 output (the other two were Stagecoach *and* Young Mr. Lincoln*) and his first colour film ever,* Drums along the Mohawk *is, probably, a much underrated film owing to several presumptions and some disappointed expectations. In the first place, it turns out (as with so many other Ford movies) not to be a* western*, but geographically quite an eastern, certainly with Indians and pioneers, and even with war, although*

not the Civil War but the War of Independence, not in the 19th but in the 18th century. And, though it stars the already 'Fordian' Henry Fonda, his co-star is the not very Fordian (although she's very good here) Claudette Colbert.
One might wonder if this might be the film which Ford was filming when, according to that more or less legendary tale (but likely and much in character), some sort of assistant to the producer complained that the shooting was lagging well behind schedule, to which Ford replied by tearing out several pages of the script and telling him not to worry, "Now we are on schedule", because there is a magnificent scene in which, instead of a battle, the injured, exhausted Fonda tells his wife what happened in it, in a way much more effective and affecting than the actual showing of the battle would have achieved. And it was, no doubt, shorter and easier to shoot and much less expensive. Although, if I recall it well, it was Joseph LaShelle who told that story to Peter Bogdanovich, and LaShelle only photographed a Ford movie, and that was much later, 7 Women *(1966). However, since* Drums along the Mohawk *was a Fox production and most of LaShelle's career was at that production company, perhaps Bert Glennon or Ray Rennahan, the two cameramen on this first Ford colour film, had told this revealing anecdote about Ford, who usually combined digression and ellipses in most of his narratives, no doubt because he liked to tell things in a rather roundabout way, so he usually alternated the addition of some scenes with the elision of others.*

Miguel Marías

Rancho Notorius

RANCHO NOTORIOUS

USA, 1952 Regia: Fritz Lang

▪ Sog.: Silvia Richards. Scen.: Daniel Taradash. F.: Hal Mohr. Scgf.: Wiard Ihnen. Mus.: Emil Newman. Int.: Marlene Dietrich (Altar Keane), Arthur Kennedy (Vern Haskell), Mel Ferrer (Frenchy Fairmont), Gloria Henry (Beth Forbes), William Frawley (Baldy Gunder), Lisa Ferraday (Maxine), John Raven. Prod.: Howard Welsch per Fidelity Pictures ▪ 35mm. D.: 85'. Technicolor. Versione inglese con sottotitoli francesi e olandesi / *English version with French and Dutch subtitles* ▪ Da: Cinevolution Studio per concessione di Warner Bros. e Park Circus

Rara opportunità per ammirare nel suo splendore originale *Rancho Notorious*, uno dei tanti grandi film diretti da Fritz Lang e il terzo, ultimo e migliore dei suoi western. Poiché era distribuito dalla RKO e per anni non fu efficacemente protetto dal diritto d'autore, la maggior parte delle edizioni in videocassetta o Dvd (in diversi paesi) era caratterizzata da un colore estremamente sbiadito e al contempo troppo scuro, mentre il film fu fotografato dal grande Hal Mohr con un magnifico e audace impiego del Technicolor che influenzò forse l'uso ancora più sgargiante del Trucolor in *Johnny Guitar* (1954) di Nicholas Ray. Film all'epoca molto innovativo nel suo genere, oggi ci appare come una delle migliori (e meno irrazionali) va-

Rancho Notorius

riazioni sul tema della vendetta esplorato da vari film di Lang e da molti western, con un cast insolito (Arthur Kennedy nel ruolo del protagonista, affiancato da Marlene Dietrich e Mel Ferrer) e una struttura narrativa piuttosto strana che si articola in tre flashback che contribuiscono a costruire la reputazione mitica e misteriosa del personaggio di Altar Keane (Dietrich) e a 'contaminare' il western con elementi tipici del thriller e del melodramma. La scelta di una ballata per commentare e guidare la narrazione fu forse anch'essa fonte di ispirazione per Ray, stavolta in *La vera storia di Jess il bandito* (1957).
Se il film non risulta minimamente invecchiato il merito va forse anche a Silvia Richards, sceneggiatrice dalla carriera saltuaria che scrisse (almeno) il soggetto originale (la sceneggiatura fu attribuita a Daniel Taradash), e che per Lang aveva già scritto *Dietro la porta chiusa* (1947). Ex comunista e dunque finita più o meno nella lista nera o grigia intorno al 1952, scrisse anche (almeno in parte) *Anime in delirio* di Curtis Bernhardt, *Tomahawk* di George Sherman e soprattutto *Ruby fiore selvaggio* di King Vidor, tutti film molto interessanti caratterizzati da personaggi femminili forti e assertivi.

Miguel Marías

A rare opportunity not to be missed is watching Rancho Notorious *as it was originally released, one of the many great films Fritz Lang directed and the third, last and best of his* westerns. *Since it was distributed by RKO, and for years was not effectively protected by copyright, most of the available versions on VHS or DVD (in several countries) have a dismally pale and nevertheless exceedingly dark colour, whereas the actual film was photographed by the great cameraman Hal Mohr with a magnificent and daring use of Technicolor that might have influenced the future, even more flamboyant Trucolor palette designed by Nicholas Ray for* Johnny Guitar *(1954). Quite an innovative film in its genre at the time, now it looks like one of the best (and less irrational) examples of the revenge variety explored by several Fritz Lang films and many* western *movies. It has quite an unusual cast (with Arthur Kennedy as the lead, Marlene Dietrich and Mel Ferrer in the other main roles) and a rather strange narrative structure, with three flashbacks which help build up the mythical reputation and mystery of the Altar Keane character (Dietrich) and also contribute to 'contaminate' this* western *with elements related to the* thriller *and the melodrama. The use of a ballad as both narration and commentary on the tale could also have inspired Ray, this time for* The True Story of Jesse James *(1957).*
Part of the credit for the film's lasting interest should perhaps go to the quite infrequent writer Silvia Richards, author of (at least) the original story (the screenplay was credited to Daniel Taradash), who had already written Secret beyond the door... *(1947) for Lang. A former communist and therefore more or less black- or gray-listed around 1952, she also wrote (or contributed to) Curtis Bernhardt's* Possessed, *George Sherman's* Tomahawk *and, in particular, King Vidor's* Ruby Gentry, *all very interesting pictures with very strong, decision-making women characters.*

Miguel Marías

MADDALENA

Italia-Francia, 1954
Regia: Augusto Genina

Vedi pag. / *See p.* 333

MAGNIFICENT OBSESSION

USA, 1954 Regia: Douglas Sirk

▪ T. it.: *Magnifica ossessione*. Sog.: dal romanzo omonimo di Lloyd C. Douglas. Scen.: Robert Blees. F.: Russell Metty. M.: Milton Carruth. Scgf.: Bernard Herzbrun, Emrich Nicholson. Mus.: Frank Skinner. Int.: Jane Wyman (Helen Phillips), Rock Hudson (Bob Merrick), Agnes Moorehead (Nancy Ashford), Otto Kruger (Randolph), Barbara Rush (Joyce Phillips), Gregg Palmer (Tom Masterson), Paul Cavanagh (dottor Giraud), Sara Shane (Valerie). Prod.: Ross Hunter per Universal Pictures Co. ▪ 35mm. D.: 108'. Technicolor. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Academy Film Archive per concessione di Universal Pictures

Primo della serie di melodrammi che Douglas Sirk gira per la Universal a metà anni Cinquanta, a luminoso congedo d'una carriera transatlantica, *Magnificent Obsession* nasce da una proposta di Jane Wyman e suscita dapprima la perplessità del regista. Il romanzo di Lloyd Douglas, che Sirk giudica illeggibile, è stato portato sullo schermo nel 1935 da John Stahl (Irene Dunne e Robert Taylor protagonisti), in un film nel quale alcuni critici rintracciano una vena d'umor nero. Nessun umor nero nella versione Sirk, che non intende smussare l'azzardo sentimentale: "L'essenza del cinema sirkiano è il confronto aperto con qualsiasi materiale, per quanto stravagante e improbabile. Sirk non indietreggia di fronte al ridicolo: attraverso un denso processo d'elaborazione formale, la sua arte trascende il ridicolo" (Andrew Sarris); e la questione è chiusa, anche se il colto Sirk, anni dopo, rivendicherà il riscatto per via ironica d'una storia "tra kitsch e follia": "Era un'ironia molto sotterranea, certo, di tipo euripideo… in fondo il soggetto è quello dell'*Alcesti*" (Jon Halliday, *Sirk on Sirk*). Così quando la serie di coincidenze catastrofiche comincia a farci pensare che Rock Hudson, più che un miliardario scriteriato, sia un funesto menagramo – rischia di suicidarsi perdendo il controllo d'un motoscafo, il respiratore usato per rianimarlo viene sottratto a un medico filantropo che intanto ha un attacco cardiaco e muore, tentando approcci con la vedova le causa un incidente in cui la donna perde la vista; proprio allora, il nostro eroe decide di radica-

Magnificent Obsession

lizzarsi nel bene (la magnifica ossessione), e l'assurdità prende altre vie. Ma a questo punto Sirk e Russell Metty ci hanno già immersi in una *rêverie* strana e penetrante, indifferente alle cause e agli effetti in campo, una partitura di colore blu, colore della malinconia, dello spleen, di notti insonni abitate di musica (con eccesso di cori), colore d'un lutto però velato di speranza: i tailleur blu marine di Jane Wyman e Barbara Rush, corsie d'ospedale dove le porte sono dipinte di verdeblu Tiffany, il grigioazzurro del lago, l'apoteosi d'un bacio notturno con primo piano di lillà che cita Hayez ma quanto ad armonia plastica supera il modello. Sirk è un artista del *melos*, il Technicolor è il suo stradivari. E il suo è un occhio allenato a riconoscere il bello là dove lo vede nascere: in uno studio medico tra le Alpi svizzere (si suppone siamo a Davos, fuori dalle finestre la cartolina d'una montagna incantata), situa bene in vista uno dei capolavori del design americano, la sedia Plywood che Charles e Ray Eames avevano messo in produzione tre anni prima.

Paola Cristalli

First in a series of melodramas shot by Douglas Sirk for Universal in the mid-1950s, the luminous ending of a trans-atlantic career, Magnificent Obsession *was sparked by a proposal by Jane Wyman and initially aroused uncertainty in the director. The novel by Lloyd Douglas, which Sirk judged to be unreadable, had been already brought to the screen in 1935 by John Stahl (starring Irene Dunne and Robert Taylor), a film in which some critics saw a hint of black humour. No such humour in Sirk's version, no intention of softening the sentimental paroxysm: "The essence of Sirkian cinema is the direct confrontation of all material, however fanciful and improbable. Even in his most dubious projects, Sirk never shrinks away from the ridiculous, but by a full-bodied formal development, his art transcends the ridiculous" (Andrew Sarris); and that's all, even if the high-cultured Sirk, years later, would claim redemption with irony for a story that is a "combination of kitsch and craziness": "It is a Euripidean irony – the theme of* Alcestis*" (Jon Halliday,* Sirk on Sirk*). So when a series of catastrophic coincidences starts to make us think that Rock Hudson is a disastrous jinx as well as a reckless billionaire – he risks killing himself by losing control of a speed boat; the ventilator used to resuscitate him is taken from a charitable doctor, who after one minute has a heart attack and dies; making advances to the widow he causes an accident where the woman loses her sight – right then our hero decides to get radical in his pursuit of Good (the magnificent obsession), and the absurdity takes new ways. But at this point Sirk and Russell Metty have already immersed us in a strange and penetrating* rêverie*, indifferent to the causes and effects in play, a visual score made of every shade of blue, the colour of melancholy, of spleen, of sleepless nights filled with music (some excess in choruses), the colour of a grief veiled in hope: the navy blue suits of Jane Wyman and Barbara Rush, hospital wards where the doors are painted Tiffany Blue, the blue-gray of the lake, the idealization of a nocturnal kiss with lilacs in the foreground alluding to Hayez but in terms of harmony going beyond the standard. Sirk is a* melos *artist, Technicolor his Stradivarius. And his eye is trained to recognize beauty where and when it appears: in a doctor's consulting room in the Swiss Alps (we presume we're in Davos, outside the windows an enchanted mountain), he puts in clear view one of the masterpieces of American design, the Plywood chair Charles and Ray Eames had put into production three years earlier.*

Paola Cristalli

ALL THAT HEAVEN ALLOWS

USA, 1955 Regia: Douglas Sirk

▪ T. it.: *Secondo amore*. Sog.: Edna L. Lee, Harry Lee. Scen.: Peg Fenwick. F.: Russell Metty. M.: Frank Gross. Scgf.: Alexander Golitzen, Eric Orbom. Mus.: Frank Skinner. Int.: Jane Wyman (Cary Scott), Rock Hudson (Ron Kirby), Agnes Moorehead (Sara Warren), Conrad Nagel (Harvey), Virginia Grey (Alida Anderson), Gloria Talbott (Kay Scott), William

All That Heaven Allows

Reynolds (Ned Scott), Charles Drake (Mick Anderson), Hayden Rorke (Dr. Dan Hennessy), Jacqueline deWit (Mona Plash). Prod.: Ross Hunter per Universal-International Pictures Co. ▪ 35mm. D.: 89'. Technicolor. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Academy Film Archive per concessione di Universal Pictures ▪ Copia 35mm dye transfer Technicolor stampata dai negativi Eastmancolor / *Vintage 35mm dye transfer Technicolor print from Eastmancolor negatives*

In un'ideale tavola delle concordanze applicata ai titoli dei film americani anni Quaranta e Cinquanta, la parola *heaven* si guadagnerebbe un posto alto in classifica: indicando, quasi sempre, un paradiso amaro. Quale cielo potrà mai accogliere Gene Tierney, femmina folle e assassina nel film di John Stahl (*Leave Her to Heaven*)? E se il tocco laico di Lubitsch permette a Don Ameche di decidere in extremis che il paradiso può attendere, mentre un ultimo bel paio di gambe no (*Heaven Can Wait*), la censura celeste non ha pietà per la monaca Deborah Kerr e il marine Robert Mitchum, dispersi e parecchio turbati l'uno dall'altra su un'isola del Pacifico (*Heaven Knows, Mr. Allison*). La parola risplende più ambigua che mai al centro di questo melodramma di Douglas Sirk – e non verrà trascurata da Todd Haynes, che in *Far from Heaven* renderà al film un elegante omaggio. "Alla produzione il titolo piaceva, pensavano volesse dire che potevi avere tutto quel che volevi. Io intendevo esattamente l'opposto. Il paradiso, per me, è avaro" (da Jon Halliday, *Sirk on Sirk*).

Avaro di tutto, ma non di colori. I film che chiamano in causa il cielo sono il trionfo del Technicolor, lussureggiante o carezzevole. Qui la fotografia di Russell Metty fa vibrare ogni sfumatura dell'estate indiana, e ancor di più il *foliage* dell'anima di Jane Wyman, vedova non giovane e non vecchia, avviata a un malinconico autunno che l'improvvisa comparsa di Rock Hudson tinge di riflessi d'oro. Il 'paradiso' borghese le vieta una felicità

sentimentale e sessuale segnata dalla differenza d'età e di status; i detestabili figli, per risarcirla della solitudine, le regalano una Tv: "Tutta la compagnia che vuoi… basta un giro di manopola". Cary si vede pietrificata nel riflesso di quello schermo scuro, capisce quale imitazione della vita l'attende, e prende in mano il suo destino: la aiutano una fugace lettura di Thoreau e una slavina.
Intriso dei colori della natura, e del mito americano dell'innocenza, *All That Heaven Allows* è anche un film spietato. La famiglia tradizionale (la friabilità dei suoi valori, l'intreccio dei suoi egoismi) è osservata con quieto orrore. Le case borghesi sono ricchi sarcofaghi senza finestre – dove il vecchio mulino di Rock Hudson pare l'onesta e artigianale interpretazione d'uno spirito modernista organico alla Frank Lloyd Wright. Tant'è che fuori dalla luminosa vetrata, anche il cielo concede la sua benedizione: un *agnus dei* avanza timido verso di noi in forma di cerbiatto del New England, "tra le più belle immagini di tutto il cinema di Sirk" (Jacques Lourcelles).

Paola Cristalli

*In a list of the most frequently occurring words in the titles of American films from the Forties and Fifties, the word 'heaven' would be ranked high up: meaning, almost always, a bitter paradise. What kind of heaven could ever welcome Gene Tierney, the evil, murderous female from the John Stahl film (*Leave Her to Heaven*)? And if Lubitsch's secular touch allows Don Ameche to decide, in extremis, that* Heaven Can Wait*, while one last pair of beautiful legs cannot, the celestial censor has no pity for Deborah Kerr's nun and Robert Mitchum's marine, castaway and so troubled by each other on an island in the Pacific (*Heaven Knows*,* Mr. Allison*). The word shines more ambiguously than ever at the centre of this Douglas Sirk melodrama – and will not be overlooked by Todd Haynes, who in* Far From Heaven *will pay elegant homage to the film. "The studio loved the title. They thought it meant you could have everything you wanted. I meant it exactly the other way round. As far as I'm concerned, heaven is stingy" (from Jon Halliday,* Sirk on Sirk*).*
Stingy with everything, but not with colour. These films that call heaven into question are triumphs of Technicolor, lush or soft. Here, Russell Metty's photography makes every hue of the Indian Summer vibrate, and even more so the foliage of Jane Wyman's soul; she's a widow, neither young nor old, heading towards a melancholic autumn that the sudden appearance of Rock Hudson tinges with golden hues. The bourgeois heaven forbids her a sentimental and sexual happiness condemned by a difference in age and status; her detestable children, to compensate for the loneliness, give her a television set: "All the company you want… right at your fingertips". Jane Wyman, looking at her frozen reflection in the dark screen, sees which imitation of life is awaiting her and takes her own destiny in hand: aided by an occasional reading of Thoreau, and by an avalanche.
Drenched in the colours of nature, and in the American myth of innocence, All That Heaven Allows *is a ruthless film. The traditional family (the flakiness of its values, its interwoven selfishnesses) is observed with quiet horror. Middle class houses are lavish sarcophagi without windows – while Rock Hudson's old mill looks like the honest interpretation of an organic modernism in the spirit of Frank Lloyd Wright. So much so that outside its big, bright window, also heaven gives its blessing: an* agnus dei *shyly advances towards us in the form of a New England deer, "one of the most beautiful images in all of Sirk's cinema" (Jacques Lourcelles).*

Paola Cristalli

FROU-FROU

Italia, 1955 Regia: Augusto Genina

Vedi pag. / *See p.* 335

WRITTEN ON THE WIND

USA, 1956 Regia: Douglas Sirk

▪ T. it.: *Come le foglie al vento*. Sog.: dal romanzo omonimo di Robert Wilder. Scen.: George Zuckerman. F.: Russell Metty. M.: Russell F. Schoengarth. Scgf.: Alexander Golitzen, Robert Clatworthy. Mus.: Frank Skinner. Int.: Rock Hudson (Mitch Wayne), Lauren Bacall (Lucy Moore Hadley), Robert Stack (Kyle Hadley), Dorothy Malone (Marylee Hadley), Robert Keith (Jasper Hadley), Grant Williams (Biff Miley), Robert J. Wilke (Dan Willis), Edward C. Platt (Dr. Paul Cochrane). Prod.: Albert Zugsmith per Universal-International Pictures Co. ▪ 35mm. D.: 100'. Technicolor. Versione inglese / *English version* ▪ Da: Academy Film Archive per concessione di Universal Pictures

"Uno studio sul fallimento". Così Sirk definiva *Written on the Wind*, precisando che al termine inglese *failure* preferiva il francese *échec*, più carico del senso tragico di non avere via d'uscita. "L'*échec* è una delle poche cose che mi appassionino davvero". Nessun romanticismo, nessuna concessione al mito del *loser*. Pur nella sontuosa stilizzazione, qui è tutto decadenza e rovina. Siamo in Texas, i macchinari estraggono petrolio a ritmo continuo e con un lamento cigolante, eco dei ritmi e del lamento di generazioni di schiavi, mentre villa Hadley è l'ultima replica di tante mansions coloniali e le foglie secche che turbinano ovunque potrebbero essere state portate fin qui dal vento di Tara. Una tragedia americana dove tutto è già accaduto, ma possiamo esser certi che domani non sarà un altro giorno: "Nei miei film volevo mostrare questo: le tragedie si ripetono sempre".
Sirk ha a disposizione il suo miglior cast, e sa come usarlo. Tiene sottotono la coppia romantica, Rock e Lauren, lasciandoli però irradiare a ogni apparizione la loro luce divistica, e tende fino allo spasimo le passioni di Robert Stack e Dorothy Malone, i due ricchi, infelici, corrotti rampolli Hadley.

Una retorica nitida e potente ci parla dell'irrisarcibile ferita di non piacere al proprio padre, della patetica utopia di tornare a un'infanzia innocente (che non è mai stata tale), della frustrazione sessuale coltivata come una malapianta, della tetra consolazione dell'alcol. Ci sono i colori, come sempre: fiori bianchi fanno da sfondo al passaggio di Lauren Bacall, anturium rossi e insolenti dividono l'inquadratura con Dorothy Malone, che per ballare la sua "danza di morte" (Fassbinder) si sveste e riveste di veli rosa, una qualsiasi cattiva ragazza diventata qualcosa a metà tra una Salomè e una lady Macbeth. Il film, alla fine, è suo e della sua solitudine: la scena in cui stringe tra dita carezzevoli il modellino di torre petrolifera è stata letta da Truffaut (e da tutti dopo di lui) nel senso dell'ironica compensazione sessuale, Sirk si limitava a dire: "Un'immagine agghiacciante della società americana". Perché i colori ci sono, ma più che mai sembrano pennellate di vernice su un fondo scuro. Perché *Written on the Wind* è, per usare ancora le parole di Fassbinder, una cupa storia splendente "sull'amore, sulla morte e sull'America".

Paola Cristalli

Written on the Wind

"A study of failure". That's how Sirk defined Written on the Wind*, saying that he preferred the French term* échec *to the English word failure as it better expresses the tragic sense of no exit. "*Échec *is indeed one of the few themes which interest me passionately". No romanticism, no concession to the myth of the loser. Even in its sumptuous stylization,* Written on the wind *is colored by decay and ruin. We're in Texas, with machines constantly extracting oil with a squeaking lament, reminiscent of the rhythms and lament of generations of slaves; Villa Hadley is the last replica of innumerable colonial mansions, and the swirling dry leaves everywhere seem to have been swept in by the wind from Tara. An American tragedy where everything has already happened, but we can be sure tomorrow will not be another day: "I wanted my films to show tragedies are starting over again, always and always".*

Sirk had the best possible cast, and he knew how to use them. He tones down the romantic couple, Rock and Lauren, just letting them irradiate their divine light at every appearance, and takes the two rich, unhappy and corrupt Hadley heirs, Robert Stack and Dorothy Malone, to the extreme. A ruthless, powerful rhetoric describes the irreparable wound of not being appreciated by one's own father, the pathetic utopia of returning to an innocent childhood (which never was), of sexual frustration cultivated like a weed and of alcohol's gloomy consolation. As always, colors play their part: Lauren Bacall's elegant carriage has a background of white flowers, red, insolent anthuriums split the frame with Dorothy Malone, who dances her "dance of death" (Fassbinder) undressing and redressing herself with pink veils, your everyday bad girl transformed into a combination of Salomè and Lady Macbeth. In the end, the movie belongs to her and her solitude: the scene in which she caressingly holds a model oil tower has been read by Truffaut (and by everyone after him) as ironic sexual compensation, but Sirk simply said it was: "a rather frightening symbol of American society". Because the colors are there, but they seem like brushstrokes on a black canvas. Because Written on the Wind *is, to borrow the words of Fassbinder again, a dark glowing story "about love, death and America".*

Paola Cristalli

WILLIAM K. HOWARD: ALLA RISCOPERTA DI UN MAESTRO DELLO STILE

William K. Howard: Rediscovering a Master Stylist

Programma e note a cura di / *Programme and notes curated by* **Dave Kehr**
in collaborazione con / *in collaboration with* **MoMA – The Museum of Modern Art, New York**

Giurista di formazione, William K. Howard entrò nell'industria cinematografica come responsabile delle vendite per la Vitagraph e divenne presto uno dei registi più prolifici degli anni Venti girando film d'azione (*Let's Go*, 1923), western (*La valanga selvaggia*, 1925), drammi (*Gigolo*, 1926) e offrendo una sorprendente anticipazione del neorealismo con *White Gold* del 1927. L'avvento del sonoro non compromise la creatività irrequieta di Howard (il direttore della fotografia James Wong Howe, che nel 1931 collaborò con lui ai brillanti effetti di profondità di campo in *Transatlantico*, lo descrisse come il regista più creativo con cui avesse mai lavorato), come dimostrano *Potenza e gloria*, spesso citato per l'influenza che esercitò su *Quarto potere*, l'epico dramma storico *Elisabetta d'Inghilterra* (1937) e la profonda intensità emotiva di *Back Door to Heaven* (1939), produzione indipendente realizzata a New York. Negli anni Quaranta, tuttavia, la carriera di Howard risentì dei problemi di alcolismo e del carattere turbolento del regista, che morì praticamente dimenticato nel 1954 a sessant'anni.

L'utilizzo sistematico di un'illuminazione sottoesposta, di geometrie di ombre e di audaci effetti in controluce rende l'opera di Howard immediatamente riconoscibile. Quando, alla fine della sua carriera, girò *A Guy Could Change* per la Republic Pictures, il direttore della fotografia John Alton, maestro del noir, non aveva nulla da aggiungere alla gamma di effetti cara al regista fin dagli anni Venti. Il finissimo senso dello spazio di Howard è definito dall'uso innovativo di set interconnessi: stanze che si affacciano su altre stanze e su vedute esterne, creando la sensazione di un mondo tutto contenuto e non propriamente naturale che però possiede una profondità e un volume tali da spezzare i confini della mera teatralità. Soffitti bassi e pavimenti inclinati accentuano la sensazione di una compartimentazione che può imprigionare ma anche proteggere. La nave di *Transatlantico* con il suo labirinto di cabine e scale è forse lo spazio narrativo più complesso concepito dal regista.

La raffinatezza stilistica e la modernità urbana di Howard si accompagnano alla nostalgia struggente di un passato rurale strettamente associato all'infanzia. Il che non significa che i protagonisti di Howard siano gente di campagna: il regista sembra più in sintonia con gli interpreti raffinati e lievemente ironici come Edmund Lowe, con cui realizzò sei film. I personaggi più tragici e toccanti di Howard non sono colpevoli di grandi trasgressioni ma hanno semplicemente perso la rotta a causa delle circostanze, della sfortuna o di un malriposto senso del dovere. "È andata così, e questo è quanto", dice il narratore (Ralph Morgan) di *Potenza e gloria* spiegando come un ragazzo di provincia possa essersi trasformato in uno spietato magnate delle ferrovie.

Dave Kehr

*Trained as a lawyer, William K. Howard entered the film industry as sales manager for Vitagraph and quickly became one of the most prolific filmmakers of the 1920s, turning out action films (*Let's Go*, 1923), westerns (*The Thundering Herd*, 1925), dramas (*Gigolo*, 1926) and a striking anticipation of neo-realism, the 1927* White Gold*. Howard's restless creativity carried him into the sound era (the cinematographer James Wong Howe, Howard's collaborator on the brilliant deep focus effects of the 1931* Transatlantic*, described him as the most creative filmmaker he had ever worked with), where his work included* The Power and The Glory *(frequently cited as an influence on* Citizen Kane*), the British historical epic* Fire over England *(1937) and the emotionally devastating* Back Door to Heaven *(1939), an independent production made in New York. A struggle with alcoholism and an unruly temper, however, led to a slowing down of his output in the 1940s, and he died virtually forgotten in 1954, at the age of sixty.*

Howard's systematic use of low-key lighting, patterned shadows and bold backlighting effects makes his work immediately recognizable. When, at the end of his career, he made A Guy Could Change *at Republic, the celebrated noir cameraman John Alton had nothing to add to the range of effects Howard had been using since the 1920s. Howard's acute sense of space is defined by an innovative use of interconnected sets – rooms that open into other rooms, and other rooms and exterior views beyond them, creating a sense of a completely contained, not-quite-natural world that nevertheless possesses a depth and volume beyond simple staginess. Low ceilings and slanting floors contribute to a feeling of compartmentalization that can seem both coldly confining and warmly embracing. The ocean liner of* Transatlantic *is perhaps the most intricately realized of Howard's narrative spaces, a maze of staterooms and ladders.*

The stylistic sophistication and up-to-date urbanity of Howard's work exists alongside a yearning for a rural past, strongly associated with childhood. Not that Howard's protagonists are hayseeds – he seems most at home with polished, lightly ironic performers like Edmund Lowe, with whom he made six films. The most tragic and moving of Howard's characters are those who have not committed great transgressions, but who have simply lost their way, buffeted by circumstance, bad luck, or misplaced obligation. "It just happened, that's all", says the principal narrator (Ralph Morgan) of The Power and the Glory*, by way of explaining how a small-town boy could grow into a strikebreaking railroad tycoon.*

Dave Kehr

DON'T BET ON WOMEN

USA, 1931 Regia: William K. Howard

▪ T. alt.: *More Than a Kiss.* Sog.: William Anthony McGuire. Scen.: Leon Gordon, Lynn Starling. F.: Lucien N. Andriot. M.: Harold D. Schuster. Scgf.: Sophie Wachner. Int.: Edmund Lowe (Roger Fallon), Jeanette MacDonald (Jeanne Drake), Roland Young (Herbert Drake), J.M. Kerrigan (Chipley Duff), Una Merkel (Tallulah Hope), Helene Millard (Doris Brent), Henry Kolker (Butterfield). Prod.: William Fox per Fox Film Corp. ▪ 35mm. D.: 71'. Bn. Versione inglese / *English version* ▪ Da: MoMA – The Museum of Modern Art, New York per concessione di 20th Century Fox e Park Circus ▪ Restaurato nel 2015 da MoMA. Restauro parzialmente finanziato da Turner Classic Movies / *Restored in 2015 by MoMA. Restoration with funding partially provided by Turner Classic Movies*

Evidentemente ansioso di iniziare le riprese di *Transatlantic*, Howard girò questa commedia romantica godibile ma senza troppe ambizioni in soli diciassette giorni, terminandola con quattro d'anticipo. Partendo da un dimenticato spettacolo di Broadway del 1919, Howard e i suoi sceneggiatori Leon Gordon Lynn Starling costruiscono una spigliata *pochade* su un'esile premessa: un donnaiolo (Lowe) e il suo avvocato (Roland Young) scommettono diecimila dollari sulla capacità del primo di sedurre la prima donna che metterà piede nella stanza. Naturalmente quella donna sarà proprio la moglie dell'avvocato (Jeanette MacDonald).

Quest'ultima, reduce dalla celebre serie di musical della Paramount diretti da Ernst Lubitsch, stranamente qui non canta una sola nota, anche se in seguito farà in modo che la regia del primo dei suoi tanti musical alla MGM, *The Cat and the Fiddle* (1934), venga affidata proprio a Howard.

Don't Bet on Women

Intelligente fonte di spasso con un cast maiuscolo, il film è passato la scorsa settimana al Roxy. Si spera che lo spigliato adattamento di un racconto di William Anthony McGuire spiani la strada a produzioni simili, giacché i suoi dialoghi sono scritti particolarmente bene e non c'è il minimo sospetto che si tenti di compiacere il botteghino con idee stereotipate. *Don't Bet on Women* significa in soldoni che gli uomini non possono essere mai certi delle intenzioni del gentil sesso. Questa commedia ha uno stile marcatamente francese in alcune delle sue situazioni, ma il caso vuole che l'attrice a offrire il massimo grado di divertimento sia la giovane Una Merkel nel ruolo di Tallulah Hope di Covington, nel Kentucky. Miss Merkel, che viene dall'altra parte della linea Mason-Dixon, è uno di quei rari casi d'attore cui il ruolo calza a pennello. Le battute pronunciate da Tallulah non sono in sé particolarmente divertenti, ma come Tallulah fanno parte di una storia e ogni volta che l'ingenua ragazza apre bocca le risate sono assicurate.
Mordaunt Hall, "The New York Times", 15 marzo 1931

Apparently eager to get into production on Transatlantic*, Howard shot this enjoyable but unambitious romantic comedy in seventeen days, bringing it in four days ahead of schedule. Working from a forgotten Broadway play from 1919, Howard and his writers, Leon Gordon and Lynn Starling, craft a breezy sex farce from a slender premise – a playboy (Lowe) bets his lawyer (Roland Young) $10,000 that he can seduce the next woman who walks in the room, who of course turns out to be the lawyer's wife (Jeanette MacDonald).*
MacDonald, just off her famous series of Ernst Lubitsch musicals at Paramount, surprisingly does not sing a note in this film, though she later enlisted Howard to direct the first of her many musicals at MGM, The Cat and the Fiddle *(1934).*
An intelligent bundle of fun with a capital cast, was the feature last week at the Roxy. It is to be hoped that this breezy sketch, an adaptation of a story by William Anthony McGuire, will pave the way for similar productions, for its lines are peculiarly well written and there is not the slightest suggestion of catering to the box office by stereotyped ideas. Don't Bet on Women *virtually means that mere males cannot ever be certain what the fair sex is going to do. This comedy has quite a French flair in some of its incidents, but it chances that the young performer who affords the greatest amount of amusement is Una Merkel, who plays Tallulah Hope of Covington, Kentucky. Miss Merkel, who hails from the other side of the Mason and Dixon line, furnishes one of those rather rare occurrences of a player suiting the role to a T. If one were to take the actual lines that Tallulah speaks they might not sound especially humorous, but they, like Tallulah, are part of a story and there is a load of laughter every time this naïve girl opens her mouth.*
Mordaunt Hall, "The New York Times", March 15, 1931

TRANSATLANTIC

USA, 1931 Regia: William K. Howard

▪ T. it.: *Transatlantico*. T. alt.: *Europa*. Scen.: Guy Bolton. F.: James Wong Howe. M.: Jack Murray. Scgf.: Gordon Wiles. Mus.: Carli Elinor. Int.: Edmund Lowe (Monty Greer), Lois Moran (Judy Kramer), John Halliday (Henry D. Graham), Greta Nissen (Sigrid Carline), Myrna Loy (Kay Graham), Jean Hersholt (Rudolph 'Jed' Kramer), Billy Bevan (Hodgkins). Prod.: Fox Film Corp. ▪ DCP 4K. D.: 75'. Bn. Versione inglese / *English version* ▪ Da: MoMA – The Museum of Modern Art, New York per concessione di 20th Century Fox e Park Circus ▪ Restaurato da MoMA. Restauro finanziato da The Film Foundation, The George Lucas Family Foundation e The Celeste Bartos Preservation Fund / *Restored by MoMA with funding provided by The Film Foundation, The George Lucas Family Foundation and The Celeste Bartos Preservation Fund*

Approfittando del talento del direttore della fotografia James Wong Howe e dello scenografo Gordon Wiles, Howard sfrutta gli spazi chiusi di una nave da crociera per inanellare sorprendenti effetti di profondità di campo che culminano in un inseguimento negli anfratti cavernosi della sala macchine.
In *Transatlantic* la traversata oceanica offre il pretesto per una precoce sperimentazione di linee narrative multiple che anticipa *Grand Hotel*, prodotto dalla MGM nel 1932. Al centro c'è Edmund Lowe, ladro professionista che si lascia sfuggire il più grande colpo della sua carriera per un antico e non specificato obbligo nei confronti della moglie (Myrna Loy) della sua vittima designata.
Se *Transatlantic* non ha ricevuto l'attenzione che merita è soprattutto a causa del suo precario stato di conservazione: nessuna copia integra della versione di distribuzione americana è giunta fino a noi. Questo nuovo restauro a cura del Museum of Modern Art mette insieme la colonna sonora inglese completa ed elementi immagine provenienti dalle copie d'esportazione francese, italiana e spagnola, offrendo per la prima volta dopo ottant'anni una visione compiuta del film.

Melodramma brillantemente eseguito in cui tutta l'azione si svolge a bordo di una nave da crociera. A offrirlo è William K. Howard, la cui opera cinematografica ha spesso attirato l'attenzione perfino quando le trame dei suoi film erano piuttosto mediocri. La sua inventiva direzione delle fugaci immagini è rimarchevole, specie se si pensa quanta riflessione debba comportare ciascun minuto di questa produzione. L'insieme dei lampi caleidoscopici richiama alla mente l'opera teatrale di Vicki Baum, *Grand Hotel*, poiché la cinepresa sfreccia avanti e indietro nello svolgersi del dramma mentre

Transatlantic

un gruppo eterogeneo di persone si svela all'obiettivo. La trama è a tratti non poco vaga, ma ha tuttavia i suoi momenti emozionanti e si distingue inoltre per una sequenza finale in cui ai personaggi principali non si offre alcuna prospettiva matrimoniale. Nella maggior parte delle scene la presenza della macchina da presa ha la precedenza sul dialogo e sulle azioni dei vari individui coinvolti nella storia.
Mordaunt Hall, "The New York Times", 9 agosto 1931

Drawing on the talents of cinematographer James Wong Howe and art director Gordon Wiles, Howard takes advantage of a closed shipboard setting to create an amazing array of deep focus effects, climaxing in a chase through the ship's cavernous engine room.
In Transatlantic*, an ocean crossing becomes the premise for an early experiment in multiple story lines, anticipating MGM's 1932* Grand Hotel. *At the center is Edmund Lowe, as a professional thief who allows the greatest haul of his career to slip through his fingers because of an old, unspecified obligation he feels toward his intended victim's wife (Myrna Loy).*
If Transatlantic *has not received the attention it merits, it is largely because of its shaky state of preservation: no complete copy of the American release version has survived. This new restoration from the Museum of Modern Art matches the complete English audio track to picture elements derived from the French, Italian and Spanish export versions, yielding a full sense of the film for the first time in 80 years.*

A brilliantly produced melodrama wherein all the action occurs on board an ocean liner. William K. Howard, whose cinematic work has often attracted attention, even when the stories of his films were somewhat mediocre, is responsible for this new offering. His imaginative guidance of the fleeting glimpses is most impressive, especially when one ponders over the amount of thought that has to be given to just one minute of this production. The sum total of the kaleidoscopic flashes awakens thoughts of Vicki Baum's play, Grand Hotel*, for the camera darts hither and tither in unfurling the drama in which a heterogeneous group finds its way before the lens. As a story it is not a little vague at times, but, nevertheless, it has its exciting junctures and possesses the further distinction of having a closing sequence in which no matrimonial prospects are held out for the principal characters. In most of the sequences the manipulation of the camera takes precedence over the dialogue and the doings of the various individuals involved in the chronicle.*
Mordaunt Hall, "The New York Times", August 9, 1931

THE TRIAL OF VIVIENNE WARE

USA, 1932 Regia: William K. Howard

▪ Sog.: dal romanzo omonimo di Kenneth M. Ellis. Scen.: Philip Klein, Barry Connors. F.: Ernest Palmer. M.: Ralph Dietrich. Scgf.: Gordon Wiles. Int.: Joan Bennett (Vivienne Ware), Donald Cook (John Sutherland), Richard 'Skeets' Gallagher (Graham McNally), ZaSu Pitts (Miss Gladys Fairweather), Lilian Bond (Dolores Divine), Jameson Thomas (Damon Fenwick), Herbert Mundin (William Boggs), Howard Phillips (Minetti). Prod.: Fox Film Corp. ▪ DCP 4K. D.: 55'. Bn. Versione inglese / *English version* ▪ Da: MoMA – The Museum of Modern Art, New York per concessione di 20th Century Fox e Park Circus ▪ Restaurato nel 2015 da MoMA / *Restored in 2015 by MoMA*

Evidentemente deciso a girare il film più veloce mai realizzato, Howard combina dialoghi a raffica, un uso innovativo delle panoramiche rapide e un ritmo incalzante prodotto dall'immagine ricorrente di folle che salgono e scendono precipitosamente le scale dando forma a un film che sembra un'unica corsa a perdifiato.
"Pochi film sono riusciti a stipare tanti dialoghi in cinque rulli", scrisse lo

The Trial of Vivienne Ware

storico del cinema William K. Everson nel 1982, "e pochi film hanno stupito con un simile virtuosismo visivo". Una giovane e bionda Joan Bennet interpreta la protagonista, Vivienne, una ricca *socialite* accusata di aver ucciso il fidanzato infedele (Jameson Thomas) dopo averlo sorpreso tra le braccia di una cantante di night club (Lilian Bond). Per fortuna l'ex di Vivienne (Donald Cook), ancora innamorato di lei, è un avvocato di grido e prende la sua difesa in un processo sensazionale. Mentre i cronisti radiofonici Skeets Gallagher e ZaSu Pitts dispensano commenti in diretta (e parentesi comiche) a una nazione con il fiato sospeso, la versione di Vivienne viene svelata mediante una complessa serie di flashback (anticipando la struttura di *The Power and the Glory*, girato un anno dopo) interrotta da ben due tentativi di omicidio all'interno del tribunale.

Howard si rivela qui un assoluto maestro del melodramma parlato. Naturalmente a qualcosa si deve pur rinunciare, e quel qualcosa sono la logica e il senno. Non si è mai visto un processo più frenetico o assurdo né legali più meritevoli di radiazione, per non parlare di una sorveglianza (?) che lascia tranquillamente che si spari contro il banco dei testimoni. Ma dimenticate ogni logica, e godetevi la pagliaccesca eccitazione dell'insieme.
William K. Everson, *The New School Film Program Notes*, 14 luglio 1982

Seemingly determined to create the fastest movie ever made, Howard combines rapid-fire dialogue, an innovative use of whip pans, and a surging rhythm created by a repeated motif of crowds rushing up and down stairways to fashion a film

that seems to unfold in a single, mad, headlong rush.
"Few films have had so much talk crammed into five reels", wrote the film historian William K. Everson in 1982, "and yet few films have dazzled with so much visual virtuosity". A young, blonde Joan Bennett plays the title role – a socialite accused of killing her faithless fiancé (Jameson Thomas) when she discovers him in the arms of a nightclub singer (Lilian Bond). Luckily, Vivienne's love-struck former suitor (Donald Cook) is a leading attorney, who takes on her defense in a sensational trial.
With radio reporters Skeets Gallagher and ZaSu Pitts broadcasting live commentary (and comedy relief) to a breathless nation, Vivienne's side of the story is revealed through a complex series of flashbacks (anticipating the structure of The Power and the Glory*, filmed a year later), interrupted by no less than two murder attempts in the courtroom.*

Howard here shows himself to be a complete master of the talkie melodrama. Of course, something has to give, and that something is logic and sanity. No courtroom procedure has ever seemed more frenzied or absurd, or more likely to get everyone disbarred – to say nothing of the security (?) that allows witnesses to be shot down on the witness stand. But forget logic: just enjoy the zaniness and excitement of it all.
William K. Everson, The New School Film Program Notes*, July 14, 1982*

SHERLOCK HOLMES

USA, 1932 Regia: William K. Howard

▪ Sog.: dalla pièce *Sherlock Holmes* di William Gillette. Scen.: Bertram Millhauser. F.: George Barnes. M.: Margaret Clancy. Scgf.: John Hughes. Int.: Clive Brook (Sherlock Holmes), Miriam Jordan (Alice Faulkner), Ernest Torrence (professor Moriarty), Herbert Mundin (George, the publican), Reginald Owen (Dr. Watson), Howard Leeds (Little Billy), Alan Mowbray (Colonel Gore-King), Montague Shaw (Judge Erskine). Prod.: Fox Film Corp. ▪ DCP. D.: 69'. Versione inglese / *English version* ▪ Da: MoMA – The Museum of Modern Art, New York per concessione di 20th Century Fox e Park Circus ▪ Restaurato nel 2017 da MoMA presso il laboratorio Cineric / *Restored in 2017 at Cineric Laboratory*

Non l'adattamento più rispettoso di *Sherlock Holmes* ma sicuramente il più elegante, il film del 1932 di William K. Howard sembra quasi prefigurare James Bond proponendoci un Holmes (Clive Brook) ironico e pronto all'azione, con un'incantevole fidanzata bionda (Miriam Jordan), un laboratorio pieno di aggeggi tecnologici e un professor Moriarty adeguatamente fuori scala interpretato dal grande attore del muto Ernest Torrence (*Steamboat Bill, Jr.*) in quello che sarebbe stato il suo ultimo ruolo importante. Anche il personaggio di Moriarty appare perfettamente al passo con i tempi: il suo piano diabolico consiste nell'imporre ai pub londinesi un racket di estorsioni di stampo americano.
Era la terza volta che Brook vestiva i panni di Holmes dopo un paio di film alla Paramount, e pare che si fosse strenuamente opposto all'approccio disinvolto di Howard (che non risparmiò al celebre detective un'apparizione *en travesti*) e alla sua tendenza a improvvisare sull'opera teatrale di William Gillette, cui il film si ispira seguendo le orme dello stesso Gillette nel 1916 e di John Barrymore nel 1922. Lo sceneggiatore accreditato, Bertram Millhauser, lavorò poi a diversi film della serie basata su Sherlock Holmes e interpretata da Basil Rathbone negli anni Quaranta.
Howard dà qui libero sfogo al suo repertorio di trucchi: effetti di profondità di campo, panoramiche veloci, stacchi bruschi, soggettive e scene girate in controluce. Il suo approccio non convenzionale alla struttura narrativa è brillantemente illustrato dalla sequenza dell'evasione raccontata per mezzo di flashback. Un'esperienza di puro piacere offerta da un maestro all'apice della sua creatività, qui in una disposizione piacevolmente scherzosa.

Il celebre detective frutto della fantasia di Sir Arthur Conan Doyle appare qui in una veste completamente diversa grazie alla brillante sceneggiatura di Bertram Milhauser. Abbiamo sempre visto il grande detective agire in solitaria, ma qui egli dispone di una relazione amorosa con un'incantevole ragazza e di un giovanissimo assistente che sembra padrone del metodo astutamente deduttivo quanto lo stesso Holmes. William K. Howard dirige magistralmente la storia e George Barnes procura gli effetti misteriosi necessari alle produzioni di questo tipo.
Arthur Forde, "Hollywood Filmograph", 12 novembre 1932

Not the most reverent of Sherlock Holmes *adaptations, but certainly the most stylish, William K. Howard's 1932 film seems almost to anticipate James Bond by giving us a witty, action-oriented Holmes (Clive Brook), with a ravishing blonde fiancée (Miriam Jordan), a workshop full of high-tech gizmos, and a suitably outsized villain in the form of a Professor Moriarty played by the great silent film actor Ernest Torrence (*Steamboat Bill, Jr.*) in what would prove to be his last important role. Moriarty, too, is a thoroughly up to date figure, with a plan to impose an American-style protection racket on the pubs of London.*
This was in fact the third time that Clive Brook had played Holmes, following a couple of appearances at Paramount, and Brook is said to have strenuously objected to Howard's light-hearted approach to the character (which includes an appearance in drag) and tendency to improvise around the William Gillette play, which serves as the basis for this production as it had for Gillette himself in 1916 and John Barrymore in 1922. The credited screenwriter, Bertram Millhauser, went on to write several of the Basil Rathbone Sherlock Holmes films of the 1940s.

Sherlock Holmes

Howard, indeed, lets fly with his whole stylistic bag of tricks, including deep focus, whip pans, shock cuts, subjective point-of-view shots and sequences shot in silhouette. His unconventional approach to narrative structure is on brilliant display in a jailbreak sequence related in flashbacks. A pure delight from a master filmmaker at the height of his powers, here in an engagingly playful mood.

Here the celebrated detective of Sir Arthur Conan Doyle's imagination is in an entirely different guise by the clever screenplay of Bertram Milhauser. We have always associated the great detective as a lone hand but in this picture they give him romance in the personal of a lovely girl and a very youthful assistant who seems to have deduction at his fingertips as cannily as Holmes himself. William K. Howard does a grand job of directing the story and George Barnes provides the mysterious effects so necessary in a production of this sort.
Arthur Forde, "Hollywood Filmograph", November 12, 1932

THE POWER AND THE GLORY

USA, 1933 Regia: William K. Howard

▪ T. it: *Potenza e gloria*. Sog., Scen.: Preston Sturges. F.: James Wong Howe. M.: Paul Weatherwax. Scgf.: Max Parker. Int.: Spencer Tracy (Tom Garner), Colleen Moore (Sally Garner), Ralph Morgan (Henry), Helen Vinson (Eve Borden), Clifford Jones (Tom Garner Jr.), Henry Kolker (signor Borden), Sarah Padden (la moglie di Henry), J. Farrell MacDonald (Mulligan). Prod.: Jesse L. Lasky per Fox Film Corp. ▪ DCP 4K. D.: 80' Versione inglese / *English version* ▪ Da: 20th Century Fox per concessione di Park Circus ▪ Restaurato nel 2016 presso MTI Film, sotto la supervisione di 20th Century Fox, a partire da due copie 35mm internegativo e da un controtipo positivo / *Restored in 2016 at MTI Film, with the supervising of 20th Century Fox, from two dupe negatives and one fine grain*

I meriti di *The Power and the Glory* vengono solitamente attribuiti al suo celebre sceneggiatore, Preston Sturges, che per questa storia di ascesa e caduta di un magnate americano si ispirò alla vita di C.W. Post, il re dei corn flakes con cui era stato brevemente imparentato per matrimonio. Tuttavia la struttura che si articola in audaci flashback – il che eserciterà un'indubbia influenza su Orson Welles – ha vari precedenti nella produzione di Howard sin da *Deserted at the Altar* del 1922.
Non va poi dimenticato che nella tenera sollecitudine nei confronti dei personaggi imperfetti o feriti, nella malinconia per la felicità irrimediabilmente perduta in un presente fatto di paura e di rimpianto, e soprattutto nell'insistenza sulla pietà e il perdono quali supremi valori umani, *The Power and the Glory* è perfettamente coerente con la profonda, quasi dolorosa sensibilità che pervade l'intera opera di Howard.
Quello del magnate delle ferrovie Tom Garner è il primo ruolo a rivelare Spencer Tracy in tutta la sua completezza e versatilità d'attore; nei panni della moglie, la grande attrice comica del muto Colleen Moore trova un'inaspettata intensità drammatica in uno dei suoi ultimi ruoli da protagonista. La fotografia, prodiga di effetti di profondità di campo, è ancora una volta opera di James Wong Howe.

Posto che il cosiddetto *narratage* adottato nel film *The Power and the Glory*, attualmente proiettato al Gaiety, è interessante per la sua originalità e decisamente appropriato per questa particolare storia, c'è da chiedersi se si rivelerà altrettanto efficace in altre produzioni, con l'eccezione forse, come ha osservato un rappresentante degli studios, dei film a carattere biografico. Sicuramente non rivoluzionerà la tecnica cinematografica più di quanto abbia fatto *Strano interludio* di Eugene O'Neill con i suoi 'a parte'. Questa critica, tuttavia, nulla toglie all'eccellenza di *The Power and the Glory*, giacché il produttore Jesse L. Lasky ha saputo rendere il film decisamente avvincente e appassionante. Il metodo originale con cui viene svi-

The Power and The Glory

The Power and The Glory

luppata la trama accentua il valore di questa produzione donandole forza e salvando la storia da ogni possibile svolta banale o stereotipata che avrebbe potuto facilmente verificarsi in un dramma di questo tipo qualora fosse stato girato in maniera convenzionale. Permette inoltre di mettere in scena vicende contrastanti, cosa che non sarebbe stata possibile in una narrazione cronologica. Ci congratuliamo dunque con il signor Lasky per la sua audacia nel sostenere una simile idea, perché tutte le novità sono le benvenute anche se non sono destinate a cambiare il generale modo di procedere degli studi cinematografici.
Mordaunt Hall, "The New York Times", 27 agosto 1933

Credit for The Power and the Glory *is usually assigned to its famous screenwriter, Preston Sturges, who based this story of an American tycoon's rise and fall on the biography of C.W. Post, a breakfast food magnate to whom Sturges had been briefly related by marriage. Yet the film's bold, flashback structure – so clearly influential on Orson Welles – has several precedents in Howard's work, going back to his 1922* Deserted at the Altar.
More important, in its tenderness and concern for its flawed or damaged characters, its sense of lost happiness linked with an irrecoverable past and a present fraught with fear and regret, and supremely in its insistence on mercy and forgiveness as the highest human values, The Power and the Glory *is of a whole with Howard's deeply felt, almost painfully sensitive work.*

As the railroad tycoon Tom Garner, Spencer Tracy has the first role of his film career to reveal his full range and power as an actor; as his wife, the great silent comedian Colleen Moore finds unexpected dramatic depths in what would prove to be one of her last starring roles. Rich in deep focus effects, the cinematography is again the work of James Wong Howe.

Granted that the so-called 'narratage' treatment of the film The Power and the Glory, *which is now on exhibition at the Gaiety, is interesting as a novelty and eminently well suited to this particular story, it is a question whether it will prove as successful with other productions, except possibly, as one studio official pointed out, in the picturing of biographical stories. It assuredly will not revolutionize the producing of films, any more than did Eugene O'Neill's* Strange Interlude, *with its spoken asides. This comment, however, is not intended to detract from the excellence of* The Power and the Glory, *for Jesse L. Lasky, the producer, has made it an emphatically compelling and stirring work. The original method of story development certainly enhances the value of this production. It lends to it strength and saves the narrative from any possible bromidic or stereotyped turns, which might have easily occurred in such a drama had it been filmed in the ordinary fashion. It also gives an opportunity for contrasting incidents, which would not have been possible in the usual chronological fashion of telling this story. In fact, Mr. Lasky is to be congratulated for his boldness in sponsoring such an idea, for anything new is welcome, even though it may not be destined to change the whole scheme of things in the talking picture studios.*
Mordaunt Hall, "The New York Times", August 27, 1933

NICOLE VEDRÈS: QUANDO IL SECOLO PRESE FORMA

Nicole Vedrès: When the Century Took Shape

Programma e note a cura di / *Programme and notes curated by*
Émilie Cauquy e **Bernard Eisenschitz**

Nicole Vedrès (1911-1965) fa parte di quella categoria di autori e saggisti che hanno considerato il cinema un moderno mezzo di testimonianza, in maniera diretta, tramite la riflessione, la metafora, il confronto e la forza dell'immagine. Un occhio affilato da una lucida visione dei fatti (vedi Esther Choub o *L'uomo con la macchina da presa* di Vertov), per dar vita a una forma di documentario didattico, a una "sintesi sconvolgente" (André Bazin a proposito di *Dimanche à Pékin* di Chris Marker), a una vera *cineasta del nostro tempo.* Secondo la quale l'intelligenza è il materiale di base del cinema. Un cinema che è solo una delle molteplici attività di Nicole Vedrès, e che tuttavia ha lasciato tracce ancora oggi riconoscibili in Marker e Resnais, autori che Nicole ha formato, e nella nozione di storia per immagini praticata da Godard o da Harun Farocki.

Il rapporto con il cinema di Nicole Vedrès non ha inizio con un film ma con un libro: *Images du cinéma français*, pubblicato da Maurice Girodias (futuro editore di *Lolita*), nel quale lei attinge ai tesori della Cinémathèque française per trovare il modo di presentare attraverso le immagini una versione inedita e iconoclasta della storia del cinema. La presenza di Henri Langlois è costante, ma è lecito pensare che Vedrès abbia esercitato a sua volta un'influenza decisiva anche sul fondatore della Cinémathèque, il quale, nella sua prima mostra itinerante, utilizza il titolo di Vedrès e i suoi principi di montaggio.

Il tutto appare già evidente nel primo film di Vedrès, il più celebre, *Paris 1900*, tour de force realizzato nel corso di tre anni di ricerche, di raccolta dei materiali, con un montaggio poetico: un potente esperimento per qualcosa che va al di là del sonoro e del testo scritto che solitamente parafrasano l'immagine. André Bazin non nasconde il suo stupore: "Come è possibile che il caso e il reale abbiano più talento di tutti i cineasti del mondo?". E Vedrès, per parte sua, confonde le tracce quando, un anno dopo, nel 1953, dichiara: "Secondo me la storia è un campo che si può esplorare a fondo solo con l'immaginazione".

Dopodiché, stanca del documentario, Vedrès vorrebbe passare alla fiction. Ma l'industria cinematografica non le fa nessuna proposta in tal senso, e si volge quindi alla scrittura. Diventa una pioniera della televisione e uno dei 'volti preferiti dai francesi', in virtù di un carisma che li conquista: senza gobbo, occhio divertito e tono seducente, Vedrès fa venire voglia di fermare tutto e di leggere Joyce.

Forse è proprio Alain Resnais a custodire il segreto di Nicole Vedrès. Al momento dell'uscita di *Parole, parole, parole…* il regista evoca un particolare: "Mi è tornata alla mente l'idea di Nicole Vedrès, di cui sono stato assistente nel 1947 per *Paris 1900*, secondo la quale è la canzonetta a parlare con maggiore esattezza dei sentimenti umani. In Piaf o Trenet i sentimenti sono a volte descritti con una precisione ben superiore a quella di un romanzo anche sottile e di buon gusto".

Émilie Cauquy e Bernard Eisenschitz

Nicole Vedrès (1911-1965) is among those essayists who consider cinema to be a modern medium for bearing witness directly, through reflection, metaphor, comparison and image. An eye that would have become sharper through the teachings of factualism (Esther Shub, or Vertov's Man with a Movie Camera*), creating a form of documentary didacticism, a "stunning synthesis" (Bazin on Marker's* Dimanche à Pékin*): a genuine filmmaker of our time. According to her, intelligence is the basic material of film. Cinema took up only a small part of Vedrès's many activities, but she left an indelible mark on Chris Marker or Alain Resnais, whom she trained, as well as on history as conceived by Godard or Harun Farocki.*

Her relationship with the cinema didn't start with a film but with a book: Images du cinéma français*, published by Maurice Girodias (the future publisher of Lolita), in which she draws on the treasures of the Cinémathèque française to present an original and iconoclastic version of film history through images. The presence of Henri Langlois looms large, but one may think that Vedrès, in return, had a decisive influence on the founder of the Cinémathèque, who used her title and montage principle for his first travelling exhibition.*

Which Vedrès shows in her first, most famous film, Paris 1900*, a tour de force carried out over three years of researching and collecting, in a montage with poetic commentary: a powerful experiment that makes way for other itineraries than sound effects and narration paraphrasing pictures. André Bazin was astonished: "Why do chance and reality have more talent than all the filmmakers in the world?" And Vedrès, to cover her tracks a little later, in 1953: "In my opinion, history is a field that can only be grasped through imagination".*

Tired of documentaries, she wanted to work in fiction. Since no offers were forthcoming from the film industry, she turned to writing. She became a television pioneer and won over France with her charisma, becoming one of "the French's favorite faces". Her naturalness was surprising: no teleprompter, her eyes were amused, her tone vivacious, she made people want to drop everything and read Joyce.

Perhaps it is Alain Resnais who understood the secret of Vedrès. When On connaît la chanson *came out (1997), he recalled: "And I remembered an idea that Nicole Vedrès had, whom I assisted in 1947 on* Paris 1900*. She said that variety songs express human feelings the most truly. With Piaf or Trenet, feelings are sometimes described with greater precision than in a subtle, tasteful novel".*

Émilie Cauquy and Bernard Eisenschitz

PARIS 1900

Francia, 1946-1948
Regia: Nicole Vedrès

▪ Sog.: Pierre Braunberger. Scen.: Nicole Vedrès. M.: Myriam, Yannick Bellon. Mus.: Guy Bernard. Ass. regia: Alain Resnais. Int.: Claude Dauphin (voce narrante). Prod.: Pierre Braunberger per Panthéon Production ▪ DCP. D.: 82'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ▪ Da: Les Films du Panthéon ▪ Digitalizzato e restaurato nel 2017 da Les Films du Panthéon con il sostegno di CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée a partire dal nitrato 35mm negativo originale presso il laboratorio Éclair Cinema. Restauro del suono a cura di Le Diapason / *Digitally trasferred and restored in 2017 by Les Films du Panthéon with the support of CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée from the 35mm original nitrate negative at clair Cinema Laboratory. Sound restoration by Le Diapason*

© Collections Films du Jeudi

Il signor Eiffel e la sua Tour, la Grande Roue e il Moulin de la Galette, l'attrice Polaire e il suo vitino di vespa, Sarah Bernhardt, Mounet Sully, Lucien Guitry e le loro voci, gli attentati anarchici dallo stile desueto quanto gli scranni del primo métro, le prime fontane Wallace e i primi orinatoi, i primi aerei e l'uomo uccello che si scava una tomba di quattordici centimetri saltando dalla Tour Eiffel, le inondazioni del 1910 e, per finire, il treno dei richiamati alle armi, felici di partire, per la Prima guerra mondiale, con l'ultimo vagone che si va rimpicciolendo per lasciare il posto alla parola FINE, come i vagoni a piattaforma negli happy end dei film americani! […] Nicole Vedrès e la sua piccola troupe hanno realizzato qualcosa di mostruosamente bello, la cui comparsa sugli schermi destabilizza le norme estetiche del cinema con la stessa radicalità con cui Proust è riuscito a destabilizzare il romanzo. […] Proust ha trovato la propria ricompensa nel *Tempo ritrovato*, nella gioia ineffabile d'immergersi a fondo nel ricordo. Qui, invece, la gioia estetica nasce da uno strappo, perché quei ricordi non ci appartengono. Creano il paradosso di un passato oggettivo, di una memoria esterna alla nostra coscienza. Il cinema è una macchina idonea a ritrovare il tempo per meglio perderlo. *Paris 1900* segna la nascita della Tragedia specificamente cinematografica, quella del Tempo.
André Bazin, *Paris 1900. À la recherche du temps perdu*, in "L'Écran français", 30 settembre 1947, ripreso in *Cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*, "Cahiers du Cinéma", Parigi 1983

Mr. Eiffel and his tower, the Grande Roue and Moulin de la Galette, the actress Polaire and her wasp waist, Sarah Bernhardt, Mounet Sully, Lucien Guitry and their voices, the anarchist violence, as antiquated in style as the seats of the first metro, the first Wallace fountains and the first urinals, the first airplanes and the bird-man who dig himself a 14 cm grave flying over the Eiffel Tower, the floods of 1910 and, as a finale, the train full of soldiers, happy to leave, for the First World War, with the last passenger car shrinking in the distance to make room for the words THE END, like the platform train cars in the happy endings of American films! […] Nicole Vedrès and her small crew created something of monstrous beauty, and its appearance on the screen upset cinema's aesthetic standards with the same radicalism that Proust had upset those of the novel. […] Proust's reward with In Search of Lost Time *was the ineffable joy of sinking into the depths of memory. Instead here, the aesthetic joy stems from a rift because those memories are not our own. They create a paradox of an objective past, a memory outside of our consciousness. Cinema is the perfect vehicle for capturing time so it is then easier to lose.* Paris 1900 *marks the birth of cinema-specific Tragedy, the tragedy of Time.*
André Bazin, Paris 1900. À la recherche du temps perdu*, in*

"L'Écran français", September 30, 1947, republished in Cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague *(1945-1958), "Cahiers du Cinéma", Paris 1983*

DÉSORDRE

Francia, 1950 Regia: Jacques Baratier

▪ Scen: Jacques Baratier. F.: André Bac. M: Marie-François Thomas, Néna Baratier. Mus.: Boris Vian, Alain Vian, Claude Luter, Joseph Kosma. Prod.: Les Films Jacques Baratier, Argos Films ▪ 16mm. D.: 18'. Bn. Versione francese / *French version* ▪ Da: Cinémathèque française

La Parigi del dopoguerra, in particolare quella del quartiere di Saint-Germain-des-Prés alla fine degli anni Quaranta, in pieno fermento creativo e intellettuale. Il documentario accompagna il processo di emancipazione della gioventù parigina, un percorso che passa attraverso la chiesa di Saint-Julien-le-Pauvre, i caffè e le cantine di Saint-Germain, luoghi mitici come il Café de Flore, Les Deux Magots, La Hune, Le Tabou, il Club Saint-Germain, La Rose Rouge e il Vieux Colombier, e che coincide con la scoperta del be-bop e di Claude Luter, del jazz di New Orleans e di Boris Vian, delle poesie di Prévert e dei romanzi di Camus, del movimento lettrista capitanato da Gabriel Pomerand e della filosofia di Sartre. Svolgendosi di volta in volta sul filo degli incontri avvenuti, *Désordre* annovera, in quella sorta di moderna giungla che esso rappresenta, personalità tra loro anche diversissime, avvicinate al momento giusto da Jacques Baratier.

"Quanti nomi! Sarà un altro film fallito come i film con le star". Voce off, apertura del film. E su una lavagna, tracciati con il gesso: Orson Welles, Sophie Desmarets, Roger Pierre, Juliette Greco, Gabriel Pomerand, Diane de Riaz, Pagliero, Nicole Vedrès, Simone de Beauvoir, Jacques Audiberti, Jean Cocteau, Paul Guth, Jean Genet, ecc. E una canzone di Raymond Queneau. Un film su Saint-Germain-des-Prés.

Émilie Cauquy

Post-war Paris, and in particular the Saint-Germain-des-Prés district in the late Forties, was full of creative and intellectual excitement. This documentary follows the gradual emancipation of the Parisian youth in a journey that goes from the Saint-Julien-le Pauvre church to the cafes and cellars of Saint-Germain, legendary places like Café de Flore, Les Deux Magots, La Hune, Le Tabou, Club Saint-Germain, La Rose Rouge and the Vieux Colombier, and coincides with the discovery of be-bop and Claude Luter, New Orleans jazz and Boris Vian, the poems of Prévert and the novels of Camus, the Lettrism movement led by Gabriel Pomerand and the philosophy of Satre. Basing itself around a series of encounters, Désordre *includes, in the modern jungle represented, a wide variety of characters brought together by Jacques Baratier at just the right moment.*

"So many names! It'll be another flop, all-star shows always are" (Voice-over, the film starts). In white chalk on a blackboard: Orson Welles, Sophie Desmarets, Roger Pierre, Juliette Greco, Gabriel Pomerand, Diane de Riaz, Pagliero, Nicole Vedrès, Simone de Beauvoir, Jacques Audiberti, Jean Cocteau, Paul Guth, Jean Genet, etc. And a song by Raymond Queneau. A movie about Saint-Germain-des-Prés.

Émilie Cauquy

LA VIE COMMENCE DEMAIN

Francia, 1950 Regia: Nicole Vedrès

▪ Scen.: Nicole Vedrès. F.: Fred Langenfeld, Pierre Levent, André Bac, Maurice Pecqueux. M.: Marinette Cadix. Mus.: Darius Milhaud, Guy Bernard. Int.: Jean-Pierre Aumont (il giovane provinciale), André Labarthe, Jean-Paul Sartre, Daniel Lagache, Frédéric Joliot-Curie, Jean Rostand, Le Corbusier, Pablo Picasso, André Gide, Jacques Prévert (se stessi). Prod.: Armand Rubin, Cinéma Production ▪ 35mm. D.: 87'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles*. ▪ Da: BFI – National Archive

Un giornalista segue un giovane provinciale per condurre un'inchiesta sulla vita di domani. "Un reportage sulla vita adesso. Nel 1950. Interrogare un certo numero di persone, come si fa adesso in televisione. Rivolgersi a persone competenti, in altri termini a personaggi noti" (Nicole Vedrès nella trasmissione *Portrait de Nicole Vedrès*, 1964).

"Forse bisogna semplicemente […] considerare [l'intelligenza] una categoria dell'estetica, a partire dalla quale è possibile stabilire che il cinema non è solo erede del romanzo o del teatro o, più raramente, della poesia. Che esso può anche discendere dal saggio – e che evidentemente, come in libreria, possono esserci pessimi saggi. Tutto ciò, oggi, sembra banale, ma prima di *Paris 1900* e di *La Vie commence demain* non lo era affatto" (Chris Marker, *Marker Mémoire*, programma della Cinémathèque française, gennaio-febbraio 1998).

Il titolo s'ispira al libro, pubblicato nel 1947, di André Labarthe (1902-1967), che compare nel film.

Émilie Cauquy

A journalist follows a small-town youth as an investigation on the life of tomorrow. "Reporting on life today. In 1950. Questioning a certain number of people, like on television now. Talking with qualified people, in other words, well-known figures" (Nicole Vedrès in the Tv program Portrait de Nicole Vedrès*, 1964).*

"Perhaps […] [intelligence] should simply be considered a category of aesthetics based on which we can establish cinema

La Vie commence demain © Collections Cinémathèque française

not only as the heir of the novel or theater or, more rarely, poetry. It can also be a descendant of the essay – and apparently there can be awful ones, just like at the bookstore. All of this today sounds commonplace, but before Paris 1900 *and* La Vie commence demain *it wasn't at all" (Chris Marker,* Marker Mémoire*, Cinémathèque française program, January-February 1998).*
The title comes from a 1947 book by André Labarthe (1902-1967), who appears in the film.

Émilie Cauquy

AMAZONE

Francia, 1952 Regia: Nicole Vedrès

▪ Scen.: Alexandre Arnoux. M.: Léonid Azar. Mus.: Georges Van Parys. Prod.: Les Films du Trident ▪ 35mm. D.: 4'. Bn. Versione francese / *French version* ▪ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, collezione Le Trident ▪ Restaurato nel 2006 da CNC a partire dal negativo. Restauro del suono a partire dal negativo nitrato 35mm / *Restored in 2006 by CNC from the negative print. Sound restoration carried out from the 35mm nitrate negative*

Il progetto di *Encyclopédie filmée* di Bluette Christin-Falaize e Nino Costantini (Les Films du Trident) si è fermato alla lettera A, con undici cortometraggi che vanno dal documentario tradizionale (*Avalanche*, Carlos Vilardebó, *Arles*, collettivo) alla commistione con la fiction (*Absence*, Jean Dréville), da una conferenza di Raymond Queneau messa in scena da Pierre Kast (*Arithmétique*), al filmato del montatore Léonid Azar sugli affascinanti congegni meccanici del XVIII secolo (*Automate*). In realtà, il progetto sembra concepito su misura per due eredi di Diderot: Jean Grémillon (*Alchimie*) e Nicole Vedrès. La quale, da vera enciclopedista, tratta della parola del titolo prima di trattare dell'oggetto, con una declinazione dei molteplici significati di 'amazzone', partendo dalle tribù guerriere che nella Grecia antica uccidevano i figli maschi e arrivando al fiume sudamericano. Il film è interamente composto da materiale di repertorio, montato con virtuosismo e commentato da una voce femminile: questo potrebbe suggerire che il testo deve essere attribuito alla regista stessa, anziché al simpatico e versatile Alexandre Arnoux che lo firma?

Bernard Eisenschitz

Bluette Christin-Falaize and Nino Costantini's (Les Films du Trident) Encyclopédie filmée *stopped at the letter A, with eleven shorts that run the gamut from the traditional documentary (*Avalanche*, Carlos Vilardebó,* Arles*, a collective work) to a mix of fiction (*Absence*, Jean Dréville), from a Raymond Queneau conference directed by Pierre Kast (*Arithmétique*) to editor Léonid Azar's film on the fascinating mechanical devices of the eighteenth century (*Automate*). The project seems tailored for two of Diderot's heirs: Jean Grémillon (*Alchimie*) and Nicole Vedrès. Like a true encyclopedist, Vedrès first deals with the title's word before exploring the subject, breaking down the multiple meanings of 'Amazon', starting with the tribe of warriors in Ancient Greece who killed their male children to the Amazon River in South America. The brilliantly edited short is entirely made up of archival material. The commentary is narrated by a woman's voice, maybe hinting at Vedrès' authorship, rather than the credited Alexandre Arnoux, a versatile veteran* homme de lettres.

Bernard Eisenschitz

AUX FRONTIÈRES DE L'HOMME

Francia, 1953 Regia: Nicole Vedrès, Jean Rostand

▪ Scen.: Nicole Vedrès, Jean Rostand. F.: Ghislain Cloquet. M.: Alain Resnais. Int.: Nicole Vedrès (voce narrante), Jean Rostand, Étienne Wolff, Paul Becquerel. Prod.: Jacqueline Jacoupy per Les Films Jacqueline Jacoupy ▪ 35mm. D.: 20'. Bn. Versione francese / *French version* ▪ Da: Les Documents Cinématographiques

"Un film di Nicole Vedrès e Jean Rostand": uno scienziato è coautore a pieno diritto, in una collaborazione inedita che reca come sottotitolo: *Aspects de la biologie française*. Il film trova la sua unità combinando citazioni da film scientifici a riprese originali. Tre anni dopo il suo intervento in *La Vie commence demain*, il biologo affronta con i mezzi del cinema il tema delle possibilità della vita futura. Soprattutto presente con la propria parola, Rostand, dopo un'introduzione di Vedrès in stile letterario, tratta l'argomento della vita e delle prospettive dell'intervento umano sulla catena ereditaria. Dopo la fecondazione chimica del riccio di mare nel 1900, la riproduzione senza maschio della rana nel 1910 e del coniglio nel 1939, nel 2000 dovrebbe essere la volta della donna, "la quale, probabilmente, farebbe nascere soltanto femmine".
Oltre agli esperimenti dello stesso Rostand, il film espone quelli di Étienne Wolff e Paul Becquerel, presenti sullo schermo. Curiosamente Rostand, pacifista e femminista, fa riferimento senza alcuna presa di distanza (come già in *La Vie commence demain*) ad Alexis Carrel, le cui teorie sull'eugenetica e sulla natalità coincidevano con quelle praticate dal Terzo Reich. Il film, riecheggiando il titolo, assume così uno strano tono distopico. Sarebbe però una forzatura attribuire quell'aspetto fantascientifico al montatore Alain Resnais, futuro regista di *Mon oncle d'Amérique* (ispirato ai lavori del neurobiologo Henri Laborit). Per la cronaca, Resnais compare indossando un camice bianco, e le mani che reggono le due rane sono le sue.

Bernard Eisenschitz

"A film by Nicole Vedrès and Jean Rostand": the scientist is credited as a full co-author of this unusual collaboration, subtitled Aspects de la biologie française*. The film combines quotations from scientific films with new scenes. Three years after Rostand's appearance in* La Vie commence demain*, the biologist uses cinema to explore the possibilities of life in the future. Present mostly through his words, after a literary introduction by Vedrès, Rostand considers life and the prospects of human intervention on heredity. After the chemical fertilization of a sea urchin in 1900, and the reproduction without a male of frogs in 1910 and rabbits in 1939, in the year 2000 it should be women's turn: they "would probably only give birth to girls". In addition to Rostand, the film shows the work of Étienne Wolff and Paul Becquerel, who appear on screen. Curiously, Rostand, a pacifist and feminist, refers to Alexis Carrel (as he had already done in* La Vie commence demain*) without distancing himself at all from the scientist whose theories on eugenics and natalism corresponded to those put into practice by the Third Reich. The film, echoing its title, therefore takes on a strange dystopian tone. But it would be going too far to credit this turn toward science fiction to its editor Alain Resnais, future director of* Mon oncle d'Amérique *(inspired by the work of neurobiologist Henri Laborit). For the record, Resnais appears in the film wearing a white lab coat, and the hands we see holding two frogs are his.*

Bernard Eisenschitz

PORTRAIT DE NICOLE VEDRÈS

Francia, 1964 Regia: Roger Boussinot

▪ Prod.: Jean-Claude Bergeret, Roger Boussinot per ORTF. Trasmissione nell'ambito della serie *Démons et merveilles / Trasmissione nell'ambito della serie* Démons et merveilles ▪ Prores. D.: 20'. Bn. Versione francese / *French version* ▪ Da: INA

A Nicole Vedrès io devo tutto. Dire che Nicole, in due soli film, mi ha insegnato che il cinema non è compatibile con l'intelligenza potrebbe giustamente sembrare frutto di un'incredibile presunzione. Chi si crede di essere, costui? Gli altri erano tutti idioti? Precisiamo, allora. Qui non si sta parlando dell'intelligenza dei cineasti, si sta parlando dell'idea, molto comune all'epoca, che l'intelligenza possa costituire il materiale di base, la materia bruta, alla quale farebbero capo

commento e montaggio per ricavarne un oggetto chiamato film.
Chris Marker, *Marker Mémoire*, programma della Cinémathèque française, gennaio-febbraio 1998

I owe everything to Nicole Vedrès. It might seem incredibly presumptuous to say that Nicole, in just two films, taught me that cinema is not compatible with intelligence. Just who does he think he is? Everyone else was an idiot? Let me be more specific. We're not talking about the intelligence of filmmakers, but the idea, quite common at the time, that intelligence is the basic material, the raw matter guiding commentary and editing for the creation of an object called film.
Chris Marker, Marker Mémoire, *Cinémathèque française program, January-February 1998*

DE L'ORIGINE DU XXIe SIÈCLE
Francia-Svizzera, 2000
Regia: Jean-Luc Godard

▪ T. int.: *Origins of the 21st Century.* Scen., M.: Jean-Luc Godard. F.: Julien Hirsch. Mus.: Hans Otte. Int.: Pierre Guyotat, Ronald Chammah (voci narranti). Prod.: Canal+ ▪ Dvd. D.: 16'. Col. Versione francese / *French version* ▪ Da: ECM Records

Si tratta di un'opera su commissione realizzata nel 2000 per l'apertura del Festival di Cannes, di un tentativo, come dice Godard. "Ho cercato di coprire il ricordo delle terribili convulsioni e dei terribili delitti d'ogni tipo commessi dagli uomini con volti di bambini e lacrime e sorrisi di donne". Ma il tentativo era destinato a fallire, perché in una retrospettiva del genere non esiste alcun rimedio contro gli orrori del secolo scorso.

Michael Althen

De l'origine del XXIe siècle *was a commissioned film made in 2000 for the opening-night of the Cannes Film Festival, and in the words of Godard it was an attempt. "I have tried to cover the memories of the atrocious explosions and crimes with children's faces and the tears and smiles of women". The attempt was bound to fail since there is no cure for the horrors of the last century in a retrospective of this kind.*

Michael Althen

De l'origine du XXIe siècle

Meeting Nicole Vedrès

Conoscere Nicole Vedrès. Scoprire cioè il suo fascino e la sua presenza grazie a una selezione delle cronache da lei realizzate per la televisione francese degli anni Cinquanta, capire il metodo Vedrès: la nascita di un film (*Paris 1900*, prodotto da Pierre Braunberger) da un film su carta (il libro *Images du cinéma français*, 1945), la comparsa di un nuovo modo di montare e narrare che era destinato a fare da modello al genere del film-saggio. Presentazione a cura di Bernard Eisenschitz e Émilie Cauquy alla presenza di Laurent Védrès.

*Meeting Nicole Vedrès: or, discovering her charm and presence through a selection of her chronicles for French television in the 1950's, and understanding the Vedrès method: how a film (*Paris 1900*, produced by Pierre Braunberger) was born from a film on paper (the book Images du cinéma français, 1945) how a new way of editing and narrating appeared, to become a template for the essay film genre. A presentation by Bernard Eisenschitz and Émilie Cauquy, in the presence of Laurent Védrès.*

NICOLE VEDRÈS À PROPOS DE LA RENTRÉE LITTÉRAIRE (Lectures pour tous)
Francia, 1958

▪ Prores. D.: 3'. Versione francese / *French version* ▪ Da: INA

PRIX JEAN VIGO (JT nuit)
Francia, 1960

▪ Prores. D.: 2'. Versione francese / *French version* ▪ Da: INA

JEAN ROUCH À PROPOS DE "GARE DU NORD" (Les écrans de la ville)
Francia, 1965

▪ Prores. D.: 1'. Versione francese / *French version* ▪ Da: INA

LES YEUX ET LA MÉMOIRE: NICOLE VEDRÈS
Francia, 1968

▪ Prores. D.: 4' (estratto). Versione francese / *French version* ▪ Da: INA

Provini fotografici di Robert Doisneau © Collezione privata

CAUTO SOGNATORE: LA MALINCONIA SOVVERSIVA DI HELMUT KÄUTNER

Watchful Dreamer: The Subversive Melancholia of Helmut Käutner

Programma e note a cura di / *Programme and notes curated by* **Olaf Möller**

Helmut Käutner (1908-1980) resta il solo regista e sceneggiatore del cinema dell'epoca adenaueriana a essere ricordato con affetto all'estero da un'ampia varietà di cinefili (con buona pace di Wolfgang Staudte). E tuttavia il Käutner tanto stimato non è che un'ombra del genio che fu. È triste constatare che le sue opere più note, come *Des Teufels General* (*Il generale del diavolo*, 1955) o *Der Hauptmann von Köpenick* (*Il capitano di Köpenick*, 1956), siano tra le più convenzionali dal punto di vista formale, oltre a essere meno schierate politicamente. In particolare, i suoi film dei primi anni Cinquanta e quelli realizzati dopo il soggiorno a Hollywood (1958-59) restano misconosciuti perfino in Germania. All'alba di quel decennio Käutner creò alcune delle sue opere meno convenzionali: film come lo straordinario thriller noir-politico *Epilog – Das Geheimnis der Orplid* (1950) o il melodramma di mentalità molto aperta *Bildnis einer Unbekannten* (1954), provocatori nel tono e poco ortodossi nello stile. Sul finire degli anni Cinquanta Käutner tracciò la strada di cinema della Germania Ovest modernista e commerciale con capolavori inattesi quali la commedia musicale moderna *Das Glas Wasser* (1960) o *Schwarzer Kies* (1961), film *gris* neorealista e serenamente tetro. Ma era troppo tardi. Il nostro omaggio si concentra sul Käutner malinconico e ironico modernista, inventore di forme filmiche e innovatore del genere popolare, se non altro perché le commedie sono difficili da apprezzare fuori dalla Germania; anzi, perfino ai tedeschi bisognerebbe spiegare parte del genio caustico e quasi tashliniano che informa *Kitty und die Weltkonferenz* (1939), *Der Apfel ist ab* (1948) o *Der Traum von Lieschen Müller* (1961); eppure bisogna prenderne atto, perché Käutner si era formato nel cabaret politico degli anni Trenta dove aveva perfezionato il suo talento nel comporre testi di canzoni, uno dei tanti doni che gli furono utili in tutti i generi sperimentati. Tutto questo per dire che i melodrammi d'ambientazione portuale in Agfacolor come *Große Freiheit Nr. 7* (1944-45), gli esercizi di neorealismo o realismo poetico come *Unter den Brücken* (1946-50), sognante idillio ambientato su una chiatta, i film storici sovversivi come *Ludwig II. – Glanz und Ende eines Königs* (1955), le meditabonde fantasticherie politiche dal finale sinistro come *Himmel ohne Sterne* (1955) e le varie sfumature di nero di *Epilog – Das Geheimnis der Orplid* e *Schwarzer Kies* sono tutti esempi che viaggiano bene. Ma non pensate di conoscere Käutner dopo aver visto questi otto pezzi scelti: perché Käutner era un artista della fuga che tentava di reinventare il cinema e dunque se stesso ogni volta che iniziava un film. E anche dopo aver visto tutte le sue opere per il grande e per il piccolo schermo (la sua produzione televisiva è altrettanto avventurosa), resta il sospetto di non aver ancora visto nulla.

Olaf Möller

*Helmut Käutner (1908-1980) remains the lone writer-director of Adenauer-era cinema whose work is remembered in the rest of the world fondly by a wide variety of cinephiles (*pace *Wolfgang Staudte). And yet: the Käutner beloved so much is but a shadow of the true genius he was. Sad to say that his most widely circulated works (e.g.* Des Teufels General*, 1955;* Der Hauptmann von Köpenick*, 1956) are among his formally more conventional and politically less partisan films. Especially those from the early '50s as well as those from the period after his Hollywood sojourn (1958-59) remain little seen even at home. At decade's dawn, Käutner created some of his more off-beat works: films like the dazzling noir political thriller* Epilog – Das Geheimnis der Orplid *(1950) or the emancipatory-minded melodrama* Bildnis einer Unbekannten *(1954) that are mood-wise irritating and style-wise unorthodox; at the decade's dusk, he forged a way forward for a modernist FRG mainstream cinema with unheralded masterpieces like the meta-media hip musical comedy* Das Glas Wasser *(1960) or the serenely grim neorealist* film gris Schwarzer Kies *(1961) – too late.*

This tribute focuses strongly on Käutner, the ironic modernist of melancholia, inventor of cinematic forms, avant-gardist of the popular – if only because the comedies are difficult to appreciate outside Germany. In fact, even at home one would need to explain part of the caustic, quasi-Tashlinesque genius at play in, among others, Kitty und die Weltkonferenz *(1939),* Der Apfel ist ab *(1948), or* Der Traum von Lieschen Müller *(1961). Yet, one has to take note of this for Käutner's background is in '30s political cabaret where he also honed his skills at writing songs – a talent he put to good use in whatever genre he worked in. All of which is to say: Agfacolor harbor melodramas like* Große Freiheit Nr. 7 *(1944-45), exercises in dreamy river barge (poetic/neo) realism like* Unter den Brücken *(1946-50), subversive historical spectacles like* Ludwig II. – Glanz und Ende eines Königs *(1955), brooding political reveries with sinister endings like* Himmel ohne Sterne *(1955), and crime of all kinds like* Epilog – Das Geheimnis der Orplid *and* Schwarzer Kies *certainly travel more easily. But: don't think you've got Käutner after these eight choice pieces – for he's an escape artist who tried to reinvent cinema and himself each and every time he started a film. And even after one has seen everything he did for the big screen as well as the small one (his Tv œuvre is equally adventurous), the suspicion remains that you haven't seen anything yet.*

Olaf Möller

GROSSE FREIHEIT NR. 7

Germania, 1944-1945
Regia: Helmut Käutner

▪ T. int.: *Great Freedom No. 7*. Scen.: Helmut Käutner, Richard Nicolas. F.: Werner Krien. M.: Anneliese Schönnenbeck. Scgf.: Max Mellin, Gerhard Ladner. Mus.: Werner Eisbrenner. Int.: Hans Albers (Hannes), Ilse Werner (Gisa), Hans Söhnker (Willem), Gustav Knuth (Fiete), Günther Lüders (Jens), Hilde Hildebrand (Anita), Ethel Reschke (Margot), Kurt Wieschala (Jan). Prod.: Hans Tost per Terra-Filmkunst GmbH ▪ 35mm. D.: 110'. Col. Versione tedesca / *German version* ▪ Da: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung

Grosse Freiheit Nr. 7

Käutner ebbe problemi con i nazisti fin dal primo film, una commedia intitolata *Kitty und die Weltkonferenz* (*Kitty la manicure*, 1939) la cui celebrazione ariosamente cosmopolita della ragione e della libertà (e forse un po' anche del libertinaggio?) non fu digerita dalla censura. Il fatto che Käutner avesse potuto proseguire relativamente indisturbato la propria carriera durante tutta la guerra riuscendo perfino a ottenere i finanziamenti per una produzione a colori attesta la considerazione di cui godeva in quanto artista; altrettanto eloquente è il fatto che il suo film apparentemente più 'conformista' di quel periodo, *Auf Wiedersehen, Franziska!* (*Arrivederci Francesca*, 1943), si riveli sottilmente sovversivo dal punto di vista formale… Con *Große Freiheit Nr. 7* Käutner creò un disincantato melodramma segnato da un tono cupo e anticonformista che le autorità trovarono eccessivo. Tra i 'ritocchi' chiesti ci fu anche il cambiamento del titolo: da *Große Freiheit* a *Große Freiheit Nr. 7*, per mettere bene in chiaro che si trattava di un semplice indirizzo (una via nel distretto di St. Pauli, ad Amburgo) e non di una celebrazione dei costumi libertini, anche se il triangolo amoroso su cui si incentra il film è risolto con spirito cavalleresco, giacché uno dei due uomini se ne va senza fare storie, salpando verso il mondo. Ma: che ancora ci fosse un mondo, fuori, in cui un uomo potesse rifugiarsi; che persino durante la guerra i quartieri a luci rosse con i loro divertimenti chiassosi funzionassero a pieno ritmo offrendo per due soldi una (illusoria parvenza di) tregua dal tran tran quotidiano; che tutte le canzoni da *La paloma* (con i testi di Käutner!) all'*Hamburg-Hymne* (interrotto al punto giusto) sembrassero parlare della vicina sconfitta del Reich; e che l'amore e il sesso fossero faccende complicate di non facile soluzione e forse più importanti delle nazioni e degli imperi… tutto questo fece sì che il capolavoro (nel quale non viene mai pronunciata una sola parola contro i nazisti) fosse subito accantonato. La prima ufficiale del film fu una proiezione per un pubblico scelto il 15 dicembre 1944 a Praga (dove fu in buona parte girato); per l'uscita vera e propria si dovette attendere la fine della guerra.

Käutner had problems with the Nazis from his very first film, a comedy called Kitty und die Weltkonferenz *(*Kitty and the World Conference*, 1939) celebration of cosmopolitan ideas and freedom (and maybe some libertinage as well?) did not sit well with the dictatorship's censors. That he could continue his career throughout the war relatively unhampered and even got the budget for a colour production might show how highly regarded he was as an artist; equally telling is that his outwardly most 'conformist' work of that period,* Auf Wiedersehen, Franziska! *(1943), proves to be a subtly subversive affair on a formal level… With* Große Freiheit Nr. 7*, now, Käutner created a world-weary melodrama whose doom-laden mood and non-conformist spirit were too much for the reigning powers. Among the 'adjustments' demanded was a change of the title: from* Große Freiheit *to* Große Freiheit Nr. 7*, to make it very clear that this was merely an address (a street in Hamburg's St. Pauli district) and not a celebration of loose morals – even if the amorous triangle at the film's heart is resolved in a chivalrous spirit when one of the guys quietly leaves, taking a ship out into the world. But: that there still was a world outside that a man could take refuge in; that even in wartime the red-light districts with their gaudy entertain-*

ments were in full swing offering (the illusion of) respite from the daily grind for a couple of bucks; that every song from La paloma *(with lyrics by Käutner!) to the* Hamburg-Hymne *(when stopped at the right moment) seemed to talk about the Reich's near defeat; and that love and sex were complicated matters not easily resolved, and maybe more important than nations and empires; – all that rolled into one got this masterpiece (in which not a single adverse word against the Nazis is ever uttered) immediately shelved. The film's official premiere was a select audience screening on December 15th 1944 in Prague (where it was mostly shot); for its real release, the war had to end.*

UNTER DEN BRÜCKEN

Germania, 1945-1949
Regia: Helmut Käutner

▪ T. int.: *Under the Bridges*. Sog.: dal manoscritto di Leo de Laforgue *Unter den Brücken von Paris*. Scen.: Walter Ulbrich, Helmut Käutner. F.: Igor Oberberg. M.: Wolfgang Wehrum. Scgf.: Jupp Büttgen, Hans Ender, Anton Weber. Mus.: Bernhard Eichhorn. Int.: Hannelore Schroth (Anna Altmann), Carl Raddatz (Hendrik Feldkamp), Gustav Knuth (Willy), Ursula Grabley (Vera), Margarete Haagen (la governante), Hildegard Knef (ragazza di Havelberg), Walter Gross (uomo sul ponte), Hellmut Helsig (propietario del caffé Muhlke). Prod.: Walter Ulbrich per Ufa-Filmkunst ▪ 35mm. D.: 98'. Bn. Versione tedesca / *German version* ▪ Da: Deutsches Filminstitut per concessione del Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung

I problemi in cui incorse *Grosse Freiheit Nr. 7* non impedirono a Käutner di lavorare. Mentre la guerra si avvicinava lentamente a Berlino, il regista girò nella città e nei suoi dintorni una storia senza tempo d'ambientazione fluviale: si pensi qui a Epstein o Vigo, ma con un linguaggio più vicino al neorealismo di un De Santis o di un De Sica. La storia produttiva di *Unter den Brücken* – le tracce lasciate sul tessuto audiovisivo dall'epoca in cui fu girato – fece del film un oggetto di culto cinefilo in Germania. Innanzitutto Käutner filmò luoghi della capitale (il vecchio Jannowitzbrücke e il Schlütersteg-Brücke) che di lì a poco sarebbero stati bombardati, documentando una Berlino oggi scomparsa. Ma non solo: filmò anche le rovine lasciate dai bombardamenti del 1944, e cioè i primi segni dell'imminente distruzione della città. Tutto ciò va messo in relazione con i racconti sulle riprese effettuate fuori Berlino, nelle paludi e nei prati tra l'Oder e l'Havel, che per esigenze di presa sonora dovevano essere programmate tenendo conto dei bombardamenti alleati sulla capitale… Insomma, il Reich va in frantumi e la vita continua. Come in *Grosse Freiheit Nr. 7*, al centro ci sono gli affari di cuore: terribilmente e meravigliosamente complicati, esilaranti, devastanti, vivificanti, ci vengono qui ancora una volta presentati come più importanti della politica e più duraturi dei giuramenti di fedeltà alla bandiera e alla patria. E come nel film precedente c'è l'idea di un mondo, là fuori: viene nominato il porto di Rotterdam e i mari oltre quello. Il triangolo amoroso si risolve però qui in maniera sorprendentemente diversa, con una soluzione a tre definita tanto dall'amore della donna per uno dei due uomini quanto dall'amicizia che lega questi ultimi. Se *Grosse Freiheit Nr. 7* apparteneva al presente, *Unter den Brücken* era un film per il futuro, sul futuro.

The troubles surrounding Grosse Freiheit Nr. 7 *didn't stop Käutner from working. While the war was slowly reaching Berlin, he filmed a timeless tale about river barge sailors inside the city as well as in the surrounding areas – think Epstein or Vigo, albeit in a key closer to the neorealist idioms of De Santis or De Sica. The production history of* Unter den Brücken *– the traces which its shooting's historical timing left in the film's audiovisual fabric – made it into a prime piece of cinephile worship back home. For one thing, Käutner shot places in the capital (among others the old Jannowitzbrücke and the Schlütersteg-Brücke) that were bombed soon after – creating documents of a Berlin now gone. Also, he registered a few ruins from the first bombings in '44, i.e. some*

Unter den Brücken

of the earliest signs of the city's coming annihilation. This, again, has to be seen in relation to some stories related about the period spent shooting outside the city, in the marshes and meadows between Oder and Havel, which, for the sound recording, had to be timed according to the Allied air raids on the capital… So, the Reich is blown to smithereens, and yet life goes on. Just as in Grosse Freiheit Nr. 7 *there are those terribly complicatedly wonderful, exhilarating, devastating, enlivening matters of the heart, shown here as being once again more important than organized politics and more enduring than all oaths to flags and fatherlands. And exactly as in the earlier film, there's a notion of the wide world outside: the harbors of Rotterdam are mentioned, and the seas beyond. Still, the love triangle is resolved here in a surprisingly different fashion: in a threesome defined as much by the love of the woman for one of the guys as by the friendship between the two guys. If* Grosse Freiheit Nr. 7 *was a film of the present,* Unter den Brücken *is a work for and about the future.*

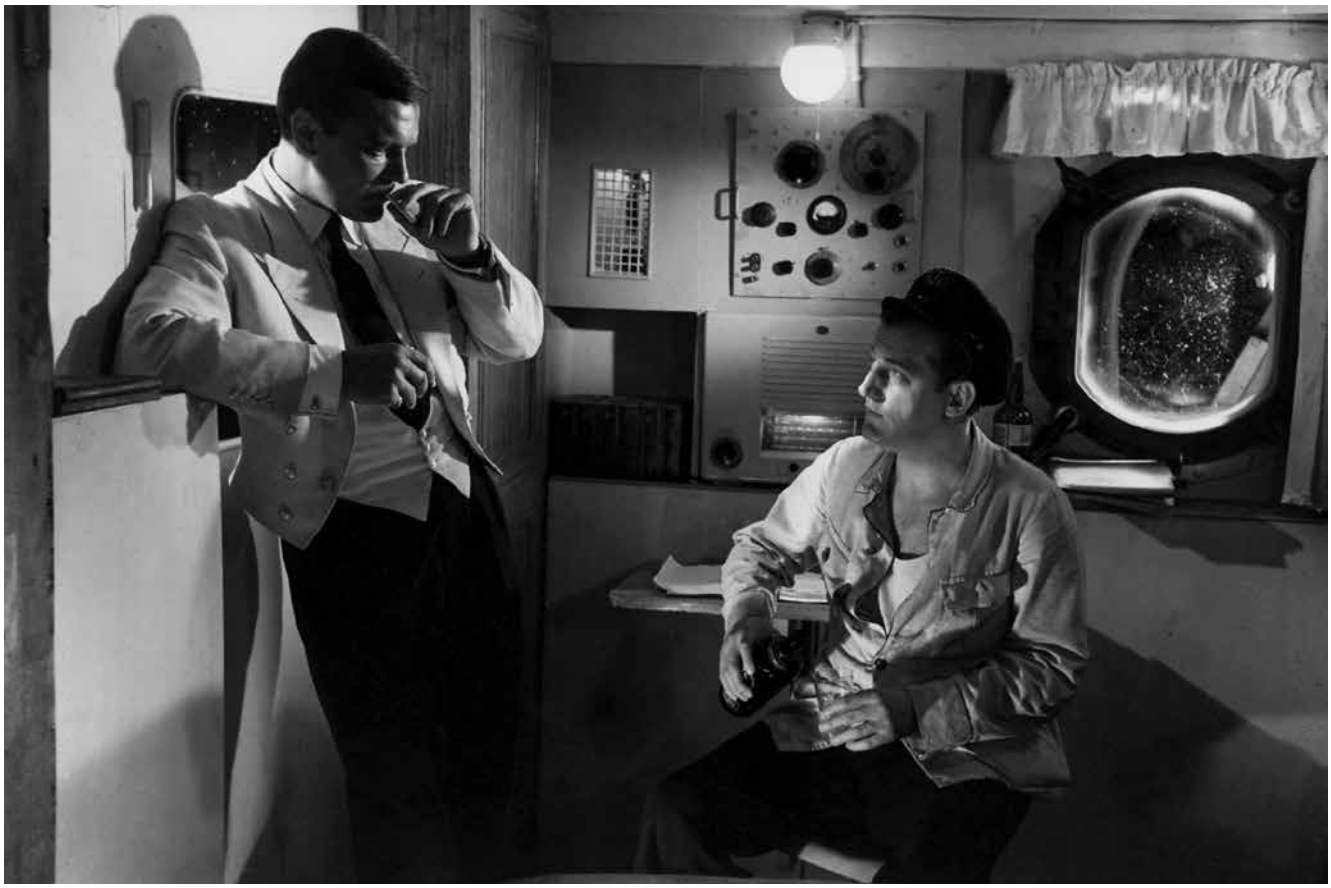
EPILOG – DAS GEHEIMNIS DER ORPLID

Germania, 1950 Regia: Helmut Käutner

▪ T. it.: *La traversata del terrore*. T. int.: *Epilogue*. Scen.: Robert A. Stemmle, Helmut Käutner. F.: Werner Krien. M.: Johanna Meisel. Scgf.: Emil Hasler. Mus.: Bernhard Eichhorn. Int.: Horst Caspar (Peter Zabel), O.E. Hasse (il direttore Mannheim), Hans Leibelt (il direttore editoriale Kurt E. Beckmann), Irene von Meyendorff (Conchita), Hilde Hildebrand (signora Eleanor Hoopman), Jeanette Schultze (Lore Bruckmann), Fritz Kortner (signor P.L. Hoopman), Peter van Eyck (Steward Stefan Lund). Prod.: Artur Brauner per Central Cinema Company Film ▪ 35mm. D.: 75'. Bn. Versione tedesca / *German version* ▪ Da: Deutsches Filminstitut per concessione di CCC Filmkunst

Unter den Brücken fu uno degli ultimi cosiddetti *Überläufer* (film a vari studi di post-produzione o nel limbo della censura usciti solo dopo la fine della guerra) a essere proiettati in anteprima internazionale (1949) per poi uscire in patria (1950). A quel punto era già nata una nazione chiamata Repubblica Federale di Germania. Nell'anno in cui *Unter den Brücken* veniva distribuito nelle sale tedesche, Käutner girò un altro film ambientato principalmente su un'imbarcazione, uno yacht costruito per un capo nazista e noleggiato da alcuni strani personaggi della Germania del dopoguerra per condurre loschi affari compreso il traffico d'armi, lo spionaggio e il terrorismo: *Epilog – Das Geheimnis der Orplid*. È un caso, ma i due film sembrano fatti l'uno per l'altro. *Unter den Brücken* è un film sulla vita che continua a dispetto delle circostanze sociopolitiche, con la chiatta che si trasforma in un'utopia galleggiante, mentre *Epilog – Das Geheimnis der Orplid* è un saggio sulle fratture storiche mascherato da thriller politico, dove lo yacht è un *huis clos* da cui solo i peggiori, i più subdoli e i più puri riescono a fuggire. Formalmente il film è uno dei più folli di Käutner, e questo già dice tutto. La storia del naufragio dell'Orplid (riferimento all'isola che non c'è di *Gesang Weylas* di Eduard Mörike) è raccontata varie volte in diverse modalità: prima nei titoli di giornale. Poi da un giornalista invisibile che viene seguito nella sua indagine con un vero *tour de force* in soggettiva, e poi come ricostruzione basata su un articolo del suddetto giornalista letto da un editore (un saggio di cinema in tempo reale un po' mancato). *Epilog* è di fatto un post scriptum: ci fa capire cosa accadde agli industriali collaborazionisti e ai loro lobbisti; ci dice che le forze d'occupazione riabilitarono i nazisti a proprio vantaggio; e allude al modo in cui i nuovi vecchi fascisti organizzavano le loro operazioni clandestine. Con *Orplid* Käutner apre un vaso di Pandora, presentandoci una galleria di personaggi che finiscono per morire della loro stessa malvagità.

Unter den Brücken *was among the last so-called* Überläufer *(films in various stages of post-production or censorship limbo which got released only after the end of the war) to premiere internationally (1949) and then open at home (1950). By that time, a nation called the Federal Republic of Germany had been born. The same year that* Unter den Brücken *was released locally, Käutner made another film set primarily on a naval vessel, a yacht built for a Nazi top-dog that some strange characters in post-war Germany rent for their shady-nasty doings which include, among other things, arms deals, espionage and terrorism:* Epilog – Das Geheimnis der Orplid. *Although it's due to mere chance, the two works look and feel as if they belonged to each other. If* Unter den Brücken *is a film about continuities in defiance of socio-political circumstances, with the barge becoming a swimming utopia, then* Epilog – Das Geheimnis der Orplid *is a tract about historical ruptures in the guise of a political thriller, with the yacht as a* huis clos *which only the worst, the most devious and the purest somehow manage to escape. Formally, it's among Käutner's craziest works – and that means something. The key narrative about the sinking of the Orplid (a reference to the neverland of Eduard Mörike's* Gesang Weylas*) is told several times in different modes: first through title cards, then by an unseen journalist whose research one follows (a* tour de force *of subjective perspective filmmaking), and then as a reconstruction based on an investigative report by said journalist as read by a publisher (an essay in real-time cinema a tad manqué).* Epilog *is indeed a postscript: we get an idea of what happened to the collaboration-happy industrialists and their lobbyists; of how the occupation forces turned Nazis around for their needs and goods; and from where the new old fascists now organize their underground operations. The* Orplid *is a can of worms ripped open by Käutner – see them squirm, and die of their own malice.*



Epilog – Das Geheimnis der Orplid

BILDNIS EINER UNBEKANNTEN

Germania, 1954 Regia: Helmut Käutner

▪ T. int.: *Portrait of an Unknown Woman*. Sog., Scen.: Hans Jacoby. F.: Werner Krien. M.: Anneliese Schönnenbeck. Scgf.: Ludwig Reiber, Max Seefelder, Willi Horn. Mus.: Franz Grothe. Int.: Ruth Leuwerik (Nicole), Otto Wilhelm Fischer (Jan Maria Keller), Erich Schellow (Walter), Albrecht Schönhals (l'ambasciatore), Irene von Meyendorff (la moglie dell'ambasciatore), Nikolaj Kolin (Sascha), Paul Hoffmann (Hernaudez). Prod.: Utz Utermann per Sirius-Film ▪ 35mm. D.: 107'. Bn. Versione tedesca / *German version* ▪ Da: Bundesarchiv – Filmarchiv per concessione di Schorcht International Filmproduktion und Filmvertrieb

I primi anni Cinquanta furono per Käutner un periodo di crisi, poiché gran parte dei suoi film non riuscivano a entrare in sintonia con il pubblico e la critica; con il senno di poi, un *heimatfilm* noir con aspetti *Kammerspiel* come *Weiße Schatten* (1951), una commedia musicale come *Käpt'n Bay-Bay* (1952) o un sofisticato melodramma come *Bildnis einer Unbekannten* (1954) erano forse troppo complessi dal punto di vista formale e troppo raffinati nello spirito e nei contenuti per competere con i grandi successi commerciali dell'epoca. Curiosamente, due di essi erano strettamente legati a fortunate opere precedenti del regista: *Käpt'n Bay-Bay* è un ritorno al mondo di *Große Freiheit Nr. 7* in chiave decisamente più autoriflessiva mentre *Bildnis einer Unbekannten* ricorda la cupa poetica di *Romanze in Moll* (*La collana di perle*, 1943), ispirato a Maupassant e a Bernstein. Soffermiamoci su questi ultimi due, perché il paragone è istruttivo. *Romanze in Moll* racconta il sacrificio estremo di una donna, che si toglie la vita per salvare la reputazione del marito mentre il suo amante segreto, un musicista, viene ferito così gravemente in un duello per difendere l'onore di lei da non poter mai più esibirsi: una situazione da cui tutti escono perdenti. Un decennio dopo, in *Bildnis einer Unbekannten*, un diplomatico è disposto ad affrontare uno scandalo per conservare la propria integrità professionale: un nudo che assomiglia a sua moglie va all'asta in un evento benefico ospitato da un sinistro uomo d'affari. Volendo chiarire la questione, la coppia si

Bildnis einer Unbekannten

reca a Parigi per incontrare l'autore del quadro. La donna si innamora dell'artista, ma i due non consumano la loro passione pur desiderandolo. Il marito è disposto a ignorare la debolezza della moglie. Ma la donna sa che la vita accanto un diplomatico non sarà mai veramente libera, e lo lascia per un potenziale futuro con l'artista. In quest'epoca più liberale prevale il buon senso. Ruth Leuwerik nel ruolo della moglie e Otto Wilhelm Fischer in quello del pittore avrebbero poi interpretato *Ludwig II. – Glanz und Ende eines Königs*.

The early 1950s were a period of crisis for Käutner, as most of his films failed to connect with audiences and critics alike. In hindsight, a Heimat noir with Kammerspiel-aspects like Weiße Schatten *(1951), a musical comedy like* Käpt'n Bay-Bay *(*Captain Bay-Bay,*1952) or indeed a refined melodrama like* Bildnis einer Unbekannten *(*Portrait of an Unknown Woman*, 1954) might have been formally too complex and too refined in mood* cum *content to compete with the big hits of the times. Curiously enough, two of these are closely connected with Käutner's earlier successes:* Käpt'n Bay-Bay *is a return to the world of* Große Freiheit Nr. 7 *in a decidedly more self-reflexive key, while* Bildnis einer Unbekannten *bears some resemblance to the dark poetics of the Maupassant- and Bernstein-inspired* Romanze in Moll *(*Romance in a Minor Key,*1943). Let's stay with the latter pair, for the comparison is quite instructive.* Romanze in Moll *talks about a woman's ultimate sacrifice: she takes her life to save her husband's reputation while her secret lover, a musician, gets hurt so badly in a duel over her honor that he'll never be able to perform again; here, everybody loses. A decade later, in* Bildnis einer Unbekannten*, a diplomat willingly faces a scandal so as to retain his professional integrity: a painting of what looks like his wife in the nude is allowed to be auctioned in a charity event hosted by a sinister businessman. To clarify matters, the couple travels to Paris where they meet the artist responsible for the picture. The woman does fall for him but nothing happens even if both would like to consummate their passion; and the husband is ready to ignore his wife's fancy; but: as the woman knows that life with a diplomat can never be truly free, she leaves him for a potential future with the artist. Common sense prevails in these more liberal days. Ruth Leuwerik as the wife and Otto Wilhelm Fischer as the painter would move on to* Ludwig II. – Glanz und Ende eines Königs.

LUDWIG II. – GLANZ UND ENDE EINES KÖNIGS

Germania, 1955 Regia: Helmut Käutner

▪ T. int.: *Mad Emperor: Ludwig II*. Scen.: Kadidja Wedekind. F.: Douglas Slocombe. M.: Anneliese Schönnenbeck. Scgf.: Fritz Lück. Int.: O.W. Fischer (re Ludovico II di Baviera), Ruth Leuwerik (imperatrice Elisabetta d'Austria), Marianne Koch (principessa Sophie), Paul Bildt (Richard Wagner), Friedrich Domin (Otto von Bismarck), Rolf Kutschera (Graf Holnstein), Herbert Hübner (von Pfistermeister), Robert Meyn (dott. Gudden). Prod.: Conrad von Molo, Wolfgang Reinhardt per Aura-Film Produktion ▪ 35mm. D.: 114'. Col. Versione tedesca / *German version* ▪ Da: Deutsches Filminstitut per concessione di Beta Film

Ludovico II, re di Baviera, è un soggetto su cui il cinema tedesco è tornato ripetutamente: a ciascun periodo il suo Ludovico. Il primo lungometraggio sul *Märchenkönig* (il re delle fiabe) fu il maestoso *Das Schweigen am Starnbergersee* (1920) di Rolf Raffé, seguito dal film pesantemente censurato di Wilhelm Dieterle *Ludwig der Zweite, König von Bayern* (1929); i nazisti preferirono evitare un soggetto così spinoso… L'opera di Käutner *Ludwig II. – Glanz und Ende eines Königs* è forse la versione più ambiziosa, complessa e artisticamente compiuta di questa storia fino a oggi; perché *Ludwig – Requiem für einen jungfräulichen König* (*Ludwig – Requiem per un re vergine*,

1972) di Hans-Jürgen Syberberg e *Ludwig 1881* (1993) di Fosco e Donatello Dubini cercarono sì di superare i limiti formali in senso modernista, ma non ebbero niente da aggiungere al soggetto in sé. Anzi, se osserviamo attentamente *Ludwig II. – Glanz und Ende eines Königs* vi ritroviamo già alcune delle soluzioni estetiche per cui fu celebrato il film di Syberberg: verso la fine, quando il re diventa sempre più delirante e paranoico, anche Käutner lavora con immagini proiettate sullo sfondo e tecniche analoghe, con un simile effetto di distanziazione. Si potrebbe perfino azzardare che Syberberg esplicita ciò che Käutner comunica in maniera più implicita, in particolare la (supposta?) omosessualità di Ludovico che qui è solo accennata attraverso l'intenso rapporto con l'erede presunto Ottone, ma anche la natura violentemente contraddittoria della Germania che fu responsabile di varie forme di estremismo. Per Käutner, *Ludwig II. – Glanz und Ende eines Königs* fu un provvidenziale trionfo su tutti i fronti: festeggiato a Cannes, registrò anche un importante successo commerciale in patria. Nota a margine: l'eccellente debutto alla regia di Otto Wilhelm Fischer, *Hanussen* (1955; co-regista: Georg Marischka), può essere visto come una variazione in noir su questo capolavoro.

Ludwig II. – Glanz und Ende eines Königs

Ludwig II, King of Bavaria is a subject German cinema came back to again and again – a Ludwig for each period. The earliest feature-length take on the Märchenkönig (Fairy Tale King) was Rolf Raffé's stately Das Schweigen am Starnbergersee *(1920), followed by Wilhelm Dieterle's heavily censored* Ludwig der Zweite, König von Bayern *(*Ludwig II, King of Bavaria*, 1929). The Nazis preferred to skirt a subject as loaded as this… Käutner's* Ludwig II. – Glanz und Ende eines Königs*, then, might be the most challenging and complex while artistically achieved version of the story to date. For while Hans-Jürgen Syberberg's* Ludwig – Requiem für einen jungfräulichen König *(*Ludwig: Requiem for a Virgin King*, 1972) and Fosco & Donatello Dubini's* Ludwig 1881 *(1993) did try to push the formal envelop in high movie modernist fashion, they had nothing to add to the subject itself. Indeed, if we look closely at* Ludwig II. – Glanz und Ende eines Königs *we will see that even some of the aesthetic solutions Syberberg's film was celebrated for can be found here already: towards the end, when the king gets ever more delirious/paranoid, Käutner also works with rear projections and similar techniques with comparably alienating effects…; one might even go so far as to say that Syberberg merely made explicit what's delivered by Käutner in a more implicit fashion, chiefly Ludwig's (alleged?) homosexuality, which here is but hinted at through his intense relation with his heir presumptive Otto, but also the violently contradictory nature of Germany which again and again gave birth to various kinds of extremism. For Käutner,* Ludwig II. – Glanz und Ende eines Königs *was a much-needed triumph on all fronts: fêted in Cannes, it also became a major commercial success at home. Coda: Otto Wilhelm Fischer's excellent debut as a director,* Hanussen *(1955; co-director: Georg Marischka), can be seen as a noirish variation on this masterpiece.*

HIMMEL OHNE STERNE

Germania, 1955 Regia: Helmut Käutner

▪ T. it.: *Cielo senza stelle*. T. int.: *Sky Without Stars*. Sog., Scen.: Helmut Käutner. F.: Kurt Hasse. M.: Anneliese Schönnenbeck. Scgf.: Hans Berthel, Robert Stratil. Mus.: Bernhard Eichhorn. Int.: Erik Schumann (Carl Altmann), Eva Kotthaus (Anna Kaminski), Georg Thomalla (Willi Becker) Horst Buchholz (Mischa Bjelkin), Gustav Knuth (Otto Friese), Camilla Spira (Elsbeth Friese), Erich Ponto (Vater Kaminski), Lucie Höflich (la madre di Anna). Prod.: Harald Braun per Neue Deutsche Filmgesellschaft ▪ 35mm. D.: 108'. Bn. Versione tedesca con sottotitoli inglesi / *German version with English subtitles* ▪ Da: Goethe-Institut

Himmel ohne Sterne

I film di Käutner che alla metà degli anni Cinquanta riscossero le lodi della critica (inter)nazionale appartengono tutti alla temuta categoria delle opere sui grandi sistemi: *Die letzte Brücke* (*L'ultimo ponte*, 1954), *Des Teufels General* (*Il generale del diavolo*, 1955), *Der Hauptmann von Köpenick* (*Il capitano di Köpenick*, 1956) e *Ein Mädchen aus Flandern* (*La ragazza delle fiandre*, 1956) condannano tutti la guerra e il militarismo e celebrano gli atti di resistenza individuali contro questi mali sottolineando la loro inutilità nel grande schema delle cose; solo in *Der Hauptmann von Köpenick*, l'unica commedia del gruppo, le cose vanno a finir bene per il protagonista (ma non per la nazione, che meno di un decennio dopo gli eventi narrati si perderà nella Prima guerra mondiale). In queste opere Käutner si avvicina pericolosamente all'ideologia del cinema ufficiale dell'epoca, molto interessato ai pochi tedeschi buoni e alle lezioni che si potevano trarre dalle loro vite apparentemente esemplari; in sintonia con questo atteggiamento fondamentalmente conservatore, i film sono anche tra i meno interessanti del regista dal punto di vista formale: sì, sono diretti con eleganza e intelligenza, ma per quanto belli risultano un po' insipidi, senz'aura né mistero… In mezzo a questi titoli, Käutner realizzò una delle sue opere migliori, *Himmel ohne Sterne*, altro film di tema politico, stavolta però contemporaneo ed estremamente doloroso: le relazioni tra le due Germanie viste attraverso gli occhi di una guardia di frontiera della Repubblica Federale e di una sarta della Repubblica Democratica. Dal punto di vista spirituale Käutner investì molto in questo progetto. Ne risultò un'opera che suscitò un diffuso senso di disagio: la Germania Est la condannò dalle pagine del suo principale quotidiano, "Neues Deutschland", la Germania Ovest ne lodò le nobili intenzioni ma si astenne dal condividerla pienamente. A peggiorare le cose, il film fu vittima di una schermaglia diplomatica che gli impedì di concorrere al Festival di Cannes del 1956. Cannes gli venne in aiuto due anni dopo, quando Käutner era membro della giuria con Sergej Jutkevič che lo invitò in Unione Sovietica dove fu proiettato tra gli altri *Himmel ohne Sterne*: con grande successo, come ricordò il regista.

Käutner's mid-50s (inter)national critical successes all belong to the dreaded category of Big Subject Pictures: Die letzte Brücke *(*The Last Bridge*, 1954),* Des Teufels General *(1955),* Der Hauptmann von Köpenick *(*The Captain from Köpenick*, 1956), and* Ein Mädchen aus Flandern *(*The Girl from Flanders*, 1956) all castigate war and militarism and celebrate individual acts of resistance against these evils while stressing their futility in the greater scheme of things. Only in* Der Hauptmann von Köpenick*, the lone comedy of this bunch, do things end well for the protagonist – albeit not the nation that less than a decade after the events narrated here would be lost to WWI. In these works, Käutner comes ideologically uncomfortably close to the official cinema of the period which was so invested in the few good Germans and the lessons one could draw from their seemingly exemplary lives. Befitting their fundamentally conservative attitude, the films are also among his least interesting formally – yes, they're elegantly and intelligently directed, but for all their beauty also a bit bland, sans aura or secrets... In between these, Käutner made one of his most outstanding works,* Himmel ohne Sterne *– another film with a political subject, but a contemporary and extremely painful one: relations between the two post-war-born German states as experienced by a border guard from the FRG and a seamstress from the GDR. Käutner spiritually invested a lot in this project – which turned into a work many felt uneasy about: the East castigated it on the pages of its main daily, "Neues Deutschland", while the West lauded its noble intentions but refused to truly embrace it. To make matters worse, it fell victim to a diplomatic skirmish resulting in its cancellation from the 1956 Cannes competition. And yet, good things did happen at the Croisette, albeit two years later when Käutner shared jury duties there with Sergej Jutkevič who then invited him to the USSR, where he showed among others* Himmel ohne Sterne *to great acclaim, he remembered.*

Das Glas Wasser

DAS GLAS WASSER

Germania, 1960 Regia: Helmut Käutner

▪ T. int.: *A Glass of Water*. Sog.: dalla pièce *Le Verre d'eau* di Eugène Scribe. Scen.: Katja Fleischer, Helmut Käutner. F.: Günther Anders. M.: Klaus Dudenhöfer. Scgf.: Herbert Kirchhoff, Albrecht Becker. Mus.: Bernhard Eichhorn, Roland Sonder-Mahnken. Int.: Gustaf Gründgens (Sir Henry St. John), Liselotte Pulver (regina Anna), Hilde Krahl (duchessa di Marlborough), Sabine Sinjen (Abigail), Horst Janson (Arthur Masham), Rudolf Forster (marchese di Torcy), Hans Leibelt (il maggiordomo Thompson). Prod.: Georg Richter per Deutsche Film Hansa GmbH & Co ▪ 35mm. D.: 84'. Col. Versione tedesca con sottotitoli svedesi / *German version with Swedish subtitles* ▪ Da: Svenska Filminstitutet

Il successo mondiale di *Des Teufels General* procurò a Käutner un contratto con la Universal che fruttò due film prodotti da Ross Hunter: *The Restless Years* (*Il frutto del peccato*, 1958) e *A Stranger In My Arms* (*Uno sconosciuto nella mia vita*, 1959), entrambi eccellenti e decisamente più personali di quanto affermassero i critici dell'epoca. Ma Käutner non era felice a Hollywood. Secondo la leggenda, cancellò il suo contratto quando Hunter gli chiese di girare un western, che il regista considerava degradante. E quale fu il primo progetto che intraprese al suo ritorno in Germania? Un'operetta in stile western ambientata nell'Hunsrück e intitolata *Der Schinderhannes* (1958). Käutner trascorse in definitiva un solo anno all'estero, che però con il senno di poi fu probabilmente l'anno più importante del cinema della Germania Ovest; nel 1957-58 vi fu un cambio della guardia: una nuova generazione di critici e registi con un'idea diversa del cinema iniziò a imporre a propria presenza; per non parlare della televisione, che aveva ormai iniziato a rubare al cinema il suo pubblico; tempo cinque anni e la cultura cinematografica che Käutner conosceva sarebbe scomparsa. In quegli anni crepuscolari il regista realizzò alcune delle sue opere migliori, tra le quali *Das Glas Wasser* è formalmente la più sfolgorante, spiazzante, stupefacente. Anzi, sbilancian-

doci potremmo dire che il suo radicale senso di stilizzazione coniugato a un audace uso del colore dà l'impressione che Minnelli e Suzuki abbiano unito le forze per girare un film di Resnais degli anni Novanta. In questo senso è interessante considerare *Das Glas Wasser* in coppia con un'altra produzione della Germania Ovest del 1960, *Faust* di Peter Gorski, non solo perché entrambi i film sono interpretati da Gustaf Gründgens nelle sue uniche apparizioni sullo schermo del dopoguerra, ma anche perché fondono cinema e teatro in maniera molto simile, in un'epoca in cui la televisione era caratterizzata da un'estetica parsimoniosa e quasi spartana vicina al teatro moderno. *Das Glas Wasser* e *Faust* con le loro stupefacenti concezioni del colore e le loro scenografie moderniste sembrano dire che anche il cinema può fare questo genere di cose, ma in maniera molto più stimolante e seducente.

The world-wide success of Des Teufels General *got Käutner a contract with Universal resulting in two Ross Hunter productions:* The Restless Years *(1958) and* Stranger In My Arms *(1959), both quite excellent and decidedly more personal than critics back then claimed. And yet, he was not happy in Hollywood. Legend has it that Käutner cancelled his contract when Hunter asked him to direct a western, which he considered a demotion. But what was the first project he tackled once back home? A Hunsrück Horse Operetta called* Der Schinderhannes *(*Duel in the Forest*, 1958). All in all, Käutner spent only a year abroad – but that, in hindsight, was probably the most important year in post-war FRG film history. A changing of the guard took place in 1957-58, a young generation of critics as well as filmmakers with a different idea about what cinema should look, sound and feel like made their presence finally felt for real, not to mention that television by then had started to take away cinema's erstwhile core audience. A lustrum on, the film culture Käutner knew would be gone. During those twilight years, he made some of his greatest works, of which* Das Glas Wasser *is formally the most dazzling, perplexing, eye-popping – let's go out on a limb here and say that its radical sense of stylization combined with a bold use of colour make it look as if Minnelli and Suzuki had joined forces to do a '90s Resnais film. In that it's interesting to consider* Das Glas Wasser *in tandem with another 1960 FRG production, Peter Gorski's* Faust*, not only because both feature Gustaf Gründgens in his only post-war screen appearances but also because they fuse film and theatre in a remarkably similar way – at a point in time when Tv was defined by a sparse, almost Spartan aesthetic close to the modern stage.* Das Glas Wasser *and* Faust*, with their stunning colour concepts and modernist set designs, seem to say that cinema can do this kind of stuff as well, but in a far more challenging, seductive fashion.*

SCHWARZER KIES

Germania, 1961 Regia: Helmut Käutner

▪ T. it.: *Asfalto nero*. T. int.: *Black Gravel*. Scen.: Helmut Käutner, Walter Ulbrich. F.: Heinz Pehlke. M.: Klaus Dudenhöfer. Scgf.: Gabriel Pellon. Mus.: Bernhard Eichhorn. Int.: Helmut Wildt (Robert Neidhardt), Ingmar Zeisberg (Inge Gaines), Hans Cossy (John Gaines), Wolfgang Büttner (Otto Krahne), Anita Höfer (Elli), Heinrich Trimbur (Eric Moeller), Edeltraut Elsner (Anni Peel), Peter Nestler (Bill Rodgers). Prod.: Walter Ulbrich per Universum-Film AG ▪ 35mm. D.: 111'. Bn. Versione tedesca / *German version* ▪ Da: Deutsches Filminstitut per concessione di Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung

Tra i momenti più bassi della cultura cinematografica della Repubblica Federale Tedesca c'è un premio assegnato nel 1962 da un gruppo di giornalisti che si auto-rappresentavano come Giovani Critici e dunque come i nuovi arbitri del gusto cinematografico. Il premio riconosceva il "peggior film di un regista di consolidata fama" e andò ex aequo a *Schwarzer Kies* e *Der Traum von Lieschen Müller*, entrambi capolavori di Helmut Käutner (se avessero saputo che nello stesso periodo Käutner aveva anche collaborato a *Es muß nicht immer Kaviar sein* e *Diesmal muß es Kaviar sein* di Radványi Géza e all'unico film di sua moglie Erica Balqué, *Zu jung für die Liebe?*, avrebbero forse premiato anche quelli…). Possiamo solo dire che l'insulto si aggiungeva all'ingiuria, dato che *Schwarzer Kies* era già stato oggetto di uno scandalo (dalla motivazione dubbia): dopo la prima del film, il segretario generale del Consiglio centrale degli ebrei in Germania, Hendrik van Dam, giudicò il film antisemita per una scena in cui il gestore di un bordello che porta tatuato sull'avambraccio il numero di matricola di un campo di concentramento viene chiamato *Saujud* (maiale ebreo) da un anziano che vuole semplicemente ascoltare una marcia sul jukebox; le prostitute e alcuni soldati americani neri fissano l'uomo con orrore e disgusto. Il problema di van Dam era l'idea che un sopravvissuto della Shoah potesse gestire un bordello, obiezione che gli altri membri del Consiglio centrale non sembravano condividere. In seguito van Dam ammise di aver esagerato, forse anche un po' gratuitamente, ma ormai l'affare era sfuggito di mano e il film era stato gravemente modificato. In tempi recenti *Schwarzer Kies* è stato finalmente celebrato come una grande riscoperta e viene oggi considerato un'opera fondamentale di quell'epoca, ma un riconoscimento così tardivo non può non lasciare l'amaro in bocca… Dopo un altro scontro con la nuova critica su *Die Rote* (*La rossa*, 1962), Käutner indirizzò le proprie energie creative verso la televisione (con l'eccezione di tre incursioni sul grande schermo, serenamente mature e consapevolmente all'antica).

Schwarzer Kies

Among the lowest moments of FRG film culture ranks an award handed out in 1962 by a group of journalists who conceived of themselves as Young Critics, the new makers and shapers of movie manners. Said assignation recognized the "worst film by an established director" and went ex aequo to Schwarzer Kies *and* Der Traum von Lieschen Müller *(*The Dream of Lieschen Mueller*), both masterpieces by Helmut Käutner (had they known that during the same period Käutner also shot parts of Radványi Géza's* Es muß nicht immer Kaviar sein *and* Diesmal muß es Kaviar sein *as well as his wife Erica Balqué's lone directorial effort,* Zu jung für die Liebe?*, they might have included those as well...). One can only say: here, insult was added to injury as* Schwarzer Kies *had already been the subject of a (dubiously motivated) scandal. After the film's premiere, the Central Council of Jews in Germany's secretary general, Hendrik van Dam, judged it anti-Semitic due to a scene in which a bordello owner with a concentration camp number tattooed on his forearm is called* Saujud *(Jewish swine) by an all too ordinary elderly guy who just wants to listen to a march on the jukebox. Some black US soldiers and the hookers stare at the offender, aghast and disgusted. Van Dam's problem was the idea that a Holocaust survivor could own a brothel – a notion the Central Council's other members apparently didn't share at all. Later, van Dam admitted that he had over-done things, maybe even a bit gratuitously – but by then, the affair had gotten out of hand and the film altered severely. That only recently* Schwarzer Kies *was celebrated as a major re-discovery and is now discussed as a key work of the era feels hollow – for there is something especially bitter about this kind of belated praise… After a comparable run-in with the new critical establishment over* Die Rote *(*Redhead*, 1962), Käutner focused his creative energies on television (aside from three serenely mellow, self-consciously old-fashioned big-screen excursions).*

IL CINEMA RITROVATO KIDS & YOUNG

Programma e note a cura di / *Programme and notes curated by*
Schermi e Lavagne

Durante tutto l'anno Schermi e Lavagne, il dipartimento educativo della Cineteca di Bologna, accompagna i bambini alla scoperta della storia del cinema con proiezioni, laboratori e incontri per le scuole e le famiglie. Il Cinema Ritrovato è il momento conclusivo di un percorso per chi segue le nostre attività, ma è anche una preziosa occasione di scoperta per chi si avvicina al cinema e alla sua storia per la prima volta: durante il festival i bambini hanno a disposizione uno spazio dedicato, la Cinnoteca, in cui si alternano spettacoli e laboratori, e la Sala Cervi, dove si svolgono le proiezioni a loro rivolte.

Con il passare degli anni, l'appuntamento con Il Cinema Ritrovato Kids ha iniziato a richiamare anche gli accreditati internazionali del festival, in un incrocio di pubblici che rispecchia l'interesse suscitato da film ritenuti, spesso superficialmente, 'per bambini'. Un esempio, nel programma di quest'anno, è il focus dedicato a Emanuele Luzzati e Giulio Gianini. Ad aprire l'omaggio una tavola rotonda con Sergio Noberini, direttore del Museo Luzzati di Genova, Eric Rittatore (Associazione Cartùn) e Carla Rezza Gianini, moglie di Giulio. Un'ampia retrospettiva mostrerà l'ecletticità di Gianini e Luzzati e le diverse influenze artistiche alla base di opere celebri come *Il flauto magico*. Sono inoltre previsti un laboratorio per realizzare un breve film d'animazione con la tecnica del *découpage* utilizzata da Luzzati e altre attività pomeridiane dedicate ai piccoli spettatori.

Dall'Europa dell'Est arrivano due rassegne dedicate rispettivamente allo storico studio d'animazione russo Souyzmultfilm, e ad opere prodotte dai paesi del blocco orientale prima della caduta del Muro: *Cartoni oltre Cortina,* già presentato a Sottodiciotto Film Festival, propone infatti titoli provenienti da ex Jugoslavia, Cecoslovacchia e Polonia, alcuni dei quali inediti in Italia. E proprio dalla Polonia giunge, grazie alla consolidata collaborazione con la Filmoteka Narodowa di Varsavia, una selezione di corti d'animazione dello studio Se-Ma-For restaurati nel 2016.

Presentiamo in versione restaurata anche alcuni corti realizzati tra il 1936 e il 1941 dai fratelli Dave e Max Fleischer, creatori di personaggi immortali come Betty Boop e Braccio di ferro.

All'insegna del cinema sperimentale si inaugura invece la speciale collaborazione con il Dipartimento di Nuove Tecnologie e Linguaggi Musicali del Conservatorio di Musica G.B. Martini di Bologna: alcuni studenti musicheranno un programma di corti, dal vivo o con una colonna sonora registrata in studio.

Per i ragazzi dai 16 ai 19 anni, torna anche quest'anno la possibilità di partecipare al blog *Cinefilia Ritrovata*, sotto la supervisione di Roy Menarini: cinque studenti delle scuole superiori di Bologna seguiranno il festival in veste di spettatori e redattori, realizzando interviste e recensendo i film in programma. I contributi migliori saranno pubblicati sul blog nella sezione 'Sguardi inediti'.

Elisa Giovannelli

Throughout the year, Schermi e Lavagne, the Cineteca di Bologna educational department, leads children on a journey of discovery of the history of cinema through screenings, workshops and meetings for schools and families. For those who follow our activities year-round, Il Cinema Ritrovato is the final stop on this journey; but it is also a special occasion of discovery for those approaching the cinema and its history for the first time. During the festival, a special space is dedicated to children in the Cinnoteca, which hosts shows and workshops, and in the Sala Cervi, where there are screenings aimed specifically at children.

With time, Il Cinema Ritrovato Kids has also begun to attract festival pass holders from around the world, resulting in a mixed public which mirrors the wide appeal generated by films that are often, superficially, designated as 'for children'. For example, this year there is the focus dedicated to Emanuele Luzzati and Giulio Gianini. The homage begins with a round table featuring Sergio Noberini, director of the Museo Luzzati in Genova, Eric Rittatore (Associazione Cartùn) and Carla Rezza Gianini, the wife of Giulio. A detailed retrospective sets out to show the eclectic nature of Gianini and Luzzati's work and the diverse range of artistic influences that underpin both celebrated works like Il flauto magico (The Magic Flute) *and lesser known shorts and documentaries. We also plan to stage a workshop dedicated to the realisation of a brief animation film according to the method of* dé coupage *utilised by Luzzati, as well as other afternoon activities for younger spectators.*

Two sections entitled are dedicated to animation produced in the celebrated Russian studio Souyzmultfilm and in Eastern European countries prior to the fall of the Berlin Wall. The latter, Cartoons beyond the Curtain*, already presented at the Sottodiciotto Film Festival, includes titles from ex-Yugoslavia, Czechoslovakia and Poland, some of which have never before been screened in Italy. Thanks to our regular on-going collaboration with the Filmoteka Narodowa in Warsaw, a series of Polish animation films from the Se-Ma-For studio restored in 2016 will also be screened.*

We will also present restorations of several shorts made between 1936 and 1941 by the brothers Dave and Max Fleischer brothers, the creators of immortal characters like Betty Boop and Popeye.

A section dedicated to experimental cinema inaugurates a special collaboration with the Department of New Technologies and Musical Languages at the Conservatorio di Musica G.B. Martini in Bologna. Some students will set a series of shorts to music, either live or through a soundtrack recorded in the studio.

Some boys between 16 and 19 keen on film criticism will once again have the opportunity to participate in the blog Cinefilia Ritrovata *under the supervision of Roy Menarini. Five students from secondary schools in Bologna will follow the festival as spectators and journalists, carrying out interviews and reviewing films in the programme. The best interventions will be published on the blog in the section 'Sguardi inediti'.*

Elisa Giovannelli

Il cinema di Giulio Gianini ed Emanuele Luzzati
The cinema of Giulio Gianini and Emanuele Luzzati

Giugi e Lele, come tutti li chiamavano, avevano due personalità molto diverse e perciò complementari, unite da una grande sintonia, che passava attraverso canali misteriosi, noti solo a loro due. Li accomunava la straordinaria abilità artistica e professionale, oltre a una componente di entusiasmo candido e disarmante.

Carla Rezza Gianini

Amici e collaboratori dal 1957 al 1994, Giulio Gianini ed Emanuele Luzzati hanno realizzato insieme trenta opere tra film autoprodotti e su commissione, film per la Rai e per la Televisione della Svizzera italiana, titoli di testa e di coda e pubblicità. Insieme hanno dato vita a un universo animato da colori sgargianti e popolato da personaggi indimenticabili come Pulcinella e Papageno.

Lele Luzzati, scenografo, illustratore, decoratore, costumista e cantastorie, è stato un maestro in ogni campo dell'arte applicata. Nel corso della sua eclettica carriera ha realizzato scenografie per spettacoli di prosa, lirica e danza nei principali teatri italiani e internazionali, ha illustrato e scritto libri per l'infanzia collaborando, tra gli altri, con Italo Calvino e Gianni Rodari.

Giulio Gianini, animatore, regista e direttore della fotografia, è stato un pioniere della cinema a colori in Italia, ha girato circa centoventi documentari, per lo più d'arte, ma la passione per il teatro di burattini e il desiderio di sperimentare l'uso del colore lo ha condotto verso l'animazione.

La retrospettiva vuole tracciare un percorso che, snodandosi lungo l'intera carriera dei due autori, evidenzia i principali nuclei tematici della loro produzione: la fiaba e il teatro musicale. Si inizia con *Omaggio a Rossini*, la trilogia che li consacrò a maestri dell'animazione a livello internazionale, con le candidature agli Oscar nel 1966 per *La gazza ladra* e nel 1974 per *Pulcinella*; poi i film d'ispirazione fiabesca, tra cui alcuni titoli da *Il gioco delle favole*, serie in sei capitoli realizzata per la Radiotelevisione Svizzera Italiana, e il capolavoro *Il flauto magico*, animazione dell'opera di Mozart in cui immagini e musica si fondono in un insieme armonioso e compatto. Completano il programma, oltre ad alcuni short pubblicitari, i film realizzati da Gianini con il grande Leo Lionni.

In collaborazione con il Museo Luzzati di Genova

Giugi and Lele, as everyone called them, had very different – and thus complementary – characters; but they were in perfect sync, thanks to mysterious channels of connection known only to them. They both shared an extraordinary artistic and professional ability, together with a pure and disarming sense of enthusiasm.

Carla Rezza Gianini

Friends and collaborators from 1957 to 1994, Giulio Gianini and Emanuele Luzzati made thirty films together, including self-produced and commissioned works, films for Rai and for RSI, the italian-speaking Swiss television, opening and closing credit sequences, and adverts. Together they gave rise to a universe of gaudy colours populated by unforgettable characters like Pulcinella and Papageno.

Lele Luzzati, set designer, illustrator, set decorator, costume designer and storyteller, was a master in every branch of the applied arts. In the course of his eclectic career he produced sets for plays, opera and dance in the main Italian and international theatres, and also wrote and illustrated books for children collaborating with, among others, Italo Calvino and Gianni Rodari.

Giulio Gianini, animator, director and cinematographer, was a pioneer of colour film in Italy, he shot about 120 documentaries, mainly on art, but his passion for puppet theatre and desire to experiment with colour soon led him toward animation.

This retrospective sets out to trace a course through the whole career of the two filmmakers, revealing the thematic core of their work: fables and musical theatre. It begins with Omaggio a Rossini (Homage to Rossini)*, a trilogy that brought them international acclaim as masters of animation, with Oscar nominations for* La gazza ladra (The Thieving Magpie) *in 1966 and* Pulcinella *in 1974. It then continues with films inspired by fables, such as several titles from the six-part series for RSI,* Il gioco delle favole*, and their masterpiece* Il flauto magico (The Magic Flute)*, an animated version of Mozart's opera in which image and music combine into a compact and harmonious whole. The retrospective also rediscovers several of their adverts and the films Gianini made with the great Leo Lionni, one of his many collaborations outside his partnership with Luzzati.*

In collaboration with the Museo Luzzati in Genova

MINIATURE
(Italia/1950) di Valerio Zurlini (9')
Da: Fondazione Cineteca di Bologna

GUIDA PER CAMMINARE ALL'OMBRA
(Italia/1954) di Renzo Renzi (11')
Da: Fondazione Cineteca di Bologna

IL GIOIELLO DEGLI ESTENSI
(Italia/1955) di Valerio Zurlini (9')
Da: Fondazione Cineteca di Bologna

DOVE DIO CERCA CASA
(Italia/1955) di Renzo Renzi (11')
Da: Fondazione Cineteca di Bologna

MARITO A CACCIA
(Italia/1959) di Giulio Gianini (2')
Da: Archivio Nazionale del Cinema d'Impresa, Ivrea, per concessione di Archivio Storico Barilla

L'italiana in Algeri

PULCINELLA E IL GIOCO DELL'OCA
(Italia/1959)
di Giulio Gianini, Emanuele Luzzati (2')
Da: Fondazione Cineteca Italiana, Milano, per concessione di Carla Rezza Gianini

LA TARANTELLA DI PULCINELLA
(Italia/1959)
di Giulio Gianini, Emanuele Luzzati (2')
Da: Archivio Nazionale del Cinema d'Impresa, Ivrea, per concessione di Archivio Storico Barilla

LA GAZZA LADRA
(Italia/1964)
di Giulio Gianini, Emanuele Luzzati (11')
Da: Fondazione Cineteca Italiana, Milano, per concessione di Carla Rezza Gianini

OPERAZIONE QUALITÀ – PARTE III. LA QUALITÀ DEL PRODOTTO
(Italia/1966) di Virgilio Tosi (estratto, 3')
Da: Fondazione Ansaldo

WINSTON
(Italia/1967)
di Giulio Gianini, Emanuele Luzzati (3')
Da: Fondazione Cineteca Italiana, Milano, per concessione di Carla Rezza Gianini

L'ITALIANA IN ALGERI
(Italia/1968)
di Giulio Gianini, Emanuele Luzzati (10')
Da: Fondazione Cineteca Italiana, Milano, per concessione di Carla Rezza Gianini

LE MESSAGE
(Italia/1969) di Jean-Michel Folon, Giulio Gianini (5')

SWIMMY
(*Guizzino*, Svizzera/1969)
di Giulio Gianini (7')

ALÌ BABÀ
(Italia/1970)
di Giulio Gianini, Emanuele Luzzati (11')

FREDERICK
(*Federico*, Svizzera/1970)
di Giulio Gianini (7')

PULCINELLA
(Italia/1973)
di Giulio Gianini, Emanuele Luzzati (12')
Da: Fondazione Cineteca Italiana, Milano, per concessione di Carla Rezza Gianini

TURANDOT
(Italia/1974)
di Giulio Gianini, Emanuele Luzzati (24')
Da: Fondazione Cineteca Italiana, Milano, per concessione di Carla Rezza Gianini

LA DONNA SERPENTE
(Svizzera/1978)
di Giulio Gianini, Emanuele Luzzati (9')

IL FLAUTO MAGICO
(Austria-Italia/1978)
di Giulio Gianini, Emanuele Luzzati (52')

C'ERANO TRE FRATELLI
(Svizzera/1979) di Giulio Gianini, Emanuele Luzzati (9')

PULCINELLA E IL PESCE MAGICO
(Svizzera/1981) di Giulio Gianini, Emanuele Luzzati (10')

L'UCCELLO DI FUOCO
(Svizzera/1981) di Giulio Gianini, Emanuele Luzzati (9')

L'OPERA BUFFA: DUETTO DEI GATTI
(Italia/1985)
di Giulio Gianini, Emanuele Luzzati (2')
Da: Fondazione Cineteca Italiana, Milano, per concessione di Carla Rezza Gianini

FISH IS FISH
(*Un pesce è un pesce*, Svizzera/1986)
di Giulio Gianini (5')

CORNELIUS
(*Cornelio*, Svizzera/1986)
di Giulio Gianini (5')

IT'S MINE
(*È mio*, Svizzera/1986)
di Giulio Gianini (5')

Ballet mécanique

Il cinema astratto – Immagini in musica *Abstract cinema – Images as music*

Immagini come musica: sono queste le parole d'ordine che legano tra loro i film astratti qui selezionati. Un percorso nel cinema sperimentale, che negli anni ha tentato d'indagare i rapporti tra spazio e tempo, movimento e durata attraverso le immagini in movimento, con la finalità di tradurre in ritmo un universo visivo. Si parte dalle prime ricerche del cinema d'avanguardia degli anni Venti per arrivare alle sperimentazioni degli anni Sessanta, da Hans Richter a Fernand Léger fino a Giulio Gianini.
La proiezione è musicata dagli studenti del Dipartimento di Nuove Tecnologie e Linguaggi Musicali del Conservatorio di Musica G.B. Martini, Bologna.

Images as music: these are the keywords that link the abstract films selected here. A trail through experimental cinema, which over the years has attempted to investigate the relationship between space and time, movement and duration, through moving images, with the goal of translating a visual universe into rhythm. It begins with the first experiments of avant-garde cinema in the Twenties and leads up to the Sixties experiments of Hans Richter and Fernand Léger, right through to the films of Giulio Gianini. The screening is set to music by the students of the Department of New Technologies and Musical Languages at the G.B. Martini Musical Conservatory in Bologna.

RHYTMUS 21
(Germania/1921) di Hans Richter (3')

LE RETOUR À LA RAISON
(*Return to Reason*, Francia/1923)
di Man Ray (3')

BALLET MÉCANIQUE
(Francia/1924) di Fernand Léger
(4', estratto)

OPUS 3
(Germania/1924) di Walter Ruttman (4')

OPUS 4
(Germania/1925) di Walter Ruttman (4')

ANÉMIC CINÉMA
(Francia/1926) di Marcel Duchamp (7')

COMBAT DE BOXE
(Belgio/1927)
di Charles Dekeukeleire (10')
Da: Cinémathèque Royale de Belgique

STUDIE N° 7
(Germania/1931) di Oskar Fischinger (3')

DOTS
(Canada/1940) di Normann McLaren (2')

ELEA CLASSE 9000
(Italia/1960) di Nelo Risi (estratto, 5')
Da: Archivio Nazionale del Cinema d'Impresa, Ivrea

Cartoni oltre Cortina
Cartoons beyond the Curtain

Programma a cura di / *Programme curated by* Eugenia Gaglianone e Andrea Pagliardi

Una selezione di cortometraggi realizzati in Cecoslovacchia, Polonia e Jugoslavia tra gli anni Cinquanta e Ottanta del Novecento per riscoprire alcuni maestri e i loro capolavori che, tra tradizione e sperimentazione, hanno influenzato il successivo cinema d'animazione.
Se l'animazione cecoslovacca rappresenta una tappa fondamentale nello sviluppo della *puppet animation*, nel mondo animato polacco predominano disegno e grafica, mentre astrattismo ed essenzialità contraddistinguono la produzione della Jugoslavia e della celebre Scuola di Zagabria.

Surogat

A selection of shorts made in Czechoslavakia, Poland and Yugoslavia between the 1950s and 1980s sets out to rediscover several masters and their masterpieces which, between tradition and experiment, went on to influence later animation cinema.
If Czech animation constitutes a crucial phase in the development of puppet animation, in the world of Polish animation it is drawing and graphics that predominate, while abstractionism and essentialism distinguish production in Yugoslavia, the homeland of the celebrated Zagreb School.

ARIE PRERIE
(*Il canto della prateria*,
Cecoslovacchia/1949)
di Jiří Trnka (20')

MYSZKA I KOTEK
(*Il gatto e il topo*, Polonia/1958)
di Władysław Nehrebecki (8')

MAŁY WESTERN
(*Un piccolo western*, Polonia/1960)
di Witold Giersz (5')

SUROGAT
(*Surrogato*, Jugoslavia/1961)
di Dušan Vukotić (10')

CZERWONE I CZARNE
(*Il rosso e il nero*, Polonia/1963)
di Witold Giersz (6')

VAU-VAU
(*Bau Bau*, Jugoslavia/1964)
di Boris Kolar (9')

SNĚHULÁK
(*Il pupazzo di neve*,
Cecoslovacchia/1966)
di Hermína Týrlová (9')

KORÁLKOVÁ POHÁDKA
(*La fiaba dei coralli*,
Cecoslovacchia/1968)
di Hermína Týrlová (8')

ČOVJEK KOJI JE MORAO PJEVATI
(*L'uomo che doveva cantare*,
Jugoslavia/1970)
di Milan Blažeković (9')

Polonia animata
Animated Poland

Programma a cura di / *Programme curated by* Filmoteka Narodowa

Lo studio d'animazione Se-Ma-For è stato luogo di straordinaria creatività e fucina di numerosi artisti come Rybczyński e Dumała. La mancanza d'esperienza nella produzione di film d'animazione, insieme alla distanza dai grandi centri di produzione occidentali, si sono rivelate una risorsa nella definizione dell'identità della più importante scuola d'animazione polacca. La rassegna si aprirà con *Za króla Krakusa* (*In the Time of King Krakus*), primo film per ragazzi realizzato da Zenon Wasilewski settant'anni fa. Conosceremo poi il piccolo Scatterbrain combinaguai, protagonista della divertente serie animata *Przygody Gapiszona* (*Scatterbrain's Adventures*), nata negli anni Sessanta e ispirata ai libri illustrati di Bohdan Butenko.
I film sono stati restaurati nel 2016 nell'ambito del progetto di digitalizzazione della Filmoteka Narodowa e al termine del Festival saranno resi disponibili su Internet alla pagina: repozytorium.fn.org.pl.

Elżbieta Wysocka

Se-Ma-For Studio was a place of unrestrained artistic expression and home for the debuts of many artists such as Rybczyński and Dumała. Lack of previous experience in animated film production, combined with being cut off from western film centres, motivated individualism for the Polish school of animation.
We would like to start with Za króla Krakusa *(*In the Time of King Krakus*) which is the first surviving Polish animated film for kids made by Zenon Wasilewski seventy years ago. Secondly we will meet the little troublemaker Scatterbrain, the lead character of the animated series* Przygody Gapiszona *(*Scatterbrain's Adventures*), born in the early 60's and based on Bohdan Butenko's illustrated books.*

Varežka (Il piccolo guanto)

The Se-Ma-For films presented here were restored in 2016 as part of the Filmoteka Narodowa digitisation project and will be available after the festival from: repozytorium.fn.org.pl.

Elżbieta Wysocka

ZA KRÓLA KRAKUSA
(*In the Time of King Krakus*, Polonia/1947)
di Zenon Wasilewski (14')

KRÓL MIDAS
(*King Midas*, Polonia/1963)
di Lucjan Dembiński (10')

GAPISZON W CYRKU
(*Scatterbrain at the circus*, Polonia/1964) di Jerzy Kotowski (9')

PORZĄDKI GAPISZONA
(*Scatterbrain's cleanup*, Polonia/1964)
di Jerzy Kotowski (10')

GAPISZON OGRODNIKIEM
(*Scatterbrain the gardener*, Polonia/1965) di Jerzy Kotowski (9')

GAPISZON FOTOGRAFEM
(*Scatterbrain the photographer*, Polonia/1966) di Jerzy Kotowski (10')

L'incanto dell'animazione russa. Omaggio alla Soyuzmultfilm
The Magic of Russian Animation. Homage to Soyuzmultfilm

Programma a cura di / *Programme curated by* Eugenia Gaglianone e Andrea Pagliardi

Una rassegna dedicata alla più grande casa di produzione sovietica di film d'animazione per conoscere grandi maestri e gli originali personaggi dell'animazione russa, dal classico *Il piccolo guanto* di Roman Kačanov al più recente *Moroška* di Polina Minčenok.
Fondata nel 1936 a Mosca e specializzata fin dal principio in produzioni per l'infanzia, la Soyuzmultfilm rappresenta da sempre un punto di riferimento del cinema d'animazione

mondiale. Nel 1969 diede vita alla serie realizzata in *puppet animation Čeburaška,* il cui omonimo protagonista, un simpaticissimo animaletto dalle grandi orecchie, è divenuto negli anni mascotte del paese.

A section dedicated to the greatest soviet company specialising in animation films in order to make the acquaintance of great masters and original characters in the world of russian animation, from roman kačanov's classic Varežka *(*The Little Glove) *to Polina Minčenok's more modern* Moroška.
Founded in Moscow in 1936 and specialising from the very start in films for children, Soyuzmultfilm has always been a reference point for animation cinema around the world. In 1969 it gave rise to the puppet animation series Čeburaška, *whose eponymous protagonist, a very likeable little animal with big ears, has over the years become the country's mascot.*

VAREŽKA
(*Il piccolo guanto*, URSS/1967)
di Roman Kačanov (10')

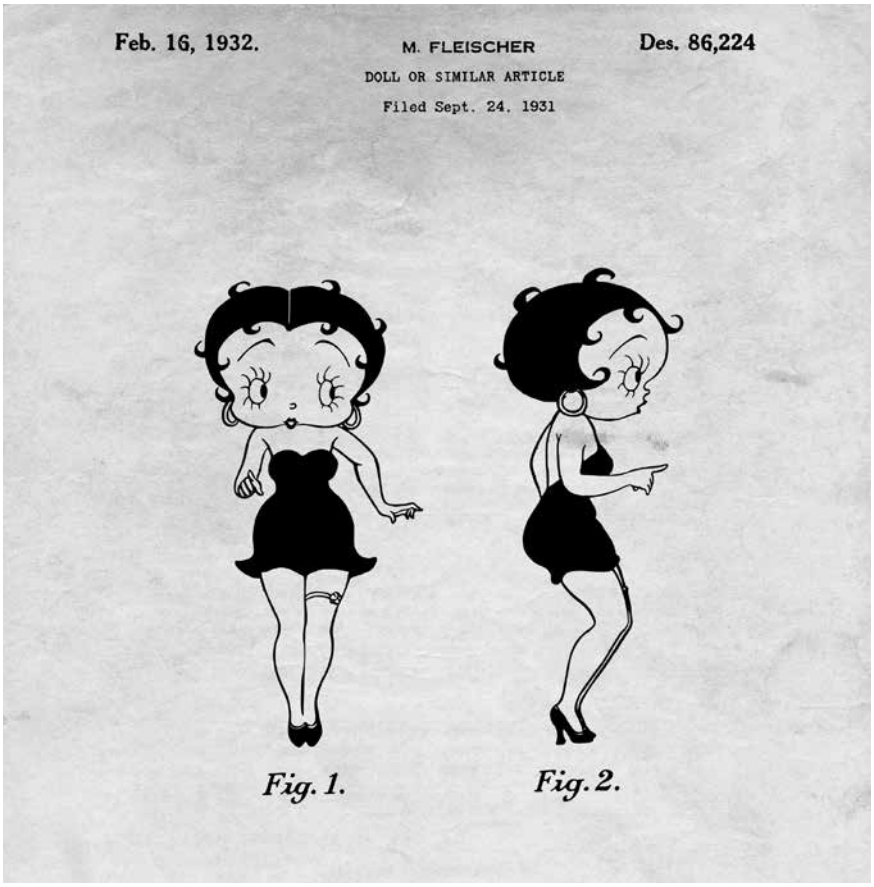
ŠAPOKLJAK
(URSS/1974) di Roman Kačanov (20')

OBEZJANKI, OSTOROŽNO, OBEZJANKI!
(*Attenzione: arrivano le scimmiette!*, URSS/1984) di Leonid Švarcman, Maija Miroškina (9')

MOROŠKA
(Russia/2015) di Polina Minčenok (8')

Omaggio ai Fratelli Fleischer
Homage to the Fleischer Brothers

I fratelli Fleischer furono gli unici a contendere ai più conformisti personaggi Disney il primato nei cartoni animati tra gli anni Venti e Trenta. A loro si si deve l'enorme successo su grande schermo di personaggi come Betty Boop e Braccio di ferro, oltre alla trasposizione delle avventure di Superman. La rassegna in programma presenta quattro cortometraggi realizzati dai Fleischer Studios tra il 1936 e il 1941, tra pesci impertinenti e giocattoli che prendono vita in una Toy Story antelitteram.



Brevetto di Betty Boop

The Fleischer brothers were the only ones to compete with Disney's more conformist characters for the position of the most important animated cartoons in the Twenties and Thirties. To them we owe the enormous big-screen success of characters like Betty Boop and Popeye, as well as the film versions of the adventures of Superman. This section in the programme presents four shorts produced by the Fleischer Studios between 1936 and 1941 and includes impertinent fish and toys-come-to-life decades before Toy Story.

MORE PEP
(USA/1936) di Dave Fleischer (6')

EDUCATED FISH
(USA/1937) di Dave Fleischer (8')

COPY CAT
(USA/1941) di Dave Fleischer (6')

RAGGEDY ANN AND RAGGEDY ANDY
(USA/1941) di Dave Fleischer (18')

NON SOLO FILM

Not Only Films

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. 20 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

Neil Brand accompagna film muti da più di trent'anni al Barbican e al BFI National Film Theatre e in numerosi eventi internazionali come il festival di Pordenone dove ha inaugurato la Scuola di musica per immagini che insegna a giovani pianisti promettenti l'accompagnamento dei film muti. Dopo gli studi di recitazione si è affermato come scrittore, musicista, compositore collaborando a molte uscite in Dvd: tra le opere più recenti, *Sherlock Holmes* (il grande film perduto con Gilette), *Ozu Classics* (Criterion) e i cortometraggi di Keaton per la Lobster Films. La BBC Symphony Orchestra ha eseguito tutte le sue partiture orchestrali, da *Underground* di Asquith al muto di Hitchcock *Blackmail* e a *Easy Street* di Chaplin (entrambe le musiche sono state commissionate da Il Cinema Ritrovato) e i lavori per gli adattamenti radiofonici della BBC *The Wind in the Willows* (candidato all'Audio Drama Award) e *A Christmas Carol*, tutte opere orchestrate e dirette dal maestro Timothy Brock. Attualmente sta lavorando alla colonna sonora del *Robin Hood* di Fairbanks per la Barbican/BBCSO/Cohen Collection.
www.neilbrand.com

Neil Brand *has been a silent film accompanist for over 30 years, regularly in London at the Barbican and BFI National Film Theatres and at film festivals and special events around the world, including Pordenone festival where he has inaugurated the School of Music and Image to teach up-and-coming young pianists about silent film accompaniment. Training originally as an actor, he has made his name as a writer/performer/composer, scoring many Dvd releases, most recently* Sherlock Holmes *(the great lost Gilette film),* Ozu Classics *(Criterion) and Keaton shorts for Lobster Films. The BBC Symphony Orchestra has performed all of his orchestral scores from Asquith's* Underground *to Hitchcock's silent* Blackmail *and Chaplin's* Easy Street *(both commissioned by Cinema Ritrovato) as well as his through-scored BBC radio adaptations,* The Wind in the Willows *(Audio Drama Award Nominated) and* A Christmas Carol *– all of these works orchestrated and conducted by maestro Timothy Brock. He is currently scoring Fairbanks's* Robin Hood *for Barbican/BBCSO/Cohen Collection.*
www.neilbrand.com

Timothy Brock è un direttore e compositore specializzato in musica da concerto di inizio Novecento e nell'accompagnamento dal vivo di film muti. Attivo nella conservazione, ha restaurato *La nuova Babilonia* (1929), l'unica partitura di Dmitrij Šostakovič per un film muto, le musiche di Manlio Mazza per *Cabiria* (1913), la composizione dadaista di Erik Satie *Entr'acte* (1924) e la famigerata musica di George Antheil per *Ballet mécanique* (1924). 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 2017 si terranno le prime di due nuove partiture, rispettivamente per *College* di Buster Keaton in febbraio a Lione con la National Orchestra e per *Frau im Mond* di Fritz Lang alla Vienna Konzerthaus con la Tonkünstler-Orchester ad aprile. Nel luglio del 2016 Brock dirigerà la New York Philharmonic a Shanghai, nella prima esecuzione dal vivo di *City Lights* in Cina.
www.timothybrock.com

Timothy Brock *is an active conductor and composer who specializes in concert works of the early 20th century and live performances of silent film. As a silent-film score preservationist, his leading work in this field include the restoration of Dmitrij Šostakovič's only silent film score,* New Babylon *(1929), Manlio Mazza's Italian epic,* Cabiria *(1913), Erik Satie's dadaist score,* Entr'acte *(1924) and the infamous George Antheil score to* Ballet mécanique *(1924). Since 1999, he has been serving as score preservationist for the Charles Chaplin estate, and has made 13 live-performance versions of all major Chaplin films. As a composer of original scores for silent film, Brock has written 35 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 2017 he will give the world Premieres of two newly commissioned scores, Buster Keaton's* College *in Lyon with the National Orchestra in February, and Fritz Lang's* Frau im Mond *at the Vienna Konzerthaus with the Tonkünstler-Orchester in April. In July, 2016, Brock will conduct the New York Philharmonic in Shanghai, marking the first-ever live performance of* City Lights *in China.*
www.timothybrock.com

Matti Bye è noto per aver composto una serie di partiture estremamente innovative per alcuni classici del cinema muto svedese quali *Phantom Carriage* di Victor Sjöström, *Häxan* di Benjamin Christensen e *Gösta Berling Saga* 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 6 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, nato a Roma, 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 stages sulla tecnica d'improvvisazione e composizione di colonne sonore per il cinema muto.
www.antoniocoppola.eu

Antonio Coppola*, born in Rome, 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.*
www.antoniocoppola.eu

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 le musiche per spot pubblicitari, cortometraggi e documentari. Per il cinema è autore della musica del film *Viva San Isidro* di Alessandro Cappelletti. È coautore con Marco Biscarini delle musiche dei lungometraggi di Giorgio Diritti *Il vento fa il suo giro*, *L'uomo che verrà* e *Un giorno devi andare*. Collabora con la Cineteca di Bologna come pianista per il cinema muto. Per il teatro ha composto *Novelle fatte al piano* che ha debuttato a Roma presso il Conservatorio dell'Accademia di Santa Cecilia nel giugno 2010 e *Asteroide Lindgren*

(ognuno ha la sua stella) che ha debuttato nel novembre 2007 al Teatro Comunale di Modena.

***Daniele Furlati**, pianist and composer, has a degree in composition, piano and arrangement. He earned two diplomas with honors in courses in advanced music for film conducted by Ennio Morricone and Sergio Miceli at the Accademia Musicale Chigiana in Siena. He has composed music for television commercials, short films and documentaries. His work on features includes creating the score for the film* Viva San Isidro *by Alessandro Cappelletti. He co-wrote, with Marco Biscarini, the music for the feature films by Giorgio Diritti* Il vento fa il suo giro, L'uomo che verrà *and* Un giorno devi andare. *He is working together with Cineteca di Bologna, playing the piano in accompaniment for silent films. In theater, he composed* Novelle fatte al piano *which had its debut in Rome at the Conservatorio dell'Accademia di Santa Cecilia in June of 2010 and* Asteroide Lindgren *(everyone has his star) which debuted in 2007 at the Teatro Comunale in Modena.*

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. Si esibisce regolarmente in tutto il mondo e i suoi accompagnamenti sono stati applauditi ai festival cinematografici di Pordenone, Telluride, San Francisco, Cannes, Hong Kong e Berlino. Nel 2011 e nel 2012 gli è stata commissionata la composizione di partiture per ensemble per le proiezioni di gala di *The First Born* e *The Manxman* del London Film Festival Archive. Stephen collabora con un piccolo gruppo che ricrea gli spettacoli di lanterne magiche. È inoltre specializzato in accompagnamento per la danza e suona regolarmente nelle scuole di danza londinesi.
www.stephenhorne.co.uk

***Stephen Horne**, based at London's BFI Southbank but playing at all the major UK venues, has recorded music for Dvd releases and Tv screenings of silent films. Although principally a pianist, he often incorporates flute, accordion and keyboards into his performances, sometimes simultaneously. He regularly performs internationally and in recent years his accompaniments have met with acclaim at film festivals in Pordenone, Telluride, San Francisco, Cannes, Hong Kong and Berlin. In 2011 and 2012, he was commissioned to compose ensemble scores for the London Film Festival Archive Galas of* The First Born *and* The Manxman. *Stephen collaborates with a small group, which recreates magic lantern shows. He is also a specialist in dance accompaniment and plays regu-larly at the London dance academies.*
www.stephenhorne.co.uk

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. È 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 più importanti, le partitura per il classico del 1925 di Erich von Stroheim *The Merry Widow*, nella quale rielabora temi dell'operetta di Franz Léhar, 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*, for silent film accompaniment, 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 with the permission of the composer's estate and* The Patsy *with Marion Davies.*
www.maudnelissen.com

Helmut Imig, nato a Bonn, ha studiato direzione d'orchestra e pianoforte alla *Musikhochschule* di Colonia e musicologia all'Università di Bonn. Nel 1964 vince il Primo Premio dell'*Ecole Normale de Musique* parigina dove studia con il direttore Pierre Dervaux e la pianista Annie D´Arco per poi proseguire con due masterclass con Franco Ferrara a Venezia e Igor Markevitch a Madrid. È stato direttore d'orchestra a Osnabrück, Bremen, Monaco di Baviera e con la Filarmonica di Essen. Come direttore ospite è stato alla guida di numerose orchestre europee di rilievo. Dal 1985 Helmut Imig lavora come *freelance* e si è specializzato negli ultimi vent'anni nella musica per film muti. Imig ha composto musica originale nello stile del tempo, tra gli altri, per i film di Ernst Lubitsch *Lady Windermere's Fan* e *So this is Paris*, e la sua straordinaria ricostruzione della musica di Edmund Meisel per *La Corazzata Potëmkin* di Sergej Ejzenštejn. Helmut Imig gira il mondo con le proprie compilazioni e le trascrizioni di musiche originali di Saint-Saëns, Mascagni, Hindemith, Shostakovich e altri.
www.helmutimig.de

***Helmut Imig**, born in Bonn, studied conducting and piano at the Musikhochschule in Cologne and Musicology at the University of Bonn. In 1964 he wins a scholarship to further his studies in Paris with the conductor Pierre Dervaux and the pianist Annie D´Arco, and later goes on to pursue two masterclasses with Fran-*

co Ferrara in Venice and Igor Markevitch in Madrid. He has been conductor in Osnabrück, Bremen, Munich and with the Essen Philharmonic as well as guest conductor of distinguished European orchestras. Since 1985, Helmut Imig works as a freelance *and, in the last twenty years, has become specialised in music for silent films. Imig has composed original music for films in sync with the style of the times, among these, Ernst Lubitsch's* Lady Windermere's Fan *and* So this is Paris, *as well as his remarkable reconstruction of Edmund Meisel's music for Battleship Potemkin directed by Sergej Ejzenstejn. With his own compilations and transcriptions of original scores by Saint-Saens, Mascagni, Hindemith, Shostakovich and others, Helmut Imig tours the world.*
www.helmutimig.de

Florian Kmet, nato nel 1973 a Innsbruck, vive e lavora a Vienna come cantante e chitarrista di formazione classica con un'ampia gamma di attività che comprendono opere soliste e musica per il cinema e il teatro. È membro permanente di Lokai, Trio Exklusiv e KMET. Ha inciso album con Thrill Jockey, Mosz, Koncord e Universal e ricevuto borse di studio nazionali per la composizione nel 2005 e nel 2011. Ha collaborato con W. Mitterer, G. Schneider, F. Hautzinger, M. Brandlmayr, J. Sanchéz-Chiong. Florian Kmet pratica da molti anni la fotografia seriale; si interessa in particolare al traffico nelle grandi città che visita in occasione dei tour.
http://kmet.klingt.org/

***Florian Kmet**, born in 1973 in Innsbruck, lives and works in Vienna as a classical trained guitarist and singer with a wide range of activities including solo-works and music for theatre and film. He is a permanent member of Lokai, trio exklusiv and KMET. He has released albums with Thrill Jockey, Mosz, Koncord and Universal and received national grants for composition in 2005 and 2011, collaborations with W. Mitterer, G. Schneider, F. Hautzinger, M. Brandlmayr, J. Sanchéz-Chiong. Florian Kmet has been exploring serial-photography for many years, especially fascinated with traffic in big cities, which he visits while being on tour.*
http://kmet.klingt.org/

Donald Sosin, compositore, musicista, arrangiatore e direttore d'orchestra, è cresciuto a New York e a Monaco. Si esibisce a Il Cinema Ritrovato fin dal 1999, spesso insieme alla moglie, la cantante Joanna Seaton. Si sono esibiti a Le Giornate del Cinema Muto, al Lincoln Center, al MoMA, al MOMI, alla National Gallery e ai festival cinematografici di Telluride, Jecheon (Corea del Sud), Seattle, San Francisco, Mosca, nonché a Yale, Harvard, Brown ed Emory. Insieme coordinano seminari negli Stati Uniti. Quest'anno Sosin ha ricevuto il Premio alla carriera del Denver Silent Film Festival. A marzo ha composto le musiche di *The Pawnshop* di Chaplin per la versione itinerante de Il Cinema Ritrovato alla Brown University. La partitura orchestrale di Sosin di *Sherlock Holmes* debutterà nell'estate del 2016 al Festival Internazionale del Cinema di Odessa. Tra le colonne sonore recentemente uscite in Dvd i film di Keaton per la Lobster e *Ten Nights in a Bar Room* per il cofanetto dalla KinoLorber dedicato al cinema afroamericano. Tra gli altri committenti, il Chicago Symphony Chorus, la Jerusalem Symphony Orchestra, la San Francisco Chamber Orchestra, il MoMA e il Metropolitan Museum of Art. www.oldmoviemusic.com

***Donald Sosin**, composer/keyboards/arranger/conductor, grew up in New York and Munich. He has performed at Il Cinema Ritrovato each year since 1999, often joined by his wife, singer Joanna Seaton. They also appear at Le Giornate del Cinema Muto, Lincoln Center, MoMA, MOMI, the National Gallery, and film festivals on three continents including Telluride, Jecheon (South Korea), Seattle, San Francisco, Moscow, and college campuses like Yale, Harvard, Brown and Emory. The couple leads music workshops around the US. Sosin received the Career Achievement Award this year from the Denver Silent Film Festival. He scored Chaplin's* The Pawnshop *for the touring edition of Il Cinema Ritrovato at Brown University in March. Sosin's orchestral score for* Sherlock Holmes *will be premiered in the 2016 summer at the Odessa International Film Festival. Recent Dvd scores include Keaton films for Lobster and* Ten Nights in a Bar Room *for KinoLorber's African-American set. Other commissions: Chicago Symphony Chorus, Jerusalem Symphony Orchestra, San Francisco Chamber Orchestra, MoMA, and Metropolitan Museum of Art.*
www.oldmoviemusic.com

Gabriel Thibaudeau, compositore, direttore e pianista, è nato nel 1959 e ha studiato pianoforte alla scuola di musica Vincent D'Indy e composizione all'Università di Montréal. Ha cominciato a lavorare a quindici anni come pianista accompagnatore per la danza. Negli ultimi venticinque anni è stato pianista per Les Grands Ballets Canadiens e per La Cinémathèque Québécoise nonché compositore presso 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. I suoi lavori vengono eseguiti nelle Americhe e in Europa, Asia e Africa. Tra i suoi committenti internazionali vi sono il Musée du Louvre di Parigi, la Cineteca di Bologna, il Festival di Cannes, la National Gallery di Washington, Les Grands Ballets Canadiens e la Montreal Symphony Orchestra. Gabriel Thibaudeau è 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 Montréal. He started work at the age of 15 as a pianist for bal-*

lets. Since then, he has been a pianist for Les Grands Ballets Canadiens, appointed pianist at La Cinémathèque Québécoise for the last 25 years and the composer in residence with L'Octuor de France for more than 15 years. Thibaudeau's work includes music for ballets, the opera, chamber music and several orchestral compositions for silent films. His works are performed in the Americas, as well as in Europe, Asia and Africa. Several international institutions have commissioned him work, among them: Le Musée du Louvre in Paris, the Cineteca di Bologna, Le Festival de Cannes, the National Gallery in Washington, Les Grands Ballets Canadiens and the Montreal Symphony Orchestra. Gabriel Thibaudeau is represented by Troublemakers Inc.
www.gabrielthibaudeau.com

Studenti del conservatorio di Musica G.B. Martini di Bologna
Triennio di Musica Elettronica e Biennio Specialistico in Sound Design e Musica per il Cinema

Students of the Conservatory G.B. Martini of Bologna
Degree in Electronic Music and Master Degree in Sound Design and Music for Film

Giovanni Magaglio è sound designer, musicista, programmatore audio. Laureato in Musica Elettronica al Conservatorio Bellini, ha partecipato come sound designer e compositore a varie produzioni audiovisuali.

Giovanni Magaglio *is a sound designer, musician and audio programmer. He has a degree in electronic music from the Conservatory Bellini and has worked as a sound designer and composer for a number of audio-visual productions.*

Amirabbas Mohammadi ha studiato Musica Elettronica e Composizione al Conservatorio di Bologna, Sibelius Academy e Aalto University. Collabora con gruppi internazionali.

Amirabbas Mohammadi *studied electronic music and musical composition at the Conservatory in Bologna, Sibelius Academy and Aalto University. He collaborates with international groups.*

Lorenzo Quadri ha frequentato un corso di sound design e tecnologie musicali presso l'IITM. Ha partecipato al progetto SOLOXTRE presentato all'evento *Corrente Continua* e al Kinodromo di Bologna.

Lorenzo Quadri *studied sound design and music technologies at IITM. He participated in the SOLOXTRE project presented at* Corrente Continua *and the Kinodromo in Bologna.*

Matteo Pastorello è batterista, sound designer e musicista elettronico. Ha realizzato diversi lavori audiovisivi ed è attivo come concertista. Nel 2016 ha partecipato al progetto SOLOXTRE.

Matteo Pastorello *is a drummer, sound designer and electronic musician. He has created various audio-visual works and is an active concertist. In 2016 he participated in the SOLOXTRE project.*

Ivan Sparacino si è laureato in Musica Elettronica al Conservatorio Bellini. Compone colonne sonore per videomapping e ha firmato quella del cortometraggio *Racconto numero quattro* di Andre Fiume.

Ivan Sparacino *holds a degree in electronic music from the Conservatory Bellini. He composes soundtracks for videomapping and composed the music for Andre Fiu*me's short film *Racconto numero quattro.*

Giorgio Spedicato ha suonato in oltre trecento concerti in Italia e Inghilterra. La sua musica è diffusa da diverse emittenti nazionali, fra le quali Radio2.

Giorgio Spedicato *has performed in over 300 concerts in Italy and England. Various national broadcasters, including Radio2, play his music.*

BOLOGNA FOTOGRAFATA
TRE SECOLI DI SGUARDI

Bologna, Sottopasso di Piazza Re Enzo, 9 giugno-30 settembre 2017

Orari di apertura / *Opening hours*
Lunedì, mercoledì, giovedì e venerdì: ore 14-20 / *Monday, Wednesday, Thursday and Friday: 2 pm-8 pm*
Sabato, domenica e festivi: ore 10-20 / *Saturday, Sunday and Holydays: 10 am-8 pm*
Chiuso il martedì (e dal 14 al 20 agosto compresi) / *Closed on Tuesdays (and from August 14-20)*
Apertura straordinaria, dal 24 giugno al 2 luglio: ore 10-22 /
Open exceptionally, from June 24-July 2: 10 am-10 pm

Dopo il successo di *Lumière. L'invenzione del cinematografo*, la Cineteca ha immaginato una mostra con lo stesso approccio di quella dedicata ai fratelli di Lione. Una mostra formativa e divertente, che consentirà di scoprire la città, la sua storia, le persone e i luoghi osservati da decine di fotografi. Una mostra realizzata in gloria degli archivi. Bologna è una città ricca proprio perché vi sono tanti archivi che si impegnano nell'opera così importante di conservazione della memoria.

Gian Luca Farinelli

Il racconto vivo di una città, della sua gente. È quello che può fare lo sguardo di un fotografo, testimone instancabile di tutto ciò che accade, della vita di tutti i giorni. Così, attraverso lo sguardo di molti fotografi, vogliamo ripercorrere la Bologna novecentesca, quella che si affaccia alla modernità, pur lasciando ancora all'obiettivo qualche scampolo di maestosa antichità (le mura) o un inimmaginabile profilo fluviale. La capacità unica della fotografia di cogliere e fissare le rivoluzioni urbanistiche a cavallo tra Otto e Novecento è la scintilla che innescherà un lungo viaggio nel corso del quale incontreremo personaggi e storie della città (dalla Prima guerra mondiale agli anni del fascismo, dalla Liberazione alla ricostruzione del secondo dopoguerra, con Dozza, Lercaro, Zangheri), intrecciando questo cammino a quello della fotografia stessa, arte e mestiere che a Bologna ha visto all'opera artisti come Enrico Pasquali, Aldo Ferrari, Nino Comaschi.

After the success of Lumière. L'invenzione del cinematografo, the Cineteca has come up with an exhibition that follows the same approach as the one dedicated to the two brothers from Lyon. An educational and entertaining exhibition that will reveal the city, its history, people and places through dozens of photographs. An exhibition realised in honour of the archives. Bologna is a rich city precisely because there are so many archives dedicated to the important task of preserving memory.

Gian Luca Farinelli

A vivid account of a city and its people. This is what the eyes of a photographer can do, an untiring witness of everything that goes on and everyday life. With this exhibition we look back at twentieth-century Bologna through the eyes of many photographers: they capture the changes of modernity while still leaving space for remnants of magnificent relics (city walls) or an unimaginable river profile. Photographers' images of the urban revolutions between the nineteenth and twentieth centuries create a long journey through the city's characters and stories (from the First World War to the Fascist years, from Liberation to the reconstruction following the Second World War, with Dozza, Lercaro and Zangheri), which is interwoven with an exploration of photography itself, an art and craft that in Bologna saw artists such as Enrico Pasquali, Aldo Ferrari and Nino Comaschi.

Charlie, i nuovi bohémien e i beat
Charlie, the bohemians and the beats

Nel suo fondamentale *Chaplin and American Culture: The Evolution of a Star Image*, Chuck Maland scrive: "Negli anni Sessanta, in particolare tra il 1960 e il 1964, l'immagine divistica di Chaplin negli Stati Uniti iniziò ad assumere connotazioni più positive". Questa affermazione è il punto di partenza per la sua indagine sul ruolo svolto dalla controcultura americana (in particolare i nuovi bohémien e i beat) nel portare alla luce queste "connotazioni più positive". Il progetto di ricerca si avvale di documenti primari conservati alla Stanford University, alla UC Berkeley, all'Harry Ransom Center e negli archivi Charlie Chaplin, ecc., e di fonti secondarie. Sarà coadiuvato, ove appropriato, da immagini di documenti originali, fotografie ed estratti di film.
Tre importanti membri della nuova bohème, James Agee, Peter D. Martin e Lawrence Ferlinghetti, possono vantare un ruolo importante nella rinascita di Charlot – Agee per il suo sostegno incondizionato a Chaplin dopo conferenza stampa di *Monsieur Verdoux*, Martin e Ferlinghetti per aver fondato il fondamentale City Lights Pocket Bookshop, rifugio per i futuri artisti beat, e il solo Ferlinghetti per l'adozione di Charlot nei propri versi quale incarnazione del poeta.
La conferenza prenderà poi in considerazione i beat, un gruppetto di intellettuali che contribuirono attraverso le loro opere alla rinascita di Charlot: Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Bob Kaufman e Peter Orlovsky. I beat si identificavano con le traversie politiche di Chaplin e vedevano in Charlot una sorta di simbolo della loro filosofia e del loro stile di vita.

Lisa Stein Haven

Chuck Maland's assertion in his seminal Chaplin and American Culture*:* The Evolution of a Star Image *that: "In the 1960s, particularly between 1960 and 1964, Chaplin's star image began to take on more positive associations in the United States" is the starting point for this investigation of the role of the American counterculture (namely the Bohemians and Beats) in the rise of these "more positive associations". The project's research combines primary documents from the Stanford University, UC Berkeley, Harry Ransom Center and the Charlie Chaplin archives, etc. and secondary sources. It will be enhanced by images of original documents, photographs, and film excerpts where appropriate.*
Three important members of the Bohemians, James Agee, Peter D. Martin and Lawrence Ferlinghetti, can claim important roles in the Little Tramp's resurgence – Agee for his undying support of Chaplin following the Monsieur Verdoux *press conference, Martin and Ferlinghetti for starting the important City Lights Pocket Bookshop, refuge for the Beat artists to come, and Ferlinghetti alone for adopting the Little Tramp as his figure for the poet in his poetry.*
This lecture will then consider the American Beat, a small group of intellectual artists, who also fostered the Little Tramp persona's resurgence through their work, namely Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Bob Kaufman, and Peter Orlovsky. The Beats identified with Chaplin the man's political problems and subsequently attached themselves to his Little Tramp as a sort of symbol of their philosophy and lifestyle.

Lisa Stein Haven

TUTTI I FILM DEL CINEMA RITROVATO IN UN NUOVO DATABASE
ALL THE FILMS OF IL CINEMA RITROVATO IN A NEW DATABASE

Dopo aver aggiornato il sito del Cinema Ritrovato due anni or sono, abbiamo completato il trasferimento dei contenuti dei cataloghi delle trenta edizioni del nostro Festival all'interno in un database consultabile online in cui sono ora disponibili i circa 5500 film programmati dal 1987 a oggi. Questo grande patrimonio di ricerca, frutto di anni di collaborazione tra tutte le cineteche e gli archivi privati del mondo, è adesso disponibile per tutti e per sempre. Il database, in italiano e inglese, riporta dati tecnici e schede critiche di tutti i film programmati; sono altresì indicate le provenienze delle copie e preziose note di restauro che raccontano la storia di ognuna di esse. È stato un lungo lavoro collettivo di archiviazione al quale hanno collaborato con generosità numerosi colleghi e studenti. Per le fotografie ringraziamo in particolare le fototeche della Cinémathèque Suisse e della Cinémathèque Royale de Belgique, oltre naturalmente all'archivio fotografico della Cineteca di Bologna.
Dal sito è possibile inoltre scaricare materiali (cataloghi, programmi) delle edizioni precedenti, rivedere le lezioni di cinema, acquistare libri e Ddv delle nostre edizioni e visionare numerosi video e gallerie fotografiche.
Ci auguriamo che questo prezioso strumento, che contiamo in futuro di arricchire con nuovi contenuti, possa stimolare il desiderio di rivedere tanti bei film e rassegna che attendono solo di ritrovare un nuovo pubblico.

Having updated the Cinema Ritrovato website a couple of years ago, we have now completed the transfer of the contents of the catalogues for all thirty editions of the festival into an online database which now contains the approximately 5,500 films programmed between 1987 and today. This fantastic research resource, the fruit of years of collaboration between film archives and private collections around the world, is now available to everyone and for ever. The database, in Italian and English, records the technical data and critical entries for all the films programmed, as well as the provenance of the copies screened and precious information about their restoration. It is the result of a lengthy and collaborative archival process involving the generosity of numerous colleagues and students. For the photographs, we thank in particular the photographic archives of the Cinémathèque Suisse and the Cinémathèque Royale de Belgique, in addition, naturally, to the the Cineteca di Bologna's own photo archive.
From the site it is also possible to download materials (catalogues, programmes) from earlier editions, re-watch the Film Lectures, buy the books and DVDs we have published, and visit numerous still and moving image galleries.
We hope that this precious instrument, which we intend to enrich with new content as time goes by, will stimulate a desire to revisit so many great films and exhibitions, which are there waiting only to find a new audience.

IL CINEMA RITROVATO DVD AWARDS - XIV EDIZIONE
IL CINEMA RITROVATO DVD AWARDS – 14TH EDITION

Il premio intende dare visibilità e incentivare i Dvd e i Blu-ray di qualità realizzati in tutto il mondo nel settore dell'home entertainment. Al concorso partecipano Dvd e Blu-ray pubblicati tra marzo 2016 e febbraio 2017, relativi a film di acclamata importanza e di produzione anteriore al 1987 (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), Miglior Dvd/Blu-ray singolo, Miglior bonus, Miglior riscoperta di un film dimenticato, Migliore collana/cofanetto.

The award aims to encourage and give visibility to quality home entertainment Dvd and Blu-ray from around the world. The competition is open to Dvd and Blu-ray released between March 2016 and February 2017 of important films made before 1987 (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, e 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 del Festival 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.*

Alexander Horwath
Curatore e critico cinematografico e di arti visive, ha diretto la Viennale – Vienna International Film Festival e, dal 2002, è direttore dell'Österreichisches Filmmuseum di Vienna. È autore di monografie sul cinema della New Hollywood, sul cinema d'avanguardia austriaco, su Michael Haneke e sul film scomparso di Josef von Sternberg, *The Case of Lena Smith*.

Curator and writer on film and visual art, he is the former director of the Viennale – Vienna International Film Festival and, since 2002, director of Österreichisches Filmmuseum in Vienna. Among his publications are books on New Hollywood Cinema, Austrian avant-garde film, Michael Haneke and Josef von Sternberg's lost film The Case of Lena Smith.

Lucien Logette
Dal 1979 è critico della rivista "Jeune Cinéma", di cui è redattore capo dal 1992. Scrive anche per "La Quinzaine littéraire" e per "1895". Responsabile delle voci relative ai registi francesi del *Dictionnaire Larousse mondial du cinéma* (2011) e collaboratore per *L'Encyclopédie des mouvements d'avant-garde du XXe siécle* (2012), ha co-curato la raccolta di scritti di Jacques-B. Brunius, *Dans l'ombre où les regards se nouent* (2016). Dal 2004 fa parte del comitato di selezione del Festival di Cannes.

He has been a critic for the magazine "Jeune Cinéma" since 1979 and its editor-in-chief since 1992. He also writes for "La Quinzaine littéraire" and "1895". Logette was responsible for entries on French directors in the Dictionnaire Larousse mondial du cinéma *(2011) and collaborated on* L'Encyclopédie des mouvements d'avant-garde du XXe siécle *(2012). He is the co-editor of the collection of writings by Jacques-B. Brunius,* Dans l'ombre où les regards se nouent *(2016). Since 2004 Logette has also been a member of the Cannes Festival's selection committee.*

Mark McElhatten
Curatore indipendente di programmazioni film e video dal 1977. Curatore/archivista cinematografico delle Martin Scorsese Film Collections (Sikelia Productions/Scorsese Family Foundation) dal 1998. Fondatore e curatore della sezione 'Views from the Avant-Garde' del New York Film Festival. Curatore della serie 'The Walking Picture Palace' dal 1994. Consulente curatoriale. Moving Image artist dal 1973 (sotto diversi nomi). Scrittore.

Independent film and video curator since 1977. Curator/archivist of the Martin Scorsese Film Collections (Sikelia Productions/Scorsese Family Foundation) since 1998. Founder/curator of 'Views from the Avant-Garde' at the New York Film Festival (founded 1997 series retired in 2014). Curator of 'The Walking Picture Palace' since 1994. Curatorial consultant. Moving Image artist since 1973 (releasing under a variety of different names). Writer.

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 studies (on Orson Welles, Arthur Penn, Marco Ferreri, Bertrand Tavernier and Jacques Rivette).*

Jonathan Rosenbaum
Critico cinematografico del "Chicago Reader" dal 1987 al 2008, scrive di cinema sul suo blog (jonathanrosenbaum.net) ed è autore freelance, docente e relatore. Recentemente ha insegnato alla Film Factory di Sarajevo e alla School of the Art Institute di Chicago e ha scritto per "Artforum", "Caimán Cuadernos de Cine", "Cine-Files", "Cinema Scope", "Film Comment", "lolajournal.com", "Sight and Sound" e per le pubblicazioni digitali di Arrow, BFI Video, Carlotta, Cinema Guild, Criterion, Icarus, Masters of Cinema, Olive, StudioCanal e Universal. Il suo ultimo volume è *Goodbye Cinema, Hello Cinephilia: Film Culture in Transition* (2010).

Film critic at the "Chicago Reader" from 1987 to 2008, Rosenbaum writes about cinema on his blog (jonathanrosenbaum.net) and works as a freelance writer, teacher, and speaker. He most recently taught at Film Factory in Sarajevo and the School of the Art Institute in Chicago and has written for "Artforum", "Caimán Cuadernos de Cine", "Cine-Files", "Cinema Scope", "Film Comment", "lolajournal.com" and "Sight and Sound", and for digital publications by Arrow, BFI Video, Carlotta, Cinema Guild, Criterion, Icarus, Masters of Cinema, Olive, StudioCanal, and Universal. His most recent book is Goodbye Cinema, Hello Cinephilia: Film Culture in Transition *(2010).*

FINALISTI / *FINALISTS*

DEKALOG
(Polonia, 1985)
di Krzysztof Kieślowski
Arrow Films (Blu-ray + Dvd)

BRING ME THE HEAD OF ALFREDO GARCIA
(USA, 1974) di Sam Peckinpah
Arrow Films (Blu-ray)

NAPOLÉON
(Francia, 1927) di Abel Gance
BFI (Blu-ray)

DISSENT & DISRUPTION ALAN CLARKE AT THE BBC
(GB, 1969-1989)
BFI (Blu-ray + Dvd)

COFFRET L'ÂGE D'OR DU CINÉMA JAPONAIS
(Francia-Giappone, 1939-1964)
Carlotta Films (Dvd)

AMARCORD
(Italia, 1973) di Federico Fellini
CG Entertainment (Blu-ray + Dvd)

LA VIE EST À NOUS, LE TEMPS DES CERISES ET AUTRES FILMS DU FRONT POPULAIRE
(Francia, 1936-1937) di Jean Renoir, Jean-Paul Le Chanois
Ciné-Archives (Dvd)

PRIVATE PROPERTY
(USA, 1960) di Leslie Stevens
Cinelicious Pics (Blu-ray)

MARGOT DIAS: FILMES ETNOGRÁFICOS (1958-1961)
(Portogallo, 1958-1961)
Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema / Direção-Geral do Património Cultural, Museu Nacional de Etnologia (Dvd)

DÉJÀ S'ENVOLE LA FLEUR MAIGRE
(Belgio, 1960) di Paul Meyer
Cinematek (Dvd)

JACQUELINE VEUVE – RÉTROSPECTIVE
(Svizzera, 1966-2010)
Cinémathèque suisse / Cin&Lettres / Radio Télévision Suisse (Dvd)

CHIMES AT MIDNIGHT
(Spagna, 1966) di Orson Welles
The Criterion Collection (Blu-ray)

THE KENNEDY FILMS OF ROBERT DREW & ASSOCIATES
(USA, 1960-1964) di Robert Drew
Criterion (Blu-ray)

WAJDA
(Polonia, 1954-2013)
Polski Instytut Sztuki Filmowej (Dvd)

MARTIN SCORSESE PRESENTS: MASTERPIECES OF POLISH CINEMA
(Polonia, 1958-1988)
DI Factory (Blu-ray)

RUSHES DE BRUNO MUEL
Avec le sang des autres
(Francia, 1974) di Bruno Muel
Éditions commune (Dvd)

THE SALVATION HUNTERS
(USA, 1925) di Josef von Sternberg
Edition Filmmuseum (Dvd)

K.U.K. KINOBOX. DIE DONAUMONARCHIE IN ORIGINALEN FILMDOKUMENTEN
(1896-1918)
Filmarchiv Austria / Ernst Kieninger, Nikolaus Wostry (Dvd)

WOMAN ON THE RUN
(USA, 1950) di Norman Foster
Flicker Alley, LLC. / The Film Noir Foundation (Blu-ray + Dvd)

OPFERGANG
(Germania, 1944) di Veit Harlan
Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung / Concorde Home Entertainment (Blu-ray)

IMMENSEE
(Germania, 1943) di Veit Harlan
Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung / Concorde Home Entertainment (Blu-ray)

UN CARNET DE BAL
(Francia, 1937) di Julien Duvivier
Gaumont Vidéo (Dvd/Blu-ray)

RENDEZ-VOUS DE JUILLET
(Francia, 1949) di Jaques Becker
Gaumont Vidéo (Dvd/Blu-ray)

VINICIUS DE MORAES, UM RAPAZ DE FAMÍLIA
(Brasile, 1983) di Susana Moraes
Instituto Moreira Salles (Dvd)

PIONEERS OF AFRICAN-AMERICAN CINEMA
(USA, 1915-1944)
Kino Lorber (Blu-ray)

COLOUR BOX: 19 FILMS BY LEN LYE
(USA-Nuova Zelanda, 1929-1980)
Len Lye Foundation / Govett-Brewster Art Gallery / Ngā Taonga Sound and Vision (Dvd)

TRÉSORS DU CINEMA YIDDISH
(Polonia-USA-Germania, 1936-1949)
Lobster Films (Dvd)

THE MAGIC BOX: PROJECT SHIRLEY VOL. 4: THE FILMS OF SHIRLEY CLARKE
(USA, 1929-1987)
Milestone Film & Video (Blu-ray + Dvd)

TONKA ŠIBENICE
(Repubblica Ceca, 1930)
di Karel Anton
Národní filmový archiv / Filmexport Home Video (Dvd)

GOOD AFTERNOON
(Australia, 1971) di Phil Noyce
National Film and Sound Archive of Australia (Dvd)

LE CARROSSE D'OR
(Italia, 1952) di Jean Renoir
Raro Video (Dvd)

LES SAISONS – UNE TÉTRALOGIE DE MARCEL HANOUN
(Francia, 1968-1972)
Re:Voir Video (Dvd)

PEOPLE OF THE MOUNTAINS
(Ungheria, 1942) di István Szöts
Second Run (Dvd)

ROBERT FRANK: FILM WORKS
(USA, 1959-1975)
Steidl (Dvd)

THE MAN WHO FELL TO EARTH
(GB, 1976) di Nicolas Roeg
StudioCanal (Blu-ray + Dvd)

XV MOSTRA MERCATO DELL'EDITORIA CINEMATOGRAFICA
15TH IL CINEMA RITROVATO BOOK FAIR

Biblioteca Renzo Renzi, Piazzetta Pier Paolo Pasolini, 3/b
Inaugurazione 23 giugno, ore 9 / *Opening 23rd June, 9 am*
23 giugno-1 luglio, 9-18.30 / *23rd June-1st July, 9 am-6:30 pm*
2 luglio ore 9-15 / *2nd July, 9 am-3pm*
Ingresso gratuito / *Free admission*

La Mostra Mercato dell'Editoria Cinematografica compie quindici anni e, come sempre, mira ad offrire al pubblico del festival una selezione dei migliori prodotti editoriali nazionali e internazionali. Circa un'ottantina di editori di libri di cinema, Dvd e Blu-ray partecipano con le loro novità, mettendo a disposizione complessivamente oltre un migliaio di titoli. Quest'anno uno spazio più ampio rispetto al passato è stato dedicato agli editori universitari inglesi, statunitensi e alle cineteche internazionali, per un'offerta sempre più ricercata e specializzata.
Saranno presenti come lo scorso anno librerie antiquarie e punti vendita specializzati, che arricchiranno la proposta della Mostra Mercato, affiancando ad essa materiale grafico e ulteriori pubblicazioni. Cineteca di Bologna propone inoltre le proprie edizioni, oltre a manifesti e locandine, libri rari e gagdet.

The Film Book Fair has now reached its 15th edition. As ever, it aims to offer Il Cinema Ritrovato *visitors a selection of the best products available from national and international publishers. Over eighty film book, Dvd and Blu-ray publishers have agreed to participate displaying their latest releases amounting to a total of over one thousand titles. This year greater space has been given to British and American university presses and to international film archives in order to provide an ever more specialized and sought-after selection. Like last year, antiquarian book-sellers and specialist sales outlets will also be represented, enriching the Book Fair's offer even further with other publications and visual material. The Cineteca di Bologna will also be selling its own publications alongside posters, rare books and gadgets.*

IL CINEMA RITROVATO ALLA LINEA

La Linea, piazza Re Enzo, 1
24 giugno-1° luglio, 19.00 / *24th June-1st July, 7 pm*
Ingresso libero / *Free admission*
In collaborazione con Libreria Coop. Ambasciatori

Anche quest'anno, durante il festival, verranno presentati alcuni libri selezionati tra le uscite editoriali recenti e introdotti da ospiti e autori. Ogni sera, nella splendida cornice di piazza Re Enzo, critici, registi e professionisti del settore s'incontreranno per dialogare attorno ai temi e ai personaggi al centro dei volumi presentati: dal neorealismo di Rossellini al cinema del reale, da autori che hanno fatto la storia del cinema italiano come Bertolucci o Moretti allo sceneggiatore 'al di sopra di ogni sospetto' Ugo Pirro, fino alla sala come cattedrale del culto cinefilo con il caso del Brady, mitico cinema parigino. Otto libri e otto incontri da non perdere.

Again this year, several books selected from the recent film publications will be presented at the festival, accompanied by introductions by authors and special guests. Every evening in the splendid setting of piazza Re Enzo, critics, directors and other professionals from the sector will meet to discuss the themes and people dealt with in the books presented: from Rossellini's Neorealism to realist cinema, from auteurs *who have come to define the history of Italian cinema like Bertolucci and Moretti, to the screenwriter 'above all suspicion' Ugo Pirro, and then on to the movie theatre as a cathedral of the cult of cinema, in the case of the mythical Parisian cinema Brady.*

Gli strumenti di gestione delle collezioni nel XXI secolo / *Collection Management Tools in the 21st Century*
Martedì, 27 giugno 2017, 9.30-12.30 / *Tuesday, June 27th, 9.30-12.30*
MAMbo (Museo d'Arte Moderna di Bologna), via Don Minzoni 14

Dopo il successo del seminario congiunto FIAF/ACE *Metadata Management in Film Archives* (Potsdam, 29-30 marzo 2017), è apparso chiaro che la maggioranza di noi condivide una serie di domande e di problemi che meritano di essere discussi dall'intera comunità.
Abbiamo dunque pensato che il seminario annuale ACE tradizionalmente organizzato a Bologna fosse l'occasione giusta per proseguire la discussione e per approfondire alcune tematiche.
Per molti decenni il ventaglio di scelte è stato limitato: i nostri database erano tutti più o meno database relazionali, strumenti costosi, semplici e banali che abbiamo faticosamente sviluppato per anni. Le regole dei metadati si limitavano a questo: seguire le regole di catalogazione FIAF, punto. A essere ricchi e importanti, si poteva acquistare un software di gestione usato ovunque. Ma i tempi sono cambiati, le problematiche si sono fatte più numerose e le risposte più scarse. Come dovrebbe configurarsi nel XXI secolo la gestione delle nostre collezioni di film e documenti? Cosa dovrebbe essere in grado di fare? Tenendo conto che: le nostre collezioni sono miste, analogiche e digitali; dopo decenni di 'niente di nuovo sul fronte dei metadati', improvvisamente ci sono nuovi standard ovunque (come il CWS o le nuove regole FIAF); i database relazionali sono ormai morti e sepolti; viviamo nell'epoca di Google; il nostro accesso è sempre più digitale, così come lo sono i nostri strumenti di conservazione.
Ci chiediamo pertanto: c'è vita dopo i database relazionali? E se sì, com'è? Di cosa parliamo quando parliamo di Linked Open Data? Cosa sono? Cosa possono fare per noi? Dobbiamo davvero preoccuparcene? Come possiamo ottenere ciò che ci serve? Cosa dobbiamo acquistare? Ciò che possiamo acquistare fa davvero quello che ci serve? Non dovremmo, in quanto comunità, trovare il modo di creare gli strumenti di cui abbiamo bisogno? Non sarebbe più conveniente lavorare tutti insieme? Possiamo farlo? E come?

La partecipazione al seminario è gratuita, ma subordinata a iscrizione. Essendo i posti limitati, sarà data precedenza ai membri di ACE.
Per ulteriori informazioni e per iscrizioni:
ace@deutsches-filminstitut.de; www.ace-film.eu

Following the success of the joint FIAF/ACE Workshop Metadata Management in Film Archives *(Potsdam, March 29-30, 2017), it was very clear that most of us share a common set of questions and problems that are worth discussing as a community.*
At the ACE we thought that the yearly ACE Workshop traditionally organized in Bologna was the perfect occasion to continue this discussion and to delve deeper into some of the issues. For many decades, the range of choices was limited: our databases were all more or less relational databases, simple, basic tools we developed painfully for years… Metadata rules were simple: follow FIAF's Cataloguing Rules and be happy! If you were big and rich, there was one collection management software available for purchase, used everywhere… But now, all this is gone, leaving us with more questions and fewer answers… What should a management tool for our film and non-film collections look like in the 21st century? What should it be able to do? Now that our collections are a combination of analog and digital? Now, after decades of 'nothing new on metadata', suddenly new standards are in use everywhere (like CWS or the new FIAF Rules)? Now that relational databases are as dead as papyrus? Now that we are in the era of Google? Now that access is increasingly digital as well as our conservation tools?
So we ask ourselves: is there life after relational databases? And if so, what does it look like? What's the buzz about Linked Open Data? What is it exactly? What can it do for us? Should we really care? How can we get what we need? What should we buy? Is there anything we can buy that does what we need? Can we afford it? Shouldn't we, as a community, find a way to create the tools we need? Wouldn't it be more affordable if we work together? Can we do that? How?

Workshop attendance is free, but registration is required. Places are limited, so preference is given to ACE members.
For more information and to register please visit
www.ace-film.eu or contact:
ace@deutsches-filminstitut.de

EUROPA CINEMAS AUDIENCE DEVELOPMENT & INNOVATION LAB

Creare maggiore inclusione e raggiungere nuovo pubblico
Building Inclusion & Reaching Out To New Audiences

Bologna, da sabato 24 a mercoledì 28 giugno 2017 / *Bologna, Saturday 24th to Wednesday 28th June 2017*

Condotto da / *Directed by* Madeleine Probst (Vice-President of Europa Cinemas & Watershed Cinema Programme Producer, GB) con / *together with* Hrvoje Laurenta (Manager, Kino Europa, Croazia), Mathias Holtz (Programming Manager, Folkets Hus och Parker, Svezia) e / *and* Daniel Sibbers (Director of Marketing, Yorck Kinogruppe, Germania) con il contributo speciale dell'esperto in social media / *with a special guest contribution from social media expert* Marco Odasso.

Il 2017 segna il 25° anniversario del circuito Europa Cinemas, che oggi coinvolge 654 città e 41 paesi rappresentando 1088 sale con 2684 schermi cinematografici. In questo anno speciale, gli esercenti di tutta Europa (e non solo) si incontrano al Cinema Ritrovato per riflettere su passato, presente e futuro del cinema nell'ambito della 13ª edizione dell'Audience Development & Innovation Lab.
Con circa 40 milioni di ingressi in sala registrati da film europei nel 2016, c'è davvero di che essere soddisfatti. Il circuito Europa Cinemas continua a sostenere il cinema europeo svolgendo un ruolo cruciale nella creazione di una domanda diversificata e nella promozione della cultura del consumo in sala in un mercato multi-piattaforma sempre più competitivo. Sono tempi difficili per le sale cinematografiche, ma proprio queste difficoltà offrono l'occasione di riflettere in maniera creativa sul carattere distintivo e sul grado di coinvolgimento della visione in sala.
Come messo in luce da una recente indagine sull'innovazione commissionata da Europa Cinemas (*New Approaches to Audience Building*), "per le sale cinematografiche l'innovazione non è un'idea astratta. La vita o la morte dei cinema dipende dalla loro capacità di entrare in sintonia con il pubblico". I nostri laboratori forniscono uno spazio essenziale di ricerca e sviluppo in cui condividere esperimenti. Negli ultimi tredici anni, i laboratori di Bologna e le loro propaggini di Sofia e Siviglia hanno riunito un migliaio di partecipanti per discutere su una questione vitale: come preparare il pubblico a una dieta più ricca e varia di film?
Il laboratorio di quest'anno proporrà molti seminari pratici, all'insegna della preziosa massima di Samuel Beckett: "Ho provato, ho fallito. Non importa, riproverò. Fallirò ancora. Fallirò meglio", con l'aggiunta dell'ingrediente della condivisione!
Faremo riferimento a *case studies* concreti, con l'obiettivo di ripensare e infondere nuove energie alle nostre strategie. E per questo non c'è luogo migliore del Cinema Ritrovato,

2017 marks the 25th birthday of the Europa Cinemas network; now established in 654 towns in 41 countries, representing 1,088 cinemas with 2,684 screens. On this special anniversary year, cinema practitioners from across Europe and beyond gather at Il Cinema Ritrovato to reflect on the past, present and future of cinema for the 13th edition of Europa Cinemas' Audience Development & Innovation Lab.
With some 40 million admissions for European films in 2016, we really have something to celebrate. The Europa Cinemas network continues to underpin the life of European films, playing a key role in creating demand for diverse films and promoting the value of cinema going culture amidst an increasingly competitive multi-platform market. These are challenging times for cinemas but also present opportunities to think creatively about the uniqueness of venues' cultural offer and audience experience and engagement.
As highlighted in a recent survey of innovation commissioned by Europa Cinemas (New Approaches to Audience Building), "innovation for cinemas is not an abstract idea. Venues live or die by their ability to connect to audiences". What the labs do provide is a vital research and development space for sharing experiments. Over the past 13 years, labs in Bologna as well as offshoots in Sofia and Sevilla, have brought together some 1,000 participants to consider the vital question of how to develop audiences for a broader diet of film.
In this latest Audience Development and Innovation Lab, there'll be lots of hands-on practical workshops, informed by Samuel Beckett's insightful maxim: "Ever tried. Ever failed. No matter. Try Again. Fail again. Fail better". With the added ingredient of sharing!
We will draw on practical case studies to rethink and re-energise our approaches; and what better place than Il Cinema Ritrovato to make this happen; a festival that's living and breathing proof that our rich cinema heritage is very much alive; as is the collective ritual of coming together to watch great films, most spectacularly al fresco on the breathtaking Piazza Maggiore.

prova tangibile che il nostro ricco patrimonio cinematografico è vitale nel rito collettivo che porta tutti noi ad ammirare film straordinari nella spettacolare cornice di Piazza Maggiore.
Come ha detto Jean-Luc Godard, "il cinema crea ricordi, la televisione crea l'oblio", e il laboratorio di quest'anno rifletterà sul ruolo che il cinema e le immagini possono svolgere nella creazione dei nostri ricordi individuali e collettivi, altro tema fondamentale del Festival.
Tra le problematiche affrontate: come meglio conoscere il pubblico attuale e le nuove platee, come offrire agli spettatori contenuti, tempi e forme di fruizione personalizzati, nonché un programma coinvolgente. Rifletteremo su chi non riusciamo a coinvolgere e perché, con particolare attenzione ai più giovani, ai nativi digitali. Sono forse cresciuti con l'idea che il cinema non si rivolge a loro? Forse non se lo possono permettere, oppure si perdono nei mille rivoli dei contenuti e delle esperienze disponibili in rete?
Con l'aiuto di esperti in social media come Marco Odasso e di professionisti del settore come Hrvoje Laurenta (Kino Europa di Zagabria, premiato da Europa Cinemas nel 2016 per la migliore programmazione), esploreremo modalità per diventare più visibili e raggiungibili, per costruire una comunità e pubblicizzare la nostra attività contenendo i costi. A tale proposito, potremmo sicuramente imparare da una nuova generazione di autori, blogger e youtuber, che si rivolgono al pubblico online.
Esploreremo inoltre strategie inclusive e innovative orientate a favorire l'accesso e a coltivare il pubblico nelle sale e in rete. Per citare l'autrice e *diversity consultant* Vernā Myers: "diversità significa essere invitati alla festa; inclusione significa essere invitati a ballare".
Vedremo come culture organizzative più inclusive possano contribuire a creare consapevolezza e coinvolgimento presso il pubblico e come l'abitudine alla costante innovazione sia probabilmente il segreto per continuare a essere rilevanti.

Buon Festival e altri 25 di questi anni!

Madeleine Probst

As Jean-Luc Godard once stated, "cinema generates memory, television fabricates forgetting" *and this year's lab will reflect on the role that cinemas and images can play in creating and shaping our individual and collective memories, also a central theme for the Festival.*
We will tackle topics such as getting to know existing and new audiences better and how to reach out to audiences with personalised content, tone and timing and a relevant programme offer. We'll think about those that are not coming and the reasons why. What might be barriers to engagement, in particular in relation to younger generations of digital natives that perhaps haven't grown up with the idea that the cinema is for them? Can they not afford the cinema, are they getting lost in the multitude of content and experiences available on-line?
With help from social media experts such as Marco Odasso and leading cinema practitioners including Hrvoje Laurenta (Kino Europa in Zagreb, Europa Cinemas Awards 2016 – Best Programming winner), we'll explore practical ways to become more discoverable and visible, to build a community and generate a buzz on a budget. We might also learn a thing or two from a new generation of writers, bloggers and youtubers that are reaching out to online audiences.
We'll also look at inclusive and forward-thinking approaches to access and audience development in-venue and online. As author and diversity consultant Vernā Myers put it: "diversity is being invited to the party; inclusion is being asked to dance". We'll explore how more inclusive organisational cultures can help build awareness and engagement with audiences and why 'making a habit' of constant innovation is probably the key to staying relevant.

Buon Festival! Here's to another 25 years!

Madeleine Probst

L'Europa ama i festival europei del cinema

Luoghi ideali di incontro e di scambio, i festival offrono un ambiente vivace e accessibile al talento, alle storie e alle emozioni: in due parole, al cinema europeo.
Il Creative Europe – MEDIA Sub-programme dell'Unione Europea si propone di stimolare la competitività dell'industria europea dell'audiovisivo, di promuoverne la varietà e di incoraggiare la circolazione transnazionale dei film. Il programma riconosce il ruolo culturale, sociale ed economico dei festival nell'accrescimento dell'interesse del pubblico riguardo ai film europei co-finanziandone ogni anno circa sessanta in tutta Europa.
Questi festival si segnalano per la ricca e diversificata programmazione, le attività a sostegno dei giovani professionisti, l'impegno a promuovere l'alfabetizzazione e ad accrescere l'interesse del pubblico e l'importanza conferita alla creazione di reti internazionali al fine di facilitare l'accesso a opportunità di incontro indirizzate ai professionisti e al pubblico.
Nel 2016, i festival finanziati dal Creative Europe – MEDIA Sub-programme hanno proposto oltre 20.000 proiezioni di opere europee a quasi tre milioni di spettatori.

Il Creative Europe – MEDIA Sub-programme ha il piacere di offrire il proprio sostegno alla XXXI edizione del Cinema Ritrovato. Ci auguriamo che questo evento così ricco e stimolante vi appassioni.

Europe Loves European Film Festivals

A good place to meet and to exchange, festivals provide a vibrant and accessible environment for talent, stories and emotions - in short European Film.
The Creative Europe - MEDIA Sub-programme of the European Union aims to foster the European audiovisual industry's competitiveness, to promote its rich variety and to encourage the transnational circulation of films. The programme acknowledges the cultural, social and economic role of festivals in increasing audiences' interest in European films, by co-financing around 60 of them across Europe every year.
These festivals stand out with their rich and diverse European programming, their activities in support of young professionals, their commitment to audience development and film literacy, and the importance they give to networking and meeting opportunities for professionals and the public alike. In 2016, the festivals supported by the Creative Europe - MEDIA Sub-programme proposed more than 20.000 screenings of European works to nearly three million cinema-lovers.

Creative Europe – MEDIA Sub-programme is pleased to support the XXXI edition of the Cinema Ritrovato. We hope you enjoy a rich and stimulating event.

INDICE DEI FILM
FILM INDEX

13e Hussards: charge, 31
13e Hussards: défilé par douze, 31
7th Voyage of Sinbad, The, 242

A mosca cieca, 250
À propos de Nice, 284
Abe ichizoku, 190
Acteurs japonais: danse d'homme, 42
Addio giovinezza! (1918), 320
Addio giovinezza! (1922), 322
Affaires de cœur, 202
Afrique sur Seine, 176
Aïnos à Yeso, I, Les, 42
Albany Day Boats, The, 38
Alì Babà, 401
All That Heaven Allows, 364
Along for the Ride, 131
Amazone, 382
Amours de minuit, Les, 327
Anello di Pierrot, L', 72
Anémic cinéma, 403
Anglais en voyage : III. Pirouettes et sauts périlleux, Les, 31
Anglais en voyage: I. L'Entrée, Les, 31
Annie Hall, 264
[Annonces pour exploitants 1917], 48
Après le bal – le tub, 30
Arie prerie, 403
Arkaša ženitsja, 54
Arrivée d'un train, 34
Arrivée du roi à l'exposition, 31
Arrivée du train de Ramleh, 33
Asphalt Jungle, The, 235
Assalto ao boxe / Assaut de boxe entre deux champions de Joinville, 38
Assalto fatale, L', 206
Assedio dell'alcazar, L', 330
Atalante – Rushes et chutes, L', 289
Atalante, L', 289
Aux frontières de l'homme, 383
Avenida do Bosque de Boulogne e Arco do Triumpho / Avenue du Bois de Boulogne, 38
Aventurera, 162
Awakening, The, 116
Az obsitos, 47
Azione della R. Marina nel golfo di Trieste, 83

Bacchanal des Todes, Das, 82
Ballet mécanique, 403
Bandido!, 311
Barrage du Nil, 33
Battleships Maine and Iowa, 39
Battling Butler, 112
Becoming Cary Grant, 134
Belle de jour, 252
Bestia, 65
Bezwungen, 48
Bildnis einer Unbekannten, 391
Binettoscope, Le, 204
Blood on the Moon, 308
Blow up di Blow-up, 132
Blow-up, 248
Bourricots sous les palmiers, 33
Break Up – L'uomo dei cinque palloni, 245
Bring Me the Head of Alfredo Garcia, 262
Bronenosec Potëmkin, 214
Buster Keaton Show: the Gymnasium Story, The, 115
By Candlelight, 299

C'erano tre fratelli, 402
Camp Of Zingari Gypsies, 38
Caprice du vainqueur, Le, 92
Carga de dragões / Charge oblique, 38
Carrare: train sortant d'un tunnel, 29
Casanova, 218
Cauchemar du fantoche, Le, 203
Centre Georges Pompidou, Le, 123
Chahar rah-e havades, 168
Changing Guard (Berlin), 38
Château hanté, Le, 30
Chaussures matrimoniales, Les, 204
Chefs-d'oeuvre de bébé, Les, 203
Chegada d'um comboio à gare de Bel-Air [arrivée d'un train], 37
Chenille de la carotte, La, 92
Cheveu délateur, Le, 203
Chiens savants: la danse serpentine, 90
Cielo sulla palude, 331
Closed Road, The, 207
Colette, 88
Collier de la danseuse, Le, 93
Combat de boxe, 403
Combat naval en Grèce, 30
Compadre mendoza, El, 156
Copy Cat, 405
Cornelius, 402
Coronation Drill at Reedham Orphanage, 358
Coupable, Le, 75
Čovjek koji je morao pjevati, 403
Crianças no Bosque de Vincennes / Enfants au bois, 38
Crime de Monsieur Lange, Le, 232
Crookedest Railroad Yard, The, 38
Czerwone i czarne, 403

Dança hespanhola/ Danse espagnole, 38
Dans un grand magasin, Colette vend ses fards, 91
Danse de femmes, 31
Danse de jeunes filles, 36
Danse des Ciociari [Ciocciari], 29
Danse du féticheur, 32
Danse du sabre, I, 32
Danse du sabre, II, 36
Danse serpentine [I], 29
Danse serpentine de Mme Bob Walter, La, 90
[Danses enfantines], 70
Danseuses japonaises, 42
Dawson City. Frozen Time, 150
De l'origine du XXIe siècle, 384
Decasia, 147
Défilé de cyclistes, 29
Défilé de la tribu, 36
Delhoreh, 171
Départ de Benha, 33
Départ de Dunmurry, 31
Départ de Jérusalem en chemin de fer (panorama), 34
Départ de la gare. Panorama, 31
Départ de Toukh, 33
Départ du Caire, 33
Dernières cartouches, Les, 30
Descente de la grande pyramide, 33
Désordre, 381
Destination Unknown, 297
Dimanches de Ville d'Avray, Les, 278
Dîner japonais, 42
Divine bande annonce (Trailer), 90
Divine, 98
Domenica d'agosto, 276
Don't Bet on Women, 370
Donna serpente, La, 402
Dos monjes, 157
Dots, 403
Dove Dio cerca casa, 400
Down Where the Limburger Blows, 78
Drums Along the Mohawk, 360

École des négrillons, 36
Ed Wynn Show, The, 115
Educated Fish, 405
Eitle Stubenmädchen, Das, 226
Elea classe 9000, 403
Embarquement, 34
En route, 204
Enterrement, Un, 33
Entre Calais et Douvres, 30
Envol des chats, L', 91
Epilog – Das Geheimnis der Orplid, 390
Eraserhead, 265
Escrime au sabre japonais, 42

Familia de tantas, Una, 160
[Fanden i nøtten], 79
Fantasmagorie, 202
Fée aux pigeons, La, 226
Feeding Poultry on the Prowse Jones Farm, 357
Festejo Muito Pessoal, 134
Fête à Henriette, La, 237
Fêtes du Jubilé de la Reine D'Angleterre – Lumière, 41
Fidanzati della morte, I, 240
Fish Is Fish, 402
Flauto magico, Il, 402
Floraisons, 92
Fording the River, 357
Fort Hill Fire Station, 39
Foule suivant le cortège, La, 31
France. Mme Colette Willy, femme de lettres jouant avec ses chiens et chats, 90
Frederick, 401
Friends of Eddie Coyle, The, 314
Friquet, Le, 90
Frou-Frou, 335
Furcht, 62

Gai dimanche, 274
Gapiszon fotografem, 404
Gapiszon ogrodnikiem,
Gapiszon w cyrku, 404
Gazza ladra, La, 401
Générations comiques, Les, 204
Gigi, 100
Gioiello degli Estensi, Il, 400
Glas Wasser, Das, 395
Goat, The, 110
Graduate, The, 251
Grand prix du disque, Le, 91
Grands fleuves du Congo belge, Les, 60
Great Flood, The, 149
Grosse Freiheit nr. 7,
Guerra e il sogno di Momi, La, 80
Guida per camminare all'ombra, 400

H.M. The Queen's Garden Party at Buckingham Palace (1897), 41
Hana chirinu, 193
Hann, Hein und Henny!, 63
Harvest, The, 357
Harvesting Corn, 39
Haverstraw Tunnel, 39
Himmel ohne Sterne, 393
Historia de un gran amor, 158
[Holland in ijs], 50
Home from the Hill, 313
Homme-chien, L', 31
Hussards inglezes, desfilando / The 13th Hussars on the March Throughout Dublin Streets, 38

Ich küsse ihre Hand, Madame!, 225
Inaugurazione del campanile di San Marco, L', 356
Informer, The, 223
Insoumis, L', 246

It Always Rains on Sunday, 275
It's Mine, 402
Italiana in Algeri, L', 401
Itto, 103

Jardineiro / L'Arroseur arrosé, O, 38
Jean Douchet, l'enfant agité, 135
Jean Rouch à propos de "Gare du Nord", 384
Jean Vigo, 290
Johnny Guitar, 238
Jonas, 128
Josephine Baker, 106
Jumbo, Horseless Fire Engine, 39
Junkyo kesshi nihon nijuroku seijin, 227

[K.u.k. Feldkino-Zug während des Ersten Weltkrieges, Ein], 81
Kanalen en Windmolens, 77
Kaptain Discovers the North Pole, Der, 79
Kaptain Is Examined for Insurance, Der, 78
Kapten Grogg vid Nordpolen, 79
Kasr-el-Nil, 33
Kean ou Désordre et génie, 210
Khédive et son escorte, Le, 33
Kid Boots, 217
Kino kieta otoko, 197
Kleine Veronika, Die, 225
Korálková pohádka, 403
Król midas, 404
Kulisy ėkrana, 54
Kyojinden, 192

Lac aux dames, 97
Ladies Must Love, 301
Lake Garda, Italy, 357
Lanka Dahan, 62
Let's Get Lost, 128
Ligne de Belfast à Kingstown, I, 31
Little Man, What Now?, 300
Lucciola, 318
Lucía, 182
Ludwig II. – Glanz und Ende eines Königs, 392
Lutteurs japonais, 42

M. Herriot et Mme Colette à la quinzain du livre, 91
Maclovia, 159
Madame Colette de jouvenel et le capitaine petit, 91
Mädchen der Strasse, Das, 324
Mädchen in Uniform, 95
Maddalena, 333
Magnificent Obsession, 363
Maharadjahens yndlingshustru, 58
Malombra, 73
Mały western, 403
Mar em Dieppe / La Mer a Dieppe, O, 38
Marché, I, 34
Marché, II, 34
Marché, III, 34
Marito a caccia, 400
Marubashi Chuya joué par Sadanji Ichikawa, 42
Masques et grimaces, 226
Mater dolorosa, 102
Menschen am Sonntag, 272
Message, Le, 401
Milan: les canotiers, 29
Milano dalle guglie del Duomo, 205
Mildred Pierce, 233
Military Review at Aldershot, 39
Miners' Hymns, The, 148
Miniature, 400
Mitt hem är Copacabana, 121
Moderne école, 203
Mogli e le arance, Le, 74
Mon histoire n'est pas encore écrite, 137
Monterey Pop, 255
More Pep, 405
Moroška, 405
Mukashi no uta, 194
Munitionsfabrik Hermann Weiffenbach Ges.m.b.h. Wien, 57
[Munitionsfabrik Manfred Weiss in Budapest–Cepel im Weltkrieg, Die], 50
Musée des grotesques, Le, 204
Myszka i kotek, 403

Namakura Gatana, 78
Naples: lancement du cuirassé "Emmanuel-Philibert", 29
När Kapten Grogg skulle porträtteras, 79
Natation par Jean Taris, champion de France, La, 285
Ne nado krovi!, 53
Nègres Achantis: danse d'hommes, 32
Nègres Achantis: leçon de danse, 36
Neighbors, 110
Nice Girls Don't Stay for Breakfast, 138
Nicole Vedrès à propos de la rentrée littéraire, 384
Niedzielne igraszki, 280
Niedzielny poranek, 277
Night of the Living Dead, 254
Ninjo kamifusen, 188
Noticiero ICAIC Latinoamericano, 181
Nubia, Wadi Halfa and the Second Cataract, 358
Nuit américaine, La, 259

Obezjanki, Ostorožno, Obezjanki!, 405
Oficina de ferreiros / Les forgerons, 38
[Oncle Sam], 49
Onestà del peccato, L', 318
Opera buffa: duetto dei gatti, L', 402
Operazione qualità – parte III. La qualità del prodotto, 401
Opus 3, 403
Opus 4, 403
Otero Caroline, 106
Out of the Past, 306
Out of the Present, 130
Outside the Law, 295

Pageant Procession, The, 359
Panorama de la Corne d'Or, 34
Panorama de la ville pris d'un bateau, 32
Panorama des rives du Bosphore, 34
Panorama des rives du Nil, [I], 33
Panorama des rives du Nil, [II], 33
Panorama des rives du Nil, [III], 33
Panorama des rives du Nil, [V], 33
Panorama des rives du Nil, [VII], 33
[Panorama des rives du Nil], IX, 33
Panorama en chemin de fer, 34
Panorama pris du chemin de fer électrique, I, 32
Panorama pris du chemin de fer électrique, II, 32
Panorama pris du chemin de fer électrique, III, 32
Panorama pris du chemin de fer électrique, IV, 32
Paparazzi, 127
Paris 1900, 380
Paris Bruxelles Paris en 4 heures 59 minutes avec 8 passagers sur biplan caudron, 91
Parisiennes, Les, 39
Parti des choses: Bardot et Godard, Le, 125
Partie de lawn-tennis, II, Une, 31
Passage des portiques ecole de gymnastique de Joinville, 38
Patsy, The, 220
Peintre néo-impressionniste, Le, 203
Pelea cubana contra los demonios, Una, 183
Pennsylvania Keystone Express, 38
[Pesca magica], Una, 79
[Petrograd i revolutionens tegn], 49
[Petroleumbrand te Vlissingen: een overzicht van der ruïne, De], 83
Pillow Fight, 39
Pittoresche cascate d'Italia, Le, 356
Place de l'Opéra, 33
Place de la Citadelle, 33
Place de la Concorde (1897), 39
Place de la Concorde (1888-1904), 201
Place du Gouvernement, 33
Place Méhémet Ali, 33
Place, Une 34
Plotoni nuotatori della 3ª divisione di cavalleria comandata da S.A.R. il Conte di Torino, I, 355
Polaire, 90
Pont à Kyoto, Un, 42
Pont sur le Rhin, 43
Popiół i diament, 241
Porte de Jaffa : côté ouest, 34
Porte de Jaffa: côté est, 34
Portrait de Nicole Vedrès, 383
Porządki gapiszona, 404
Power and the Glory, The, 375
Prince et la princesse de Naples, Le, 29
Prisão d'um ébrio, A, 38
Prise de Tournavos, La, 30
Prix de beauté, 325
Prix Jean Vigo, 384
Procession du tapis sacré, 33
Pulcinella e il gioco dell'oca, 401
Pulcinella e il pesce magico, 402
Pulcinella, 401
Pyramides (vue générale), Les, 33

Quand Rossellini filmait Pompidou, 124
Queen Victoria's Diamond Jubilee – Apsley House, 40
Queen Victoria's Diamond Jubilee – British Cinématographe, 40
Queen Victoria's Diamond Jubilee – Paul York Road, 41
Queen Victoria's Diamond Jubilee – Prestwich, 41
Queen Victoria's Diamond Jubilee – St Paul's North, 40
Queen Victoria's Diamond Jubilee – St Paul's South, 40

Raggedy Ann and Raggedy Andy, 405
Rancho Notorious, 361
Rebozo de soledad, El, 163
Récréation des négrillons, 36
Reine arrivant de Windsor, La, 31
Repas de négrillons II, 36
Repas des négrillons, I, 36
Repas en famille, 42
Retapeur de cervelles, Le, 204
Retour à la raison, Le, 402
Revanche des esprits, La, 203
Rêve au Tuschinski, 139
Rêve de Noël, 95
Revoljucioner, 51
Revue de Krasnoïe Selo: artillerie, 31
Rhytmus 21,

Riprese in Egitto, 205
River of No Return, 309
Road Back, The, 302
Roue – Prologue, La, 209
Rue à Tokyo, Une, 42
Rue Ataba-el-Khadra, 33
Rue Sayeda-Zeinab, 33
Rue Tath-el-Rab', 33
Run with the Exmoor Staghounds, A, 358

Sahida da igreja de Notre-Dame des Victoires / Sortie de l'église Notre-Dame-des Victoires, 38
Saint-Sépulcre, Le, 34
Salesman, 122
Šapokljak, 405
Sarraounia, 179
Saturday Night Fever, 267
Säugetier, Das, 79
Savage, The, 59
Scaldino, Lo, 322
Scarface, 228
Schwarze Loo, Die, 66
Schwarzer Kies, 396
Secrets, 212
Sengoku guntoden, 189
Sensation Seekers, 294
She Done Him Wrong, 104
Sherlock Holmes, 374
Sinking of the Lusitania, The, 79
Sněhulák, 403
Sobrevivientes, Los, 183
Soirée mondaine, Une, 92
Soleil et ombre, 93
Soleil Ô, 177
Sombra del caudillo, La, 164
Sono zen'ya, 195
Sons of the Desert, 231
Sortie du pont de Kasr-el-Nil (ânes), 33
Sortie du pont de Kasr-el-Nil (chameaux), 33
Souk-Abou-el-Nassahr, 34
Souk-el-Fakhra, 34
Soundy Mounts, 31
Squadrone bianco, Lo, 329
Stand by the Men Who Have Stood by You, 79
Steamboat Bill, Jr., 113
Story of G.I. Joe, The, 306
Studie n° 7, 403
Sunday, 277
Sur les toits, 30
Surogat, 403
Swimmy, 401

Tarantella di Pulcinella, La, 401
[Tartans of Scottish Clans], 356
Tepeyac, 60
Thomas Graals bästa film, 68
Threshing Machine at Work, 38
Toilette d'un négrillon, I, 36
Toilette d'un négrillon, II, 36
Toofan dar shahr-e ma, 169
Tösen från Stormyrtorpet, 67
Tournée des grands ducs, La, 90
Tragica fine di Caligula imperatore, La, 207
Transatlantic, 371
Tre storie proibite, 332
Trial of Vivienne Ware, The, 372
Trois phases de la lune, Les, 226
Trouble in Paradise, 229
Trouvaille du buchu, La, 106
Turandot, 402

Uccello dalle piume di cristallo, L', 258
Uccello di fuoco, L', 402
Unidentified Queen Victoria's Diamond Jubilee – Queen in Carriage, 40
Unter den Brücken, 389
Until They Get Me, 64

Vagabonde bande annonce (Trailer), La, 89
Varežka, 405
Vau-vau, 403
Verité, La, 243
Vicenta, 93
Vie commence demain, La, 381
Vie feminine. Bonne chance, petit corsaire!, La, 91
Village de Sakkarah (cavaliers sur ânes), 33
Visages Villages, 140
Vita dei nostri Ascari eritrei in Libia, La, 355
Voie douloureuse et entrée du Saint-Sépulcre, La, 34
Voie douloureuse, La, 34
Voyageur et voleurs, 31

Wanderung in einer mechan. Werkstätte, 57
West Indies, 178
Winston, 401
Wise Blood, 268
[Woman Draped in Patterned Handkerchiefs], 356
Women in Love, 257
Wonderful Country, The, 311
Written on the Wind, 366

Yakuza, The 315
Yeux et la mémoire: Nicole Vedrès, Les, 384
Young Desire, 296
Young Frankenstein, 261

Za króla Krakusa, 404
Za sčast'em, 51
Zabitá neděle, 279
Zarbat, 173
[Zaubereien des Mandarins, Die], 227
Ze soboty na neděli, 273
Zéro de conduite, 286
Zwei blaue Jungen, 82

INDICE DEI REGISTI *DIRECTORS INDEX*

Adler, Wilhelm, 48
Adriano, Carlos, 134
Agostinis, Valentina, 132
Allégret, Marc, 97, 327
Allen, Woody, 264
Andréani, Henri, 92
Antoine, André, 75
Antonioni, Michelangelo, 248
Argento, Dario, 258
Audry, Jacqueline, 100
Azagarov, Georgij, 54

Bachmann, Gideon, 128
Badham, John, 267
Balogh, Béla, 47
Baratier, Jacques, 381
Bauér, Evgenij, 51
Bellon, Yannick, 88
Bencivenga, Edoardo, 72
Benoît-Levy, Jean, 103
Bergdahl, Victor, 79
Berr, Jacques, 274
Biebrach, Rudolf, 63
Blaževković, Milan, 403
Borzage, Frank, 64, 212, 300
Bourguignon, Serge, 278
Boussinot, Roger, 383
Bracho, Julio, 158, 164
Brooks, Mel, 261
Browning, Tod, 295
Buñuel, Luis, 252
Bussi, Solange [Térac], 89

[Calcina, Vittorio], 29
Cavalier, Alain, 246
Cline, Eddie, 110
Clouzot, Henri-Georges, 243
Cohl, Émile, 202-204
Colley, Gustave, 40
Collins, Lewis B., 296
Comerio, Luca, 355
Cornelius, Ola, 79
Curtiz, Michael, 233

Dave Fleischer, 405
de Chomón, Segundo, 80
de Fuentes Fernando, 156
Dekeukeleire, Charles, 403
DeLacy, Philippe, 115
Dembiński, Lucjan, 404
Diamant Berger, Jérôme, 139
Diamant-Berger, Henri, 92
Dickson, Laurie, 38-39
Dinesen, Robert, 58
Drasin, Dan, 277
Duchamp, Marcel, 403
Dupont, E.A., 301
Duvivier, Julien, 237

Ebeling, Nick, 131
Eichberg, Richard, 82
Ejzenštejn, Sergej, 214
Emmer, Luciano, 276
Epstein, Marie, 103
Étienne-Jules Marey, 201

Falena, Ugo, 207
Fernández, Emilio, 159
Ferreri, Marco, 245
Feyder, Jacques, 106
[Filippi, Giuseppe], 29
Fischinger, Oskar, 403
Fleischer, Richard, 311
Folon, Jean-Michel, 401
Ford, John, 360

Galindo, Alejandro, 160
Gallone, Carmine, 73
Gance, Abel, 102, 209
Garnett, Tay, 297
Gavaldón, Roberto, 163
Genina, Augusto, 316-336
Gianini, Giulio, 400-402
Giersz, Witold, 403
Girel, Constant, 42-43
Gliński, Robert, 280
Godard, Jean-Luc, 384
González, E. Carlos, 60
Gout, Alberto 'Tito', 162
Gozland, Jacqueline, 137, 185
Grandclaude, Jacques, 124
Gutiérrez Aléa, Tomás, 183-184

Haasser, Vincent, 135
Hagège, Fabie, 135
Hagiwara, Ryo, 195
Hamer, Robert, 275
Hawks, Howard, 228
Hertz, Aleksander, 65
Hondo, Med, 177-179
Howard, William K., 368-377
Hunt, Henry, 40
Huston, John, 235, 268

Ikeda, Tomiyasu, 227
Ishida, Tamizo, 193-194
Itami, Mansaku, 192

Joly, Henri, 37-38, 40
JR, 140
Julian, Rupert, 59
Junichi, Kouchi, 78
Juran, Nathan, 242

Kačanov, Roman, 405
Kaufman, Boris, 284
Käutner, Helmut, 386-397
Keaton, Buster, 108-117
Kennedy, William, 38-39
Khachikian, Samuel, 166-173
Kidel, Mark, 134
Kolar, Boris, 403
Kotowski, Jerzy, 404
Kumagai, Hisatora, 190

La Cava, Gregory, 78-79
Land, Robert, 225
Lang, Fritz, 361
Lasseyne, Jacques, 93
Léger, Fernand, 403
Leonhard, Robert L., 79
Leprince, René, 93
Lion, Roger, 93
Lo Savio, Gerolamo, 206
Lubitsch, Ernst, 229
Luzzati, Emanuele, 401-402
Lynch, David, 265

Machatý, Gustav, 273
Mack, Max, 66
Makino, Masahiro, 197
Marcellini, Romolo, 240
Maysles, Albert, 122
Maysles, David, 122
McCarthy, Michael, 116
McCay, Winsor, 79
McLaren, Normann, 403
Méliès, Georges, 30
Minčenok, Polina, 405
Minnelli, Vincente, 313
Miroškina, Maija, 405
Morrison, Bill, 142-151
Mullens, Willy, 50
Munk, Andrzej, 277
Musidora, 93

Namur, Guillaume, 135
Nehrebecki, Władysław, 403
Neuß, Alwin, 82
Nichols, Mike, 251
Normandin, Ernest, 38, 40

Ophüls, Max, 98
Oro, Juan Bustillo, 157

Parrish, Robert, 311
Paul , R.W., 40
Peckinpah, Sam, 262
Pennebaker, D.A., 255
Phalke, Dhundiraj Govind, 62
Pirou, Eugène, 38
Pollack, Sydney, 315
Preminger, Otto, 309
Prestwich, E.P., 41
Promio, Alexandre, 30-34
Protazanov, Jakov, 53

Ramos, José Manuel, 60
Ray, Man, 402
Ray, Nicholas, 238
Reisner, Charles, 113
Renoir, Jean, 232
Renzi, Renzo, 400
Richter, Hans, 402
Risi, Nelo, 403
Robison, Arthur, 223
Romero, George A., 254
Rossellini, Roberto, 123
Rostand, Jean, 383
Rozier, Jacques, 125, 127, 290
Russell, Ken, 257
Ruttman, Walter, 403

Sagan, Léontine, 95
Sarr, Mamadou, 176
Sáyago, Fernando, 60
Scavolini, Romano, 250
Schwarzer, Johann, 226
Seiter, William A., 231
Serventi, Luigi, 74
Sherman, Lowell, 104
Siodmak, Robert, 272
Sirk, Douglas, 363-364, 366
Sjöström, Victor, 67
Smith, George Albert, 356
Solás, Humberto, 182
St. Clair, Mal, 110
Stiller, Mauritz, 68
Sucksdorff, Arne, 121
Švarcman, Leonid, 405

Takizawa, Eisuke, 189
Tosi, Virgilio, 401
Tourneur, Jacques, 306
Tourneur, Maurice, 90, 207
Trnka, Jiří, 403
Truffaut, François, 259
Tuttle, Frank, 217
Týrlová, Hermína, 403

Ujică, Andrei, 130
Ulmer, Edgar G., 272
Ural'skij, Aleksandr, 54

Varda, Agnès, 140
Vedrès, Nicole, 380-383
Velle, Gaston, 226
Vidor, King, 220
Vieyra, Paulin Soumanou, 176
Vigo, Jean, 282-291
Vihanová, Drahomíra, 279
Volkov, Aleksandr, 54, 210, 218
Vukotić, Dušan, 403

Wajda, Andrzej, 241
Wasilewski, Zenon, 404
Weber, Bruce, 128, 138
Weber, Lois, 294
Wellman, William A., 306
Whale, James, 299, 302
Wiene, Robert, 62
Wise, Robert, 308

Yamanaka, Sadao, 188
Yates, Peter, 314

Zecca, Ferdinand, 92
Zurlini, Valerio, 400
Zwerin, Charlotte, 122

FIXAFILM

WWW.RESTORATION.FIXAFILM.COM

eclair

Paris 1900
(1946)
Les Films du jeudi
Nicole Védrès

Sacrifice
(1986)
Argos Films
Andreï Tarkovski

Kean
(1924)
La Cinemathèque FR
Alexandre Volkoff

GLOBAL SOLUTION FOR FILM RESTORATION

/ Eclair Basic Digitization

/ Eclair Silver Masterization

/ Eclair Gold Restoration

/ Eclair Signature

700+ TITLES RESTORED SO FAR

AGREEMENT WITH GAUMONT: 100 TITLES

Il Cinema Ritrovato Bologna June 24th July 2nd 2017
XXXI edition

eclair

70, rue Jean Bleuzen
92170 Vanves
contact@eclair.digital
01 58 04 13 00

Pierre Boustouller
pierre.boustouller@eclair.digital
01 58 04 14 17

www.eclair.digital |

© 2017 YMAGIS GROUP. ALL RIGHTS RESERVED.

R&S®CLIPSTER
Mastering Excellence.

Meet the challenges of today's mastering. The renowned R&S®CLIPSTER mastering station is now fine-tuned for different stages of production. Handling IMF, AS-02, AS-11 or the format of your choice up to 4K or UHD-1 as well as creating DCPs or IMPs – R&S®CLIPSTER can do it all. Now there is a version of R&S®CLIPSTER tailored to fit your needs.

Get more information here:

Come contattarci:

Rohde & Schwarz Italia S.p.A.
Sede: Via Tiburtina, 1095-00156 Roma
Tel.: 06-41598.1, Fax: 06-41598.308
Filiale: Via A. Cazzaniga 63
20064 Gorgonzola (MI)
Tel.: 02-95704.644, Fax: 02-95704.608
e-mail: rsi.info@rohde-schwarz.com

ROHDE&SCHWARZ

L'Immagine Ritrovata - Film Restoration & Conservation

L'Immagine Ritrovata is a highly specialized film restoration laboratory created and developed in Bologna (Italy) thanks to Fondazione Cineteca di Bologna.

A solid film knowledge, a long experience in the field - always supported by careful preliminary philological and technical research - the most up-to-date equipment covering all workflows, from photochemical to 4K technology, as well as a vast and diverse range of projects, make L'Immagine Ritrovata a leading laboratory in the field.

L'Immagine Ritrovata has two branches abroad, in Hong Kong (L'Immagine Ritrovata Asia) and Paris (L'Image Retrouvée), which enable the laboratory to respond more effectively to the ever-growing demand from foreign archives, film libraries and researchers.

L'Immagine Ritrovata is one of the main organizers of the FIAF Film Restoration Summer School, which has been taking place in Bologna since 2007 and will be held again in 2018. The school has been also hosted in Singapore (November 2013), Mumbai (February 2015) and Buenos Aires (March 2017).

www.immagineritrovata.it
www.imageretrouvee.fr
www.immagineritrovata.asia

l'immagine ritrovata
film restoration & conservation
BOLOGNA PARIS HONG KONG

Love it?

Capture it on Kodak Film.

Filmmakers all over the world are falling in love with film again. Only film has a richness, texture and depth that you can feel. Only film portrays nuance and detail as your eye sees it. And film, the only proven archival medium, is futureproof. Isn't it time you fell in love again?

#SHOOTFILM

Learn more at
www.kodak.com/go/motion

© 2016 KODAK & THE KODAK LOGO ARE TRADEMARKS OF KODAK

I PARTNER DE IL CINEMA RITROVATO / *IL CINEMA RITROVATO'S PARTNERS*