

**Il Cinema  
Ritrovato** Bologna  
28 giugno  
5 luglio  
2014

XXVIII edizione



MINISTERO  
PER I BENI E  
LE ATTIVITÀ  
CULTURALI  
DIREZIONE GENERALE PER IL CINEMA



MAIN SPONSOR



SPONSOR



OFFICIAL AIRLINE



IN COLLABORAZIONE CON



MEDIA PARTNER



# Il Cinema Ritrovato

Bologna  
28 giugno  
5 luglio  
2014

XXVIII edizione



Con l'adesione del Presidente della Repubblica

#### Promosso da / Promoted by

Fondazione Cineteca di Bologna  
Ente Mostra Internazionale del Cinema Libero

#### Con il sostegno di / With the support of

Comune di Bologna  
Bè Bologna Estate  
Ministero per i Beni e le Attività Culturali –  
Direzione Generale per il Cinema  
Regione Emilia-Romagna – Assessorato alla  
Cultura  
Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna  
Fondazione Del Monte di Bologna e Ravenna

#### Main sponsor

Gruppo Hera

#### Sponsor

Eclair  
Aeroporto di Bologna G. Marconi  
Groupama Assicurazioni  
GUCCI  
Mare Termale Bolognese  
Confcommercio

#### Vettore ufficiale / Official Airlines

Turkish Airlines

#### Con la collaborazione di / In association with

Fondazione Teatro Comunale di Bologna  
Alma Mater Studiorum – Università di Bologna  
SIAE  
L'Immagine Ritrovata  
Bologna Welcome  
Alliance Française Bologne  
Forum austriaco di cultura  
Consolato onorario d'Austria a Bologna  
Mobil 1  
Vanti Group  
I Portici Hotel  
Grand Hotel Majestic  
Tper  
Cotabo

#### Media Partner

Rai Radio 3

#### FONDAZIONE CINETECA DI BOLOGNA

Presidente / *President*: Marco Bellocchio  
Consiglio di amministrazione / *Board of Directors*:  
Alina Marazzi, Valerio De Paolis  
Direttore / *Director*: Gian Luca Farinelli  
Fondatore / *Founder*: Comune di Bologna  
Sostenitori / *Supporters*: Production Pathé,  
Shivendra Singh Durgapur, Gruppo Hera

#### ENTE MOSTRA INTERNAZIONALE DEL CINEMA LIBERO

Fondatori / *Founders*: Cesare Zavattini, Leonida  
Repaci e Bruno Grieco  
Presidente / *President*: Gian Paolo Testa

#### IL CINEMA RITROVATO 2014

##### Direttore artistico / Artistic Director

Peter von Bagh

##### Direzione culturale / Advisory Board

Peter von Bagh, Guy Borlée, Cecilia Cenciarelli,  
Roberto Chiesi, Paola Cristalli, Gian Luca  
Farinelli, Anna Fiaccarini, Mariann Lewinsky,  
Andrea Meneghelli, Andrea Morini, Davide  
Pozzi, Andrea Ravagnan, Elena Tammaccaro,  
Nicola Testa

##### Coordinatore del festival / Festival Coordinator

Guy Borlée

##### Staff

Ufficio Stampa / *Press office*: Andrea Ravagnan  
Sito web / *Website*: Alessandro Cavazza  
Social network: Matteo Lollini  
Affari generali / *General affairs*: Sara Rognoni e  
Rossana Mordini  
Relazioni internazionali / *International relations*:  
Cecilia Cenciarelli  
Ospitalità e Accrediti / *Guest office*: Rossana  
Mordini e Marcella Natale con l'assistenza di /  
*with* Cecilia Ramirez Morales e Zaira Perina  
Prenotazioni alberghiere a cura di / *Hotel  
reservations by*: Bologna Welcome, Convention  
and Travel  
Segreteria generale / *Secretariat*: Eva Lorenzoni  
Promozione e Fundraising / *Promotion and  
fundraising*: Sara Rognoni e Alice Marzocchi  
Ricerca film, coordinamento pellicole e  
traduzioni / *Film research, prints and translation  
coordinators*: Silvia Fessia, Andrea Peraro con  
l'assistenza di / *with* Federico Ermini  
Coordinamento personale di sala / *Theater staff  
coordinator*: Nicoletta Elmi

Coordinamento tecnico e supervisione  
allestimenti Piazza Maggiore / *Technical  
coordinator and Piazza Maggiore set-up supervision*:  
Francesca Andreoli  
Coordinamento Cinema Arlecchino / *Cinema  
Arlecchino coordinator*: Claudia Giordani  
Coordinamento Cinema Jolly / *Cinema Jolly  
coordinator*: Sara Mastrodomenico  
Coordinamento Sala Mastroianni / *Sala  
Mastroianni coordinator*: Andrea Peraro  
Coordinamento Sala Scorsese / *Sala Scorsese  
coordinator*: Nicola Dibattista  
Coordinamento Piazza Maggiore / *Piazza  
Maggiore coordinator*: Silvia Fessia con l'assistenza  
di / *with* Igor Bellinello  
Coordinamento volontari / *Volunteers coordinator*:  
Marcella Natale  
Operatori / *Projectionists*: Alessandra Beltrame,  
Stefano Bognar, Alessio Bonvini, Antonino Di  
Prinzio, Stefano Lodoli, Marco Morigi, Pietro  
Plati, Cristian Saccoccio, Irene Zangheri  
Revisione pellicole / *Film revision*: Alfredo Cau,  
Carlo Citro, Luca Miu, Renato Zorzin  
Personale sale / *Theaters staff*: Marco Coppi,  
Ignazio di Giorgi, Paolo Pellicano, Vania  
Stefanucci  
Stagisti / *Interns*: Davide Agnello, Ana Gomez,  
Cecilia Ramirez Morales, Ottavia Vedani, Monia  
Vitacolonna  
Amministrazione / *Administration*: Antonio  
Volpone e Anna Rita Miserendino (Micl), Davide  
Pietrantoni, Silvia Mazza e Claudia Menzella  
(Cineteca)  
Attività didattica / *Educational activities*: Elisa  
Giovannelli (coordinamento/*coordinator*),  
Cristina Piccinini e Simone Fratini (Papermoon  
Associazione) in collaborazione con / *with* Narges  
Bayat, Giuliana Valentini  
Accoglienza / *Reception*: Bernardo Galasso  
  
Traduzioni simultanee / *Simultaneous  
interpretation*: Maura Vecchietti, Paola Paolini,  
Stefania del Buono, Elena Tomassini, Donatella  
Betti Baggio, Elisa Serra, Christine Weise  
Sottotitoli elettronici / *Electronic subtitling*:  
Cristiana Querzè per SUB-TI Limited London  
Service video Piazza Maggiore / *Piazza Maggiore  
video service*: Microcine di Andrea Piccinelli  
Service audio Piazza Maggiore / *Piazza Maggiore  
sound service*: Coop 56  
Allestimento schermo / *Screen set-up*: Tappezzeria  
Tagliatti di Palmiro Tagliatti  
Allestimenti / *Set-up*: Electraservice di Roberto  
Buttarelli

Security: Magnum Service  
Responsabile sicurezza di cantiere / *Set-up security*:  
Ing. Patrizia Contini - Studio Lenzi & Associati  
Service video e traduzioni simultanee / *Video service and simultaneous translation*: Videorent  
Fotografo / *Photographer*: Lorenzo Burlando  
Documentazione video / *Video*: Carlotta Marchesini, Carla Soriano Rodriguez e Luca Palestini

## LE SEZIONI DEL FESTIVAL

### LA MACCHINA DEL TEMPO *THE TIME MACHINE*

**Cento anni fa. Intorno al 1914**  
*About a Hundred Years Ago. 1914*

A cura di / *Curated by*: Mariann Lewinsky

**Il dottor Portegg, suppongo? Le commedie di e con Rosa Porten**

*Dr.R.Portegg, I Presume? Comedies by and with Rosa Porten*

A cura di / *Curated by*: Annette Förster

**Vedute dall'Impero Ottomano 1896 - 1914**  
*Views from the Ottoman Empire 1896 - 1914*

A cura di / *Curated by*: Mariann Lewinsky

### Musical Orphanage

**Muti musicali/Musical Silents**

A cura di / *Curated by*: Bryony Dixon e Tony Fletcher

**Il cinema in guerra contro Hitler**  
*Cinema at War against Hitler*

A cura di / *Curated by*: Peter von Bagh

### LA MACCHINA DELLO SPAZIO *THE SPACE MACHINE*

**Anni Cinquanta, l'età dell'oro. Classici indiani da salvare**

*The Golden '50s: India's Endangered Classics*

A cura di / *Curated by*: Shivendra Singh

Dungarpur, Film Heritage Foundation

In collaborazione con / *In collaboration with*:

National Film Archive of India e / *and* Films Division, Government of India

**Il Giappone parla! I film della Shochiku**

*Japan Speaks Out! Shochiku's Modern Times*

A cura di / *Curated by*: Alexander Jacoby e / *and* Johan Nordström

In co-produzione con / *In co-production with*:

National Film Center – The National Museum of Modern Art, Tokyo

**La nouvelle vague polacca e il CinemaScope**  
*Polish New Wave and CinemaScope*

A cura di / *Curated by*: Peter von Bagh

In collaborazione con / *In collaboration with*:

Elzbieta Wysocka della / *from* Filмотека Narodwa, Polish Film Archive

### Documentari

**Documentaries**

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

### IL PARADISO DEI CINEFILI *THE CINEPHILES' HEAVEN*

**Ritrovati & Restaurati**

**Recovered & Restored**

A cura di / *Curated by*: Gian Luca Farinelli, Peter von Bagh, Guy Borlée

**Germaine Dulac, un cinema di sensazioni**  
*Germaine Dulac, a Cinema of Sensations*

A cura di / *Curated by*: Tami Williams

**James Dean**

**I film restaurati / Restored works**

In collaborazione con / *In collaboration with*: Warner Bros

**William Wellman, tra muto e sonoro**

*William Wellman, between Silent and Sound*

A cura di / *Curated by*: Peter von Bagh

**Riccardo Freda, un maestro del cinema popolare**

*Riccardo Freda, Master of Popular Cinema*

A cura di / *Curated by*: Emiliano Morreale (CSC-Cineteca Nazionale)

**L'Italia in corto. Prima parte (1952-1968)**

*Short Italian Style. Part I (1952-1968)*

A cura di / *Curated by*: Goffredo Fofi e Paolo Mereghetti

**I 50 anni dell'Österreichisches Filmmuseum**  
*The 50<sup>th</sup> Anniversary of Österreichisches Filmmuseum*

A cura di / *Curated by*: Alexander Horwath

Evento promosso da / *Event promoted by*: Forum Austriaco di Cultura

**Werner Hochbaum: un uomo diviso**

*Werner Hochbaum: A Man Between*

A cura di / *Curated by*: Alexander Horwath e Olaf Möller

**Progetto Chaplin / Charlot 100**

*The Chaplin Project / Tramp 100*

A cura di / *Curated by*: Cecilia Cenciarelli

## NON SOLO FILM / NOT ONLY FILMS

### Il Cinema Ritrovato Kids

Proiezioni e laboratori per bambini a cura di / *Children's screenings and workshops by*: Cristina Piccinini e Simone Fratini (Paper Moon

Associazione); Vincenzo Gioanola; Eugenia Gaglianone; Annalisa Bugini, Lorenzo Monaco (Tecnoscienza.it), Mirco Mungari.

Il remake di *La Febbre dell'oro* è realizzato dal gruppo interclasse Ce1 e Cm2 della scuola elementare di Tremblay-en-France con il maestro Raphael Capaldi / *The Gold Rush remake has been realized by the group Ce1 and Cm2 from Tremblay-en-France Primary School with the teacher Raphael Capaldi* grazie al sostegno di / *thanks to the support from* Cinema Jacques Tati e l'associazione / *and the association* Kik@ Les bricoleurs d'images, con la supervisione di / *supervision by* Cristina Piccinini, Simone Fratini.

### Parole e voci dal Festival

Supervisione / *supervision by* Roy Menarini, coordinamento / *coordination by* di Luisa Ceretto, in collaborazione con / *in collaboration with* Alberto Spadafora, Chiara Checcagliani  
Con la partecipazione di / *with the participation of* Francesca Alberoni, Alice Alvisi, Claudia Ansaloni, Francesca Bernardi, Laura Cacciamani, Eugenia Carraro, Beatrice Caruso, Thi Hoa Evangelisti, Edoardo Perri, Francesco Valenzano

### Silent Movie & Dj Set

Bartolomeo Sailer, in collaborazione con Locomotiv Club

**Il Cinema Ritrovato Dvd Awards**  
**X edizione / 10th edition**

Coordinamento / *Coordinator*: Francesca Andreoli

### Summer School

A cura di / *Curated by*: Davide Pozzi e Elena Tammaccaro

Coordinamento / *Coordinator*: Elena Tammaccaro in collaborazione con Julia Mettenleiter, Cristina Palpacelli e Valeria Bigongiali

In collaborazione con / *In collaboration with*:

L'Immagine Ritrovata

**Europa Cinemas Audience Development Innovation Lab**

**Nuove sfide e approcci per nuovi pubblici / New Challenges & Approaches with New Audiences**

Seminario di formazione per esercenti europei / *Training sessions for European Cinema exhibitors* condotto da / *led by* Madeleine Probst (Watershed, Bristol, UK) con / *with* Mathias Holtz (Folkets Hus och Parker, Sweden) e il supporto di / *and support from* Marco Villotta (Cinema Visionario, Udine, Italia), Muffin Hix a cura di / *organized by* Fatima Djoumer (Europa Cinemas), Elisa Giovannelli (Fondazione Cineteca di Bologna - Schermi e Lavagne)

**Mostra Mercato dell'editoria cinematografica:  
Libri, Dvd, Antiquariato**

**Film Publishing Fair: Books, Dvds, Antique  
and Vintage Materials**

Biblioteca Renzo Renzi, Piazzetta Pier Paolo Pasolini 3b. Dal 26 giugno al 5 luglio, dalle 9 alle 18.30. Ingresso libero. Tel: 051 219 48 43 / *Renzo Renzi Library, Piazzetta Pier Paolo Pasolini 3b. From June 26 to July 5. From 9 am to 6.30 pm. Free admission. Tel: +39 051 219 48 43*  
Partecipano / *Participants*: 14 editori di DVD, 37 editori di libri

Librerie / *Bookshops*: Libreria di Cinema Teatro Musica, La bottega del cinema, Tesori di Carta Coordinamento / *Coordinators*: Davide Badini, Elena Geri

Collaboratori / *Collaborators*: Silvia Beltrani, Monia Malaguti, Marco Persico  
Supervisione / *Supervision*: Anna Fiaccarini

**Mostra / Exhibition**

**Chaplin-Kouper**

Hall dei Laboratori delle Arti DAR Dipartimento Arti Visive Performative e Mediali, Piazzetta Pier Paolo Pasolini 5/b  
Dal 25 giugno al 5 luglio 2014 / *From June 25 to July 5, 2014*

A cura di / *Curated by*: Cecilia Cenciarelli  
Coordinamento generale / *Supervision of exhibit set-up*: Enrica Serrani

Promossa da / *Promoted by*: Fondazione Cineteca di Bologna

In collaborazione con / *In collaboration with*: Association Chaplin, Pialla & Scalpello  
Apertura dalle 10 alle 21, sabato e domeniche inclusi / *Open daily from 10 am to 9 pm, Saturdays and Sundays included*  
Ingresso libero / *Free admission*

**Mostra / Exhibition**

**Pupi Avati. Parenti, amici e altri estranei**

**Una mostra tra film, fotografie, sogni e realtà**

Sala d'Ercole, Palazzo D'Accursio, Piazza Maggiore 6, Bologna  
Dal 22 giugno al 14 agosto 2014 / *From June 22 to August 14, 2014*

A cura di / *Curated by*: Andrea Maioli  
Coordinamento generale / *Supervision of exhibit set-up*: Enrica Serrani

Promossa da / *Promoted by*: Fondazione Cineteca di Bologna

Con il sostegno di / *With the support of*:

Groupama Assicurazioni

In collaborazione con / *In collaboration with*: Pialla & Scalpello

Apertura: martedì dalle 9 alle 22.30 mercoledì-venerdì dalle 9 alle 18.30 sabato e domenica dalle 10 alle 18.30 / *Open: Tuesday from 9 am to 10.30 pm Wednesday – Friday from 9 am to 6.30 pm Saturday and Sunday from 10 am to 6.30 pm*  
Ingresso libero / *Free admission*

**Cinefilia Ritrovata**

Blog a cura di / *Blog curated by*: Roy Menarini  
Con la collaborazione di / *In collaboration with*: Chiara Checcaglini, Yann Esvan, Alberto Spadafora [www.cinefiliaritrovata.it](http://www.cinefiliaritrovata.it)

**Lortica Garden Wine**

Tutti i giorni dalle 8.30 a mezzanotte prodotti a chilometro zero, cibi biologici, vini naturali e birre artigianali / *Every day from 8.30 am to midnight, natural local food and wines and craft beers.*

**CATALOGO**

Il Catalogo della XXVIII edizione de Il Cinema Ritrovato è un progetto editoriale della Fondazione Cineteca di Bologna  
Supervisione / *Supervising editors*: Gian Luca Farinelli e Peter von Bagh  
Cura editoriale / *Editor*: Paola Cristalli  
Redazione / *Copy editors*: Alice Autelitano, Alessandro Cavazza  
Coordinamento / *Coordination*: Guy Borlée  
Ricerche / *Researches*: Roberto Chiesi  
Ricerche immagini / *Images Search*: Rosaria Gioia, Elena Corraa

Testi originali di / *Original texts by*: Richard Abel, Alice Autelitano, Peter von Bagh, Pëtr Bagrov, Janet Bergstrom, Madeleine Bernstoff, Agnès Bertola, Elisabeth Büttner, Michele Canosche, Cecilia Cenciarelli, Roberto Chiesi, Paola Cristalli, Stella Dagna, Elena Dagrada, Rajesh Devraj, Bryony Dixon, Brad Evans, Gian Luca Farinelli, Tony Fletcher, Goffredo Fofi, Annette Förster, Claudia Gianetto, Haden Guest, Oliver Hanley, Alexander Horwath, Alexander Jacoby, Natal'ja Jakovleva, Petteri Kalliomäki, Arun Khopkar, Giovanni Lasi, Mariann Lewinsky, Nicola Mazzanti, Andrea Meneghelli, Paolo Mereghetti, Pantelis Michelakis, Saeed Mirza, Olaf Möller, Emiliano Morreale, Johan Nordström, Sunniva O'Flynn, Ned Price, Elif Rongen, Kumar Shahani, Joachim Schätz, Shivendra Singh Dungarpur, Gina Telaroli, Uma Vangal, Jon Wengström, Anke Wilkening, Tami Williams, Elżbieta Wysocka, Maria Wyke, Michela Zegna, Gintė Žulytė

Traduzioni / *Translations*: Alexandra Tatiana Pollard, Manuela Vittorelli e / and Alice Autelitano, Guy Borlée, Alessandro Cavazza, Paola Cristalli, Paul Gummerson, Altiero Scicchitano

Un ringraziamento a / *Thanks to*: Janet Bergstrom, Lapo Gresleri, Rossana Mordini, Andrea Peraro, Marcello Polizzi, Alessandra Seidita, Catherine Surowiec, Dora Vedova

Si ringraziano per la collaborazione nella ricerca delle immagini / *Thanks for images search to*: BFI National Archive, Cinémathèque Suisse, Cinémathèque Royale de Belgique, Cineteca di Bologna - Archivio Fotografico, EYE Filmmuseum, F.W. Murnau Stiftung, Filmarchiv Austria, Filmoteka Narodowa, Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Museo Nazionale del Cinema di Torino, National Film Center – The National Museum of Modern Art, Tokyo, S. Parajanov Museum in Yerevan, Armenia, Reporters Associati & Archivi, National Film Archive of India

Grafica / *Graphic Design*: Lorenzo Osti, Mattia Di Leva, Jacopo Gambari e Francesco Venturi (D-sign)

Post Production: Massimo Chiarini (D-sign)

**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, Caitlin Robertson, Barbara Crandall (20th Century Fox); Manuela Padoan, Agnès Bertola (Archives Gaumont-Pathé); Bryony Dixon, John Oliver, Fleur Buckley, Christine Whitehouse, Simon Duffy (BFI National Archive); Patrik Romano, Alice Manfredini, Claudia Capelli, Loredana Acito, Sabrina Zinbardi (Bologna Welcome); Silvia Ropa (Bologna Congressi); Jutta Albert (Bundesarchiv – Filmarchiv); Kate Guyonvarch, Arnold Lozano (Chaplin association); José Manuel Costa, Teresa Borges, Paolo Bernardini, Karine Soleilhavoup (Cinemateca Portuguesa); Costantin Costa-Gavras, Serge Toubiana, Céline Ruivo, Emilie Cauquy, Samantha Leroy, Jean-Pierre Giraud (Cinémathèque française); Nicola Mazzanti, Bruno Mestdagh, Clémentine Deblieck, Gerdine Cierzniewski, Jean-Pierre Dorchain (Cinémathèque Royale de Belgique); Frédéric Maire, Richard Szotyori, André Schäublin, Caroline Fournier, Michel Dind (Cinémathèque Suisse); Alba Gandolfi, Massimo Pastrone (Cineteca Griffith); Francesca Bruni, Patrizia Rigosi, Mauro Felicori, Felice Monaco (Comune di Bologna); Eric Le Roy, Béatrice De Pastre, Caroline Patte (CNC – Archives Françaises du Film); Emiliano Morreale, Laura Argento, Mario Musumeci, Maria Coletti, Mario Valentini, Irela Nunez (CSC – Cineteca Nazionale); Fumiko Takagi, Kim Hendrickson, Lee Kline (Criterion Collection); Thomas C. Christensen, Marianne Jerris (Danish Film Institute); April McLroy (Disney); Rainer Rother, Martin Körber, Anke Hahn, Dirk Förstner, Anja Göbbel, Daniel Meiller (Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen); Shivendra Singh Dungarpur, Irawati Mayadev, Jayant Patel (Dungarpur Films); Diana Holtzberg, Kathy Brew (East Village Entertainment), Xavier Sené, Katerina Kampoli (Ecpad – Établissement de

communication et de production audiovisuelle de la Défense); Claude Eric Poiroux, Fatima Djoumer, Lucas Varone, Ioana Dragomirescu (Europa Cinemas); Mark-Paul Meyer, Elif Rongen-Kaynakçi, Giovanna Fossati, Marleen Labijt (EYE Filmmuseum); Marzia Colonna, Marco Guercini, Paolo Bassi (Ferrero Cinemas); Christophe Dupin (FIAPF); Aurelio De Laurentiis, Francesca Cualbu (Filmauro); Margaret Bodde, Jennifer Ahn, Kristen Merola, Maria Paleologos (The Film Foundation); Nikolaus Wostry, Anna Dobringer, Peter Spiegel (Filmarchiv Austria); Films Division – Mumbai; Chema Prado, Catherine Gautier, Cristina Bernaldez, Maria Garcia (Filmoteca Española); Tadeusz Kowalski, Elżbieta Wysocka (Filmoteka Narodowa); Jean-Marie Bonnafous (Films Regent – Archives Jacques Haïk); Bruce Golshtein, Holly Van Buren (Film Forum); Philippe Gigot (Les films de Mon Oncle); Laurence Braunberger (Les films du jeudi); Christopher Mondt, Peter Sprenger (Filmproktion Mondt); Jérôme e Sophie Seydoux, Stéphanie Tarot, Stéphanie Salmon, Véronique Boucheny, Fabrizio Faggiano (Fondation Jérôme Seydoux-Pathé); Severine Wemaere, Pascale Bouillot (Fondation Technicolor pour le patrimoine du cinéma); Luisa Comencini, Matteo Pavesi, Luigi Boledi, Lorena Iori (Fondazione Cineteca Italiana); Francesco Ernani, Fulvio Macciardi, Mauro Gabrieli, Stefania Baldassarri, Vittoria Fontana, Nicola Sani, Euro Lazzari, Pier Gabriele Callegari (Fondazione Teatro Comunale di Bologna); Herbert Jaegger, Myriam Capelli (Forum austriaco di Cultura); Paolo Cherchi Usai, Daniel Bish (George Eastman House – Motion Picture Department); David Robinson (Giornate del Cinema Muto); Nicolai Borodatchov, Peter Bagrov, Oleg Bochkov (Gosfilmfond of Russia); Haden Guest (Harvard Film Archive); Vlatka Lemić, Mladen Burić (Hrvatska Kinoteka/ Croatian Film Archive); Paola Ruggiero, Marco Cicala, Maria Gabriella Macchiarulo, Fabrizio Micarelli, (Istituto Luce – Cinecittà); Thierry Frémaux, Maelle Arnaud, Jean-Marc Lamotte, Gérard Pascal (Institut Lumière); Mariolina Gamba (Il Ragazzo Selvaggio); Justyna Han (KADR Film Studio); Mike Mashon, Zoran Sinobad, Rob Stone, Lynanne Schweighofer (Library of Congress); Serge Bromberg, Eric Lange, Maria Chiba (Lobster Films); Ginte Zulyte e Lina Černiauskaitė (Meno Avily); Milja Mikkola, Timo Malmi (Midnight Sun Film Festival); Dennis Doros (Milestone Film & Video); Ernst Szebedits, Gudrun Weiss, Anke Wilkening, Patricia Heckert (Murnau Stiftung); Alberto Barbera, Stefano Boni, Claudia Gianetto, Andreina Sarale, Stella Dagna (Museo Nazionale del Cinema); Michal Bregant, Vladimir Opěla, Karel Zima, Anna Batistová, Daniel Vadocky (Národní filmový archiv); National Film Archive of India; Hisashi Okajima, Fumiaki Itakura, Akira Tochigi, Masaki Daibo (National Film Center – The National Museum

of Modern Art, Tokyo); Jamie Lean, John Brady (National Film&Sound Archive – Australia); Alexander Horwath, Paolo Caneppele, Andrea Glawogger, Oliver Hanley, Regina Schlagnitweit, Florian Wrobel (Österreichisches Filmmuseum); Andrea Kalas (Paramount Pictures); Nicholas Varley (Park Circus); Martiros M. Vartanov (Parajanov-Vartanov Institute); Kevin Brownlow, Patrick Stanbury, Sophie Djijan (Photoplay Productions); Barbara Cuzzo (Rai Movie); Angelo Draicchio, Cristina D’Osueldo, Elisabetta Camillo, Anthony Ettore (Ripley’s Films); Angelo Bellettini, Tiziana Nanni, Liù Palmieri (Salabora); Patrizia Minghetti, Mara Morini (Marketing urbano e turismo - Comune di Bologna); Fu Wenxia, Gloria Jin (Shanghai International Film Festival); Mark McElhatten (Sikelia Productions); Grover Crisp, Rita Belda (Sony Columbia); Sophie Kopaczynski, Sophie Boyer (Studiocanal); Jon Wengström (Svenska Filminstitutet – Cinemateket); Massimo Vigliar, Monica Giannotti (Surf Film); MingYing Lin (Taipei Chinese Film Archive); Matteo Pompili (Tecnoscienza.it); Vincent Dupré (Théâtre du Temple); Brad Deane, Samuel La France, Jennifer MacFarlane (Tiff Bell Light Box Toronto); Luana Bisesti, Rosanna Stedile (Trento Film Festival); Lorenzo Pezzano e Francesco Marotta (Tunastudio); Chris Horak, Robert Gitt, Todd Wiener, Steven Hill (UCLA Film & Television Archive); Peter Schade, Peter Langs (Universal Pictures); Michele Canosa (Università di Bologna); Ned Price (Warner Bros); Hiroshi Komatsu (Waseda University, Tokyo); Cathrin Schupke (Zeughauskino – Stiftung Deutsches Historisches Museum)

Sergio Bologna, Kirsten Degraaf, Liciane Mamede, Neil McGlone, Gina Telaroli, Alberto Palladino, Eugenia Gaglianone, Lauri Timonen, Marion Rosenfeld Behr.

Gli studenti: Alena Douglas, Elizabeth Lebedev, Valerio Greco, Paul Perrone, Esther Riese, Chloé Sallit, Giulia Sedassari, April Tran

Per la Summer School della Brown University e il programma a Providence / *For the Brown University Summer School*: Massimo Riva, Anna Maria Di Girolamo, Mona Delgado, Michela Ronzani, Adriano Sforzi

Coordinamento studenti stranieri: Emily Carman (Chapman University), Carolina Ciampaglia (ITALIAIDEA), Audrey Courgibet (Institut National de l’Audiovisuel France), Laura Sophie Culik (University of Applied Arts – Braunschweig), Agathe Debary e Dominique Willoughby (INHA / Master Valorisation de Paris VIII), Anna Maria Digirolamo (Brown University), Kristina Köhler (Universität Zürich), Peggy Kidney (Università della California a Bologna), Marija Krunic (International Filmmaking Academy), Stefano

Giannini (Syracuse University), Alexey Gusev (St. Petersburg University of Cinema and Television), Adina Lauenburger (Universität Regensburg).

Per il Progetto **Il Cinema Ritrovato on Tour** curato da Guy Borlée: Antti Alanen e Satu Laaksonen (National Audiovisual Institute Finland); Jan Langlo (Norwegian Film Archive), Rasmus Brendstrup (Danske Filminstitut); Nicola Mazzanti, Tonie Dewaele (Cinémathèque Royale de Belgique); Catherine Gautier (Filmoteca Española), Luís Oliveira, Antonio Rodriguez (Cinemateca Portuguesa), Octavi Martí i Coll (Filmoteca de Catalunya), Jaime Pena (CGAI-Filmoteca de Galicia), Enrique Bolado (Filmoteca de Cantabria), Jose Antonio Hurtado (IVAC-Filmoteca de Valencia), Elzbieta Wysocka (Filmoteka Narodowa); Agata Tecl-Szubert (Filmoteka Slaska)

Un caloroso ringraziamento per la disponibilità e la professionalità allo staff di / *Our warmest thanks for their professionalism and collaboration to the 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 Welcom; 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 the people of* Ministero per i Beni e le Attività Culturali – Direzione Generale per il Cinema, Regione Emilia Romagna – Assessorato alla Cultura, 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 be 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 Clint Eastwood Clint Eastwood Supporters**

Marco Benni, Jean-Pierre Berthomé, Kate Guyonvarch, Reto Kromer, Paolo Mereghetti, Margareth Parsons, Alexander Payne

#### **Sostenitori Fantômas Fantômas Supporters**

Antti Alanen, Natacha Aubert, Anna Batistova, Matthew H. Bernstein, Natalie Bond Bernstein, David Bordwell, Chris Byrne, Rob Byrne, Michael Campi, Pierre Carrel, Elena Dagrada, Helen Day-Mayer, Dennis Doros, Hervé Dumont, Aurélien Ferenczi, Scott Foundas, Donatello Fumarola, Geoffrey Gardner, André Gaudreault, Claudia Gianetto, Martin Girod, Olivier Grandjean, Ute Holl, Peter Hourigan, Petteri Kalliomäki, Dave Kehr, Frank Kessler, Martin Koerber, Hiroshi

Komatsu, Martin Loiperdinger, Adrienne Mancia, Lucia Manganaro, David Mayer, Nicola Mazzanti, Bruno Mestdagh, Anca Mitran, Anne Morey, Patrick Moules, Margareth Parsons, Mari Sol Perez Guevara, Mike Phelps, James Quandt, Anne Queneau, Anupama Rangachar, Tony Rayns, Anna Luisa Ruoss Girod, Josh Siegel, Janice Simpson, Paul Sperh, James Steffen, Kristin Thompson, Casper Tybjerg, Nathalie Vrignaud, Edouard Waintrop, Marc Wehrin, Maria Wyke

#### **I volontari del Cinema Ritrovato 2014**

##### ***Il Cinema Ritrovato 2014 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 / *We deeply thank our great team of volunteers who offered us time and passion and made Il Cinema Ritrovato a better place to be.*

#### **Ufficio ospitalità**

Lara Del Puppo, Valerio Greco, Giulia Guerzoni, Paolo Meineri, Valerio Montemurro, Robert Nathan, Eugenia Paolucci, Linda Roggio, Laura Scaini, Erika Testi, Olga Torricco, Elise Vray, Maria Allegra Zapponi

#### **Autisti**

Carlo Ansaloni, Laura Camerra, Giuseppe Catania, Donatella Cossu, Riccardo Dozzo, Francesco Greco, Luca Mauli, Mauro Monceri, Gabriella Ramaroli, Davide Sberna, Angela Tritto

#### **Promozione / Comunicazione**

Laura Alessi, Silvia Bagordo, Sandra Caddeo, Sofia Caenazzo, Ylenia Caletti, Paolo Carburi, Benedetta Castagnola, Sara Cau, Chiara Cingolani, Antonella Cioccarriello, Riccardo Correggiari, Marianna Curia, Anna D'Andrea, Giuseppina De Angelis, Elisa Di Blasio, Laura Di Salvo, Luca Driol, Sara Fabbiani, Sandro Farris, Francesca Ferrara, Alberto Furlini, Federica Giacomini, Elisabeta Girgenti, Lapo Gresleri, Chiara Inchingolo, Miikkael Kukkuola, Silvia Lolli, Edoardo Lomi, Sara Marini, Agnese Martinelli, Roberta Martinelli, Omar Martini, Matilde Morara, Lara Nobili, Raffaella Perri, Jacopo Pezzutto, Gabriele Politi, Marcello Polizzi, Martina Resta, Lucia Rodi, Chiara Romano, Linda Russo, Rosalba Sacco, Stefania Saracino, Chiara Semeraro, Francesca Stocchi, Manuela Trentini, Roberto Valentini, Elisa Ziveri

#### **Maschere piazza e sale**

Riccarda Amigoni, Elia Andreotti, Carlotta Barillari, Silvia Beltrani, Barbara Berardi, Manuel Bertolino, Maddalena Bianchi, Elisa Bianchini, Enrico Bifulco, Filippo Bonora, Giulia Cairoli, Claudia Catalano, Raffaello Catapano, Davide Cavalieri, Valentina Ceccarani, Alessio Chiappi, Miriam Cossu, Silvia Dalle Luche, Nicola D'Alonzo, Gabriele D'Amato, Gaia Di Cicco, Giovanna Disabato, Anna Errico, Andreas Faccioli, Camilla Favalaro, Giulia Fiadone, Davide Flamigni, Camilla Ghirardini, Margherita

Giraldi, Tommaso Giunti, Alessandro Guatti, Isabella Guglielmi, Shqiponja Hoxha, Alessia Iaccarino, Shino Kobayashi, Maria Giovanna Lerose, Daniele Marazzani, Carlotta Marchesini, Andrea Marino, Giulia Migliaccio, Francesca Moschella, Laura Mugnai, Eleonora Muzzi, Irene Nannetti, Denise Nardin, Naissa Niyauoui, Federica Pardo, Marco Piras, Caterina Piunti, Giulia Antonia Romanelli, Ruzhena Romanyuk, Giovanni Sabatini, Giudutta Sacchini, Michela Sartini, Francesca Scanu, Martina Claudia Selva, Orsolya Serkedi, Francesca Sticchi, Silvia Trigilio, Anna Tufano, Simone Renato Vacca, Michele Valenzano, Ottavia Vedani, Viviana Venga, Daniele Viggiano, Simone Vissani

#### **Fiera libri / Dvd**

Arianna Carli, Jonathan Carr, Benedetta Castagnola, Francesco Cecchi Aglietti, Sara Colantuono, Monica Iaboli, Lucia Lancellotti, Monica Marcasciano, Valentina Parrilli, Malgorzata Pozarowszczyk, Emanuela Pugliese, Sara Scipioni, Raffaella Sergi, Monica Smone, Paolo Testori

#### **Segreteria**

Rosa Conte, Martina Di Teodoro, Irene Scorcelletti

#### **Ufficio stampa**

Carlotta Acerbi, Lucia Parato, Alessandro Zanchi

#### **Sito e social network**

Giulia Boari, Manuel Bertolino, Caterina Cerini, Luisa Colombo, Isabella Guglielmi

#### **Didattica**

Irene Angenica, Valentina Casadei, Annarita Cavaliere, Anne Heimerl, Emanuela Piana, Caterina Salvadori, Viviana Venga

#### **Europa Cinemas**

Gaia Raffiotta, Giuliana Valentini

#### **Mostre**

Laura Alessi, Clizia Centorrino, Michele Condò, Giovanna Maria Dell'Acqua, Giulia Fontan, Maristella Galiasso, Irene Iarocci, Una Jones, Isabella Fausti

#### **Grafica**

Silvia Gaia Corsetti

#### **L'Immagine Ritrovata**

Juozas Alminas, Gonorina Porcu

Gli atrii del Cinema Lumière, del Cinema Arlecchino e del Cinema Jolly verranno allestiti con manifesti originali e documenti d'epoca provenienti dall'Archivio fotografico e della grafica della Fondazione Cineteca di Bologna. *In the lobbies of the Cinema Lumière, Arlecchino and Jolly, there will be an exhibition of posters and archive materials from the Fondazione Cineteca di Bologna archives.*

#### **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*;

Pri. pro.: prima proiezione / *first screening*;

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*

**Il Cinema Ritrovato 2014 è dedicato alla memoria di Carlo Mazzacurati, Hoos Blotkamp, Vladimir Dmitriev e Valerij Bossenko**

# INDICE

## CONTENTS

<b>Introduzione / Foreword</b> .....	10
Peter von Bagh .....	
<b>Presentazione / Introduction</b> .....	13
Gian Luca Farinelli .....	
 <b>LA MACCHINA DEL TEMPO / THE TIME MACHINE</b>	
Cento anni fa. Intorno al 1914 / <i>About a Hundred Years Ago. 1914</i> .....	20
Il Dr. Portegg, suppongo? Le commedie di e con Rosa Porten <i>Dr. R. Portegg, I presume? Comedies by and with Rosa Porten</i> .....	48
Vedute dall'impero Ottomano 1896-1914 / <i>Views from the Ottoman Empire 1896-1914</i> .....	54
Musical Orphanage. Muti musicali / <i>Musical Silents</i> .....	62
Il cinema in guerra contro Hitler / <i>Cinema at War against Hitler</i> .....	66
 <b>LA MACCHINA DELLO SPAZIO / THE SPACE MACHINE</b>	
Anni Cinquanta, l'età dell'oro: classici indiani da salvare <i>The Golden 50s: Indian's Endangered Classics</i> .....	82
Il Giappone parla! I film della Shochiku / <i>Japan Speaks Out! Shochiku's Modern Times</i> .....	100
La nouvelle vague polacca e il CinemaScope / <i>Polish New Wave and CinemaScope</i> .....	114
 <b>IL PARADISO DEI CINEFILI / THE CINEPHILES' HEAVEN</b>	
Ritrovati e Restaurati / <i>Recovered and Restored</i> .....	132
I colori del Cinema Ritrovato 2014 / <i>Il Cinema Ritrovato's Colours 2014</i> .....	177
Germaine Dulac, un cinema di sensazioni / <i>Germaine Dulac, a Cinema of Sensations</i> .....	193
James Dean. I film restaurati / <i>Restored Works</i> .....	202
Documentari / <i>Documentaries</i> .....	208



William Wellman, tra muto e sonoro / <i>William Wellman, between Silent and Sound</i> .....	224
Riccardo Freda, un maestro di cinema popolare / <i>Riccardo Freda, Master of Popular Cinema</i> .....	244
L'Italia in corto. Prima parte (1952-1968) / <i>Short Italian Style. Part I (1952-1968)</i> .....	256
I 50 anni dell'Österreichisches Filmmuseum / <i>The 50<sup>th</sup> Anniversary of Österreichisches Filmmuseum</i> .....	274
Werner Hochbaum: un uomo diviso / <i>Werner Hochbaum: A Man Between</i> .....	284
Progetto Chaplin/Charlot 100 / <i>The Chaplin Project/Tramp 100</i> .....	292
I musicisti / <i>The Musicians</i> .....	314

### **NON SOLO FILM / NOT ONLY FILMS**

Il Cinema Ritrovato Kids .....	320
Il Cinema Ritrovato Dvd Awards - XI edizione / <i>Il Cinema Ritrovato Dvd Awards - 11<sup>th</sup> edition</i> .....	324
Europa Cinemas .....	326
XII Mostra mercato dell'editoria cinematografica / <i>12<sup>th</sup> Film Publishing Fair</i> .....	329
Film Restoration Summer School / <i>Fiaf Summer School 2014</i> .....	330
La nascita del Film Archive Movement, 1936-1940 / <i>The Birth of the Film Archive Movement, 1936-1940</i> .....	331
Indice dei film / <i>Film Index</i> .....	333
Indice dei registi / <i>Directors Index</i> .....	335

# INTRODUZIONE

## Foreword

Un grande film degli anni Sessanta di Michail Romm si intitola *Nove giorni in un anno*. Noi ne offriamo uno di meno, ma di certo quella settimana sarà per i cinefili la più memorabile dell'anno: per citare un altro film degli anni Sessanta, *Lorna*, quasi "troppo per un solo uomo". E naturalmente anche per una sola donna.

Avete in mano il nostro catalogo. Leggetelo bene. È una guida che vi aiuterà in un'impresa a prima vista impossibile: come orientarsi tra troppi film curiosi e affascinanti, alcuni straordinari, altri mai visti prima, o parte di una retrospettiva da seguire fino all'ultimo fotogramma. E ciascuno di noi è libero di trovare il proprio metodo di navigazione.

Ma un fatto resta indiscutibile: la 28ª edizione de *Il Cinema Ritrovato* dispiegherà una vasta offerta di film sconosciuti, poco noti, ritrovati e restaurati. Proporrà l'esaltante riscoperta di tematiche, protagonisti e territori, di film celebri che rappresentano le pietre miliari di un'epoca e di film oscuri che fino a poco tempo fa credevamo scomparsi per sempre. Il programma darà ampio spazio agli storici, agli archivisti, a coloro che scrivono di cinema (abbiamo raccolto una nutrita rappresentanza dei migliori in circolazione).

Ci auguriamo che tutte le rassegne siano percorse dal fascino dell'inatteso. Come sempre la storia sarà protagonista, questa volta con un'intensità speciale: la rassegna *Cento anni fa* (alla sua undicesima edizione) si incentra infatti sullo scoppio della Grande guerra. Invece di una selezione di film realizzati nel 1914, proporremo una riflessione su alcuni titoli correlati a questa tematica e presenteremo piccoli film che sfileranno davanti ai nostri occhi come rivelazioni e finanche capolavori. E se dovessi dire qual è la più grande tra queste riflessioni sulla Prima guerra mondiale, la mia scelta cadrebbe su *Maudite soit la guerre*, capolavoro realizzato da Alfred Machin nel 1914! Il paradosso del cinema è anche questo.

Moltissimi film ci faranno da interlocutori sulla tematica della Prima guerra mondiale. L'Impero ottomano si avvicinava alla fine, e una straordinaria serie di film rifletterà quell'ultima fase. Le basi del conflitto successivo furono poste già negli anni 1914-18, che diedero vita al vagabondo di Charles Chaplin (personaggio che esordì alla Keystone cent'anni fa e che celebreremo in molti modi) e alle pericolose idee di un vagabondo molto meno amabile, Adolf Hitler, ai cui sosia cinematografici è dedicata un'intrigante

*One of the great films of the 1960s is called Nine Days of the Year by Mikhail Romm. We are offering one day less but surely those days will amount to the most memorable cinephilic week of the year, almost – this is a reference to another 1960s film called Lorna – "too much for a man". Or for a woman, for that matter.*

*You are holding our catalogue in your hands. Please read it well. It's the most precious guide to what must at first seem almost insurmountable: how to navigate between too many intriguing films, some great, some never seen before, some forming part of an arresting theme or a retrospective that must be followed obsessively from the first to the last. And it's up to each one of us to find an original method of navigation.*

*This much is eternal: the 28th edition of Il Cinema Ritrovato will provide an array of unknown, little known, rediscovered, and restored films. There will be an overwhelming collection of rediscoveries of themes, protagonists, and territories of 20<sup>th</sup> century cinema, some well-known films that are signposts of an epoch, some obscure films that only a few months before were believed lost forever. The program will generously give its due share to the historians and archivists, to those who write about film (we have probably brought together the finest imaginable bunch of them), for those interested in stars or auteurs or genre, or those obsessed with cinema science or erotic aficionados.*

*The element of the unexpected hopefully crosses all the programs. As always, history is a dominant theme, this time with a special force because our fabulous 100 years ago program (now already in its 11th edition) focuses on the outbreak of the Great War. Instead of a collection of films made literally in 1914, this time it's intentionally a meditation about films that have relevance to the theme as well as some very small films that will surprise us as great revelations as well as masterpieces. And if I may dare guess what is the greatest of the WWI views, I'll propose Alfred Machin's masterpiece Maudite soit la guerre – from 1914! That is the paradox of cinema for us.*

*A great lot of films can be experienced as ready discussion partners for the theme of the First World War. The Ottoman Empire was nearing its end, and a unique collection of films will reflect how its final period was caught on film. The roots of the next great war were already set in 1914-18, which gave birth to the twin destinies of Charles Chaplin's tramp character (whose 100 years since beginning at Keystone are celebrated in many ways) and the bitter convictions of a less loved tramp, Adolf Hitler, to whose look-alikes we dedicate a fascinating series. We'll see that the least lovable man on earth lost his game many times*

rassegna. Vedremo come l'uomo più spregevole della terra fosse già stato sconfitto più e più volte sullo schermo prima di prendere l'unica decisione buona della sua vita, nel bunker. La stessa dose di ispirata fantasia si ritrova nel capolavoro *It Happened Here*, realizzato cinquant'anni fa da Kevin Brownlow e Andrew Mollo, con la sua imperdibile rappresentazione di un'immaginaria Inghilterra occupata.

In parte ispirata dalla nostra ossessione per gli inizi del CinemaScope e del formato panoramico, la sezione sul cinema polacco anni Sessanta proporrà le opere di un movimento cinematografico che esprime una visione intelligente e controversa della Seconda guerra mondiale, ponendo in atto una seduta terapeutica nazionale: sono opere di grande maestria formale, caratterizzate da una dirompente fotografia in bianco e nero.

Un altro punto di vista: gli autori, con molte sorprese in serbo. La figura più misteriosa è senz'altro Rosa Porten, sorella maggiore di Henny Porten, che giunge fino a noi grazie alla soluzione di un rompicapo legato alla sua identità. Un altro nome tedesco ingiustamente dimenticato è quello di Werner Hochbaum. Finora noto all'estero solo grazie a *Brüder*, questo regista di sinistra diresse opere straordinarie prima e dopo l'ascesa al potere di Hitler e – per citare Joachim Schatz – “difese un ideale formalista ormai sul punto di scomparire per sempre dagli schermi tedeschi”. Germaine Dulac è celebre soprattutto per *La Coquille et le clergyman* ma l'ampiezza reale della sua produzione è rimasta nell'ombra: possiamo finalmente goderci la varietà delle sue opere, testimonianza della forma “più sincera e pura” del cinema. E poi Riccardo Freda! Dopo l'indimenticabile retrospettiva dedicata a Matarazzo, Freda è un altro grande rappresentante del cinema popolare italiano. Spesso associato al film dell'orrore e ai sottogeneri (nei quali si mosse con grazia), fu autore e regista elegantissimo, a proprio agio con forme alte e basse, capace di rendere tangibile sul grande schermo lo spirito di Hugo, Dante e Puškin.

Tra i personaggi omaggiati da questa edizione il più noto è probabilmente William Wellman: sulla scia delle retrospettive dedicate ai grandi maestri americani, la rassegna proporrà tutti i suoi film muti esistenti e una selezione dei sonori. I più celebri *A Star is Born* e *Nothing Sacred* (che sarà una gioia rivedere insieme ad altre opere di Wellman) saranno affiancati da film meno conosciuti come *Goodbye, My Lady*, grande testimonianza del repertorio popolare americano che resterà impressa nei nostri cuori per molto tempo, se non per sempre.

Un terzo punto di vista: le riscoperte. Da dove cominciarle? Dai documentari lituani? Dai film ottomani? Dall'India, con i suoi favolosi anni Cinquanta rappresentati da Raj Kapoor, Bimal Roy, Guru Dutt, Ritwik Ghatak, Mehboob Khan e S. S. Vasan? O dalla terza parte della rassegna di film giapponesi degli anni Trenta? È possibile esplorare più di così gli angoli remoti della storia cinematografica?

*over before he made the only good decision in his real life, in the bunker. A masterpiece from 50 years ago, Kevin Brownlow and Andrew Mollo's It Happened Here, has the same kind of inspired fictional ingredient in its imagined view of occupied England – a highly original film that absolutely has to be seen. Or think of Polish cinema of the 60s. Partly related to our obsession with early CinemaScope and widescreen (we'll surely be treated to formal mastery and shattering black and white photography), the series offers controversial, torn down and intelligent views of the Second World War, a 50s and 60s cinematic movement which functioned as a unique national therapy session.*

*Another angle: the personalities, the auteurs are a great bunch, with surprises at every turn.*

*The least known revelation is certainly Rosa Porten, Henny Porten's elder sister, who comes to us as a result of impressive film historical puzzle. Another unjustly ignored German name is Werner Hochbaum. Thus far, recognized abroad, at least, almost exclusively for Brüder, this leftist personality directed impressive films before and after Hitler's rise to power and - to quote Joachim Schatz – “championed an ideal of ecstatic ciné-formalism just as it was about to disappear from German screens for good.”*

*The same duality lingers around Germaine Dulac: there have been far too few opportunities to see more than The Seashell and the Clergyman, so the true scope of her work has remained hidden even when the films have not been lost. Now we can enjoy an impressive array of her work testifying to “the most sincere and pure” form.*

*Then, Riccardo Freda! After our unforgettable Matarazzo series, Freda is another torchbearer of Italian popular cinema. He is most often associated with horror cinema and lowly genres (within which he of course moved with grace). From another angle, he was an artist of the most elegant mise-en-scène, communicating with supreme ease through forms high and low, and an auteur who made the spirit of Hugo, Dante and Pushkin palpable on screen.*

*Probably the best known name of our chosen personalities is William Wellman, continuing a series that started with Josef von Sternberg, highlighting all the existing silents and a selection of his sound work. Along with well-known films (A Star is Born, Nothing Sacred – both of which will be cherished when seen in the midst of the other Wellman titles shown here), there are very little-known ones, like Goodbye, My Lady – the tough guy's tender piece of Americana that will stay with you for years if not forever.*

*A third angle: ‘discoveries’. Where to draw the line? Lithuanian documentaries, films from the Ottoman Empire: can you go deeper into the secret caves of the signs of (film) history? Or India, now depicted by the most fascinating 50s take you can think of: Raj Kapoor, Bimal Roy, Guru Dutt, Ritwik Ghatak, Mehboob Khan, S.S. Vasan. Or the third installment of Japanese 1930s, once again featuring the greatest names (Mizoguchi, Ozu) along with slightly lesser known masters (Shimazu, Gosho).*

*One more prime example is the case of Italian short films. They were part of anthologies especially fashionable in France and*

E poi ci sono i film italiani a episodi. Negli anni Sessanta il genere fu molto popolare, soprattutto in Francia e in Italia. Dopo un buon esordio questa moda scemò perché gli episodi peggiori finivano per compromettere e trascinare nell'oblio anche il resto: la formula in sé divenne una prigione. Tra i maestri della forma breve non vi furono solo Risi e Monicelli: anche Rossellini, Pasolini e Visconti la trovarono congeniale. E molti di questi film sono autentici piccoli miracoli.

Come sempre, un pilastro dei nostri otto giorni è la comunità degli archivi cinematografici internazionali, con il suo contributo in termini di aiuto, ispirazione e qualità. Uno di questi archivi è l'Österreichische Filmmuseum, che collabora con noi da anni e che celebriamo ora con un'appassionante rassegna. In essa si trova il film che sceglierei come il mio preferito tra quelli proiettati in Piazza Maggiore: *The Merry Widow* di Erich von Stroheim, che sarà protagonista di una formidabile serata musicale.

Piazza Maggiore è naturalmente il luogo magico in cui nascono ricordi indelebili. Quest'anno le proiezioni si aprono con *Rebel Without a Cause*, l'interpretazione più brillante di James Dean (che verrà celebrato con la riproposizione dei suoi film più importanti), e si chiudono con *A Hard Day's Night* alla presenza di Richard Lester, passando per Ettore Scola e il suo *La più bella serata della mia vita*. E poi ci sono le nostre quattro sale: la Sala Scorsese (dov'è meglio arrivare con buon anticipo) e la Sala Mastroianni (dedicata ai muti e alle rarità) del Cinema Lumière; l'Arlecchino (appositamente progettato per il CinemaScope) e il Jolly, per il grande spettacolo (Wellman, Scope polacco, Freda, i capolavori indiani degli anni Cinquanta).

Il programma dimostra concretamente che nella spietata ruota del tempo il digitale emerge vittorioso, ancor più dell'anno scorso (per non parlare di cinque anni fa). I restauri (con poche eccezioni, come *The Temptress* e *Norrtullsligan*) riflettono questa realtà, e noi dobbiamo abituarci al fatto che d'ora in poi un numero sempre più grande di classici verrà proiettato da copie DCP. Sappiamo che i principali festival cinematografici non proiettano più una sola copia in pellicola. Proprio quando le proiezioni 35mm si fanno sempre più rare e l'uso del termine 'pellicola' per designare un film suona sempre più incongruo, noi offriamo autentici tesori: le retrospettive di film giapponesi e polacchi, Hochbaum, i film a episodi italiani e William Wellman, i film su Hitler e tanti titoli di Riccardo Freda. Potete stare tranquilli, passerete la settimana a guardare 'veri film'. E in ogni caso non mancherà mai il piacere del cinema.

Il nostro più cordiale benvenuto!

Peter von Bagh

*Italy in the 1960s. After a good first run they just disappeared because the total compilation was wooden and it sank with the worst episodes. The package became a prison. Yet not only specialists like Dino Risi or Mario Monicelli were masters of the short form – Rossellini, Pasolini and Visconti also had a natural penchant for it. Many of these films are small miracles. As always, the basis of our eight days is the family of film archives, with the extraordinary inspiration and quality we get from them. One of them that has been close to us for years, the Austrian Film Museum, is being celebrated this year with an inspired program. One of those films is what I'd choose as my personal favorite among screenings in the Piazza: Erich von Stroheim's *The Merry Widow*, one of the all-time fabulous musical evenings.*

*Piazza Maggiore is, of course, the place that often creates the most enduring memories – starting this year with *Rebel without a Cause*, James Dean's most dazzling interpretation (he is celebrated with screenings of all his major films) and ending with *A Hard Day's Night* in the presence of Richard Lester, via Ettore Scola and his *La più bella serata della mia vita*. Then there are our other theaters: Cinema Lumière, Sala Scorsese is where you'd often do best to get there early; for the silents, Sala Mastroianni, across the hall, is dedicated to the rarities. The movie theater Arlecchino – originally designed for CinemaScope – and the Jolly are ideal for more 'spectacular' material, for example, William Wellman, Polish Scope films of the 1960s, Indian masterpieces of the 1950s, Riccardo Freda.*

*The program is concrete evidence of how the merciless wheel of time has made the digital an even greater winner than last year, not to speak of five years ago. The restorations (with a few exceptions, like *The Temptress* and *Norrtullsligan*) reflect that, and our role is to adapt to the fact that from this moment on, ever more of the 'classics' will be projected from DCP copies. We know that major festivals don't screen even one single film print any more (and might be wondering why the word 'film' is still part of the festival's name).*

*At a time when 35mm projections are more and more rare, and in the brave new world where 'film' festivals don't show even one, we offer a treasure dome: the Japanese and Polish retrospectives, Hochbaum, the Italian episodes and William Wellman, the Hitler fictions and most of Riccardo Freda: you can spend the week safely seeing 'real movies'.*

*Anyway, wherever you turn your head, you will find the pleasure of cinema.*

*You are most cordially welcome!*

Peter von Bagh

# PRESENTAZIONE

## Introduction

### *Pacifismo e virtù profetiche del cinema*

Il 28 giugno 2014 è il giorno di inizio della ventottesima edizione del *Cinema Ritrovato*. Cento anni fa, il 28 luglio 1914, cominciò il primo conflitto mondiale, con la dichiarazione di guerra dell'Impero austro-ungarico al Regno di Serbia in seguito all'assassinio dell'arciduca Francesco Ferdinando d'Asburgo-Este, avvenuto il 28 giugno 1914 a Sarajevo.

La guerra si concluse oltre quattro anni dopo, l'11 novembre 1918. Più di settanta milioni di uomini furono mobilitati in tutto il mondo (sessanta milioni solo in Europa). Di questi, oltre nove milioni caddero sui campi di battaglia e sette milioni furono le vittime civili, non solo per gli effetti delle operazioni di guerra, ma anche per le conseguenti carestie e malattie.

Una tragedia senza precedenti, per ampiezza geografica e mostruosità numerica. Un'epoca finiva, una nuova, che avrebbe portato con sé ancora molti lutti e tragedie, stava iniziando. *Il Cinema Ritrovato* ha scelto di ricordare, quest'anno, non la guerra (lo facemmo nel 1993 ed oggi esiste un sito nel quale potete trovare molti dei film realizzati durante il primo conflitto, <http://www.europeanfilmgateway.eu>) ma quelli che il 28 giugno di cento anni fa furono i primi sconfitti, i Pacifisti, che dagli Stati Uniti all'Europa si batterono perché la Guerra non avesse mai inizio. Per dimostrare la rilevanza che il pensiero pacifista aveva assunto alla fine dell'Ottocento, basti ricordare che Alfred Nobel, nel 1895, decise di inserire tra le branche dell'attività umana che voleva premiare, "il mantenimento della pace", assegnando, dalla prima edizione del 1901, un Premio per la Pace.

La vincitrice del Premio nel 1905 fu Berta von Suttner, autrice, nel 1889, di uno dei romanzi più venduti dell'Ottocento, *Giù le armi! Fuori la guerra dalla storia*, tradotto in più di venti lingue nel mondo. Morì il 21 giugno 1914. Nel capitolo della sezione *Cento anni fa* dedicato al pacifismo potremo vedere, grazie al restauro del Danish Filminstitute, proprio *Ned med Vaabnene!* (*Giù le armi!*). La Nordisk aveva acquistato i diritti del bestseller di Berta von Suttner, e Carl Theodor Dreyer aveva scritto la sceneggiatura per il regista Holger-Madsen. Il prologo del film, che mostra la Suttner alla sua scrivania a Vienna, venne girato nell'aprile 1914, poco prima della morte della scrittrice. Censurato in

### Pacifism and the Prophetic Power of Cinema

*June 28, 2014, is the day the twenty-eight edition of Il Cinema Ritrovato begins. One hundred years ago on July 28, 1914, the first world conflict began with the Austro-Hungarian Empire declaring war on the Kingdom of Serbia after the assassination of Archduke Franz Ferdinand of Austria-Este in Sarajevo on June 28, 1914.*

*The war ended four years later on November 11, 1918. Over seventy million men were mobilized around the world (sixty million in Europe alone). Nine million fell in the battlefields while civilian victims numbered seven million – deaths caused not only by military operations but also by the ensuing famine and diseases.*

*An unprecedented tragedy in terms of geographic reach and numerical monstrosity. An age was coming to an end, and a new one, which would bear more deaths and tragedies, was beginning. This year Il Cinema Ritrovato commemorates not the war (which we did in 1993, while today there is a website containing many of the films made during the First World War, <http://www.europeanfilmgateway.eu>) but those who on June 28 one hundred years ago were the first to be defeated by it: the pacifists. From the United States to Europe they fought so the war would never begin. Pacifism had acquired a significant status at the end of the 1800s, so much so that Alfred Nobel, in 1895, decided that "the furtherance of peace" was to be included among the human activities he wanted to reward. And so it was that in 1901, at the first edition of the award ceremony, the Nobel Peace Prize was presented.*

*The winner of the Prize in 1905 was Berta von Suttner, author in 1889 of one of the bestselling novels of the 1800s, Lay Down Your Arms!, translated into over twenty languages. She died on June 21, 1914. In One Hundred Years Ago' chapter dedicated to pacifism we will see Ned med Vaabnene (Lay Down Your Arms!) thanks to the Danish Filminstitute's restoration. Nordisk had acquired the rights to Berta von Suttner's bestseller, and Carl Theodor Dreyer wrote the screenplay for the director Holger-Madsen. The film's prologue showing Suttner at her desk in Vienna was shot in April 1914 just before the writer's death. Censored in many countries, today the work is powerful testimony of what war propaganda hid from us: the importance of the peace movement in society and cinema prior to the outbreak of the First World War.*

*Among the works we will be showing is Maudite soit la guerre,*

molti paesi è oggi un'importante testimonianza di qualcosa che la propaganda bellica ci aveva nascosto, la rilevanza del pensiero pacifista nella società e nel cinema degli anni che precedono lo scoppio della prima guerra mondiale.

Tra le opere che mostreremo, *Maudite soit la guerre*, che è forse il primo grande film pacifista ed è anche un grande film d'amore. La guerra distrugge i rapporti di amore e amicizia tra le gli esseri umani e, con uno sguardo profondamente moderno, Machin ci fa capire che la guerra distrugge anche qualsiasi forma di bellezza. Dello stesso avviso erano Raymond Bernard, che nel 1931, insieme a collaboratori e attori che come lui erano stati soldati, realizzava *Les Croix de bois*, una delle opere più crude sulla guerra, e Ernst Lubitsch che l'anno dopo dirigeva *The Man I Killed*, dove, forse per prima volta, viene posto al centro della storia di un film la necessità di ricordare le conseguenze della guerra sugli esseri umani che ad essa sopravvivono.

A proposito di sopravvivenza, il cinema italiano, che pure vive nel 1914 un'annata straordinaria con il fulgore delle sue dive, della sua industria e del kolossal storico *Cabiria* (che vedremo e ascolteremo nella sua versione integrale), perderà progressivamente, negli anni della guerra, la sua forza e anche molti dei suoi protagonisti. Tra questi Nino Oxilia, cui dedichiamo un doppio omaggio: l'edizione dvd di *Sangue bleu* e il restauro della seconda edizione di *Addio giovinezza!* che Oxilia, morto sul campo di battaglia, avrebbe dovuto dirigere e che con il suo titolo poetico (simile in questo al coevo *Sperduti nel buio*) sembra anticipare le sventure che stanno per abbattersi sul cinema italiano.

A proposito di profezie abbiamo sempre saputo che Chaplin, con *Il grande dittatore*, aveva svelato al mondo, alle soglie del Secondo conflitto, i rischi della guerra; ma il ritrovamento a Bruxelles dell'unica copia di *Hitler's Reign of Terror*, realizzato dal giornalista americano Cornelius Vanderbilt Jr e uscito sugli schermi nell'aprile del 1934, dimostra una volta di più le virtù profetiche del cinema. Il film pamphlet di Vanderbilt è oggi un atto d'accusa evidente sulla debolezza dell'opinione pubblica europea e statunitense e sulle connivenze che il 'regno del terrore' ha trovato nei governi occidentali dal '34 al '39.

#### *Da Chaplin a Sergio Leone*

È dal 1999, cioè da 16 edizioni che i film di Chaplin e il lavoro sulla sua opera fanno risplendere il programma del *Cinema Ritrovato*. Eppure, ogni anno, mentre scopriamo sempre qualcosa di più su questo Artista del Novecento, capiamo che ancora moltissimo resta da fare, da scavare, da studiare. Se una cosa abbiamo appreso dal lavoro sulle carte e sui film di Chaplin è che la parola fine deve scomparire dal vocabolario dei ricercatori e delle cineteche. Quest'anno, oltre a un convegno internazionale, una serata musicale, due spettacoli teatrali, e alla presentazione delle comiche

*which is perhaps the first major pacifist film as well as a great love story. War destroys friendships and love among human beings, and Machin's modern perspective illustrates how war also destroys all forms of beauty. Raymond Bernard shared the same view, and in 1931, with collaborators and actors who like him had been soldiers, made Les Croix de bois, one of the bleakest films about the war. The following year Ernst Lubitsch directed The Man I Killed, which is perhaps the first movie to focus on the consequences of the war on those who survive it.*

*On the subject of survival, Italian cinema, despite experiencing an extraordinary year in 1914 with the splendor of its divas, its industry and the great historical epos Cabiria (which we will see and hear in its entirety), gradually lost its power, and many of its best talents were killed in the war. Among the dead also Nino Oxilia, to whom we are paying a double tribute: the DVD of Sangue bleu and the restoration of the second version of Addio giovinezza!, that Oxilia would have directed had he not died on the battlefield. The film's poetic title (a quality shared with its contemporary Sperduti nel buio), seems to foretell the dark period ahead for Italian cinema.*

*And on the subject of prophecy, we always knew that with The Great Dictator Chaplin forewarned the world of the danger of war as the Second World War approached; but the discovery in Brussels of the only print of Hitler's Reign of Terror, made by the American director Cornelius Vanderbilt Jr. and released in April 1934, demonstrates once and for all the prophetic power of film. Vanderbilt's social problem film is today a clear indictment of the weakness of European and American public opinion and the connivance of western governments with the 'reign of terror' from '34 to '39.*

#### From Chaplin to Sergio Leone

*Since 1999, for 16 editions now, Chaplin's films and the work on his oeuvre have lit up the program of Il Cinema Ritrovato. And yet every year, while we are discovering something new about this twentieth-century artist, we realize that there is so much left to do, to unearth and to study. If there is one thing that we have learned from our work on Chaplin's papers and films, it is that the word 'end' is not something that researchers and film archives can pronounce. This year, in addition to an international conference, a musical evening, two theater performances and the presentation of the newly restored Essanay comedies, there will also be a screening of treasured Chaplin outtakes. Chaplin seems to be a compass we use to define our program and to which we always return. For example, this year Awara (The Tramp), a film deeply influenced by Chaplin, opens the section curated by Shivendra Singh Dungarpur on the golden age of Indian cinema, which conquered audiences in India, the Soviet Union, China and Arab countries. The movie was the debut of a famous character of Indian cinema – loosely based on the Tramp – that Raj Kapoor, the film's director and protagonist, would play in various other films.*

*The Tramp was certainly a source of inspiration for Vittorio De*

Essanay nel nuovo restauro, potremo vedere sullo schermo una parte di quella miniera che sono gli *outtakes* chapliniani. Chaplin sembra essere la bussola da cui partire e a cui continuamente ritornare per la definizione dei nostri programmi. Ad esempio, quest'anno, fin dal titolo, *Awara* (*Il vagabondo*), profondamente chapliniano è uno dei film che apre la sezione, curata da Shivendra Singh Dungarpur, dedicata all'età dell'oro del cinema indiano, che conquistò non solo le platee dell'India ma anche quelle della Russia sovietica, della Cina e dei Paesi arabi. Il film segnò l'esordio di un celebre personaggio del cinema indiano – liberamente ispirato a Charlot – che Raj Kapoor, regista e protagonista del film, interpretò in vari film successivi.

A Charlot s'ispirò certamente Vittorio De Sica, la cui opera torna, dopo la retrospettiva dell'anno passato, con il restauro di *Matrimonio all'italiana* e con due episodi, che De Sica rispettivamente interpreta (il blasettiano *Don Corradino*) e dirige (*Mara, from Ieri oggi e domani*). Grazie a Vittorio De Sica abbiamo trovato l'immagine del manifesto de *Il Cinema Ritrovato* di quest'anno, con lo sguardo folgorante di Sophia e il bacio affranto di Marcello.

Ritorniamo a Chaplin attraverso Sergio Leone, che affermò il suo amore totale, fondativo, per Chaplin dichiarando “non avrei mai potuto prendere in mano la macchina da presa, se non avessi visto i suoi film”.

Forse per questo *Il Cinema Ritrovato* 2014 si muove anche sotto la stella di Sergio Leone. Una settimana prima dell'inizio del festival, in una sessantina di sale italiane uscirà *Per un pugno di dollari*, cui seguiranno *Per qualche dollaro in più* e *Il Buono il Brutto il Cattivo*, nelle nuove versioni restaurate dalla Cineteca di Bologna. Un anno fa era impensabile che questo potesse accadere. L'attenzione che un numero crescente di sale in Italia sta riservando al nostro progetto *Il Cinema Ritrovato al Cinema* è la dimostrazione che quanto accade ogni anno a Bologna, può avere una diffusione molto più ampia, anche nel nostro Paese.

#### *Restaurare e non solo*

A Sergio Leone dedichiamo un incontro con il suo biografo più importante, Sir Christopher Frayling, la proiezione di *Per un pugno di dollari* e alcuni approfondimenti sul suo restauro.

Questo film, come *Das Cabinet des Dr. Caligari* o *Rebel without a Cause*, *Salvatore Giuliano*, *Lady from Shanghai*, non appartengono alla categoria dei film rari. Eppure, accanto all'essenziale lavoro di ricerca che una Cineteca deve compiere, come parte prioritaria della sua attività, ci pare sempre più importante, in particolare in questa fase di passaggio epocale dalla pellicola al digitale, che vengano restaurati e mostrati, oltre ai film meno noti della storia del cinema, anche questi ‘monumenti’, e che il loro restauro sia realizzato con la massima attenzione e con un approccio etico che faccia emergere la storia (anche) tecnica del film.

*Sica, who after last year's retrospective returns with the restoration of *Matrimonio all'italiana* and with two episodes, one in which he performs (Blasetti's *Don Corradino*) and the other he directs (Mara, from *Ieri oggi e domani*). We are also indebted to De Sica for providing us with the poster image for this year's *Il Cinema Ritrovato*, with Sophia's electrifying eyes and Marcello's dispirited kiss.*

*We return to Chaplin through Sergio Leone, whose love of Chaplin was fundamental to his career or as he put it, “I would have never gotten behind the camera had I not seen his films.” Perhaps that also explains why *Il Cinema Ritrovato* 2014 also finds its direction under the star of Sergio Leone. One week before the festival begins, about sixty Italian theaters will be screening *Per un pugno di dollari*, to be followed by *Per qualche dollaro in più* and *Il buono il brutto il cattivo*, with new versions restored by the Cineteca di Bologna. A year ago it was unthinkable that this would happen. The interest shown by a growing number of theaters in Italy for our project *Il Cinema Ritrovato al Cinema* demonstrates that what happens every year here in Bologna has the potential for a much wider reach.*

#### Restoration and Beyond

*In honour of Sergio Leone there will be a screening of *Per un pugno di dollari* and a discussion with Leone's most important biographer, Sir Christopher Frayling, about the restoration of the film and related questions.*

*This film, like *Das Cabinet des Dr. Caligari*, *Rebel without a Cause*, *Salvatore Giuliano* and *The Lady from Shanghai*, is not a rare film. But alongside the research that is fundamental to any film archive and a priority among its activities, today, especially during this epochal transition from film to digital, we feel it is important to restore and screen not only the lesser known works of film history but also these ‘monuments’. They are to be restored with the utmost care and an ethical approach so that the film's technical history also surfaces. Today we can finally free ourselves of the simplification that for too many years has made public opinion identify preservation with restoration. Preservation is a crucial part of the work of an archive; restoration, though an extremely important part, should only come after it, which if done properly, truly gives a future life to our cinematic heritage.*

*This year we are presenting at *Il Cinema Ritrovato*, for a third time in twenty years, a new restoration of *Caligari*. Undoubtedly the best out of the three. New materials have been found, and, more importantly, with the technology of today a restorer can do things that just five years ago were impossible. As is the case for older art forms, which, however, are not subject to the ambiguities of duplication, in the restoration of film no result can be called definitive; and for as much as restoration work seeks to be philologically correct, it always bears the mark of its time. So we start off again with the awareness that a restoration is hardly ever definitive but it is nevertheless a fundamental step in presenting a work from the past in the conditions closest to*

Oggi possiamo finalmente uscire dalla semplificazione che, per troppi anni, ha portato all'identificazione, nell'opinione pubblica, tra restauro e conservazione. L'attività di conservazione è la parte determinante del lavoro di un archivio, la parte di restauro, importantissima, deve però venire dopo quella che, se ben realizzata, consente di dare un vero futuro al patrimonio cinematografico.

Quest'anno presenteremo al *Cinema Ritrovato*, per la terza volta in vent'anni, una nuova versione del restauro di *Caligari*. Certamente la migliore delle tre. Nuovi elementi sono stati ritrovati e, soprattutto, le tecnologie consentono oggi al restauratore di realizzare interventi che, anche solo cinque anni, erano impossibili. Come avviene nelle arti più antiche, che pure non devono fare i conti con l'ambiguità della duplicazione, anche per il restauro cinematografico un intervento non è mai definitivo e per quanto esso sia filologicamente corretto porta in sé i segni dell'epoca nella quale è stato realizzato. Dunque ripartiamo dalla consapevolezza che un restauro raramente è definitivo, ma che pure è un passaggio essenziale per far conoscere, nelle condizioni più vicine all'originale, un'opera del passato e che per avvicinarsi ad esso si rendono, spesso, necessari vari successivi interventi.

Le giornate del *Cinema Ritrovato* dimostreranno la qualità dei passi avanti compiuti dai restauratori in tutto il mondo e l'attenzione che molti centri, pubblici e privati, mostrano per la cultura della pellicola cinematografica e della proiezione 35mm. Le proiezioni che si terranno per tre serate (in contemporanea con quella di Piazza Maggiore) in Piazzetta Pasolini e che vedranno protagonisti Peter Kubelka, fondatore dell'Österreichisches Filmmuseum, con il suo *Monument Film* (spettacolo sull'arte della proiezione 35mm) e Mariann Lewinsky con le sue 'proiezioni al carbone', saranno momenti appassionanti di una riflessione che è in corso su qualcosa che stiamo perdendo, lo spettacolo della proiezione cinematografica 35mm. Accanto a questi momenti, alcuni incontri della Fiaf – Film Restoration Summer School e delle Lezioni di Cinema ci porteranno punti di vista significativi e diversi di registi, direttori di festival, restauratori, storici, sul passaggio dal film al digitale (con anche, per la prima volta a Bologna, la possibilità di vedere la stessa scena di un film proiettata in 35mm e nella versione digitale).

#### *Le radici del Cinema Ritrovato e di Bologna*

Molte persone che hanno fatto crescere la Cineteca e *Il Cinema Ritrovato* ci hanno lasciato in questi ultimi mesi. Carlo Mazzacurati, grande presidente-amico della nostra Cineteca. Hoos Blotkamp, geniale direttrice del Nederlands Filmmuseum che insegnò a tutti come si potesse lavorare su una collezione 'impossibile' di film sconosciuti degli anni Dieci come la collezione Desmet, e come i tabù delle cineteche potessero essere superati, ad esempio restaurando a colori

*the original. Likewise, to get closer to the original often a series of various restorations are needed.*

*Il Cinema Ritrovato will showcase the quality of advances made by restorers around the world and the regard that many centers, both public and private, have for the culture of film and 35mm projection. The three evenings of screenings (simultaneous to those in Piazza Maggiore) in Piazzetta Pasolini featuring Peter Kubelka, founder of Österreichisches Filmmuseum, with his Monument Film (an event on the art of 35mm projection), and Mariann Lewinsky with her carbon arc projections will be moments of reflection on something we are in the process of losing: the spectacle offered by 35mm projectors. In addition, events with FLAF – Film Restoration Summer School and Lezioni di Cinema will offer a range of significant perspectives of directors, festival directors, restorers and historians on the transition from film to digital media (with the possibility, for the first time in Bologna, of seeing the same scene of a film projected in 35mm and the digital version).*

#### *The Roots of Il Cinema Ritrovato and Bologna*

*During the last year, we have lost too many of those special people who have helped the Cineteca and Il Cinema Ritrovato to grow. Carlo Mazzacurati, a great president and friend of our Cineteca. Hoos Blotkamp, the brilliant director of the Netherlands Filmmuseum who showed everyone how working with an 'impossible' collection of unknown films from the 1910s like the Desmet Collection was possible, and how the taboos of film archives could be overcome, for example, restoring dyed silent films in color. Two extraordinary Russian friends, Vladimir Dmitriev, the longtime head of Gosfilmofond, formerly the state film archive of the USSR and today of Russia, and Valeri Bossenko, head of international relations at Gosfilmofond. I had the fortune of knowing them for almost thirty years. These two figures in their very different roles, magically complemented one another, and with their expertise and warm humanity they provided generations of scholars, archivists, researchers and organizers with access to the marvels of the Gosfilmofond, even during politically complicated periods.*

*Last year over a thousand people from forty-seven different countries came to Il Cinema Ritrovato to see the wise and brilliant program put together by Peter von Bagh. This year we expect just as many, maybe even more. This extraordinary community that intermingles with the people of Bologna, especially in Piazza Maggiore, and our incredible team that with limited funds but immeasurable competency and passion makes our festival a reality: they are the most important patrimony of our twenty-seven editions. People thanks to whom the program takes form and is fulfilled. When they return to their countries of origin, they bring with them the ideas that have been discussed and honed during these eight days. The history of the Cineteca di Bologna and Il Cinema Ritrovato may only be few decades long, but being places of learning and exchange they*



i film colorati di epoca muta. Due straordinari amici russi, Vladimir Dmitriev, a lungo responsabile del Gosfilmofond, l'archivio di Stato dell'URSS prima e ora della Russia, e Valeri Bossenko, responsabile delle relazioni internazionali del Gosfilmofond. Ho avuto la fortuna di conoscere Vladimir e Valeri per quasi trent'anni, due figure che, nei loro ruoli molto diversi, si completavano magicamente, e che con competenza e calore umano hanno consentito a molte generazioni di studiosi, archivisti, ricercatori, programmatori di accedere, anche in momenti politicamente complessi, a quell'antro di meraviglie e di cultura che è il Gosfilmofond.

L'anno scorso, per vedere il sapiente programma allestito da Peter von Bagh, sono venute al Cinema Ritrovato oltre mille persone provenienti da 47 paesi diversi. Quest'anno ne aspettiamo altrettante, forse di più. Questa comunità straordinaria che si mescola, soprattutto in Piazza, a quella dei bolognesi è, insieme alla meravigliosa squadra che, con pochi danari e molta competenza e passione, realizza il nostro festival, il patrimonio più importante di queste ventisette edizioni. Persone grazie alle quali il programma si definisce e si realizza e che, rientrando nei loro paesi d'origine, portano con sé le idee che qui sono state discusse e affinate durante gli otto giorni. La Cineteca di Bologna e *Il Cinema Ritrovato* hanno alle spalle solo una piccola storia, di pochi decenni, ma siamo consapevoli che proprio nel loro essere luoghi di apprendimento e di scambio traggono vita dalla radice più profonda della nostra città, che da quasi mille anni accoglie chi vuole studiare e condividere cultura.

Buon festival a tutti!

Gian Luca Farinelli

*draw life from the deepest roots of our city, which for nearly a thousand years has opened its arms to those who want to study and share culture.*

*Enjoy the festival!*

*Gian Luca Farinelli*





# LA MACCHINA DEL TEMPO

*The Time Machine*

# CENTO ANNI FA. INTORNO AL 1914

*About a Hundred Years Ago. 1914*

Programma / Programme by Mariann Lewinsky



Le ricerche svolte intorno a un anno (e non a un regista, un paese o un genere) hanno prodotto, nelle passate edizioni, programmi composti di film quasi sconosciuti; per il curatore e per il pubblico, l'elemento della scoperta e dello stupore sono sempre stati una parte importante dell'esperienza. Non sarà più così, quest'anno. Non siamo più nella *terra incognita* delle origini. E anche se non abbiamo mai visto certi film – *Le Corso rouge* o *Maison Fifi*, per fare due esempi – o se non sappiamo poi molto su Oxilia o Machin, ci muoviamo ormai in acque familiari, con alcuni titoli (come *Cabiria*) che da sempre tengono saldamente la loro posizione nelle storie del cinema. Ho deciso di mantenere l'idea di un progetto di ricerca, e di organizzare una serie di capitoli tematici.

I capitoli esplorano aspetti salienti del cinema (in Europa) alle soglie della Prima guerra mondiale, che segnerà la fine di molte dinastie regnanti come dell'egemonia del cinema francese e italiano. Il mio lavoro non è consistito tanto nel costruire programmi di visione, quanto nel creare una rete di connessioni che copre l'intera settimana, estendendosi ad altre sezioni – Dulac, Porten, Vedute dall'Impero ottomano, Ritrovati e restaurati. Ho incluso anche film che non appartengono all'anno di produzione 1914 – preferendo un approccio (mi auguro) suggestivo al rigido rispetto delle regole. Ringrazio di cuore gli archivi che hanno conservato questi film, e i colleghi che con il loro aiuto e i loro consigli ogni anno mi aiutano a realizzare questa sezione.

Mariann Lewinsky

Nel gennaio del 1914 la prima pagina del periodico statunitense "Motography" è dedicata a Francesca Bertini; qualche mese dopo sul "Moving Picture World" Lyda Borelli viene definita "the Bernhardt of the Photo Play". Nelle riviste di tutto il mondo compaiono ugualmente i nomi degli attori più celebri, da Emilio Ghione a Mario Bonnard, a conferma della rilevanza del movimento divistico italiano. Oltre al successo commerciale planetario, il cinema italiano ha ormai acquisito una posizione di rilievo nel panorama artistico nazionale: Roberto Bracco, Matilde Serao, Nino Oxilia, Lucio D'Ambra, Nino Martoglio sono personaggi di primo piano della scena culturale stabilmente convertiti alla cinematografia; Gabriele D'Annunzio sale all'onore delle cronache per l'*exploit* cinematografico dell'anno, *Cabiria*, di cui si è assunto, seppur indebitamente, la paternità. A prescindere dal *colossal* dell'Itala e dagli altri film di maggior prestigio, come *Caius Julius Caesar* di Guazzoni, *Histoire d'un Pierrot* di Negroni, *Sangue bleu* di Oxilia, nel 1914 il cinema italiano nel suo complesso evidenzia una vitalità senza precedenti, in parte dovuta al virtuoso ricambio generazionale in atto: tra il 1913 e il 1914 fanno il loro debutto Gallone, Palmeri, Genina, Campogalliani, Zorzi. Una rivoluzione che lascerà il segno e che si annuncia in tutta la sua forza già nel 1914.

Giovanni Lasi

I programmi presentati di seguito potranno subire leggere variazioni

*Searching by year (and not by director, country, or genre) has in past editions of this section yielded programmes made up of virtually unknown films; and for both the curator and the audience, the element of surprise, discovery, and astonishment was always an important part of the experience.*

*This is no longer the case. We are no longer in the terra incognita of Early Cinema. And even without ever having seen the films – let's say Le Corso rouge or Maison Fifi – or knowing much about directors like Oxilia or Machin, the waters are now familiar, with some titles (like Cabiria) long figuring in printed film histories. I have decided to keep up the idea of a research project, and to organize a series of thematical chapters.*

*They explore a few major aspects of cinema (in Europe) at the historical moment of the beginning of World War I, which would bring an end not only to ruling many dynasties but also to the hegemony of French and Italian Cinema. The curatorial work consisted this time not in editing programme sessions, but in creating a vast net of connections which spreads over the week of the festival, and moreover is connected to the other sections dedicated to silent cinema – Dulac, Porten, Views from the Ottoman Empire, and Restored Silents. I have included films that are not from 1914, finding it more important to follow hopefully inspiring approaches than to stick to the rules, e.g., the production year 1914. My warmest thanks go to the archives who have preserved these films, and to the colleagues who with their work and advice help every year to realize this section.*

Mariann Lewinsky

*In January 1914, Francesca Bertini was prominently featured on the first page of the American magazine "Motography", and a few months later the "Moving Picture World" celebrated Lyda Borelli as "the Bernhardt of the Photo Play". Their male colleagues, such as top actors Emilio Ghione and Mario Bonnard appear equally in the international trade press, giving proof of the impact of the Italian star system. Italian cinema was a worldwide commercial success and by 1914 it also occupied an important place in the national artistic culture: Roberto Bracco, Matilde Serao, Nino Oxilia, Lucio d'Ambra, Nino Martoglio, leading figures of the cultural scene are all firmly engaged in cinematography; Gabriele D'Annunzio is fêted in the press for the mediatic event of the year, Cabiria, for which he assumed the well-paid but fictitious autorship. Apart from this colossal, or Guazzoni's Caius Julius Caesar or Oxilia's Sangue bleu or Negroni's Histoire d'un Pierrot, the Italian film industry as a whole reached an unprecedented level of productivity and creativity in 1914, the main reason being an ongoing generational change. Gallone, Palmeri, Genina, Zorzi and Campogalliani all made their first work in 1913-1914. A revolution that would make film history and was already in full swing in 1914.*

Giovanni Lasi

*Please note that there may be some small changes to the programmes*

Bolesław Matuszewski, fotografo e cineasta polacco, dichiarò assai presto che il futuro avrebbe trasformato le fotografie animate del presente in affidabili documenti del passato, permettendo così alle generazioni a venire di essere testimoni oculari della storia (*Une nouvelle source de l'histoire*, 1898). Siamo noi, oggi, quelle generazioni: Matuszewski aveva torto o ragione, o entrambe le cose?

Incontrare i nostri simili nel presente del 1914, mentre ci guardano dritto negli occhi dallo specchio dell'immagine proiettata, è un'esperienza vertiginosa, ma nel senso del tempo più che della storia (*Logroño, sus panoramas y bellezas*). Per resuscitare la Storia sepolta in tre brevi non-fiction riprese a Zagabria e Budapest, è necessario che già conosciamo la storia della fine dell'Impero austro-ungarico...

C'è qualcosa di molto rinfrescante nel vedere un film di fiction (categoria che, per la sua frivolezza, Matuszewski aveva bandito dai propri progetti) che rappresenta con disinvoltura avvenimenti di 100.000 anni fa, come accade nel primo adattamento di *La Guerre du feu*. L'eroe si distingue dal nostro maschio preistorico standard per via d'un taglio di capelli più civilizzato (forse più francese?).

Tornando alle cose future, il cinema qualche volta ne capta l'odore in modi misteriosi; nel 1913-14 diversi drammi realizzati in Germania, Francia e Italia proponevano oscure visioni di disordine politico e di guerra, che presto sarebbero diventate realtà. *Amor di regina* di Guido Volante, con Mary Cléo Tarlarini nel ruolo d'una regina in esilio dopo un colpo di stato, appartiene al gruppo. Volante restò ucciso sul campo di battaglia.

Mariann Lewinsky

*Bolesław Matuszewski, a Polish photographer and cinematographer, declared very early on that the future would transform the living pictures of the present into truthful documents of the past, thus allowing later generations to be eyewitnesses to history directly (A New Source of History, 1898). We are those future generations, now – was he right or wrong, or both?*

*To meet our fellow humans from the present of 1914, gazing straight at us from the mirror of the projected image, is a heady experience, but of time, and not of history (Logroño, sus panoramas y bellezas). To resuscitate History buried in three short non-fiction films from Zagreb and Budapest, we need to know the story of the end of the Austro-Hungarian Empire.*

*Then it is most refreshing to see how a fiction film (Matuszewski banned this frivolous category from his projects) unselfconsciously presents happenings of 100,000 years ago, as does the first adaptation of La Guerre du feu (The Quest of Fire). The hero is distinguished from your average prehistoric male by a more civilized (and maybe more French?) haircut.*

*Turning to things to come, cinema sometimes picks up the scent of the near future in an uncanny way; in 1913-1914 several drama films in Germany, France, and Italy projected dark visions of political turmoil and war, which were soon to become reality. Belonging to this group is Guido Volante's Amor di regina, starring Mary Cléo Tarlarini as a queen driven into exile by a coup d'état. Volante was killed in the war.*

Mariann Lewinsky

## Sperduti nel buio

Il film *Sperduti nel buio*, girato da Nino Martoglio e Roberto Danesi nel 1914,

trattiene già nel titolo il suo destino: l'ultima copia superstite scompare nel 1943, quando, prelevata a Roma dai nazisti in fuga, viene caricata, assieme ad altre centinaia di film, su un treno diretto verso nord. Da quel momento *Sperduti nel buio* – metafora onomastica della sorte di gran parte della filmografia degli anni Dieci – diventa l'araba Fenice del cinema muto italiano, l'inarrivabile oggetto del desiderio di ogni cine-archeologo. Osannato da alcuni critici come la radice del cinema neorealista italiano, il film, tratto dall'omonimo dramma di Roberto Bracco, nonostante la notorietà continua ad essere un oggetto misterioso, di cui, al netto delle teorie e delle dissertazioni postume, resta ben poco, se non le numerose brochure di lancio, le recensioni d'epoca e le numerose foto di scena ancora oggi conservate: tracce coeve, per lo meno visibili, che vale la pena di riconsiderare non tanto nel tentativo impossibile di ricostruire un film, ma solo per omaggiarne il ricordo.

Giovanni Lasi

*The destiny of Sperduti nel buio, directed by Nino Martoglio and Roberto Danesi in 1914, is contained in its name: lost in the dark. The only remaining copy went lost in 1943 when the Nazis fleeing Rome loaded it on a train headed north with hundreds of other films. From that moment on Sperduti nel buio – a title that is almost a metaphor for most of the movies made in the 1910s – became the unicorn of Italian silent film, the unattainable object of desire of every film archeologist. Adapted from the eponymous play by Roberto Bracco, claimed by some critics to be the root of Italian neorealism, Sperduti nel Buio, for all its fame, continues to be a source of mystery. Little remains of the film if one leaves aside later theories and*

*dissertations, après la lettre. What still exists are printed sources: a number of programme brochures, reviews and numerous film stills. Revisiting these documents and images is a worthwhile pursuit, not as a vain attempt to reconstruct the film but as a tribute to its memory.*

*Giovanni Lasi*

## LOGROÑO. SUS PANORAMAS Y BELLEZAS

Spagna, 1914

- F.: Antonio de Pádua Tramullas. Prod.: Tramullas – Zaragoza ■ DCP. D.: 6'. Bn e col. Didascalie spagnole / *Spanish intertitles*
- Da: Filmoteca Española

## LA GUERRE DU FEU

Francia, 1914 Regia: George Denola

- T. int.: *The Quest for Fire*. Sog.: dal romanzo omonimo di J.H. Rosny Aîné. Int.: Georges Dorival (Naoh), Léa Piron, André Simon. Prod.: SCAGL, Pathé ■ 35mm. L.: 525 m. D.: 26' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: Cinémathèque Française

## KAVANA CORSO

Croazia (Austria-Ungheria), 1915

- Tit. int.: *The Café Corso* F.: Josip Halla
- 35mm. L.: 34 m. Bn ■ Da: Hrvatska Kinoteka, Hrvatski Drzavni Arhiv

## DIE KRÖNUNGSFEIERLICHKEITEN IN BUDAPEST AM 30. DEZEMBER 1916

Ungheria (Austria-Ungheria), 1916

- [Feste per l'incoronazione a Budapest. 30 dicembre 1916] ■ T. int.: *Coronation Festivities in Budapest*. Prod: Uher-Filmfabrik ■ 35mm. L.: 358 m. Bn. Didascalie tedesche e ungheresi / *German and Hungarian intertitles* ■ Da: Hrvatska Kinoteka, Hrvatski Drzavni Arhiv e Filmarchiv Austria

## SKUPŠTINA HHS-A U KOPRIVNICI: (STJEPAN RADIĆ)

Croazia (Regno di Serbia, Croazia e Slovenia), 1919

- [Assemblea del Partito croato: Stjepan Radić] ■ T. int.: *The Assembly of the Croatian Peasants Party, led by Stjepan Radić*. F.: Josip Halla. Prod.: Josip Halla
- 35mm. L.: 72 m. Bn ■ Da: Hrvatska Kinoteka, Hrvatski Drzavni Arhiv

## AMOR DI REGINA

Italia, 1913 Regia: Guido Volante

- Tit. int.: *For The Queen's Honour*. Scen.: Arrigo Frusta. Int.: Mary Cléo Tarlarini (la regina Maritza), Orlando Ricci (Ircano III), Alfredo Bertone (Oscar), Oreste Grandi, Cesare Zocchi (un ufficiale), Giovanni Coppo, Carlo Tamburini, Domenico Serra, Cesare Pellegrini, Giulio Conti, Dario Silvestri. Prod.: S.A. Ambrosio ■ DCP. D.: 34'. Bn e col. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di



Die Krönungsfeierlichkeiten in Budapest am 30. Dezember 1916

Bologna e Museo Nazionale del Cinema. Restaurato nel 2014 a partire da un nitrato della Cinémathèque française / *Restored in 2014 from a nitrate print of Cinémathèque française*



Amor di regina (Museo Nazionale del Cinema di Torino)

## CAPITOLO 1: GIÙ LE ARMI! IL PACIFISMO E LA GUERRA 1914-1918 CHAPTER 1: LAY DOWN YOUR ARMS! PACIFISM AND WAR 1914-1918

Questo capitolo, dedicato alla guerra 1914-1918, si compone di quattro film pacifisti più *Addio giovinezza!*, remake realizzato nel 1918 in ricordo di Nino Oxilia, autore della pièce e regista della prima versione cinematografica (andata perduta) del 1913, caduto in guerra all'età di ventotto anni.

“La religione non giustifica il rogo, né il patriottismo i massacri, né la scienza la tortura degli animali”. Questa frase di Bertha von Suttner (1843-1914, Premio Nobel per la pace nel 1905) è un messaggio dall'Ottocento progressista. Il suo romanzo del 1889 *Die Waffen nieder!* (letteralmente *Giù le armi!*, nella traduzione italiana *Assasso le armi!*) venne tradotto in ventisette lingue e Suttner diventò una figura di spicco del pacifismo internazionale, battendosi per il disarmo e per l'istituzione delle Corti di arbitrato internazionale. Il fine dei pacifisti era – allora come oggi – risolvere i conflitti per via di negoziati, senza mai più dover ricorrere alle guerre.

L'occupazione italiana della Libia nel 1911-12 è stata la prima guerra sistematicamente documentata dal cinema: i documentari di propaganda e i film a soggetto prodotti dalla Cines fornirono modelli poi replicati infinite volte. (Se potessi veder esauditi tre desideri, uno sarebbe la totale sparizione dalla produzione culturale delle storie in cui i colonialisti appaiono come liberatori – a partire da *Cabiria*). Per i film e i *newsreel* sulla cosiddetta Grande guerra, potete consultare le centinaia di ore disponibili sul sito di European Film Gateway. Per sapere che cosa veramente accadde, provate con le autobiografie.

Mariann Lewinsky

*This chapter, dedicated to the War of 1914-1918, consists of four anti-war films, plus Addio Giovinezza!, remade in 1918 in commemoration of the author and film director Nino Oxilia, killed in the war at the age of 28.*

*“Religion is no justification for the stake, nor patriotism for mass murder, nor science for the torture of animals.” This quote by Bertha von Suttner (1843-1914; Nobel Peace Prize 1905) is a message from the progressive 19<sup>th</sup> century. Her novel Die Waffen nieder! (Lay Down Your Arms!, 1889) was translated into twenty-seven languages, and Suttner became a leading figure of the international peace movement, fighting for disarmament and the establishment of International Courts of Arbitration. The pacifists' aim was – then, as now – that conflicts be resolved through negotiations, so wars would no longer occur. The occupation of Libya by Italy in 1911-1912 was the first war to be covered systematically by the cinema, with Cines producing blueprints for propaganda documentaries and dramas that have since been remade countless times. (If I were granted three wishes, one of them would be the total ban of the colonialist rescue plot from cultural production, starting with Cabiria.) For films and newsreels from the the so-called “Great War”, consult the hundreds of hours now accessible on the European Film Gateway website. If you want to learn what really happened, try autobiographies.*

Mariann Lewinsky

### NED MED VAABNE!

Danimarca, 1914 Regia: Holger-Madsen

[Giù le armi!] ■ T. int: *Lay Down your Arms!* Sog.: dal romanzo omonimo di Bertha von Suttner. Scen.: C. Th. Dreyer. F:

Marius Clausen. Int: Philip Bech (Grev von Althaus), Augusta Blad (Martha), Johanne Fritz-Petersen (Rosa), Alf Blütecher (Arno von Dotzky), Olaf Fønss (Fr. von Tilling). Prod.: Nordisk Films Kompagni. ■ DCP. D.: 65'. Bn. Didascalie danesi / *Danish intertitles* ■ Da: Danish Film Institute

Il film antimilitarista *Ned med Vaabnene!* avrebbe dovuto avere la sua première alla Terza Conferenza Internazionale di Pace, a Vienna, nel settembre 1914. La Nordisk aveva acquistato i diritti del bestseller di Bertha von Suttner, e Carl Theodor Dreyer aveva scritto la sceneggiatura per il regista Holger-Madsen. Il prologo del film, che mostra Suttner alla sua scrivania a Vienna, venne girato nell'aprile 1914, poco prima della morte della scrittrice. *Ned med Vaabnene!* descrive la famiglia di un ufficiale e la presa di coscienza della causa pacifista da parte della protagonista, Martha von Althaus; mostra impressionanti scene di guerra e di soldati feriti. Come Suttner aveva previsto, il film venne bloccato dalla censura di numerosi paesi. In Germania fu distribuito solamente durante la Rivoluzione di novembre del 1918-1919, quando per un paio di mesi alcuni distributori 'simpatizzarono' con i forti sentimenti antimilitaristi della Rivoluzione e proposero temi simili, con lo slogan “film nuovi per tempi nuovi”.

Madeleine Bernstoff

*The Danish anti-war film Ned med Vaabnene! was to be premiered at the Third International Peace Conference in Vienna in September 1914. Nordisk had acquired the rights to Suttner's bestseller, and Carl Theodor Dreyer wrote the script for director Holger-Madsen. The film's prologue, showing Suttner at her desk in Vienna, was shot in April*



1914, shortly before her death that June. *Ned med Vaabnene!* depicts an officer's family and the growing consciousness of the protagonist, Martha von Althaus, for the pacifist cause; it presents impressive war scenes and tableaux of wounded soldiers. As predicted by Suttner, the film was banned in several countries by the censors. In Germany it was only released during the November Revolution of 1918-19, when for two short months some distributors sympathized with the strong anti-war sentiments of the Revolution and handled such topics, with the slogan "new films for new times".

Madeleine Bernstorff



Ned Med Vaabnene!

## MAUDITE SOIT LA GUERRE

Belgio, 1914 Regia: Alfred Machin

■ T. copia: *Vervloekt zij den oorlog*. Scen: Alfred Machin. F.: Jacques Bizeuil, Paul Flon. Int.: Baert (Adolph Hardeff), La Berni (Lidia Modzel), Albert Hendrickx (Sigismond Modzel), Fernand Crommelynck (padre Modzel), Nadia d'Angély (madre Modzel), Henri Goidsen (Lieutenant Maxim). Prod.: Belge Cinéma Films, Pathé ■ DCP. D.: 44' a 18 f/s. Col. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles* ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique e EYE Filmmuseum. Restauro 2014

Tra i molti tesori custoditi dal cinema degli anni Dieci, uno dei più straordinari è certamente *Maudite soit la guerre*. Riscoperto negli anni Novanta da Eric de Kuiper al Filmmuseum di Amsterdam, questo melodramma pacifista, realizzato da Alfred Machin nel suo studio e nei dintorni di Bruxelles subito prima dello scoppio della guerra mondiale, rivelò il talento di uno dei maggiori registi dell'epoca, pressoché insuperato nell'uso della tecnica cinematografica – dal montaggio alle riprese aeree a un uso mozzafiato del colore – e risultò uno dei migliori film antimilitaristi mai realizzati.

Come ha acutamente scritto Eric de Kuiper in un importante saggio, testo

e sottotesti del film sono sostenuti da un uso della colorazione a *pochoir* di meravigliosa precisione e di estensione inedita per l'epoca, e dalla sua perfetta interazione con i procedimenti di imbibizione e viraggio. Capitolo imprescindibile nella storia del colore al cinema, la composizione cromatica di *Maudite soit la guerre* è costruita intorno al leit-motiv di due desaturate tinte pastello, il rosa dei gerani nella casa della ragazza e le variazioni di marrone (dal terra di siena all'ocra) delle uniformi e del campo di battaglia, con il rosso delle esplosioni a fornire il contrappunto.

Del film è sopravvissuto un esiguo numero di copie, conservate dalla Cinémathèque Royale a Bruxelles e da EYE ad Amsterdam. Nessuna di queste copie presenta le didascalie originali francesi, delle quali tuttavia si conosce il testo grazie alla sceneggiatura depositata alla Bibliothèque Nationale de France. Per limitare l'introduzione di didascalie ricostruite, si è deciso di conservare quanto più possibile gli

originali della copia olandese. Ma se la versione che presentiamo include poche inquadrature e poche didascalie che non appartenessero già all'edizione del 1995, il nuovo restauro è stato motivato dal desiderio di superare i ben noti limiti delle tecniche analogiche nel restaurare i colori del *pochoir*, e di restituire tutta la finezza di quegli incredibili rosa e terra di siena.

Nicola Mazzanti

*Of the many gems the cinema of the Teens holds, one of the most breathtaking is undoubtedly Maudite soit la guerre. Rediscovered by Eric de Kuiper at the Filmmuseum in Amsterdam in the 1990s, this anti-war melodrama, filmed by Alfred Machin immediately before the War in his studio and around Brussels, revealed one of the most talented directors of the Teens and an almost unrivalled use of film technique from editing and air fights to the unforgettable use of color, and one of the best pacifist movie ever made.*

*As Eric de Kuiper so precisely wrote in an*



Maudite soit la guerre

important essay about the film, its narrative text and subtext(s) are all supported by a wonderfully precise use of stencil coloring – almost unique at the time for its extensive use – and for the fascinating interaction with tinting and toning.

Unavoidable chapter in the history of color in film, the chromatic composition of *Maudite soit la guerre* is constructed around the leitmotiv of two pastel, understated colors, the pink of the geraniums in the girl's villa and the variations of brown (from terra di Siena to ochre) of the uniforms and the battlefield, with the reds of the explosions providing the counterpoint.

A handful of copies, all variously incomplete and in extremely bad conditions survived of *Maudite soit la guerre*, conserved by the Cinémathèque Royale in Brussels and the EYE in Amsterdam. None of these prints contain the original French intertitles, of which only the text is known thanks to the script deposited at the Bibliothèque Nationale de France. In order to limit the use of newly created intertitles, it was decided to keep as much as possible the original Dutch titles. But while the present version includes few shots and intertitles that were not part of the 1995 restoration, the project was really driven by the desire to overcome the well-known limitations of analog techniques in restoring stencil-colored films, and to bring back the subtlety of those unbelievable pinks and browns.

Nicola Mazzanti

## EN DIRIGEABLE SUR LES CHAMPS DE BATAILLE

### Deuxième partie. De Nieuwpoort à Mont Kemmel

Francia, 1918

■ Beta. D.: 21' a 18 f/s. Bn. Didascalia francesi / French intertitles ■ Da: ECPAD

## ADDIO GIOVINEZZA

Italia, 1918 Regia: Augusto Genina

■ Sog.: dalla commedia omonima di Nino Oxilia e Alessandro Camasio. Scen: Augusto Genina. F.: Giovanni Tomatis. Int.: Maria Jacobini (Dorina), Lido Manetti (Mario), Elena Makowska (Elena), Ruggero Capodaglio (Leone), Oreste Bilancia. Prod.: Itala Film. ■ DCP. D.: 74' a 18 f/s. Didascalia italiane / Italian intertitles ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna, Museo Nazionale del Cinema e National Film Center - The National Museum of Modern Art, Tokyo.

vedi pag. / see p. 140

## THE MAN I KILLED

USA, 1932 Regia: Ernst Lubitsch

■ T. it.: *L'uomo che ho ucciso*. Tit. alt. *Broken Lullaby*. Sog.: dall'omonimo testo teatrale di Maurice Rostand. Scen.: Samson Raphaelson, Ernest Vajda. F.: Victor Milner. Scgf.: Hans Dreier. M.: W. Franke Harling. Int.: Lionel Barrymore (Dr. Holderlin), Nancy Carroll (Elsa), Phillips Holmes (Paul Renard), Tom Douglas (Walter Holderlin), Louise Carter (Frau Holderlin), Zasu Pitts (Anna), Lucien Littlefield (Walter Schultz). Prod.: Ernst Lubitsch per Paramount. ■ 35mm. D.: 75'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: UCLA Film and Television Archive. Per concessione di / Courtesy of Universal Pictures

*The Man I Killed* è uno dei film di Lubitsch più ingiustamente sottovalutati. Il soggetto e il tono cupo lo pongono molto lontano dallo stile delle commedie sofisticate: i recensori d'epoca, tuttavia, accettarono il passaggio da *The Love Parade*, *Monte Carlo* e *The Smiling Lieutenant* a un film che ne costituiva l'"antitesi virtuale", una sorta di *Niente di nuovo sul fronte occidentale* "più intimo e personale". L'ombra nera che pesa sul film è lo shock della guerra, il trauma di cui non è possibile liberarsi. Solo in trincea, il giovane soldato francese Paul Renard uccide con la baionetta un ragazzo tedesco, mentre questi lo guarda senza opporre resistenza. Le lettere

del ragazzo rivelano che Walter, come Paul, era un musicista che prima della guerra viveva a Parigi, e che non voleva uccidere. Lungo tutto il film Paul si sente dire di dimenticare il passato. Ma il talento di Lubitsch per l'ellissi preannuncia il peggior futuro: gli occhi vuoti del protagonista mostrano i costi della guerra per i vincitori che non possono trovare la pace interiore. Nella notte le campane annunciano il primo anniversario dell'armistizio; cannoni fanno fuoco sul campo di battaglia; le campane suonano ancora, la folla festeggia; attraverso lo spazio lasciato libero dalla gamba amputata di un soldato, vediamo la cavalleria percorrere in parata gli Champs Elysées. Poi, in un ospedale, i letti scorrono uno dopo l'altro sotto i nostri occhi; quindi di nuovo cannoni che sparano. Un paziente si solleva di scatto, grida, si tiene la testa. Un prete dice ai soldati di dimenticare, di guardare avanti, ma noi vediamo la fondina gonfia d'una pistola, stivali con gli speroni. Paul confessa il suo omicidio per sottrarsi all'incubo che lo perseguita, ma l'assoluzione del sacerdote, in nome del dovere militare, non significa nulla per lui. Andrà in Germania, a chiedere perdono alla famiglia di Walter. Nel ruolo di Paul, Phillips Holmes "si muove come stordito", scrisse (elogiandolo) Mordaunt Hall sul "New York Times", come distratto da suoni o visioni che nessuno può percepire – non diversamente dal protagonista assassino di *An American Tragedy*, appena interpretato per Sternberg. Quando Paul arriva nel paese tedesco, il suo eloquio e il suo fare esitanti innescano un gigantesco equivoco. I genitori e la ragazza di Walter, annichiliti dalla sua morte, si aggrappano alla speranza che Paul fosse un amico dei tempi di Parigi. Lo accolgono nella loro casa, gli fanno prendere il posto dell'uomo che ha ucciso. La bellezza dell'ironia lubitschiana non maschera mai quel che è davvero in gioco per questo sopravvissuto – il solo che non ha altra scelta, se non ricordare.

Janet Bergstrom

The Man I Killed is one of Ernst Lubitsch's most unjustly underappreciated films. Its somber tone and subject are miles from the sophisticated comedies that the émigré director would style in his own way in Hollywood. But contemporary reviewers accepted Lubitsch's move from The Love Parade, Monte Carlo and The Smiling Lieutenant to their "virtual antithesis," a drama that would be compared to All Quiet on the Western Front, but more "intimate and personal".

The film is haunted by shellshock and trauma that cannot be wished away. Alone in the trenches, the young French soldier Paul Renard kills a young German with a bayonet as he looks at him without resisting. His letters show that Walter, like Paul, was a musician who lived in Paris before the war, who doesn't want to kill. Throughout the film, Paul is told to forget the past, but Lubitsch's gift for ellipsis warns of an even worse future; the hollow eyes of his protagonist show the cost of war for the victors who can find no inner peace.

After dark church bells announce the first anniversary of Armistice Day, cannons fire on the battlefield, church bells toll, a crowd cheers, a military parade is seen through a space left empty because of a soldier's missing leg, soldiers and cavalry in armed regalia move up the Champs Elysées. Inside a hospital, we see bed after bed, then cannons firing on the battlefield again. A patient bolts upright, screaming, holding his head. A priest tells the military men to forget the past and look ahead, but we see swords, a holster bulging with a pistol, riding boots with spurs. Paul wants to confess his murder and escape from its hold on him, but the priest's absolution, in the name of military duty, means nothing to him. Paul will go to Walter's family in Germany and appeal to them for forgiveness.

Phillips Holmes, who plays Paul, "moves as if dazed", wrote Mordaunt Hall appreciatively in the "New York Times", distracted by inner visions or sounds that no one can see, not unlike his previous role as the murderer in Sternberg's An American Tragedy.



The Man I Killed

After Paul enters the anti-French German village, his hesitant speech and movements make possible a mistaken identity plot of huge proportions. Walter's parents and fiancée, deadened by his death, seize the hope that Paul knew him in Paris before the war. They take him into their family, as if he were the man he had killed. The beauty of Lubitsch's ironies never masks what is at stake for that war survivor, the only one who has no choice but to remember.

Janet Bergstrom

## LES CROIX DE BOIS

Francia, 1931 Regia: Raymond Bernard

■ T. int.: Wooden Crosses. Sog.: dal romanzo omonimo di Roland Dorgelès. Scen.: Raymond Bernard, Roland Dorgelès, André Lang. F.: Jules Krüger. M.: Lucienne Grumberg. Scgf.: Jean Perrier. Int.: Raymond Aimos (Fouillard), Antonin Artaud (Vieublé), Charles Vanel (caporale Breval), Gabriel Gabrio (Sulphart). Prod.: Pathé-Natan ■ DCP. D.: 115'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / French version with English subtitles ■ Da: Pathé International ■ Restaurato da Pathé e Fondation Jérôme Seydoux-Pathé.

vedi pag. / see p. 146

## CAPITOLO 2: IMPERI IN MOVIMENTO. FRANCIA-USA CHAPTER 2: SHIFTING EMPIRES. FRANCE-USA

Negli ultimi gloriosi anni prima della guerra, i film di metraggio decisamente lungo e i serial non sono eccezioni; si è dunque rivelato impossibile, quest'anno, organizzare i film della nostra sezione in programmi. Il pubblico scoprirà da sé le connessioni tra le opere proposte, con singoli titoli spesso appartenenti a più di un gruppo. I due film del 1914 di Maurice Tourneur, uno francese e uno americano, sono rappresentativi dell'esodo dei cineasti francesi che cominciavano ad affermarsi negli Stati Uniti; mentre *Corso Rouge*, una produzione Éclair, insieme ai due episodi di *The Exploits of Elaine* di Louis Gasnier, serve a contestualizzare il serial *Fantômas*, a sua volta erede del serial Éclair *Zigomar*.

Pathé, il primo impero cinematografico mondiale, nel 1914 aveva già aperto strutture produttive in numerosi paesi europei e negli Stati Uniti. Gasnier dirige gli studi del New Jersey fin dal 1910, mentre dal 1911 fino al 1914 circa James Young Deer lavora come general manager dello studio Pathé di Edendale, vicino a Los Angeles, dove produce western e e spesso vi recita, accanto a Lillian St. Cyr (*Red Wing*), la moglie Winnebago (*The Maid of the Niagara*, *The Cheyenne's Bride*).

Film più lunghi non vuol dire per forza film più belli. Come catturare l'attenzione dello spettatore per un'ora, due o tre? Con la suspense del racconto? Un'attrice seducente? Set smisurati e masse di comparse? Alfred Machin, nel suo lungo *La Fille de Delft*, ci offre l'ultima, indugiante veduta di uno splendido panorama di film corti – cambiando tono e genere a ogni scena, e colmando ogni inquadratura di bellezza, pura bellezza. (Chiamatela *mise-en-scène*, inquadratura, composizione, *gugus*, *machin*, o comunque dobbiate chiamarla se la vostra tribù non conosce la parola *bellezza*).

Mariann Lewinsky

*In the glorious last pre-war years, over-long feature films and serials are not exceptional, and it proved to be impossible this year to organize our section as a series of thematic programs. The audience will discover on its own the connections between the works on offer, presented alone or in small clusters, with single films often belonging to more than one group. Thus Tourneur's two films from 1914, one French and one American, are meant to represent the exodus of French film-makers who were becoming active in the U.S.A., while *Corso Rouge*, an Éclair production, also serves, together with the two episodes of Louis Gasnier's *The Exploits of Elaine*, as a context piece for the serial *Fantômas*, itself an heir of the Éclair serial *Zigomar*.*

*Pathé, the first great Empire of Cinema, had by 1914 long established production companies in several European countries and the U.S.A. Gasnier had directed Pathé's New Jersey studios since early 1910, while from 1911 to ca. 1914 James Young Deer was general manager of Pathé's Edendale Studio near Los Angeles, where he produced Westerns and often also acted in them, together with Lillian St. Cyr (*Red Wing*), his Winnebago wife (*The Maid of the Niagara*, *The Cheyenne's Bride*).*

*Longer films certainly are not by default better films. How do you enthrall your audience for an hour or two or three? With a mystery plot? A fascinating actress? Masses of extras and gigantic sets? Alfred Machin, in his long *La Fille de Delft*, offers us a last lingering view of a wonderfully rich panorama of short films, changing tonality and genre in every scene and filling every shot with beauty, sheer beauty. (Call it *mise-en-scène*, framing, staging, *gugus*, *machin*, or whatever you have to if your tribe does not know the word beauty).*

Mariann Lewinsky

### Parte 1 / Part 1

#### LA FILLE DE DELFT

Belgio, 1914 Regia: Alfred Machin

■ T. int.: *A Tragedy in the Clouds*. Scen.: Alfred Machin. F.: Jacques Bizeuil. Scgf.: Raoul Morand. Int.: Germain Kaisen (Kaatje), Fernand Gravey (Jefke bambino). Prod.: Belge Cinéma Film, Pathé ■ 35mm. L.: 1357 m. D.: 66' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

#### HIVER EN HOLLANDE

Olanda, 1914

■ Prod.: Hollandsche Film, Pathé ■ 35mm. L.: 132 m. D.: 6' a 18 f/s. Bn ■ Da: EYE Filmmuseum.

#### UN DRAME DANS LES AIRS

Francia, 1904 Regia: Gaston Velle

■ T. int.: *Ein Drama in den Wolken*. Scen.: Gaston Velle. Prod: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 62 m. D.: 3' a 16 f/s. Col. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Filmarchiv Austria

#### LA VEUVE DU MARIN

Francia, 1907

■ T. int.: *De weduwe van den zeeman*. Prod: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 127 m. D.: 7' a 16 f/s. Col. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique



Coll. Fondation Jérôme Seydoux-Pathé

## L'ENVERS DU THÉÂTRE

Francia, 1905

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 36 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn ■ Da: Cinémathèque Française

## PAIN À LA CAMPAGNE

Francia, 1907

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 160 m. D.: 9' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI - National Archive (Coll. Joye)

## Parte 2 / Part 2

### THE EXPLOITS OF ELAINE (EPISODE 6): THE VAMPYRE

USA, 1914

Regia: Louis Gasnier, George B. Seitz

■ T. int.: *Les Mystères de New-York (Ep. Sang pour Sang)*. Scen.: Charles L. Goddard, Bertram Milhauser. Int.: Pearl White, Arnold Daly, William Riley. Prod. Wharton Studios, Eclectic Film Co. - Pathé ■ 35mm. L.: 617 m. D.: 30' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi e olandesi / *French*

and Dutch intertitles ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

### THE EXPLOITS OF ELAINE (EPISODE 10): THE LIFE CURRENT

USA, 1914

Regia: Louis Gasnier, George B. Seitz

■ T. int.: *Les Mystères de New-York (Ep. Le Baiser mortel)*. Scen.: Charles L. Goddard, Bertram Milhauser. Int.: Pearl White, Arnold Daly, William Riley. Prod. Wharton Studios, Eclectic Film Co. - Pathé ■ 35mm. L.: 617 m. D.: 30' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi e olandesi / *French and Dutch intertitles* ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

*The Perils of Pauline*, distribuito in un numero record di copie a metà marzo 1914 e apparso a puntate su una quantità di giornali, di Hearst e di altri, fu un serial così popolare che la filiale americana della Pathé mise subito Louis Gasnier all'opera su un secondo serial con Pearl White, *The Exploits of Elaine*. A partire dall'inizio di gennaio 1915, la Pathé-Exchange distribuì i quattordici episodi di *Elaine* al ritmo di uno ogni due settimane, subito dopo che le puntate del serial erano state pubblicate sui principali quotidiani: "Prima leggete, poi vedrete tutto al cinema".

*The Exploits of Elaine* vedeva Pearl White ripetutamente minacciata dalla 'Mano ghermitrice', e salvata da (blandamente dissimulati) assalti sessuali grazie ora alla propria prontezza di riflessi, ora all'intervento di Craig Kennedy (Arnold Daly), 'detective scientifico'. Come nel caso di altri serial, *Elaine* cercava di attrarre soprattutto il pubblico delle giovani donne: negli Stati Uniti gli esercenti distribuivano fogli con parole e musica perché la platea potesse cantare in coro *Elaine*, *My Moving Picture Queen*; in Inghilterra e Scozia, alcune sale attiravano le lavoratrici con l'omaggio di migliaia di cappelli alla Elaine.

In Francia, la Pathé riunì *The Exploits of Elaine*, *The New Exploits of Elaine* e *The Romance of Elaine* in un unico serial intitolato *Les Mystères de New-York* e coordinò la distribuzione settimanale dei ventidue episodi (due rulli ciascuno) con l'uscita quotidiana delle puntate, firmate da Pierre Decourcelle, sul giornale "Le Matin", e con la loro successiva raccolta in libretti che uscivano una volta a settimana. Interessante come *Les Mystères de New-York* rielaborasse le trame originali per adeguarsi alla situazione della Francia nella Grande guerra, imprimendo un forte slancio antitedesco e proamericano tanto al film quanto alla sua *novelization*.

Richard Abel

*So popular was The Perils of Pauline, released in a record number of prints in mid-March 1914 and serialized in scores of Hearst and other newspapers, that Pathé's American subsidiary had Louis Gasnier produce a second serial starring Pearl White, The Exploits of Elaine. Beginning in early January 1915, Pathé-Exchange released the fourteen episodes of Elaine every two weeks, after Arthur Reeves's serial installments had appeared in major newspapers: "Read it now, then see it all in motion pictures."*

*Elaine had White's character repeatedly threatened by the 'Clutching Hand' and rescued from thinly disguised sexual assault either by her quick thinking or by Craig Kennedy (Arnold Daly), a 'scientific detective'. Like other serial films, Elaine was promoted especially to young women: in the USA, exhibitors could use song slides and sheet music for audience sing-alongs of Elaine, My Moving Picture Queen; in England and Scotland, some theaters lured women workers with giveaways of thousands of "Elaine" hats. In France, Pathé combined The Exploits of Elaine, The New Exploits of Elaine, and The Romance of Elaine into a single serial titled Les Mystères de New-York and coordinated its weekly release of twenty-two episodes (two reels each) with Pierre Decourcelle's daily seri-*

alization in "Le Matin", then collected into weekly booklets. Intriguingly, *Les Mystères de New-York* reworked the originals to fit the situation of France in the Great War, giving a strongly anti-German and pro-American slant to both the film and its novelization.

Richard Abel

## LE CORSO ROUGE

Francia, 1914 Regia: Maurice Tourneur e Charles Krauss

■ Sog.: dal romanzo omonimo di Pierre Sales. Int.: Charles Keppens (conte di St.Ermont), Henry Roussel (Montenervio), Maryse Dauvray (la contessa di St. Ermont/sua figlia Maïna), Renée Sylvaire (Léonide Barclay). Prod.: Éclair ■ 35mm. L.: 703 m. D.: 34' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

Nel 1912, quando viene ingaggiato dalla Éclair, Maurice Tourneur ha già quindici anni di esperienza come illustratore, grafico, assistente di Auguste Rodin e di Pierre Pavis de Chavannes, direttore dei teatri parigini dell'Odéon e della Renaissance. Comincia dirigendo film per la serie degli adattamenti letterari e presto arriva a supervisionare l'intera serie. Il melodramma moderno *Le Corso rouge* è il suo terzo adattamento di un romanzo di Pierre Sales, dopo *Mademoiselle Cent Millions* e *Le Puits mitoyen*. Ultimo film francese di Tourneur prima della guerra, verrà distribuito solo il 2 luglio 1914, due mesi dopo che il regista ha raggiunto Émile Chautard, Ben Carré e altri a Fort Lee, dove la Éclair cerca di ricostruire il proprio studio americano devastato da un incendio. Poi la guerra arriva, la World Pictures di Lewis Selznick acquista gli studi Éclair e Tourneur diventa il regista numero uno della casa americana.

Il film narra un'avvincente storia in due tempi di inganno, tradimento e vendetta: la prima metà si svolge sul-

la Riviera intorno al 1890, la seconda negli stessi luoghi all'inizio degli anni Dieci. Attori dal passato teatrale interpretano i ruoli principali. *Le Corso Rouge* presenta diversi tratti stilistici distintivi. La prima scena si apre su un party ripreso in profondità di campo, caratteristica dei film francesi dell'epoca, ma inquadrato dall'alto. Gli specchi servono non solo a dilatare gli spazi interni, come nella scena in cui Montenervio sconvolge Léonide rivelandole che il conte è sposato, ma anche per includere nei momenti chiave personaggi fuori scena, come quando lo specchio della camera di Maïna mostra Montenervio appostato in corridoio (prima del secondo rapimento) o, più tardi, dopo che quest'ultimo è ormai sconfitto, un ampio specchio evidenzia il vecchio sullo sfondo, un 'eroe' che ha ormai perso importanza. Infine, quasi anticipando una scena simile di *Eldorado* (Marcel L'Herbier, 1921), le riprese dal vero di un corteo - da cui il titolo del film - incorniciano e si intrecciano con le scene che mostrano la contessa che scopre la relazione del conte, il primo rapimento e il tracollo del conte.

Richard Abel

*In 1912, when he was hired at Éclair, Maurice Tourneur already had fifteen years of experience as a book illustrator, graphic designer, assistant to Auguste Rodin and Pierre Pavis de Chavannes, and theater director at the Odéon and Renaissance in Paris. He first began to direct films for the company's series of literary adaptations and then took over supervising the series from Emile Chautard. The modern melodrama Le Corso rouge was his third adaptation of a Pierre Sales novel, after Mademoiselle Cent Millions and Le Puits mitoyen. As Tourneur's last pre-war French film, it was not released until 2 July 1914, nearly two months after he joined Emile Chautard, Ben Carré, and others in Fort Lee, as Éclair tried to rebuild its American studio after a disastrous fire. However, the war intervened; Lewis Selznick's*



Coll. Fondation Jérôme Seydoux-Pathé

*World Pictures acquired Éclair's liquidated facilities; and Tourneur quickly became the latter's premier filmmaker.*

*Le Corso rouge tells an intriguing double story of deception, betrayal, and revenge, with the first half set on the Riviera in the early 1890s and the second, in the same area in the early 1910s. Former theater actors play the major roles.*

*Several distinctive stylistic features mark Tourneur's film. The opening scene begins with a party in a 'deep space' set characteristic of French films at the time, but framed in a high-angle long shot. Mirrors serve not only to extend interior spaces, as in the scene where Montenervio startles Léonide, telling her the Count is married, but also to include off-screen characters at key moments, as when Maïna's dressing room mirror shows Montenervio lurking in the corridor (before the second kidnapping) and later, after the latter is subdued, a large mirror singles out the old man in the background, an unsung 'hero' fading in importance. Finally, as if foreshadowing a similar scene in Marcel L'Herbier's *Eldorado* (1921), on-location footage of a public cortege - giving this film its title - frames and is intercut with the Comtesse's discovery of the Count's affair, the first kidnapping, and the Count's collapse.*

Richard Abel

## THE WISHING RING, AN IDYLL OF OLD ENGLAND

USA, 1914 Regia: Maurice Tourneur

■ Sc.: Maurice Tourneur, Owen Davis. F.: John van den Broek. Int.: Vivian Martin (Sally), Alec B. Francis (il conte di Bateson), Chester Barnett (Giles, il figlio del conte), Gyp Williams (l'orfano). Prod.: World Film Corp. ■ 35mm. L.: 1255 m. D.: 61' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Library of Congress

Primo film americano di Tourneur, *The Wishing Ring* viene distribuito nel novembre 1914 e fa della World Pictures una delle principali compagnie di produzione-distribuzione della East Coast. Il film realizza una naturale integrazione delle pratiche filmiche americane e francesi. Se sono americani il soggetto, la costruzione scenografica e la recitazione 'naturale', di marca francese risultano invece *mise-en-scène* e tecniche di ripresa.

La sceneggiatura di Owen Davis adattava un suo testo teatrale, *An Idyll of Old England*, nel quale il conte di Bateson, padre integerrimo, si riconcilia con il figliol prodigo Giles grazie all'amore salvifico della figlia di un parroco, Sally – amore che trova il suo simbolo nell'anello dei desideri di una zingara. La regia di Tourneur offre un'inedita intensità a un soggetto dal fascino nostalgico e piuttosto stravagante, soprattutto attraverso una sapiente disposizione degli attori nelle pittoriche profondità di campo di Ben Carré, dove il controluce trasforma le figure in silhouette.

“Tourneur dipinge con gli esseri umani” avrebbe scritto nel 1917 Charles Emerson Cook, e *The Wishing Ring* già esibisce la sua abilità nel mediare tra la tradizione dell'arte figurativa europea e la prassi creativa degli studi americani. La sequenza d'apertura, oltre quaranta inquadrature senza una sola didascalia, tiene insieme i vari personaggi in mezza dozzina di spazi, secondo un modello di montaggio alternato definito soprattutto dai raccordi sullo sguardo. Il

climax della sequenza, tuttavia, ricorre alla composizione in profondità. Molto opportunamente, *The Wishing Ring* si chiude con una scena di riconciliazione che ben sintetizza le strategie di montaggio in continuità, illuminazione selettiva e composizione in profondità.

Richard Abel

*Maurice Tourneur's first American film, The Wishing Ring, was released in November 1914 and established World Pictures as a major East Coast producer-distributor. It smoothly integrates American and French film practices at the time. If American personnel determined the story subject, scenario construction, and natural acting, the French exercised more control over the mise-en-scène and camera work.*

*Owen Davis adapted the scenario from his own play, An Idyll of Old England, in which a righteous father, the Earl of Bateson (Alec B. Francis), reconciles with his prodigal son, Giles (Chester Barnett), through the redeeming love of a parson's daughter, Sally (Vivian Martin) – a love symbolized by a gypsy 'wishing ring'. Tourneur's directing gives a fresh poignancy to the scenario's mood of nostalgic, whimsical charm, particularly through his deft choreographing of the actors in Ben Carré's painterly 'deep space' sets or defined by single-source lighting that could turn figures into silhouettes.*

*“Tourneur Paints with Human Beings”, later wrote Charles Emerson Cook (in 1917) and The Wishing Ring already shows off his skill at mediating between European fine arts traditions and American studio filmmaking. The opening, a sequence of over forty shots without a single intertitle brings together the characters in half a dozen spaces in a model of continuity editing defined chiefly by eyeline matches and alternation. The climax of this opening, however, employs 'staging in depth'. Appropriately, The Wishing Ring ends with a reconciliation scene that synthesizes its strategies of continuity editing, selective lighting, and staging in depth.*

Richard Abel

## IN THE LAND OF THE HEAD HUNTERS

USA, 1914 Regia: Edward S. Curtis

■ Scen.: Edward S. Curtis (ricerche: George Hunt). F.: Edmund August Schwinke. M.: John J. Braham. Int.: Stanley Hunt / Lihalgamilas (Motana), Margaret Wilson Frank / U'magalis (Naida), Paddy 'Malid / Kamgidi (Kenada), Kwagwanu / Ha'etta'las / Long Harry (Sorcerer). Prod.: Seattle Film Co. ■ DCP. D.: 67'. Bn e Col. Imbibito / *Tinted*. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: UCLA Film & Television Archive and Milestone Film & Video. Musicisti / *Musicians*: Turning Point Ensemble and The Vancouver Film Orchestra. Restauro 2013

Nel 1914 il fotografo americano Edward S. Curtis realizzò questo racconto epico di amore e guerra ambientato prima dell'arrivo degli europei sulla costa pacifica. Interpretato da attori non professionisti delle comunità Kwakwaka'wakw della Columbia Britannica, il film era accompagnato da una partitura orchestrale originale composta da John Braham e oggi ritenuta la più antica sopravvissuta dell'intero cinema muto americano. Successo di critica ma disastro commerciale, *In the Land of the Head Hunters* fu presto dimenticato.

Un gruppo di studiosi, in collaborazione con UCLA Film & Television Archive e i Kwakwaka'wakw, ha supervisionato ogni fase del restauro del film. Fino a oggi, l'unica versione disponibile era una copia reintitolata *In the Land of the War Canoes*, sincronizzata con una nuova colonna sonora 'naturalistica' e distribuita come documentario. La nuova edizione restaurata (che la Milestone Films renderà disponibile da fine 2014) presenta il titolo e le didascalie originali, ha reintegrato le parti mancanti e le imbibizioni originali, ed è accompagnata da una nuova registrazione della musica originale.

Il primo pubblico di *Head Hunters*, nel 1914, si trovò davanti una storia



avventurosa di vita primitiva – l'equivalente *northern* dei western ambientati nelle grandi pianure. Il film venne pubblicizzato come “dramma di grande potenza spettacolare”, con l'intenzione di allinearsi ai più prestigiosi titoli del dramma epico italiano: una recensione dell'epoca lo definì “altrettanto avvincente e splendido” di *Cabiria*. Pur trattandosi di una storia chiaramente romanzata, gli aspetti etnografici del film esercitarono una rilevante influenza sulla storia del cinema documentario. Curtis mostrò personalmente *Head Hunters* a Robert Flaherty tra l'uno e l'altro dei suoi storici viaggi nell'Artico che fornirono i materiali a *Nanuk l'eschimese* (1922). Più che documentare la vita dei nativi americani nel 1914, il film testimonia un momento di incontro culturale e di collaborazione creativa tra Curtis e il cast di indiani Kwakwaka'wakw, che diedero vita a una sceneggiatura ispirata al loro passato e alla loro storia. Questo avvenne, peraltro, in un momento in cui le cerimonie del *potlatch* venivano messe fuori legge dal governo canadese, nell'intento di forzare i processi di integrazione. Adattando i riti tradizionali in funzione della macchina da presa di Curtis, e rifiutandosi altresì di interpretare lo stereotipo della ‘razza in via di estinzione’, i Kwakwaka'wakw offrono un contributo autentico all'evoluzione del cinema.

Brad Evans

*In 1914, the American photographer Edward S. Curtis made a silent feature film entitled In the Land of the Head Hunters. An epic story of love and war set before Europeans arrived on the Pacific Coast, it starred non-professional actors from Kwakwaka'wakw (Kwakwaka'wakw) communities in British Columbia. Head Hunters was accompanied by an original orchestral score, composed by John Braham, which is now thought to be the earliest surviving score for an American silent feature film. A critical success but a financial failure, Curtis's film was soon forgotten.*

*A collaborative team of scholars, working with the UCLA Film & Television Archive and the Kwakwaka'wakw, has overseen a complete restoration of the film. Until now, the only available version was one retitled In the Land of the War Canoes, which had been synched to a new naturalistic soundtrack in 1973 and marketed as a 'documentary'. Available in late 2014 from Milestone Films, the newly restored Head Hunters features the original title and intertitle cards, long-missing footage, original color tinting and publicity graphics, and a new recording of the original musical score.*

*Head Hunters' early audiences found an epic adventure story of 'primitive life' – a 'northern' film doing what the "westerns" had long done on the Great Plains. It was promoted as a "mighty spectacle drama", meant to take its place alongside a revered class of Italian art dramas; one 1914 review called it "a companion offering to [Giovanni Pastronè's] Cabiria, as enthralling and as beautiful". Although clearly a fictionalized tale, the ethnographic aspects of the film also proved to have lasting influence on documentary cinema. Curtis personally screened Head Hunters for Robert Flaherty between the historic trips to the Arctic that would result in Nanook of the North (1922).*

*Rather than documenting Native life in 1914, Head Hunters documents a moment of cultural encounter and creative collaboration between Curtis and the Kwakwaka'wakw cast and crew who were performing his scripted version of their own historical past. Moreover, they were doing so at a time when the ceremonial potlatch was outlawed by the Canadian government in an attempt to force assimilation. By adapting traditional rituals for Curtis's camera while refusing to play stereotypical members of a 'vanishing race', the Kwakwaka'wakw made a vital contribution to the development of the motion pictures.*

Brad Evans



In the Land of the Head Hunters

## THE CHEYENNE'S BRIDE

USA, 1911 Regia: James Young Deer

■ T. int.: *La Fiancée du Cheyenne*. Int: Red Wing [Lillian St. Cyr], James Young Deer [James Young Johnson]. Prod.: American Kinema, Pathé ■ 35mm. L.: 195 m. D.: 10' a 17 f/s. Bn. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles* ■ Da: EYE Filmmuseum (The Desmet Collection)

## THE MAID OF THE NIAGARA

USA, 1910 Regia: James Young Deer

■ Prod.: American Kinema, Pathé ■ 35mm. L.: 194 m. D.: 7' a 17 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

## CAPITOLO 3: ATTRICI E DIVE CHAPTER 3: ACTRESSES AND STARS

Le sezioni *Cento anni fa* e *Ritrovati e restaurati muti* offrono un'interessante casistica di attrici, da usare per studi di vario genere. Facciamo una prova.

*La genesi della diva.* Mary Cléo Tarlarini (*Amor di regina*) rappresenta la fase pionieristica del divismo – nel 1914 era già apparsa in circa novanta film, una diva *avant la lettre*. Maria Jacobini (*Il focolare domestico*, *Addio giovinezza!*) e Norma Talmadge (*The Lady and Her Maid*, *The Loan Shark King*), nel 1914 a inizio di carriera, erano destinate a diventare star; mentre in *Sangue bleu* Francesca Bertini diventa una diva sotto i nostri occhi, semplicemente perché come una diva viene trattata – processo in cui il sontuoso sfarzo delle toilettes gioca una parte cruciale. La più iconica star cinematografica d'ogni tempo, Greta Garbo (*The Temptress*), era nella vita una persona schiva che non amava recitare; ma la sua persona divistica, una bellezza divina soffusa di segrete sofferenze, continua a incantarci.

*Doppio programma.* Alla voce 'grandi attrici teatrali in grandi film', vedi Lyda Borelli (*Fior di male*), Alla Nazimova (*Eye for Eye*), Tora Teje (*Norrtullsligan*), e Vera Yureneva (*Žhenshchĭna zavtrašnego dnja*). La magistrale performance della Yureneva del 1914 ci riempie di gratitudine per il cinema, che ci rende possibile esserne testimoni.

*Creatrici.* La sensazione provocata dall'espressività di Asta Nielsen (*Vordertreppe-Hintertreppe*) cambiò il cinema. Nielsen non si limitò a interpretare parti di vittima, ma diede vita a un'ampia gamma di personaggi, incluse ardimentose donne del popolo. Le sue commedie ispirarono Rosa Porten (*Die Landpomeranze*, *Der neueste Star vom Variété*) e Wanda Treumann (*Maison Fifi*, *Wanda's Trick*, *Das Teufelchen*).

Al lato opposto, essere un'interprete non interessava Stacia Napierkowska (*La Coupable*, *L'Étoile du génie*, *Effetti di luce*). Costruiva i suoi ruoli come pantomime, e come tali andrebbero capiti e apprezzati.

Mariann Lewinsky

*From this year's About a Hundred Years Ago. 1914 and Ritrovati e restaurati sections you can gather a nice sampler of actresses, and use it for all kinds of studies. This is a test run.*

*Rise of the Film Star: Mary Cléo Tarlarini (Amor di regina) represents the pioneering generation – by 1914 she had appeared in some ninety films, a diva avant la lettre. Maria Jacobini (Il focolare domestico, Addio Giovinezza!) and Norma Talmadge (The Lady and Her Maid, The Loan Shark King), just emerging in 1914, were destined to become big stars, while in Sangue bleu Francesca Bertini is simply treated like a star, becoming one in the process, the lavish display of dresses doing much of the work. The most iconic film star of all time, Greta Garbo (The Temptress), was in real life a shy person who disliked acting; but her star persona, a divine beauty suffused with secret sufferings, casts an unfailling spell.*

*Double Bill. For great stage actresses who also made great films, see Lyda Borelli (Fior di male), Nazimova (Eye for Eye), Tora Teje (Norrtullsligan), and Vera Yureneva (Žhenshchĭna zavtrašnego dnja). Yureneva's masterful performance of 1914 fills us with a sense of gratitude to cinematography, which enables us to see it.*

*Creators. The expressivity of actress Asta Nielsen (Vordertreppe-Hintertreppe) caused a sensation that changed cinema. She did not limit her talents to playing victims, but created a wide range of characters, including spunky low-class*

*women. Her comedies inspired Rosa Porten (Die Landpomeranze, Der neueste Star vom Variété) and Wanda Treumann (Maison Fifi, Wanda's Trick, Das Teufelchen). On the other hand, acting was not the aim of Stacia Napierkowska (La Coupable, L'Étoile du génie, Effetti di luce). She created her film roles as pantomimes, and they should be understood and appreciated as such.*

Mariann Lewinsky



A Lady and Her Maid

### A LADY AND HER MAID

USA, 1913 Regia: Bert Angeles

■ Int.: Norma Talmadge, Florence Radinoff, Lillian Walker, Kate Price, James Morrison, Hugh Mack. Prod.: Vitagraph & Co. ■ 35mm. L.: 263 m. D.: 13' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE Filmmuseum (The Desmet Collection)



Coll. Fondation Jérôme Seydoux-Pathé

## THE LOAN SHARK KING

USA, 1914 Regia: Van Dyke Brooke

■ Sog.: Laura Colfax. Int.: Van Dyke Brooke (Hartman), Norma Talmadge (Helen Hartman), Antonio Moreno (Harry Graham). Prod.: Vitagraph & Co. ■ 35mm. L.: 335 m. D.: 16' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: BFI - National Archive

## THE SHOP GIRL DETECTIVE

USA, 1914 Prod.: Vitagraph & Co.

■ Prod.: Vitagraph & Co ■ 35mm. L.: 298 m. D.: 14' a 18 f/s. Bn. Didascalie Inglesi

/ *English intertitles* ■ Da: BFI National Archive

## ŽHENŠČHINA ZAVTRAŠNEGO DNYA

Russia, 1914 Regia: Piotr Čhardynin

■ T. int.: *A Woman of Tomorrow*. Int.: Vera Yureneva, Ivan Mozžuchin, Maria Morskaya Prod.: Khanzhonkov & Co. ■ 35mm. L.: 795 m. D.: 38' a 18 f/s. Col. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles* ■ Da: EYE Filmmuseum (The Desmet Collection)

## CAPITOLO 4: NINO OXILIA CHAPTER 4: NINO OXILIA

Nino Oxilia è una figura di rilievo nella scena culturale italiana di inizio Novecento: ancora giovanissimo frequenta il gruppo di intellettuali torinesi che gravitano intorno alla figura di Arturo Graf e di cui fanno parte Massimo Bontempelli, Emanuele Sella, Antonio Rubino e il gruppo dei poeti crepuscolari di Guido Gozzano. Poeta, giornalista, scrittore, drammaturgo, Oxilia, poco più che ventenne, si avvicina al cinema come sceneggiatore, diventando, nel giro di pochi anni, uno dei più celebrati direttori artistici del panorama nazionale. Raffinato intellettuale e artista poliedrico Nino Oxilia si distinguerà non solo come *metteur en scène* di grande talento ma anche come geniale e lungimirante teorico del linguaggio cinematografico. Nel 1913 Oxilia ha già diretto per la Savoia alcuni film di successo come *In hoc signo vinces*, *Il cadavere vivente*, *Il velo di Iside*, tutti interpretati da Maria Jacobini, sua attrice prediletta e sua compagna nella vita. All'inizio del '14 Oxilia gira *Il focolare domestico*: prota-

gonista ancora la Jacobini. L'intreccio drammatico del soggetto si addice alla sensibilità del giovane direttore artistico: la passione amorosa, l'avidità di denaro, la sconsolata malinconia, il sacrificio supremo diventeranno le coordinate essenziali della sua intera filmografia. Nino Oxilia già in questo film dà saggio di rara maestria nella gestione degli spazi, nell'uso drammatico della luce, nell'abilità di cogliere con la macchina da presa le espressioni minime dei volti, i gesti impercettibili dei corpi. Alla fine del 1914 Oxilia è alla Celio, dove ha modo di dirigere Francesca Bertini in *Sangue bleu*, il capolavoro che gli assicura fama e notorietà. Nel 1915, per la Cines, porta sugli schermi un suo soggetto, *Fior di male*, dramma intenso e straziante che mette in scena assieme a Carmine Gallone; questa volta sul set, un'altra sublime protagonista del cinema muto italiano: Lyda Borelli. Nello stesso periodo Oxilia, di nuovo con la Borelli, ha avviato le riprese di *Rapsodia satanica*, il film che rappresenta la vetta mas-

sima della sua produzione e che uscirà, per ragioni ancora poco chiare, solo nel luglio del '17, a pochi mesi dalla morte del *metteur en scène*, che cade in battaglia, a soli ventotto anni, il 18 novembre. Un anno più tardi arriva nelle sale *Addio giovinezza!*, film tratto dal testo teatrale che, nel 1911, lo aveva reso celebre e che lo stesso Oxilia avrebbe dovuto girare: troppo tardi... dietro la macchina da presa Genina, davanti all'obiettivo una sconsolata Maria Jacobini.

Giovanni Lasi

*Nino Oxilia was an important figure on the Italian cultural scene at the beginning of the twentieth century: at a very young age he was involved with the group of intellectuals revolving around Arturo Graf including Massimo Bontempelli, Emanuele Sella, Antonio Rubino and Guido Gozzano's group of crepuscolari poets. Poet, journalist, writer and playwright, Oxilia started in film as a screenwriter in his early twenties and within a few years was one of the most*

well-known artistic directors in Italy. An accomplished intellectual and versatile artist, Oxilia distinguished himself not only as a very talented *metteur en scène* but also as a brilliant and insightful theorist of the film language.

In 1913, Nino Oxilia was just over twenty, and yet he had already directed successful films for Savoia such as *In hoc signo vinces*, *Il cadavere vivente* and *Il velo di Iside*, all starring Maria Jacobini, his actress of choice and partner in real life. At the beginning of 1914, Oxilia directed *Il focolare domestico*: once again Jacobini played the lead. The dramatic plot of the story was in perfect harmony with the young director's sensibility: passionate love, money and greed, inconsolable melancholy and the ultimate sacrifice, themes that would all become the underlying coordinates of his films. In this film, Oxilia shows a rare ability when it comes to space, the dramatic use of light and capturing on film emotions with minimal facial expressions and the imperceptible vocabulary of body language. At the end of 1914, Oxilia was working for Celio where he directed Francesca Bertini in *Sangue bleu*, the masterpiece that gave him success and fame. In 1915, he brought his own screenplay *Fior di male* to the screen for Cines. The film is an intense and excruciating drama directed by Carmine Gallone; this time, the leading actress was another sublime silent film star, Lyda Borelli. During that same period, Oxilia started directing Borelli in yet another film, *Rapsodia satanica*, his highest filmmaking achievement that for reasons still unknown was released only in 1917, a few months after the death of its *metteur en scène* who fell in battle at the age of twenty-eight on November 18. A year later, *Addio giovinezza!*, adapted from the 1911 play that had made Oxilia famous, was released in theaters: Oxilia himself should have made the picture, but too late... behind the camera Genina and in front a dejected Maria Jacobini.

Giovanni Lasi

## IL FOCOLARE DOMESTICO

Italia, 1914 Regia: Nino Oxilia

■ Sog.: A. Gera. Int.: Maria Jacobini (Granata), Dillo Lombardi (Carlo Silvestri), Giovanni Spano (Mayer), Alberto Nepoti, Piera de' Ferrari. Prod.: Savoia Film. ■ 35mm. L.: 799 m. D.: 39' a 18 f/s. Col. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles* ■ Da: The Desmet Collection of EYE Filmmuseum

## IL PICCOLO CERINAI

Italia, 1914 Regia: Augusto Genina

■ Sog.: Augusto Genina. Int.: Leda Gys (Laura), Ermanno Roveri (Frugolino). Prod.: Celio Film ■ 35mm. L.: 350 m. D.: 17' a 18 f/s. Bn. Didascalie italiane / *Italian intertitles* ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

## SANGUE BLEU

Italia, 1914 Regia: Nino Oxilia

■ Sog.: Alberto Fassini. Scen.: Guglielmo Zorzi. F.: Giorgino Ricci. Int.: Francesca Bertini (principessa Elena di Montvallon), André Habay (Wilson), Angelo Gallina (Principe Egon di Montvallon), Fulvia Perini (contessa Simone de la Croix), Anna Cipriani (Diana), Elvira Radaelli, Amedeo Ciaffi. Prod.: Celio Film ■ 35mm. L.: 1308 m. D.: 64' a 18 f/s. Col. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles* ■ Da: EYE Filmmuseum (The Desmet Collection), Fondazione Cineteca di Bologna.

Dal 1912 al 1914, la Celio produce venticinque titoli con Francesca Bertini, o meglio: intorno alla centralità del suo Nome, intorno al suo corpo auratico, e a quella sua luna storta, espressione meno profonda della scollatura che le fende la schiena. *Sangue bleu* è il film che la elegge a diva; Baldassarre Negroni se n'era appena andato; l'inscenatura è di Nino Oxilia, che qui profila le sue modanature di luce e imprime il suo squisito spirito geometrico. La

principessa Elena ha una piccola figlia e un marito; il marito ha un'amante. Elena scopre la tresca: la vediamo che sola, elegantissima, sguardo perso nel vuoto, avanza lungo la profondità di campo in un corridoio zebrato di luce. Questo spazio è un dispositivo: nel percorso, Elena appare/scompare, incede sonnambolica fino in primo piano sorretta da una pura alternanza di ombra e luce: una tale creatura esiste provvisoriamente solo grazie a questa sfilata intermittente (cioè fotogrammatica: *flickering*), qui offerta a figurazione di un'anima afflitta, cioè sospesa alla sua penosa opzione: o donna o madre. Quando la piccola Diana le viene tolta, Bertini posa straziata, in primo piano, con perfetta iconografia del dolore per lutto. Scena, questa, propriamente melodrammatica, reduplicata *en abyme* nel finale di una *Madama Butterfly*. Ricattata e costretta a danzare in pubblico il 'tango della morte', Bertini fuma spavalda, sceglie lei il partner (un *gaucho*), quindi esegue i passi della danza spudorata. (Sicuro precedente: *Afgrunden/Labisso*, 1910, di Urban Gad). Alla fine, secondo copione, irrompe il ricattatore armato di coltello: Elena esce dalla finzione e rivolge l'arma contro il proprio petto. Ecco cos'è una signora: sangue bleu. Ecco cos'è una Diva: italiana.

Michele Canosa

*From 1912 to 1914, Celio Films produced twenty-five films with Bertini – or more precisely around the presence of her Name, her mystical body, her moodiness (which did not run as deep as the plunging cut of the back of her dresses). Sangue bleu was the actress's penultimate film for Celio; Negroni had just left, so the staging was by Nino Oxilia, who framed scenes with mouldings of light and his exquisite esprit de géométrie. Elena (Bertini), the Princess of Montvallon, has a young daughter and a husband; her husband has a mistress. Elena discovers the affair: we see her alone, gazing into emptiness, moving forward through the depth of field*



Sangue blu (The Desmet Collection of EYE Filmmuseum)

*from the back of a vast hallway crossed with light - the first of many défilés. The space is a device: as she moves, Elena appears/disappears, emerges/vanishes, struts like a sleepwalker to a close-up, held together by a mere alternation of shadow and light (from the side windows). This creature exists temporarily through an intermittent display of flickering, here representing a conflicted state of mind with a painful choice: woman, or mother? When they take little Diana away from her, Bertini is in the foreground, in a pose of anguish (the iconography of mourning). A melodramatic scene that is promptly dramatized - reduplicated*

*en abyme – in Elena's highly applauded Madama Butterfly finale in a café-chantant performance. Blackmailed and forced to dance at a public venue, Bertini smokes haughtily, chooses her partner (a gaucho) and performs all the steps of the shameless dance. (Surely coming from Afgrunden/L'abisso, 1910, by Urban Gad). at the end, according to the script (tango of death), the villain interrupts the dance armed with a knife: Elena leaves the make-believe scene behind, and stabs herself in the chest. That is what a lady is - sangue blu. That is what a Diva is - an Italian one.*

*Michele Canosa*

## **FIOR DI MALE**

Italia, 1914 Regia: Carmine Gallone e Nino Oxilia

■ Sog. e Scen.: Nino Oxilia. F.: Domenico Grimaldi. Int.: Lyda Borelli (Lyda), Augusto Poggioli (Bambi Rogers), Cecyl Tryan (Cecyl), Fulvio Perini (Fulvia Rogers), Ruggero Barni (Ruggero Davusky). Prod. Cines ■ 35mm. L.: 1291m (incompleto, l. orig. 1500 m.). D: 63' a 18 f/s. Col. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna e EYE Filmmuseum (The Desmet collection). Per concessione di Ripley's Film.

## CAPITOLO 5: IL CINEMA E LA MODA CHAPTER 5: FILM AND FASHION

### Genealogia della fashion leader

Nel 1914, le attrici cominciavano a diventare star – e a dettare la moda. Le newyorkesi andavano a vedere i film francesi per prendere appunti sulle ultime novità della moda parigina: “I costumi indossati da Mlle Josette Andriot erano assolutamente un sogno”, scriveva Agnes Egan Cobb. “La gonna di satin bianco aveva un taglio a vita alta... da cui morbide pieghe scendevano fino a formare un breve strascico. Un unico fiore di velluto ricadeva dal punto vita”.

La sfilata degli abiti della star, che cambiano a ogni scena, definisce la fibra estetica e il ritmo del diva film italiano: *Sangue bleu* e *Fior di male* ne sono magnifici esempi. Da una recensione di Alberto Bruno, veniamo a sapere che “l’eccezionale sfoggio di toilettes” di Lyda Borelli in *Fior di male* “ha provocato numerose esclamazioni di stupore e ammirazione da parte del pubblico”.

Negli anni precedenti, artiste della scena teatrale avevano raggiunto uno status divistico: tra il 1910 e il 1911 Stacia Napierkowska apparve - più modella tuttavia che *fashion leader* – nelle pubblicità di cappelli, borse, cosmetici. Ma le vere icone della moda del passato erano le dame delle più alte sfere sociali, come Elisabeth, contessa Greffulhe. I sessanta secondi nei quali la vediamo, leggermente fuori fuoco, presentare con consumata eleganza un abito da sera (di Worth?) sono probabilmente il film più raro di quest’intera edizione del Cinema Ritrovato. “Tutto il mistero della sua bellezza è nella luce che emana, nell’enigma soprattutto dei suoi occhi. Non ho mai visto una donna così bella”, scriveva Proust dopo averla incontrata per la prima volta, nel giugno 1892.

### Commedie, backstage, colore

Naturalmente, il cinema comincia molto presto a sfruttare il lato ridicolo della moda, prendendosi gioco di cappelli dalla tesa assurdamente larga, o della gonna troppo stretta sotto le ginocchia, a quanto sembra lanciata da Poiret intorno al 1910 (*Wie es noch kommen wird*). Sarti, modiste, modelle figurano come protagonisti tanto di commedie che di tragedie, alle quali il mondo della moda offre un’ambientazione attraente. La disinvolta e graziosa Mademoiselle Fifi (Wanda Treumann) porta modelli francesi e turbamenti erotici in una città di provincia tedesca, mentre a Parigi la mania per la moda orientale – ancora Poiret – aiuta un sarto a farsi pagare il conto da un cliente di modi snob (*L’Odalisque et la note du tailleur*). *Les Misères de l’aiguille*, una produzione a basso costo d’ispirazione politica (e con Jeanne Roque, alias Musidora, nel suo primo ruolo cinematografico), descrive le condizioni di vita e di lavoro che portano una lavorante di sartoria sull’orlo del suicidio. Questo piccolo film amatoriale forma una strana coppia con *Fior di male*, dove Lyda è una prostituta salvata dal suicidio che lavora come modista...

Le più profonde connessioni tra cinema e moda, tuttavia, risiedono nella condivisione dei materiali di base: cotone, cellulosa. E tinture all’anilina, usate per imbibire e colorare a *pochoir* le copie positive in bianco e nero. I colori del cinema muto, al loro massimo splendore nei primi anni Dieci, sopravviveranno fino ai pieni anni Venti, non a caso, nei *newsreel* di moda.

Mariann Lewinsky

### A Genealogy of the Fashion Leader

By 1914, film actresses could become stars – and fashion leaders. Women in New York went to see French films to



Mary Cléo Tarlarini (Coll. Museo Nazionale del Cinema, Torino)

take notes on the latest Parisian fashions. “The costumes worn by Mlle Josette Andriot were perfect dreams”, writes Agnes Egan Cobb. “The skirt was of white satin draped high in the front... and fell in graceful folds, forming a short pointed train. A single flower of velvet dropped from the waist-line”.

The catwalk of the star’s dresses, changing from scene to scene, is essential to the aesthetic fabric and rhythm of the Italian diva film; *Sangue bleu* and *Fior di male* are beautiful examples. And we know from a review by Alberto Bruno that Borelli’s “extraordinary display of dresses” in *Fior di male* “provoked many exclamations of wonder and admiration from the public”. Before that, stage artists like Napierkowska could achieve star status; and she did appear – more like a model than

a fashion leader – in advertisements for hats, handbags, and cosmetics published around 1910-1911. But the true fashion leaders of the past were ladies of the very highest levels of society, such as Elisabeth, Comtesse Greffulhe. The one minute we can watch her, not quite in focus, presenting with consummate elegance an evening dress (by Worth?) might easily be the rarest footage of the entire week of this year's festival. "All the mystery of her beauty lies in the radiance, the enigma of her eyes. I have never seen a woman so beautiful", wrote Proust after having met her for the first time, in June 1892.

### Comedy, Backstage, Colour

Of course, cinema very early on exploited the ridiculous side of fashion, making fun of impossibly wide hats, or the hobble skirt, said to have been introduced by Poiret around 1910 (Wie es noch kommen wird). People working in the fashion business – tailors, milliners, models – appear as hero(in)es in both comedy and tragedy, with the fashion world providing an attractive setting. *Pretty, loose Mademoiselle Fifi* (Wanda Treumann) brings French fashion and erotic turmoil to a German provincial town, while in *Paris the Oriental fashion craze* – again Poiret – helps a tailor make a snobbish client pay his bills (L'Odalisque et la note du tailleur). *Les Misères de l'aiguille*, a low-budget production with political aims (and Jeanne Roque, alias Musidora, in her first film role), depicts the living and working conditions that lead a seamstress to the brink of suicide. This short amateurish drama forms a strange couple with Fior di male, with Lyda as a prostitute saved from suicide and reformed, working as a dressmaker. The deepest connections between fashion and film, however, are to be found in their shared basic materials: cotton, cellulose. And aniline dyes, used for tinting and stencil-colouring black & white positive prints. The colours of silent cinema, at their peak in the early 1910s, would survive into the 1920s, not surprisingly in fashion newsreels.

Mariann Lewinsky

## Parte 1 / Part 1

### QUATTRO FILM DELLA FAMILLE GREFFULHE

Francia 1900-1904

Da: CNC – Archives Françaises du Film

#### MADEMOISELLE ET MADAME DE TINAN, RUE D'ASTORG 10

■ 35mm. L.: 20 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn.

#### LA CONTESSE GREFFULHE ET MADEMOISELLE, RUE D'ASTORG 10

■ 35mm. L.: 22 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn.

#### LA CONTESSE GREFFULHE EN ROBE DE SOIR, RUE D'ASTORG 10

■ 35mm. L.: 19 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn.

#### MARIAGE DE ELAINE GREFFULHE ET ARMAND DE GRAMONT, DUC DE GUICHE, LE 14. NOVEMBRE 1904

■ 35mm. L.: 34 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn.

### CINÉ-JOURNAL: STACIA NAPIERKOWSKA

Francia, 1914

■ Prod.: Pathé Frères ■ Blu-ray. D.: 2'. Bn. ■

Da Gaumont Pathé Archives

### LA COUPABLE

Francia, 1911

■ Int.: Stacia Napierkowska (Lucile), Henry Krauss (M. de Napse), Jean Magnard (il visconte), Jeanne Lizy (Mme de Napse)

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 199 m. D.: 12' a 17 f/s. Bn ■ Da: Cinémathèque Française

### CUORE E CUORI

Italia, 1916 Regia: Ugo Falena

■ Int.: Stacia Napierkowska (Graziella),

Fernanda Negri-Pouget (Lola, la cognata).

Prod.: Film d'Arte Italiana, Pathé ■ 35mm. L.: 90 m (incompleto, l. orig.: 550 m.). D.: 5' a 18 f/s. Bn ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna. Restauro 2014

### EFFETTI DI LUCE

Italia, 1916 Regia.: Ercole Luigi Morselli e Ugo Falena

■ Sog.: Lucio d'Ambra. F.: Giorgino Ricci. Int.: Stacia Napierkowska (Rosina Montaguti), Rodope Furlan (marchesa d'Osnago), Guido Graziosi (marchese Andrea d'Osnago), Raffaello Mariani (Conte Lisiera). Prod.: Film d'Arte Italiana, Pathé ■ 35mm. Bn. L.: 715 m. D.: 35' a 18 f/s. Didascalie Italiane / *Italian intertitles*  
 ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna e Cinémathèque Française

## Parte 2 / Part 2

### WIE ES NOCH KOMMEN WIRD

Francia [1910-1914]

[Si giungerà fino a tanto] ■ Prod.: Gaumont

■ 35mm. L.: 101 m. D.: 5' a 18 f/s. Bn.

Didascalie tedesche / *German intertitles*

■ Da: Deutsche Kinemathek

### MAISON FIFI

Germania, 1914 Regia: Viggo Larsen

■ Int.: Wanda Treumann (Fifi), Viggo Larsen (l'ufficiale), Axel Breidahl, Max Lehmann.

■ Prod.: Treumann-Larsen ■ 35mm. L.: 800 m. D.: 39' a 18 f/s. Col. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles*. ■ Da: EYE Filmmuseum (The Desmet Collection)



## L'ODALISQUE ET LA NOTE DU TAILLEUR

Francia, 1912

■ Prod.: Thalie - Pathé ■ 35mm. L.: 160 m. D.: 9' a 16 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

## LILY MÉNAGÈRE

Francia, 1914

■ Tit. copia: *Lilly, das kleine Hausmütterchen*. Prod.: Éclair Coloris ■ 35mm. L.: 138 m. D.: 7' a 18 f/s. Pochoir / *Stencil*. Didascalie tedesche / *German intertitles* ■ Da: EYE Filmmuseum



## L'INDUSTRIE DE LA SOIE AU JAPON

Francia, 1914

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 191 m. D.: 10' a 18 f/s. Col. Imbibito e pochoir / *Tinted and stencil*. ■ Da: EYE Filmmuseum

## THE COLOURED HAIR-CRAZE

Francia, 1914

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 30 m. D.: 2' a 18 f/s. Col. e pochoir / *stencil* ■ Da: BFI - National Archive

## LES MISÈRES DE L'AIGUILLE

Francia, 1914 Regia: Raphael Clamour

■ Int.: Jeanne Roques, Armand Guerra. Prod.: Cooperative Le Cinéma du Peuple. ■ 35mm. L.: 272 m. D.: 14' a 18 f/s. Bn / Col. ■ Da: Cinémathèque Française

Maison Fifi (The Desmet Collection of EYE Filmmuseum)

## AMOR PEDESTRE

Italia 1914 Regia: Marcel Fabre

■ Prod.: Ambrosio ■ DCP. L.: 115m. D.: 6' a 18 f/s. Col. Didascalie italiane / *Italian intertitles* ■ Da: Fondazione Cineteca Italiana, Milano

## PATHE NEWSREEL 178A

Francia, 1912

■ Prod. Pathé ■ 35mm. L.: 60 m. D.: 3' a 18 f/s. Col. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles* ■ Da: EYE Filmmuseum



## CAPITOLO 6: L'ANTICHITÀ E IL CINEMA MUTO CHAPTER 6: ANCIENT WORLD AND SILENT CINEMA

L'antichità nel cinema muto emerge dalle forme d'arte del diciannovesimo secolo. Il nuovo mezzo s'era spesso ispirato all'archeologia della cultura popolare – diorami, musei delle cere, spettacoli circensi, equestri, di fuochi d'artificio, *routine* del vaudeville e numeri di music-hall. Ma tentava anche di posizionarsi come estensione della cultura alta, come arte che potesse aspirare ad altro pubblico che non quello proletario. L'antichità orientale, per esempio, era già stata rappresentata attraverso narrazioni violente (come nel romanzo di Flaubert *Salammbò*), iconografia esotica (i quadri di Gérôme), movimenti sinuosi (le danze di molteplici Salomè), e musica di forte impatto emotivo (le produzioni della verdiana *Aida*). Il cinema muto imparò ad animare romanzi storici, a portare il movimento dentro i dipinti, a rompere la cornice del proscenio teatrale. Nelle rappresentazioni ottocentesche del mondo antico il cinema trovò il materiale con il quale costruire la propria ambizione a diventare Musa moderna, la decima, capace di consumare tutte le altre.

Pantelis Michelakis & Maria Wyke

*The ancient world of silent cinema emerged out of the art forms of the nineteenth century. The new technology regularly drew on the antiquity of popular culture – dioramas, waxwork tableaux, circus shows of strongmen or equestrian acts, firework displays, vaudeville routines, music hall revues. But it also attempted to position itself as an extension of high culture, as an art that could reach beyond working-class audiences. The ancient Orient, for example, had already been provided with violent narratives (as in Flaubert's novel Salammbò), exotic iconography (the paintings of Gérôme), sinuous movement (the dances of multiple Salomes), and emotional music (produc-*

*tions of Verdi's opera Aida). Silent cinema learned to animate historical novels, to give movement to paintings, to break open the frame of the proscenium theatre. In nineteenth-century representations of the ancient world, silent cinema found the materials on which to build its ambition to become a modern Muse, the tenth, consuming all the others.*

Pantelis Michelakis & Maria Wyke

### Orientalismo Orientalism

#### CABIRIA

Italia, 1914 Regia: Giovanni Pastrone

■ Sog. e scen.: Giovanni Pastrone. Didascalie e nomi dei personaggi: Gabriele D'Annunzio. F: Augusto Battagliotti, Natale Chiusano, Segundo de Chomón, Vincent Dénizot, Carlo Franzeri, Giovanni Tomatis. Scgf: Romano Luigi Borgnetto, Camillo Innocenti. Effetti speciali: Segundo de Chomón. Int: Lydia Quaranta (Cabiria, più tardi Elissa), Marcellina Bianco? (Cabiria bambina), Teresa Marangoni (Croessa, la nutrice), Dante Testa (Karthalo, sacerdote di Moloch), Umberto Mozzato (Fulvio Axilla), Bartolomeo Pagano (Maciste), Raffaele Di Napoli (Bodastoret), Edouard Davesnes (Asdrubale / Annibale), Italia Almirante Manzini (Sofonisba), Vitale De Stefano (Massinissa), Alexandre Bernard (Siface), Enrico Gemelli (Archimede), Didaco Chellini (Scipione). Prod: Itala Film. L. or.: 3364 m. ■ DCP. D.: 169' a 16 f/s. Col. Didascalie italiane ■ Da: Museo Nazionale del Cinema, Torino ■ Restaurato da Museo Nazionale del Cinema nel 2006 (versione muta italiana). Per concessione di Ripley's Film / Restored by Museo Nazionale del Cinema in 2006 (italian silent version). Courtesy of Ripley's Film

Epica, passione, avventura e soprattutto grande, grandissimo spettacolo. A cento anni dalla sua prima uscita nelle sale, *Cabiria* conserva la sua carica innovativa e la sua capacità di meravigliare. III secolo a. C.: una bimba siciliana, in seguito a un'eruzione dell'Etna, viene strappata alla famiglia e venduta al mercato di Cartagine come vittima da sacrificare al tempio di un dio sanguinario; da qui in poi la trama trascina lo spettatore attraverso deserti, palazzi, bettole, campi di battaglia in un susseguirsi vorticoso che intreccia vicende private dei protagonisti e Storia (senza però mai mostrare Roma, destinata a rimanere una sorta di luogo dello spirito). Del film più importante del cinema muto italiano si ricordano spesso e a ragione l'imponenza delle scenografie, la bocca di fuoco del dio Moloch, il carrello sinusoidale sperimentato da Giovanni Pastrone e l'impatto delle didascalie dannunziane. Tutto vero. Ma *Cabiria* è anche un film che, a pochi anni dall'avvento del lungometraggio, osa l'intreccio di linee narrative molteplici, ottenendo un risultato complesso ma perfettamente coerente; un film di emozioni e personaggi indimenticabili, su tutti Maciste, lo schiavo numida, e Sofonisba "l'ardente fiore del melograno".

*Cabiria*, in occasione del suo centesimo compleanno, viene presentato al Festival nella versione 1914, restaurata nel 2006 presso il laboratorio Prestech di Londra dal Museo Nazionale del Cinema di Torino e sarà accompagnata dalla partitura originale per grande orchestra e coro adattata e revisionata da Timothy Brock.

Stella Dagna

*Epic, passion, adventure, and most of all a great, great spectacle. One hundred years after its first release, Cabiria maintains its innovative force and the capac-*



ity to make us marvel. Third century B. C.: a Sicilian girl is taken away from her family after the eruption of Etna and sold at the market of Carthage as victim to be sacrificed to a bloodthirsty god; the camera then takes the spectator through deserts, palaces, taverns and battlefields while the lives of the leading characters intersect with History (without ever actually showing Rome, which remains a kind of place in the soul). The most important Italian silent film is unforgettable for so many reasons: the staggering sets, the burning fire coming from the mouth of the god Moloch, Giovanni Pastrone's experimental tracking shots and the impact of D'Annunzio's words. All very true. But Cabiria is also the film that, only few years after feature-length films were introduced, dared to use a multi-narrative plot achieving a complex yet perfectly coherent result; a thrilling movie with unforgettable characters, especially Maciste, the Numidian slave, and Sophonisba "the blushing bloom of the pomegranate". To celebrate Cabiria's 100<sup>th</sup> anniversary, the Museo Nazionale del Cinema is presenting the 1914 version restored in 2006 by Prestech in London with the original orchestral score adapted and revised by Timothy Brock.

Stella Dagna

## LA REINE DE SABA

Francia, 1913 Regia: René Leprince

■ Int.: Gabrielle Robinne (Balkis, regina di Saba), René Alexandra (il re Salomone). Prod.: Le Film Biblique - Pathé Frères ■ 35mm. L.: 570 m. D.: 28' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: BFI National Archive

La storia biblica di Salomone e della regina di Saba (*I re*, 10) – tema prediletto dalla pittura e dall'opera lirica – viene interpretata come spettacolare contrasto tra il maschile e il femminile, tra la saggezza del re e gli sfrenati piaceri della regina. Il regno africano di Saba si svela come un seduttivo

Oriente di musica e danze esotiche, lontanissimo in senso culturale oltre che spaziale dal regno degli Israeliti.

*The biblical story of Solomon and the Queen of Sheba (The Kings 10) – a favourite of painting and opera – is played out here as a spectacular contrast between masculine and feminine, between the King's wise judgement and the Queen's reckless pleasures. The Queen's African kingdom is unveiled as a seductive Orient of exotic music and dance, distant in culture as well as space from the kingdom of the Israelites.*

## ESCURSIONE NELL'ALTO EGITTO

Italia, 1914

■ T. copia: *Excursion dans le Haute Egypte*. Prod.: La Milanese - Pathé Frères ■ 35mm. L.: 155 m. D.: 8' a 18 f/s. Col. Didascalie italiane / *Italian intertitles* ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

## CHRISTUS

Italia, 1914-1916 Regia: Giulio Antamoro, Ignazio Lupi (completato da Enrico Guazzoni)

■ Sog.: da un poema iconografico di Fausto Salvatori. Sc.: Giulio Antamoro e Ignazio Lupi. F.: Renato Cartoni. Scgf: Giulio Lombardozzo. Int.: Alberto Pasquali (Gesù Cristo), Leda Gys (la Madonna), Ignazio Lupi, Amleto Novelli (Ponzio Pilato), Aurelia Cattaneo (la Maddalena), Renato Visco (Gesù a dodici anni), Augusto Mastripietri (Giuda). Prod.: Cines ■ 35mm. Bn. L.: 2279 m. D.: 111' a 18 f/s. Didascalie Italiane / *Italian intertitles* ■ Da: Fondazione Cineteca Bologna. Con la collaborazione di Goffredo Lombardo e Titanus.

Vita di Cristo di dimensioni epiche, girato in Italia e in Egitto. Le civiltà terrene sono ridotte a poca cosa dalla nuova religione, come quando vediamo

mo il Cristo vivente che medita sui poteri del Padre di fronte alle monumentali rovine di un tempio egiziano. Lungo il film, si possono individuare belle trasposizioni in movimento di celebri pitture religiose di Leonardo, Raffaello, Michelangelo e molti altri.

*A life of Christ on an epic scale, shot on location in Italy and Egypt. Earthly civilisations are diminished by the new religion, as when we see the living Christ meditating on God's heavenly power before the monumental ruins of an Egyptian temple complex. Along the way, you can spot beautiful renditions in movement of celebrated religious paintings by Leonardo di Vinci, Raphael, Michelangelo and many others.*

## Il cinema e le altre arti *Film and the Arts*

I quadri erano certamente la principale fonte d'ispirazione per i film muti ambientati nell'antica Grecia o a Roma o in Palestina (*Christus*). Ma a fare attenzione, si scorgono le tracce di una stupefacente varietà di pratiche artistiche collegate all'antichità, come l'architettura di paesaggi, l'arredamento di interni (*La perfetta ebbrezza*), la rivista (*The Folly of Vanity*) o l'opera – nel nostro caso, un'opera su Caligola (*L'Étoile du génie*). Un film piuttosto sciocco come *The Folly of Vanity* è riscattato dall'incubo di Billie Dove, messo in scena come una rivista subacquea nel regno di Nettuno, e dal magnifico restauro di Jan Ledecký, con imbibizioni e viraggi in sei o sette colori più le loro combinazioni. Il rullo finale di *La perfetta ebbrezza*, un film del 1920 prodotto da Lucio D'Ambra, con una raffinata scenografia e un ambizioso soggetto allegorico, è un'autentica scoperta. Era catalogato come produzione francese del 1914, ma la lettura labiale di una battuta di dialogo ("Il mio bacio uccide!") ha messo in moto il processo della corretta identificazione.

Mariann Lewinsky

*Paintings were the main artistic source of imagery for silent films set in ancient Greece or Rome, or Palestine (Christus). But once you become attentive, an astonishing array of arts concerned with antiquity will surface, such as landscape architecture and interior decoration (La perfetta ebbrezza), revue (The Folly of Vanity), or opera – in this instance, an opera about Caligula (L'Etoile du génie). The rather foolish Folly of Vanity is redeemed by Billie Dove's nightmare, staged as an underwater revue in the realm of Neptune, and by Jan Ledecy's gorgeous restoration, with original tinting and toning in six or seven colours plus their combinations. The final reel of La perfetta ebbrezza, an Italian film from 1920 produced by Lucio d'Ambra, with fine art direction and a touchingly ambitious allegorical subject, is a real find. It first turned up catalogued as a French production of 1914, but lip-reading a line of Italian dialogue ("Il*

*mio bacio uccide!") started the identification process.*

*Mariann Lewinsky*

### L'ETOILE DU GÉNIE

Francia, 1914 Regia: Ferdinand Zecca e René Leprince

■ Int.: Gabriel Signoret (il compositore Signoski), Henri Mayer (Caius Caligola), Stacia Napierkowska (Stacia la danzatrice). Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 1026 m. D.: 50' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: Cinémathèque Française

### LA PERFETTA EBBREZZA

Italia, 1920 Regia: Alfredo De Antoni

■ Titolo copia: *La Parfaite ivresse*. Sog., Scen.: Gaetano Campanile Mancini. F.:

Alfredo Donelli. ■ Int.: Tullio Carminati (Sergio Pandori), Rina Maggi (Nenna Flamen), Brunella Brunelli, Alfredo De Antoni, Ignazio Mascacchi, Ettore Chiappo. Prod.: Do. Re. Mi. ■ 35mm. L.: 235 m. (frammento). D.: 12' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: BFI – National Archive

### THE FOLLY OF VANITY

USA, 1924 Regia: Maurice Elvey, Henry Otto

■ Sog.: Charles Darnton. Scen.: Edfrid A. Bingham. F.: Joseph H. August. Int.: Billie Dove (Alice Blain), Jack Mulhall (Robert), Betty Blythe (Mrs Ridgeway), John Sainpolis (Stanley Ridgeway), Fred Becker (il banchiere). Prod.: Fox Film Corporation ■ 35mm. L.: 1411 m. D.: 70' a 18 f/s. Bn. Didascalie ceche / *Czech intertitles* ■ Da: Národní Filmový Archiv

## WORKSHOP 4-5 LUGLIO 2014: IL FASCINO IRRESISTIBILE DELL'ANTICHITÀ/2 WORKSHOP 4<sup>TH</sup>-5<sup>TH</sup> JULY 2014: THE IRRESISTIBLE FASCINATION OF ANTIQUITY/2

Il workshop della scorsa edizione dedicato ai rapporti tra cinema muto e antichità si è rivelato così stimolante e ricco di idee che abbiamo deciso di ripetere l'esperienza. Questa volta le nostre due sessioni prendono spunto da *Cabiria* e dal suo accompagnamento musicale, basato sull'opera *La Vestale* di Gaspare Spontini – *L'orientalismo nel cinema muto antichista e il cinema e le altre arti*. Il workshop propone visioni commentate e discussioni aperte, e conta sul contributo di classicisti, storici del cinema, archivisti, e su quello di tutti i partecipanti al Cinema Ritrovato.

*Last year's workshop dedicated to the intense relationship between silent cinema and antiquity was so inspiring and thought-provoking that we decided*

*to revisit the experience. This time our two main topics were set by Cabiria (1914) and its musical score based on Gaspare Spontini's opera La Vestale (1807) - Orientalism in Silent 'Antiquity' Films and Cinema and the Other Arts. The workshop comprises curated viewings and open discussions and draws on the expertise of classicists, film historians, archivists, and yours. We would be delighted if you would join us in our discussions.*

*Maria Wyke* (University College London), *Pantelis Michelakis* (University of Bristol), *Mariann Lewinsky* (Il Cinema Ritrovato), *Ivo Blom* (Vrije Universiteit Amsterdam)



*Cabiria*

Ogni anno mettiamo tutto l'impegno nel mostrare buoni film e nel trovare le migliori copie disponibili: in fondo, è questo il senso del Cinema Ritrovato. I miei appunti di visione, tuttavia, sono disseminati di lamenti e note negative: Copia orrenda, Frammento, Copia molto modesta, Sindrome dell'aceto, Nessuna copia proiettabile, Troppo contrasto, Formato sonoro, Opaco, Didascalie mancanti, Copia safety in b&n di un nitrato *pochoir*, Copia terrificante (di un capolavoro). Il tormento del cinema! I film erano lì, ma invisibili in molte loro parti. Solo recentemente mi sono resa conto che la nostra più profonda esperienza del cinema dipende proprio da questa mancata completezza, che invita la nostra immaginazione ad aggiungere ciò che non possiamo vedere, o molto di più... Vedremo (in copie terribili o perfette): Asta e i suoi genitori mascherati da cavaliere, da libellula e da isola di Cuba; l'incantevole Valentina nella parte d'una deficiente che però sa bene chi vuole; Colombina, Smeraldina, Rosaura e i loro innamorati che scompaiono tra gli alberi d'un romantico giardino notturno; e il dolce Tamigi, che scorre lieve finché non sia finito il programma.

Mariann Lewinsky

*We are always working hard to show good films and to find the best available prints; that's what Il Cinema Ritrovato is about, after all. My viewing notes, alas, are interspersed with laments and bad marks: Lousy print. Fragment. Very modest print. Vinegar. No screening print available. Very contrasty; sound format. Cloudy. Intertitles and inserts missing. Bew safety of a stencilled nitrate. Abysmal print (of a masterpiece). Impossible cinema! The films were there, but partly invisible. Only lately did it*

*dawn on me that our deepest experience of cinema depends on this very lack of completeness, inviting our imagination to add much more, to what is not there to be seen. See (in terrible or perfect prints): Asta and her parents dressed up as a knight, a dragonfly, and the island of Cuba; ravishing Valentina playing a moron who knows whom she wants; Colombina, Smeraldina, Rosaura, and their lovers disappearing in the groves of a romantic park at night; and the Sweet Thames, running softly, bringing the programme to an end.*

Mariann Lewinsky

### **IL RISVEGLIO DELLE MARIONETTE**

Italia, 1914

■ Tit. int.: *Le Réveil des marionettes*. Prod. Film d'Arte Italiana - Pathé ■ 35mm. L.: 281 m. D.: 14' a 18 f/s. Bn. Didascalie Italiane / *Italian intertitles* ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

### **IL DUELLO**

Italia, 1909 Regia: André Deed

■ T. alt.: *Cretinetti cerca un duello*. Int.: André Deed (Cretinetti). Prod.: Itala Film ■ 35mm. L.: 135 m. D.: 8' a 16 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

### **MARMOR DE CARRARA**

[Francia 1914?]

■ Prod.: Gaumont. ■ 35mm. L.: 121 m. D.: 6' a 18 f/s. Col. *Pochoir / Stencil* Didascalie olandesi / *Dutch intertitles* ■ Da: EYE Filmmuseum

### **VALENTINA VUOLE IL VICINO**

Francia, 1912

■ Tit. int.: *Boireau et la fille du voisin*. Prod.: Pathé Frères. Int.: Valentina Frascaroli (Gribouillette), André Deed (Boireau) ■ 35mm. L.: 222 m. D.: 10' a 18 f/s. Bn ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

### **VORDERTREPPE - HINTERTREPPE**

Germania, 1914 Regia: Peter Urban Gad

[Scale d'ingresso, scale di servizio] ■ T. int.: *Front Stairs and Back Stairs*. Scen.: Peter Urban Gad, Hermann Sudermann. F.: Karl Freund, Axel Graatkjaer, Guido Seeber. Scgf.: Fritz Seyffert. Int.: Asta Nielsen (Sabine Schulze), Paul Otto (luogotenente von Hammeln), Fred Immler (Lehmann, il cameriere), Victor Arnold (Goldsohn), Mary Scheller (signora Goldsohn), Senta Eichstaedt (figlia di Goldsohn), Alfred Kuehne (Schulze), Adele Reuter-Eichberg (signora Schulze). Prod.: Projektions-AG Union (PAGU) ■ 35mm. L.: 742 m. (incompleto, l. orig.: 1074 m.). D.: 40' a 18 f/s. Didascalie tedesche / *German intertitles* ■ Da: Bundesarchiv-Filmarchiv per concessione di Murnau Stiftung

### **LES BORDS DE LA TAMISE D'OXFORD À WINDSOR**

Francia, 1914

■ T. it.: *Sul Tamigi*. Prod.: Éclectic-Films. Distr.: Pathé Frères. ■ 35mm. L.: 105 m. D.: 5' a 18 f/s. Col. *Pochoir / Stencil*. Didascalie italiane / *Italian intertitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

**Fantômas. À l'ombre de la guillotine, Juve contre Fantômas, Le Mort qui tue, Fantômas contre Fantômas, Le Faux magistrat**

Francia, 1913-1914

Regia: Louis Feuillade

■ Sog.: dai romanzi di Pierre Souvestre e Marcel Allain. Scen.: Louis Feuillade. F.: Georges Guérin. Int.: René Navarre (Fantômas), Edmond Bréon (l'ispettore Juve), Georges Melchior (Jérôme Fandor, giornalista di "La Capitale"), Renée Carl (Lady Beltham), Jane Faber (la principessa Sonia Danidoff), André Volbert (l'attore Valgrand), Naudier (il secondino Nibet), Maillart. Prod.: S.E.G. Société des Établissements Gaumont ■ DCP. D.: 352' (*Fantômas*: 59', *Juve contre Fantômas*: 64', *Le Mort qui tue*: 95', *Fantômas contre Fantômas*: 60', *Le Faux magistrat*: 74'). Bn e col. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: Gaumont Pathé Archives ■ Restaurato da Gaumont e Centre National de la Cinématographie et de l'image animée, in collaborazione con Cinémathèque française, in occasione del centenario di *Fantômas* / *Restored by Gaumont and Centre National de la Cinématographie et de l'image animée, in collaboration with Cinémathèque française on the occasion of the 100<sup>th</sup> anniversary of Fantômas*

Il grande film a episodi di Louis Feuillade *Fantômas* (1913-1914) ha colpito con la sua tensione allucinatoria la fantasia di cinefili, appassionati del crimine, artisti sperimentali e grande pubblico. La forza delirante delle immagini e i tortuosi intrecci, da cui traspare una poesia folle e surreale, hanno fatto tremare Apollinaire e Magritte, Resnais e Robert Desnos.

Le convenzioni di genere, gli stratagemmi, le elaborate macchinazioni e

le sorprendenti rivelazioni orchestrate dal Genio dietro le quinte, le cascate di coincidenze e le fughe miracolose, già godibili in sé, mostrano soprattutto quanto poco conti nella narrazione la plausibilità e ci abbagliano con la loro ricchezza stilistica. E per far scorrere senza intoppi tutta questa farragine di trappole e cospirazioni serve un regista che sappia catturare l'attenzione dello spettatore con un ritmo agile e ingegnosi espedienti narrativi. Il trionfo di Feuillade nel creare questo bell'esempio di narrazione cinematografica va celebrato. E per apprezzarlo davvero, dobbiamo osservarne il lavoro – con attenzione.

La follia va trattata in modo pragmatico, e la sobria tecnica di Feuillade affronta al meglio i frenetici sviluppi dell'intreccio. Nulla pare turbare *Fantômas*, né il nostro regista.

Nelle storie a tinte forti di Allain e Souvestre, Feuillade trovò del materiale sensazionale. Poteva contare su un buon cast. Aveva la luminosa Parigi d'anteguerra a fargli da sfondo e tutte le risorse del *tableau cinema* a portata di mano. L'insieme crea un'esperienza cinematografica vivacissima: *Fantômas*, al pari di *Ingeborg Holm* o di *The Mysterious X* e di molti altri film del 1913, continua ancora oggi ad appassionarci con i suoi intrecci squisitamente modulati. Meno barocco di Bauer e meno intenso di Sjöström, Feuillade è in compenso più vivace, più conciso e più giocoso.

David Bordwell

*Cinephiles, crime fans, avant-garde artists, and mass audiences have found Louis Feuillade's great installment-film Fantômas (1913-1914) anxiety-provoking, even hallucinatory. The delirious imagery and plot twists are felt to harbor a demented poetry and made*

*Apollinaire and Magritte and Resnais and Robert Desnos tremble. The conventions of the genre, all the disguises and elaborate schemes engineered by the Genius behind the scenes, the cascades of coincidence and the hairbreadth escapes, aren't merely enjoyable in themselves. They show how little plausibility matters to storytelling. And in order to make the whole farrago of traps and conspiracies flow along, you need a filmmaker who can hold our interest with swift pacing and ingenious narration. We should celebrate Louis Feuillade's triumph in creating a fine piece of cinematic storytelling. To appreciate it, we need to watch – really watch – what he's doing.*

*Craziness must be treated matter-of-factly, and Feuillade's sober technique takes all the wild developments in its stride. Nothing fazes Fantômas, or our director.*

*In the lurid tales of Allain and Souvestre, Feuillade found sensational material. He had fine actors. He had luminous prewar Paris as a backdrop. And he had at his fingertips all the resources of tableau cinema. The whole mixture creates a lively cinematic experience. Watching films like Fantômas and Ingeborg Holm and The Mysterious X and many others from 1913, we can still be bowled over by their exquisitely modulated storytelling. If Feuillade is less baroque than Bauer and less poignant than Sjöström, he's also more brisk, laconic, and playful.*

David Bordwell

Per celebrare il centenario di quest'opera senza tempo, Gaumont ha affidato al laboratorio Éclair il negativo originale del film su supporto nitrato, un controtipo invertibile di qualità media e due copie positive. Dopo un attento raffronto è stato scelto il negativo originale, le cui immagini scansionate

a risoluzione 5K (e ridimensionate a 2K per il restauro e la distribuzione) presentavano una definizione eccezionale. Il negativo è stato integrato, per le inquadrature mancanti o deteriorate, dalle copie positive e – come ultima risorsa – dal controtipo invertibile. Il rimontaggio del negativo si è basato sul precedente restauro del 1995, nonché su precisi resoconti cronologici dei cinque episodi datati 1913 e destinati agli esercenti, che hanno ispirato anche i testi dei cartelli.

Seguendo le indicazioni trovate sugli elementi originali su supporto nitrato, le scene notturne sono state tinte di blu per facilitare la comprensione di alcune azioni girate in pieno giorno (sfortunatamente le informazioni sui colori erano troppo poche, e non avevamo a disposizione un campionario colore dell'epoca per colorare integralmente il film e restituirgli l'aspetto che aveva quando uscì).

Sono proprio gli attuali strumenti digitali a rendere giustizia a *Fantomâs*, resuscitandone la modernità e la bellezza documentaria e romanzesca.

Agnès Bertola

*Gaumont entrusted the Éclair laboratory with the original negatives of the film on nitrate, one reversal duplicate and two positive copies. After careful comparison the original negative was chosen and the images were scanned at 5K resolution (and resized at 2K for the restoration and distribution), which had exceptional definition.*

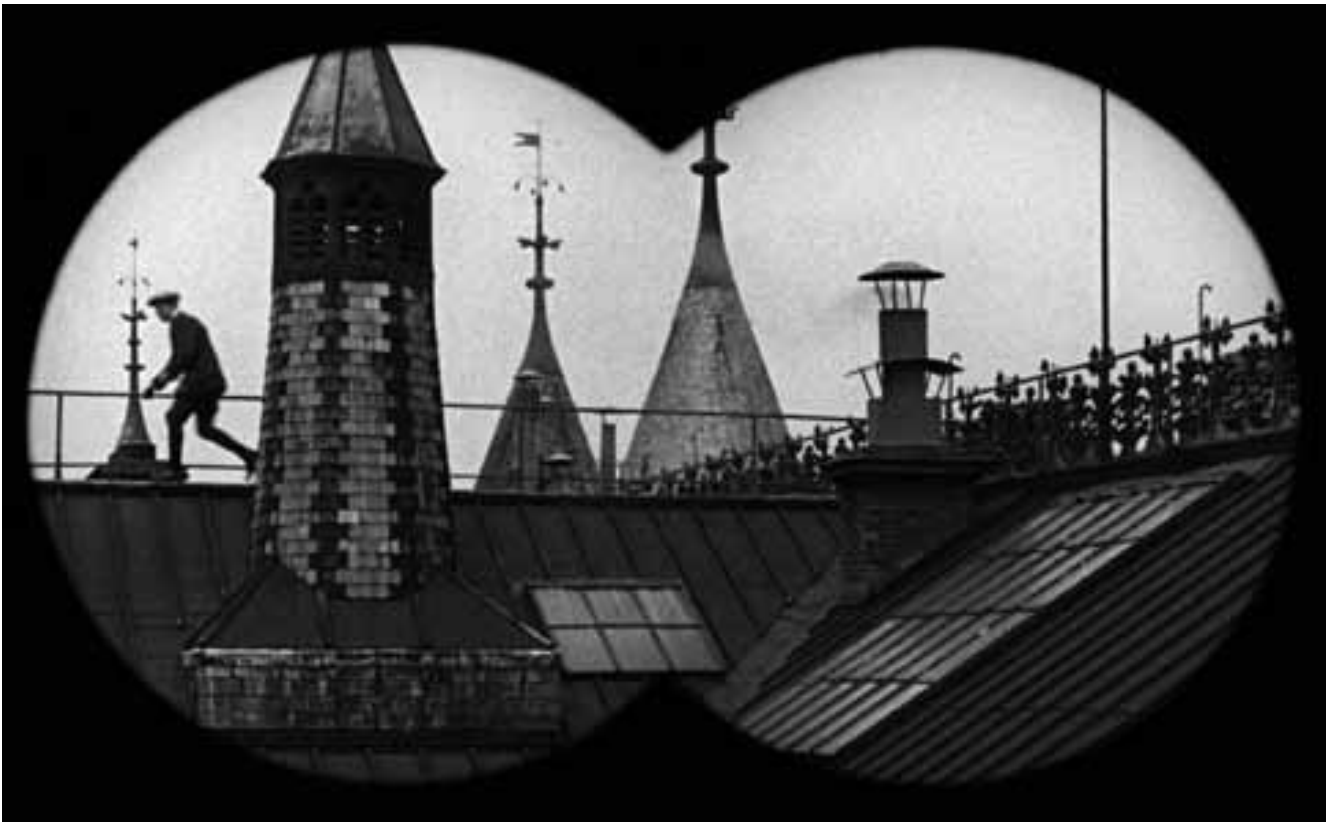
*The negative has been adapted, for the missing or damaged shots, from the positive copy and – as a last resort – from the reversal duplicate. The re-editing of the negative is based on the previous restoration from 1995, as well as precise chronological accounts of five episodes dated 1913 and destined for retailers, which also inspired the text on the in-*

*tertitles. Compared to the 1995 version, the number of intertitles and captions had been drastically reduced, once it had been decided to position the intertitles exclusively corresponding with the edges of the original negatives. Wet-gate scanning deleted the superficial defects. Then came the more precise work, involving digital correction techniques.*

*Finally, following the instructions found on original elements of nitrate film, the nighttime scenes have been dyed dark blue, to make it easier to understand the parts filmed in full daylight (unfortunately there was little information on colours, and we did not have a sample colour from the time available, to colour the whole film and restore it to the way it looked when it was released).*

*It is the current digital instruments that have done *Fantomâs* justice, reviving its modernity and its documentary and narrative beauty.*

Agnès Bertola





# IL DOTTOR PORTEGG, SUPPONGO? LE COMMEDIE DI E CON ROSA PORTEN

*Dr. R. Portegg, I presume? Comedies by and with Rosa Porten*

Programma e note di / Programme and notes by **Annette Förster**



La storia del cinema ricorda Rosa Porten soprattutto come sorella maggiore di Henny Porten e sceneggiatrice del film che lanciò Henny alla Messter nel 1910. Solo in tempi recenti si è scoperto che dal 1906 alla metà degli anni Venti Rosa ebbe una prolifica carriera come attrice, sceneggiatrice e regista nel cinema muto tedesco. L'esatta consistenza della sua opera è ancora incerta, ma le ricerche d'archivio indicano che è sostanziosa. Esistono tracce di almeno cinquanta titoli tra cortometraggi e lungometraggi, film comici e drammatici, la maggior parte dei quali è oggi purtroppo ritenuta scomparsa. La nostra rassegna presenta sei commedie superstiti di (e in parte con) Rosa Porten, tre delle quali restaurate per questa sezione. La più recente scoperta è *Der Neueste Stern vom Variété*: nell'aprile 2014 ne è stata trovata una copia nitrato quasi completa tra i materiali di un fondo donato ad EYE Filmmuseum.

Il film che mi ha portata a indagare sull'identità del Dr. R. Portegg è *Wanda's Trick*, segnalatomi da Elif Rongen (EYE Filmmuseum) mentre preparavamo il programma del convegno *Women and the Silent Screen* nel 2008. Non sapevamo chi fosse il regista, ma eravamo incuriosite dall'entusiasmo e dall'intelligente umorismo della protagonista. Inserendo su google 'Dr. R. Portegg' si ottenevano pagine di ricette a base di porto (*port*) e uova (*eggs*). Con un po' di perseveranza sono finalmente giunta al sito del Deutsches Filminstitut, dove Gerlinde Waz e Gabriele Hansch avevano scoperto che Dr. R. Portegg era lo pseudonimo usato da Rosa Porten e Franz Eckstein per i film girati insieme.

Il Dr. R. Portegg diresse almeno diciotto tra melodrammi e commedie, tutti prodotti e distribuiti dalla Treumann-Larsen-Filmvertriebs-GmbH dal 1916 al 1918. I proprietari della compagnia erano Wanda Treumann, suo marito Karl Treumann e l'attore Viggo Larsen: questo significa che la Treumann non si limitò a recitare in quattro film firmati 'Dr. R. Portegg', ma fu anche la produttrice di tutti i film co-diretti e presumibilmente scritti da Rosa Porten. Nella stragrande maggioranza delle produzioni Rosa Porten interpretava anche il ruolo della protagonista. Le succinte recensioni dell'epoca spesso definivano "serio-comiche" le commedie di Rosa Porten e solitamente elogiavano l'elegante regia del Dr. R. Portegg e l'appropriata interpretazione di Porten o Treumann.

Le commedie di Rosa Porten incantano ancora oggi per il vivace umorismo che le pervade e il pragmatismo spensierato delle loro protagoniste. Le sue storie si fanno beffe delle divisioni di classe e degli stereotipi di genere, e affrontano i temi sociali dell'epoca attraverso l'intrattenimento di qualità. La recitazione di Wanda Treumann e Rosa Porten è ideale per questo tipo di storie e di protagoniste: con il giusto equilibrio tra naturalezza e disinvoltura, schiettezza e insolenza, le due interpreti strizzano l'occhio alle spettatrici senza dare strigliate gli spettatori. La vivace Wanda Treumann interpreta donne fiere ma briose, l'effervescente Rosa Porten trasforma la sua goffa ragazza di campagna in un'adorabile burlona.

Annette Förster

*Rosa Porten is known in film history as Henny Porten's elder sister, who wrote the scenario for the drama which launched the younger sister's career at Messters in 1910. But the awareness that Rosa Porten herself had a versatile, long and prolific career in German silent cinema as an actress, a scenarist and a film director, lasting from 1906 until the mid-1920s, is of very recent date. The exact extent of her oeuvre is still uncertain, but the archival research into documents and prints suggests that it is substantial. There are traces of at least fifty titles, of shorts and features, comedies and dramas, of which, unfortunately, the vast majority is presumed lost today. Our program presents six surviving comedies by (and partly with) Rosa Porten, three of which were restored for this special section. The most recent discovery is Der Neueste Stern vom Variété: in april 2014 an almost complete nitrate print turned up among a lot donated to EYE Filmmuseum.*

*Wanda's Trick was the film which put me on the track of Dr. R. Portegg's 'identity'. Elif Rongen (EYE Filmmuseum) brought it to my attention when we were preparing the program for the Women and the Silent Screen Conference 2008. We had no idea about the director, but the cheery zest and the clever humor characterizing the female protagonist was intriguing. If one googled Dr. R. Portegg at the time, pages of recipes with 'port' and 'egg' appeared... and only with much patience I eventually hit the website of the Deutsches Filminstitut, where Gerlinde Waz and Gabriele Hansch had disclosed that it was the pseudonym used by Rosa Porten and Franz Eckstein as co-directors.*

*Dr. R. Portegg directed at least eighteen gripping dramas and entertaining comedies produced and distributed by the Treumann-Larsen-Filmvertriebs-GmbH from 1916 until 1918. This company belonged to Wanda Treumann, her husband Karl Treumann and the actor Viggo Larsen, which implies that Treumann was not just the featured actress in four Dr. R. Portegg-films, but the producer of all films co-directed and presumably written by Rosa Porten. In the vast majority of these productions Rosa Porten also enacted the female protagonist. The sporadic and succinct contemporary reviews often characterized Porten's comedies as "serious-comical" and habitually praised Dr. R. Portegg's fine direction and Porten's or Treumann's apt acting. Rosa Porten's comedies enchant still today because of the breezy humor that motivates their stories and the happy-go-lucky pragmatism of their female protagonists. Her stories mock class boundaries and make fun of gender attitudes, they deal with social issues in the guise of quality entertainment. Wanda Treumann's and Rosa Porten's acting is ideal for the type of stories and protagonists which Porten devised: with natural ease balancing earnestness and flippancy, often with a wink at the female spectator but without rebuking the male spectator. The zestful Wanda Treumann enacts proud yet spirited characters, the sparkling Rosa Porten renders her unwieldy country girl as a little rascal and an adorable prankster.*

Annette Förster

## MEISSNER PORZELLAN

Germania, 1906 Regia: Franz Porten

[Porcellana Meissner] ■ Int.: Rosa Porten (la signora), Henny Porten (il gentiluomo). F: Carl Froehlich. Prod.: Messter's Projektion GmbH ■ 16 mm. L.: 33 m. D.: 4' a 16 f/s. Bn. Da: Deutsche Kinemathek

Prima apparizione nota di Rosa Porten, in coppia con la sorella minore Henny: interpretano due bambole di porcellana che una volta scartate prendono vita. È uno dei *Tonbilder* creati per la compagnia di Messter da Franz Porten, padre di Henny e Rosa: si trattava di brevi filmati sincronizzati con pezzi musicali suonati da un grammofono. Il disco è ritenuto perduto, ma si pensa che le due sorelle cantassero i versi di Leo Herzberg su musica di Carl Alfredo.

*Earliest known screen performance by Rosa Porten, in tandem with her younger sister Henny Porten. They enact porcelain dolls which come to life once they have been unwrapped. This was one of the Tonbilder made by their father Franz Porten for Messter's: filmed scenes accompanying sung couplets which were played from a record. The record is presumed lost, but it is assumed that Rosa Porten and Henny Porten sang the couplet by Leo Herzberg on music by Carl Alfredo.*

## WEM GEHÖRT DAS KIND?

Germania 1910

Regia: Gebhard Schätzler-Perasini

[Di chi è il bambino?] ■ Int.: Rosa Porten (la moglie), Henny Porten (la sua migliore amica), Lotte o Hilde Müller (la bimba). F: Guido Seeber. Prod.: Deutsche Bioscop GmbH ■ DCP. D: ca. 8'. Imbibito / *Tinted*. Didascalie tedesche / *German intertitles* ■ Da: Deutsche Kinemathek e Fondazione Cineteca di Bologna ■ Restaurato nel 2014 da / *Restored in 2014 by* Fondazione Cineteca di Bologna a partire da un nitrato della / *from a nitrate of* Deutsche Kinemathek

Commedia molto divertente in cui un gentiluomo porta a casa una bimba smarritasi nella foresta e innesca una serie di errate congetture da parte della moglie. Rosa Porten è la moglie, Henny la sua migliore amica, la bimba è una delle sorelle Müller, Lotte o Hilde, che interpretarono ruoli infantili in molti film muti tedeschi.

*Very amusing comedy in which a child lost in the forest and taken home by a gentleman triggers a series of mistaken conjectures on the part of his wife. Rosa Porten plays the wife, Henny Porten her best friend, the child is one of the sisters Lotte or Hilde Müller who played children's roles in numerous German silent films.*

## DAS TEUFELCHEN

Germania, 1917 Regia: Dr. R. Portegg  
(Rosa Porten, Franz Eckstein)

[Il diavolelto] ■ Scen.: Rosa Porten. F.: Max Fassbender. Int.: Wanda Treumann (Wanda), Hermann Seldeneck (il suo principale), Fritz Achterberg (Walter, il pittore), Paul Passarge (il nonno di Wanda), Johanna Junker-Schatz (la nonna di Wanda), Rudolf Döll (amico di Walter), Hella Thornegg (la vedova). Prod.: Treumann-Larsen-Filmvertriebs-GmbH ■ 35mm. L.: 1198 m. D.: 60' a 18 f/s. Imbibito / *Tinted*. Didascalie tedesche / *German intertitles* ■ Da: Österreichisches Filmmuseum, Wien ■ Restaurato nel 2014 da Österreichisches Filmmuseum a partire da una copia 35mm imbibita su supporto nitrato. Restauro fotochimico effettuato dal laboratorio dello Svenska Filminstitutet. La colorazione originale è stata riprodotta con il metodo Desmet / *Restored in 2014 by Österreichisches Filmmuseum from a vintage 35mm nitrate release print. Photochemical preservation work carried out at the Svenska Filminstitutet's laboratory. The colour tinting of the original nitrate print has been reproduced using the Desmet method.*

Un principale si invaghisce della giovane dattilografa. Prima di sposarsi la giovane vuole concedersi un ultimo svago e si reca a un ballo in maschera travestita da diavolelto. Li incontra un giovane pittore che si innamora di lei ma viene respinto perché povero. La festa è in realtà un set cinematografico, all'insaputa degli invitati. Wanda sposa il suo principale, che la rende ricca ma non felice. Quando la scena del tête-à-tête tra il diavolelto e il pittore viene mostrata al cinema, il marito di Wanda la caccia di casa. Lei approfitta dell'occasione per rifarsi una vita e trovare un nuovo lavoro: approda così nell'industria del cinema, dove trova anche l'amore.

Ulteriore variazione sui temi cari a Rosa Porten, le divisioni sociali e l'intreccio tra amore e denaro, con il pretesto della commedia il film ricorda che questi ultimi non vanno confusi. Molto interessante è il ruolo a doppio taglio attribuito al cinema: per le donne essere filmate senza saperlo comporta dei rischi, ma l'industria cinematografica può anche offrire l'opportunità di una vita migliore e più felice.

*A young typist is fancied by her boss. Before getting married, she wishes to have fun one more time and visits a masked ball in the costume of an imp. There she meets a young painter, who falls in love with her, but whom she rejects because of his poverty. The party serves as a film set, without the guests knowing it. Wanda marries her boss, which brings her wealth but not happiness. One day the scene of the tête-à-tête of the imp and the painter is being screened in the cinema, after which Wanda's husband throws her out on the street. She takes this as an opportunity to get an entirely new life, to find a job and her true love – in the film business. This is another variation on class issues and the intertwining of love and money in Rosa Porten's films. Veiled as a comedy, it hints at not confusing these things. Most interesting is the double-edged role attributed to film. For women, being filmed unwittingly may imply risks, but*

*the film business might as well be a vehicle to get a better and happier life.*

## DER NEUESTE STERN VOM VARIÉTÉ

Germania, 1917

Regia: Franz Eckstein, Rosa Porten

[La nuova stella del varietà] ■ Int.: Rosa Porten, Reinhold Schünzel, Helene Voss, Marga Köhler. Prod.: Treumann-Larsen-Film-Vertrieb ■ 35mm. L.: 655 m. D.: 32' a 18 f/s. Desmetcolor. Didascalie tedesche / *German intertitles* ■ Da: EYE - Filmmuseum

Questa commedia quasi completa diretta da Dr. R. Portegg con Rosa Porten nel ruolo della protagonista è una scoperta recente e una rarità tra i film superstiti di Rosa Porten, che lo co-diresse e ne firmò la sceneggiatura. Rosa è l'artista di varietà Stella Orlanda, intrepida giovane che si destreggia tra la mentalità borghese e l'ampiezza di vedute propria della gente di teatro. Secondo "Der Film" (19 maggio 1917) la commedia satireggia entrambi gli atteggiamenti in un gran numero di situazioni semiserie. "Der Kinematograph" (9 maggio 1917) descrive la Stella interpretata da Rosa Porten come una giovane piena di temperamento, arguta e sbarazzina. Oltre all'interpretazione, la stampa lodò anche la composizione del film e il suo crescendo di comicità fino al divertentissimo momento culminante.

*This nearly complete comedy directed by Dr. R. Portegg and with Rosa Porten as the protagonist is a most recent discovery and a rare item among the surviving Rosa Porten-films. Rosa Porten wrote, co-directed and played the role of the variety artiste Stella Orlanda, a intrepid young woman manoeuvring between bourgeois mentality and the free spirit attributed to popular stage people. According to "Der Film" (19 May 1917) this comedy satirizes both attitudes in a great number of serious-comical situations.*



Rosa Porten

*"Der Kinematograph" (9 May 1917) characterized Porten's Stella as full of temperament, witty and impish. In addition to the acting, the papers praised the composition of the film, in which the comic calibre increases with every scene and culminates a highly amusing climax.*

## DIE LANDPOMERANZE

Germania, 1918 Regia: Dr. R. Portegg  
(Rosa Porten, Franz Eckstein)

[La ragazza di campagna] ■ Scen.: Rosa Porten. F.: Max Fassbender. Int.: Rosa Porten (Isa von Rhön), Frieda Richard (Dörte), Franz Verdier (Caspar Freiherr von Rhön, suo padre), Max Wogritsch (Jürgen von Oesterlingk), Marie Grimm-Einödshofer (Miss Kiekebusch), Edina

Vogel (Ada-Marie). Prod.: Treumann-Larsen-Filmvertriebs-GmbH ■ 35mm. L.: 540 m. D.: 27' a 18 f/s. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: EYE Filmmuseum

Questo film firmato 'Dr. R. Portegg' con Rosa Porten nel ruolo della protagonista è purtroppo incompleto. È però una gioia osservare le audaci burle che Isa mette in atto per liberarsi del proprietario terriero con cui suo padre vorrebbe farla fidanzare. La ragazza incarna con gusto ogni possibile luogo comune sulle goffe ragazze di campagna, facendo sì che il fidanzato designato riveli la propria vera natura di rammollito moralista incapace di affrontare i propri problemi (motivo ricorrente nei film comici e drammatici di Rosa Porten). Il ruolo comprende un divertente travestimento da uomo con tutti i colpi di scena previsti dal genere.

*This Dr. R. Portegg-film with Rosa Porten in the leading role unfortunately is incomplete. But what a joy to watch Isa's plucky pranks to shake off the landowner whom her father favors as her fiancée. With gusto she acts out every possible cliché about unwieldy country girls, exposing her intended fiancée as an wimpy prig, who does not know how to handle his own problems (a recurring motif in dramas and comedies written by Rosa Porten). The role includes an appealing cross-dressing part with comical twists and turns implied in the genre.*

## WANDA'S TRICK

Germania, 1918 Regia: Dr. R. Portegg (Rosa Porten, Franz Eckstein)

■ Scen: Rosa Porten. Int.: Wanda Treumann (Wanda Schmied / Diana Latone nella versione internazionale / *in the export version*), Heinrich Schroth (il direttore Heinrich Löbel), Marie Grimm-Einödshofer (la madre di Wanda / Diana). Prod.: Treumann-Larsen-Filmvertriebs-GmbH

■ 35mm. L.: 919 m. D.: 44' a 18 f/s. Bn. Imbbitto / *Tinted*. Didascalie olandesi e francesi / *Dutch and French intertitles* ■ Da: EYE Filmmuseum

Una giovane operaia in una fabbrica di sigarette si invaghisce del direttore, che però non vuole impegnarsi in una relazione seria. La ragazza vince alla lotteria e, dato che la fabbrica naviga in cattive acque, il direttore le chiede di sposarlo. Questa volta è lei a respingerlo. Inizia così una vivace competizione tra i due, nella quale la giovane dimostra di essere un'amica leale e di avere ottime idee imprenditoriali. È interessante il riferimento ad altri media popolari, come le figurine dei divi del cinema distribuite insieme ai prodotti di consumo.

*Wanda's Trick* è un film emblematico della produzione di Rosa Porten. Innanzitutto il titolo sottolinea il punto di vista della protagonista, che viene mantenuto durante tutta la narrazione: quasi tutti i titoli dei film firmati 'Dr. R. Portegg' contengono il nome o la descrizione di una donna. In secondo luogo, Wanda/Diana appare come una tipica eroina alla Porten: una giovane pronta all'ascesa sociale, capace di spazzare via gli ostacoli con intelligenza e spregiudicatezza e di gestire le conseguenze con spirito spensierato ma leale. In terzo luogo, le divisioni di classe erano un tema ricorrente nei film comici e drammatici di Rosa Porten, e le commedie permettevano alla sceneggiatrice e regista di prendere in giro gli uomini dei ceti alti senza apparire troppo severa. In quarto luogo, l'intreccio di amore e denaro è fonte di serie complicazioni e di soluzioni eccentriche. Infine, ma non meno importante, le ambientazioni realistiche riprese con piglio documentaristico riflettono le condizioni sociali e i comportamenti di genere.

*A young worker in a cigarette factory fancies the director, but he refuses her a serious relationship. Then she wins the lottery, and, since the factory has finan-*

*cial problems, the director proposes to her. Now she turns him down. This one-all score is the opening for a highly entertaining game of competence between the two, in which she proves herself a loyal pal with efficient marketing ideas. Interesting is the reference to other popular media, such as the film star pictures distributed with consumer products.*

*Wanda's Trick seems an exemplary film in Rosa Porten's oeuvre. First, the title highlights the female protagonist's perspective, which is maintained throughout the narrative. Nearly all Dr. R. Portegg's films include a woman's name or characterization in the title. Second, Wanda/Diana seems a prototypical Rosa Porten-heroine: a young woman ready for upward social mobility, clearing the hurdles with a smart and open mind and handling the consequences in a carefree but loyal spirit. Third, class boundaries were a recurring issue in Porten's dramas and comedies, and the comedies enabled the scenarist and director to make fun of upper class men without becoming too judgmental. Fourth, the intertwining of love and money becomes the source of serious complications and eccentric solutions. Last but not least, there are the realistic settings shot in a documentary-like quality, which reflect social circumstances and gender attitudes.*

Universal-Künstlerin

Stella  
Orlanda!



# VEDUTE DALL'IMPERO OTTOMANO 1896-1914

*Views from the Ottoman Empire 1896-1914*

Programma e note di / *Programme and notes by* Mariann Lewinsky



C'è una vecchia battuta filosofica che dice: “Un mistico corre nel deserto gridando: ‘Io ho la risposta, chi ha la domanda?’”. Questa sezione-cum-workshop ha visto la luce a causa d'un sentimento simile: ci siamo imbattuti, nelle collezioni degli archivi europei, in una quantità di film del periodo 1896-1914, girati nei territori dell'Impero ottomano, e crediamo che essi contengano risposte per un pubblico in possesso delle giuste domande.

Sconosciute, dimenticate, occultate dietro il muro della Grande guerra che segnò la fine degli imperi sovranazionali, queste immagini in movimento di più d'un secolo fa esistono ancora e meritano di essere proiettate e viste, oggi. La portata del loro interesse va chiaramente al di là della storia del cinema; potrebbero dimostrarsi documenti rilevanti per i popoli di quelle parti del mondo, e materiale prezioso per specialisti capaci di situarne i contenuti all'interno di un più ampio contesto storico e culturale.

La maggior parte dei film riguardanti il passato ottomano appartengono alla non-fiction, e sono *travelogues*, film industriali o attualità. Fin dalle origini, gli operatori cinematografici hanno viaggiato in molte parti del mondo, compreso l'Impero ottomano – l'Asia Minore, il Vicino Oriente, i Balcani e il Nord Africa –, tornando a casa con immagini esotiche da mostrare alle platee d'Europa. Le vedute o *scènes de plein air* rappresentano la forma più antica. Poi il cinema evolve in intrattenimento di massa, e nel proliferare di ‘generi’ come le scene comiche, le scene di danza e i drammi, l'Oriente immaginario fa la sua comparsa sugli schermi con tutto il repertorio di odalische, pascià e incantatori di serpenti, con adattamenti di favole e da ultimo (in tutti i sensi) con i drammi a sottotesto colonialista.

Con *Vedute dall'Impero ottomano 1896-1914* presentiamo, per la terza volta, un programma emerso ‘naturalmente’ dalle ricerche svolte per la sezione *Cento anni fa* – dopo le serie dedicate alle *Attrici comiche e suffragette* (2008) e ad *Albert Capellani* (2010-2011). Alcuni film sono stati mostrati in passate edizioni del Cinema Ritrovato; tra questi diversi titoli provenienti dalle due più grandi collezioni di cinema delle origini (e di tutti gli anni Dieci), la Joye Collection ora conservata al BFI di Londra e la Desmet Collection ora ad EYE Filmmuseum di Amsterdam. Altri sono stati restaurati per l'occasione. Film orientalisti sono presenti anche nella sezione *Cento anni fa. Intorno al 1914*, nei capitoli *Il cinema e la moda* e *L'antichità e il cinema muto*.

Mariann Lewinsky

*“A mystic is running through the desert shouting ‘I have an answer, who’s got the question?’” goes the old philosophy joke. This festival section-cum-workshop came into being because of a similar feeling: we found in the collections of European film archives scores of films from the period 1896-1914 shot in the territory of the Ottoman Empire, and we believe that they contain answers for an audience with the right questions.*

*Unknown, forgotten, hidden behind the wall of the Great War that marked the end of the great multinational empires, these moving images from more than a century ago still do exist and deserve to be screened and seen today. They clearly have dimensions beyond the discipline of film history; they might be valuable documents for people from those parts of the world and interesting source material for specialists able to interpret their content within a broader cultural and historical context.*

*A major part of the films related to the Ottoman past belong to the non-fiction genres, such as travelogues, industrial films or newsreels. From the start of cinematography, cameramen travelled to many parts of the world including the Ottoman Empire – Asia Minor, the Near East, the Balkans and North Africa – and brought back these exotic images to European audiences. Such views or scènes de plein air represent the oldest type of film making. Subsequently cinematography developed into mass entertainment, and when genres such as comic scenes, dances and drama became prolific, the Imaginary Orient appeared on screen in the shapes of clichéd Odalisques, Pashas or Snake dancers, in adaptations of fairy tales and last (and least) in dramas with colonialist subtexts.*

*With Views from the Ottoman Empire 1896-1914 we present for the third time a festival programme resulting directly from the research done for the section A Hundred Years Ago, after the series dedicated to Comic Actresses and Suffragettes (2008) and to the work of film director Albert Capellani (2010-2011). Some films have been screened in past editions of the festival, among them several titles from the two greatest collections of early cinema (and the 1910s), the Joye Collection now at the BFI in London and the Desmet Collection now at EYE Filmmuseum in Amsterdam. Others have been newly restored for the occasion. More films relating to Orientalism will be screened during the festival week in the section About A Hundred Years Ago. 1914 in the chapters Film and Fashion and Ancient World and Silent Cinema.*

Mariann Lewinsky

## PROGRAMMA 1: QUESTIONI D'ARCHIVIO E PRIMA RICOGNIZIONE PROGRAMME 1: ARCHIVAL QUESTIONS AND A FIRST OVERVIEW

I film d'apertura tracciano il contorno cronologico della sezione. Le prime immagini in movimento dei territori dell'Impero ottomano sono quelle girate dall'operatore Lumière Alexandre Promio nel 1896-97, mentre l'attualità Gaumont *Vainqueurs et vaincus* (1912) mostra le riprese di una delle tante guerre, rivolte, occupazioni e annessioni che infine avrebbero condotto l'Impero alla sua fine. Entrambi i film rappresentano inoltre esemplari *case studies* di problemi archivistici come l'identificazione e la datazione dei materiali, o le trasformazioni che un film può aver subito dall'epoca della sua produzione.

La gamma di materiali presenti in questo programma dimostra la varietà di generi che arrivavano sugli schermi prima della Prima guerra mondiale, e la natura eterogenea delle immagini. Alcuni film mostrano l'intenzione di descrivere popoli e paesi, in uno stile sospeso tra l'osservazione etnografica e il pittoresco da guida turistica; altri mettono in scena un Oriente immaginario, generato da un incrocio selvaggio di fonti culturali, dalla Bibbia al vaudeville ottocentesco. Le danze orientali figuravano ampiamente nel repertorio di stelle parigine come La Bella Otero, fino alla vera e propria Salomè-mania prodotta dal testo di Oscar Wilde (1896) e dall'opera di Richard Strauss (1905).

*The opening films set the outline for our field time-wise. The very first moving images from the territory of the Ottoman Empire are by Lumière cinematographer Alexandre Promio from 1896-1897, while the Gaumont newsreel Vainqueurs et vaincus (1912) shows footage from one of the many wars, revolts, occupations, and annexations that eventually would bring about its end.*

*Both films also represent exemplary case studies of archival problems such as the identification and dating of material, or the changes a film might have undergone since its production.*

*The array of material in this first programme demonstrates the variety of genres produced and screened before World War I and the heterogeneous nature of the images. Some films were made with the intention of depicting lands and peoples, in styles hovering between ethnographic observations and the picturesque illustrations of a tourist guidebook; others staged figments of the Imaginary Orient generated by a wild mixture of cultural sources, from the Bible to the vaudeville stage of the 19<sup>th</sup> century. Oriental dances featured conspicuously in the repertoire of Parisian stars such as La Belle Otero, culminating in the Salome hype created by Oscar Wilde's play (1896) and the opera by Richard Strauss (1905).*

### REISE DURCH PALÄSTINA

Francia, 1896-1897

■ F: Alexandre Promio. Prod.: Lumière ■ 35mm. L.: 165 m. D.: 9' a 16 f/s. Bn. ■ Da: BFI - National Archive

### VAINQUEURS ET VAINCUS

Francia, 1912

■ T. int.: *Sieger und Besiegte*. Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 180 m. D.: 9' a 18 f/s. Bn. Didascalie tedesche / *German intertitles* ■ Da: BFI - National Archive

### SUR LE BOSPHORE

Francia, 1912

■ Prod.: Éclair ■ 35mm. L.: 92 m. D.: 4' a 18 f/s. Imbibito / *Tinted*. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

### LIFE IN JAFFA

GB, 1905

■ F: Frank Ormiston-Smith. Prod.: Charles Urban Trading Company ■ 35mm. L.: 60 m. D.: 3' a 16 f/s. Bn. ■ Da: BFI - National Archive

### VIE ET LA PASSION DE JÉSUS-CHRIST: 2. L'ÉTOILE MYSTÉRIEUSE

Francia, 1902 Regia: Ferdinand Zecca

■ Prod.: Pathé Frères ■ DCP. D.: 2'. Col. ■ Da: Cinémathèque Suisse

### LA VIE COSMOPOLITE AU CAIRE

Francia, 1913 Regia: Alfred Machin

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 50 m (incompleto). D.: 3' a 18 f/s. Pochoir / *Stencil*. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: BFI - National Archive

### EN BATEAUX SUR LE NIL

Francia, 1905

■ T. copia: *Schiff auf dem Nil*. Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 32 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn. ■ Da: BFI - National Archive





Danses des ouled-nails (EYE Filmmuseum)

### **DANSES ALGÉRIENNES: 1. DANSES DES OULED-NAILS**

Francia, 1902

- Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 15 m. D.: 1' a 16 f/s. Colorato a mano / *Hand coloured*
- Da: EYE Filmmuseum

### **LE SULTAN RÉCHADE A BITOLIÀ**

Francia, 1911

- 35mm. L.: 80 m. D.: 4' a 17 f/s. Bn ■ Da: BFI - National Archive

### **ARAB LIFE AND CUSTOM**

[circa 1910]

- 35mm. L.: 125 m. D.: 7' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI - National Archive

### **LA DANSE DU FLAMBEAU**

Francia, 1909

Regia: Jules de Froberville

- Int.: Tamara Karsavina. Prod.: Les Films du Lion ■ 35mm. L.: 31 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn
- Da: CNC - Archives Françaises du Film

### **EYE FOR EYE**

USA, 1918

Regia: Albert Capellani, Alla Nazimova

- Sog.: da *L'Occident* di Henri Kistemaekers (1913). Scen.: June Mathis, Albert Capellani. F.: Eugene Gaudio. Int.: Alla Nazimova (Hassouna), Charles Bryant (Captain de Cadriere). Prod.: Nazimova Productions ■ 35mm. L.: 412 m (incompleto). D.: 20' a 18 f/s. Bn. ■ Da: Gosfil'mofond

## PROGRAMMA 2: VITA QUOTIDIANA E RACCONTI DI VIAGGIATORI FRANCESI PROGRAMME 2: EVERYDAY LIFE AND TALES BY TRAVELLING FRENCHMEN

Il cinema spalancò le porte del mondo a coloro che non potevano permettersi di viaggiare. Prima, i viaggi virtuali in Oriente erano limitati alla lettura dei libri di viaggiatori come Pierre Loti, o alle visite alle esposizioni universali. Ma se i film hanno una stringente immediatezza, capace di portare lo spettatore a diretto contatto con altri tempi e luoghi, noi storici del cinema e archivisti siamo spesso incapaci di riconoscere quel che vediamo. Ci mancano le conoscenze necessarie per riconoscere gli indizi che potrebbero dirci, per esempio, dove un certo film è stato girato, o se potrebbe essere un documento di particolare rilievo, e perché. In ogni caso, la non-fiction delle origini è di regola un piacere per gli occhi, per varie qualità intrinseche. Non si finge che non ci sia macchina da presa; tra chi sta davanti alla macchina e chi sta dietro si stabilisce spesso una comunicazione naturale, e noi stessi siamo chiamati a partecipare a questi scambi, in modo amichevole e sociale. Ci sono poche pretese formali, poche interferenze, l'idea di una *scène de plein air* o di un *arts et industrie* è che il pubblico possa vedere senza fretta quel che c'è da vedere: un artigiano al lavoro, gente che passa per strada, un paesaggio, una danza, i movimenti di un animale. Di conseguenza, paragonati ai documentari di epoche successive, i film di non-fiction degli anni 1896-1914 possiedono un più alto livello di autenticità, e forniscono spesso molte più informazioni.

In questo secondo programma, nei film sull'Oriente immaginario vediamo altri danzatori, tra questi l'attor comico Prince-Rigadin, e un corpo di ballo al completo fa la sua apparizione in *Ali Baba*, una versione del 1902 della *féerie* di R.C.G. Pixérécourt (1822), basata su uno dei racconti del libro che aveva

fatto innamorare l'Europa dell'Oriente, *Le Mille e una notte*. Il libro era stato pubblicato per la prima volta in Francia tra il 1704 e il 1717, nella traduzione di Antoine Galland, che aveva imparato il persiano, l'arabo e il turco a Costantinopoli, negli anni 1670-75.

*Cinema opened up the world for those who could not afford to travel. Before this, people experienced virtual voyages to the Orient through reading books by travellers such as Pierre Loti or visiting a World Exhibition. While films do have a compelling immediacy, bringing the viewer into eye contact with faraway times and places, we film historians and archivists often are unable to recognize what we see. We simply lack the knowledge to recognize the clues that could tell us where a film was shot, for example, or if a film might be a particularly valuable document, and why.*

*However, early non-fiction films as a rule are a pleasure to watch for a number of intrinsic qualities. There is no pretending that there is no camera; much communication is going on between the subjects before the camera and those behind it as a matter of course, and we are included in this interplay in a friendly, social way. There is little formal ambition, little interference, the idea of a *scène de plein air* or an *arts et industrie* being that the audience can watch at leisure what is there to see: an artisan at work, people in the street passing by, a landscape, a dance, an animal moving. As a result, compared to later documentaries, the unpretentious non-fiction films from 1896-1914 possess a much higher degree of veracity, and are also often more informative.*

*In this second programme, more dancers make their appearance in Imaginary Orient films, among them the comic actor Prince-Rigadin, and a complete*

*corps de ballet in Ali Baba, a 1902 film version of the 1822 féerie by R.C.G. Pixérécourt, based on one of the tales from the book that made Europe fall in love with the Orient: Les Mille et une nuits. It was first published in French in 1704-1717, in the translation by Antoine Galland, who had learned Persian, Arabic, and Turkish in Constantinople, in 1670-1675.*

### BROUSSE

Francia, 1912

■ T. int.: Bursa. Prod.: Éclair ■ 35mm. L.: 80 m. D.: 4' a 18 f/s. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: BFI - National Archive

### FANTASIA ARABE

Francia, 1905

■ Prod.: Pathé Frères (Scène d'acrobatics) ■ 35mm. L.: 36 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI - National Archive

### DAMAS. GEWOHNHEITEN UND GEBRÄUCHE

Italia, 1910

■ Prod.: Milano Films ■ 35mm. L.: 100 m. D.: 6' a 16 f/s. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: BFI - National Archive

### TYPES ARABES

Francia, 1914

■ Prod.: Éclair Scientia ■ 35mm. L.: 24 m (incompleto). D.: 1' a 18 f/s. Col. Didascalie

inglesi / *English intertitles* ■ Da: BFI – National Archive

---

## TYPES DE MACÉDONIENS

[Francia, 1912-14]

- 35mm. L.: 120 m. D.: 6' a 18 f/s. Col. Didascalie francesi / *French intertitles*
  - Da: Cinèmathèque Royale de Belgique
- 

## IL FIORE DEL DESERTO

Italia, 1911

- Int.: Gianna Terribili Gonzales. Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 180 m. D.: 9' a 17 f/s. Imbibito / *Tinted*. Didascalie tedesche / *German intertitles* ■ Da: EYE Filmmuseum (The Desmet Collection) per concessione di Ripley's Film
- 

## LE CLOWN ET LE PASHA NEURASTHÉNIQUE

Francia, 1910 Regia: Georges Monca

- T. copia: *Der Clown und der nervenschwache Pascha*. Int: Prince (il clown Gugusse), Mistinguett (Miss Tinguett). Prod.: SCAGL-Pathé Frères ■ DCP. D.: 14'. Bn. Didascalie tedesche / *German intertitles* ■ Da: Deutsche Kinemathek ■ Restaurato nel 2014 da / *Restored in 2014 by* Fondazione Cineteca di Bologna a partire da un nitrato da / *from a nitrate print of* Deutsche Kinemathek
- 

## PÉLÉRINAGE ARABE

Francia, 1909

- Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 90 m. D.: 5' a 16 f/s. Bn. Didascalie tedesche / *German intertitles* ■ Da: BFI – National Archive



## COMMENT VIVENT ET MEURENT LES ARABES

Francia, 1914

- Prod.: Éclair ■ 35mm. L.: 108 m. D.: 5' a 18 f/s. Imbibito e virato / *Tinted and toned*. Didascalie tedesche / *German intertitles*
  - Da: CNC – Archives Françaises du Film
- 

## UNKNOWN TRIPOLI

Italia, 1913

- Prod.: Savoia ■ 35mm. L.: 100 m. D.: 5' a 18 f/s. Bn ■ Da: BFI – National Archive
- 

## LE THÉÂTRE POPULAIRE ARABE

Francia, 1911

- Prod.: Éclair ■ 35mm. L.: 125 m. D.: 6' a 17 f/s. Col. Didascalie spagnole / *Spanish intertitles* ■ Da: CNC – Archives Françaises du Film

## ALI BABA ET LES QUARANTES VOLEURS

Francia, 1902 Regia: Ferdinand Zecca

- Int.: Danseuses de l'Opéra. Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 190 m. D.: 10' a 16 f/s. Colorato a mano / *Hand coloured*. Didascalie francesi / *French intertitles*
- Da: BFI – National Archive

## PROGRAMMA 3: TERRITORI, CONFINI, E COLONIALISMO PROGRAMME 3: TERRITORIES, BORDERS, AND COLONIALISM

Nel 1683, al momento della sua massima estensione, l'Impero ottomano andava dall'Ungheria e Crimea a Nord al Corno d'Africa a Sud, dal mar Caspio e Golfo Persico a Est al confine marocchino a Ovest. Nel 1914 l'Impero comprendeva ancora i territori dell'Asia Minore, la Siria, la Palestina e l'Iraq, e gran parte della Penisola Arabica.

Cercando di mettere insieme un programma che presentasse un Grand Tour dell'Impero ottomano, dalla Bosnia al Maghreb, con Costantinopoli al centro, abbiamo dovuto fare i conti con il fatto che molti dei film del periodo 1896-1914 sono stati girati in regioni che non facevano più parte dell'Impero, come Algeria e Tunisia (occupate dalla Francia rispettivamente nel 1830 e 1881), o ne facevano parte solo nominalmente, come l'Egitto (dal 1882 controllato dalla Gran Bretagna). È dunque legittimo usare l'Impero ottomano come una matrice, come una chiave d'accesso per recuperare un corpus di film alla visione e alla ricerca? O invece il nostro approccio è una (speriamo produttiva) falsa partenza?

Il cinema delle origini era un'industria internazionale, e i grandi produttori francesi come Pathé, che rifornivano tutti i mercati e i clienti, facevano attenzione a mantenere una posizione politica neutrale. Gli italiani, dopo essersi annesi la Libia nel 1911 e Rodi nel 1912, realizzarono invece film dal forte contenuto nazionalista e colonialista, mentre gli inglesi (vedi *Egypt and Her Defenders*, 1914) usarono il cinema come mezzo di propaganda anti-turca. Il nazionalismo non solo frantumò gli imperi multinazionali dell'Impero ottomano e austro-ungarico; accelerò anche la fine di ciò che appare, a posteriori, come l'origine utopica del

cinema, il nuovo *mass medium* capace di connettere i pubblici di tutto il mondo in un'esperienza condivisa.

*In 1683, the moment of its greatest extent, the Ottoman Empire stretched from most of Hungary and the Crimea in the North, to the Caspian Sea and the Persian Gulf in the East, the Horn of Africa in the South, and to the border of Morocco in the West. In 1914 the Empire still covered Asia Minor, Syria, Palestine, and Iraq, and the greater part of the Arabian Peninsula.*

*Filming started in 1896, and while trying to put together a programme presenting a Grand Tour of the Ottoman Empire, from Bosnia to the Maghreb, with Constantinople at its centre, we realized that many extant films from 1896-1914 were shot in regions then no longer part of the Ottoman Empire, such as Algeria and Tunisia (occupied by France in 1830 and 1881 respectively), or only nominally Ottoman, such as Egypt (controlled by Britain since 1882). So, is it now legitimate to use the Ottoman Empire as a matrix, as a key of access to retrieve a corpus of films for viewing and for research? Or was our approach a (hopefully productive) false start?*

*Early cinema was an international export business, and the great French producers such as Pathé who catered to all markets and clients took care to keep a politically neutral stance. The Italians, however, after having seized Libya in 1911 and Rhodes in 1912, made films with a strong nationalist and colonialist agenda, while the British (see *Egypt and Her Defenders*, 1914) used film as a means of anti-Turkish propaganda. Nationalism not only split up the multinational realms of the Ottoman and the Austro-Hungarian empires; it also brought about the end of what appears, in hindsight, as the utopian beginnings*

*of cinema, the new mass medium that connected audiences all over the world in a shared experience.*

### TÜRKEY - KONSTANTINOPEL

Francia, [1909-1913 ?]

■ Prod.: Pathé Frères - La Milanese ■ 35mm. L.: 129 m. D.: 7' a 17 f/s. Pochoir / Stencil. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Filmarchiv Austria

### SMYRNE

Francia, 1911

■ Prod.: Éclair ■ 35mm. L.: 40 m. D.: 2' a 17 f/s. Bn ■ Da: EYE Filmmuseum

### ANI. LA CITTÀ DALLE MILLE CHIESE

Italia, 1911

■ Prod.: S.A. Ambrosio ■ L.: 100 m. D.: 5' a 17 f/s. Bn ■ Da: BFI - National Archive

### TURKIJE

[Francia, 1915?]

■ Prod.: Radios - Eclipse ■ 35mm. L.: 105 m. D.: 5' a 18 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE Filmmuseum

### CHEZ LES BOSNIAQUES

Francia, 1912

■ 35mm. L.: 98 m. D.: 5' a 18 f/s. Bn ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

## TUNIS AND SURROUNDINGS

GB, 1912

■ Prod.: Urbanora ■ 35mm. L.: 120 m. D.: 6' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: BFI - National Archive

---

## CONSTANTINE

Francia, 1913

■ Prod.: Éclair Scientia ■ 35mm. L.: 122 m. D.: 6' a 18 f/s. Imbibito e virato / *Tinted and toned*. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles* ■ Da: : EYE Filmmuseum (The Desmet Collection)

---

## BLUME DER KASBA

Italia, [1905 ?]

■ Prod.: Ambrosio ■ 35mm. L.: 10 m. D.: 30" a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI - National Archive

---

## TRA LE PINETE DI RODI

Italia, 1912

■ Prod.: Savoia ■ 35mm. L.: 100 m. D.: 5' a 18 f/s. Imbibito, pochoir / *Tinted, stencil* ■ Da: EYE Filmmuseum

---



Constantine

## EGYPT AND HER DEFENDERS

GB, 1914

■ Prod.: Kinetograph ■ 35mm. L.: 210 m. D.: 10' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: BFI - National Archive

---

## VUES LUMIÈRE: NO. 409 - NO. 416: BETHLÉEM-BEYROUTH-DAMAS-CONSTANTINOPE

Francia, 1897

■ F: Alexandre Promio ■ Prod.: Lumière ■ 35mm. L.: 210 m. D.: 11' a 18 f/s. Bn ■ Da: Institut Lumière, Lyon

---

## AEGYPTEN - ALEXANDRIEN - KAIRO

[1915?]

■ DCP. D.: 5'. Bn ■ Da: Deutsche Kinemathek  
■ Restaurato nel 2014 da / *Restored in 2014 by* Fondazione Cineteca di Bologna a partire di un nitrato da / *from a nitrate print of* Deutsche Kinemathek

## WORKSHOP 1-2 JULY : VIEWS FROM THE OTTOMAN EMPIRE 1896-1914

Gli incontri con gli specialisti sono aperti al pubblico, che invitiamo a unirsi alla discussione sui film, per cercare di scoprire insieme che cosa essi rappresentano da molti punti di vista e per molti campi di ricerca, come la storia e la storia del cinema nelle loro ramificazioni, l'etnografia, la geografia, le scienze culturali e le arti performative.

*The discussions with specialists are open to the public. We invite you to join us in talking about the films, trying together to uncover what they contain from many points of view and many research fields, such as history and film history in all their ramifications, ethnography, geography, cultural sciences and performative arts.*

*Mariann Lewinsky, Researcher, Elif Rongen-Kaynakçi, Film Archivist (EYE Filmmuseum Amsterdam), Jay Weissberg, Researcher, Neziha Erdogan, Scholar (Istanbul Sehir University)*



# MUSICAL ORPHANAGE

*Muti musicali / Musical Silents*

Programma a cura di / Programme curated by **Bryony Dixon** e **Tony Fletcher**

*The Musical Orphanage* è il risultato di varie esibizioni di John Sweeney e Tony Fletcher nell'ambito del British Silent Film Festival in occasione della conferenza *The Sounds of Early Cinema in Britain* svoltasi nel 2009 e nel 2011. I film sono tutti inestricabilmente legati alla musica, in un modo o nell'altro – vuoi come esempi delle connessioni tra suono e immagini nel cinema delle origini, vuoi perché la musica e le canzoni assumevano un ruolo centrale nel film. L'idea era dunque quella di ricreare, ove possibile, la musica originale usata per accompagnare i film, o almeno di offrire un'idea di quelle prime proiezioni.

I quattro programmi propongono un assortimento di generi: film-canzone, film su celebri musicisti o compositori, film incentrati sulla danza, la musica dei luoghi, canzoni comiche, estratti da operette e altre famose produzioni, poesie in musica, un classico dell'orrore ispirato a un famoso Preludio, vivaci canzonette da music-hall e un film d'animazione d'avanguardia la cui colonna sonora è andata perduta. L'accompagnamento per questi film ricorrerà a partiture o a dischi riscoperti, verranno ricreate alcune delle musiche più note e verrà dato spazio all'improvvisazione. Saranno ben rappresentate sia la musica classica, sia la musica popolare. Sul versante classico abbiamo tre episodi della serie *Famous Music Masters* di James FitzPatrick dedicati rispettivamente a Chopin, Bizet e Haydn e Mozart. Nell'episodio su Bizet figura Wheeler Dryden, fratellastro di Charles Chaplin. Dryden appare anche in *Indian Love Lyrics*, che consiste in quattro poesie di tema indiano tratte da *The Garden of Karma* di Laurence Hope (presudonimo di Adela Florence Cory) con musica di Amy Woodforde-Finden. Ci sono inoltre tre film in cui figurano varie forme di danza contemporanea rappresentate da Mary Wigman, Rudolf von Laban e Margaret Morris, che elaborò la tecnica di Isadora Duncan, nonché un cinegiornale su una nuova produzione dell'operetta *The Mikado* di Gilbert e Sullivan nella Londra del 1926. Il perturbante *Preludio in Do diesis minore* di Rachmaninoff ispira il film di Castleton Knight *Prelude*, tratto dal racconto dell'orrore di Edgar Allan Poe *La sepoltura prematura*.

La musica popolare è rappresentata da interpreti come Josephine Baker, da riviste come *The Serpent and the Serpentine* prodotta da Jack Hulbert al Metropole Midnight Follies e da canzoni quali la parodia di Adrian Brunel dell'onnipresente *Yes We Have No Bananas*, datata 1924. La rassegna conta infine il film di Maurice Neumont, in cui figurano persone e luoghi della 'sua Parigi' nello stile di *Crainquébille* di Feyder, e (in occasione del centenario del 1914) *God Defend the Right*, un film di propaganda risalente all'inizio della guerra che doveva essere accompagnato dal canto patriottico *Rule, Britannia!*

Bryony Dixon e Tony Fletcher

*The Musical Orphanage results from several performances given by John Sweeney and Tony Fletcher as part of the British Silent Film Festival in conjunction with The Sounds of Early Cinema in Britain conference 2009 and 2011. The films are all inextricably linked to music in some way – whether as early film/sound systems or because they incorporate music and song as a central theme. The idea was to try to re-create, where possible, the original music used to accompany the films, or at least attempt to give a flavour of what they may have been like on release.*

*The four programmes are mixed selections of different genres – some song films, films dealing with famous composers or musicians, films focusing on dance, the music of place, comic songs, excerpts from famous musical productions such as operettas, poems set to music, a horror classic inspired by a famous Prelude, vibrant music hall songs and an avant-garde animation whose essential score has been lost to us.*

*The accompaniment for these films will use some rediscovered discs or written scores and some of the well-known music will be recreated with other accompaniments being improvised. Both classical and popular music are well represented.*

*On the classical music side we have three episodes of James FitzPatrick's Famous Music Master Series featuring composers Chopin, Bizet and Haydn and Mozart. The Bizet episode features Wheeler Dryden – Charles Chaplin's half brother – he also appears in Indian Love Lyrics which consist of four India themed poems taken from The Garden of Karma by Laurence Hope (Adela Florence Cory) with music by Amy Woodforde-Finden. There are also three films featuring various forms of contemporary dance by Mary Wigman, Rudolf von Laban and Margaret Morris, an exponent of Isadora Duncan, and a cinemagazine of a new production of the Gilbert and Sullivan operetta The Mikado in London in 1926. An individual piece of music, Rachmaninoff's unsettling Prelude in C minor, is the inspiration for Castleton Knight's Prelude based on Edgar Allan Poe's short horror story The Premature Burial.*

*Popular music is represented by performers such as Josephine Baker, revues such as The Serpent and the Serpentine produced by Jack Hulbert at the Metropole Midnight Follies nightclub and songs such as a parody of the ubiquitous Yes We Have No Bananas made in 1924 by Adrian Brunel; Maurice Neumont's film showing people and places of 'his Paris' à la Cranquebille and (for the 1914 centenary) God Defend the Right, a propaganda film from the beginning of the war intended to be sung with Rule, Britannia!*

Bryony Dixon and Tony Fletcher

## PROGRAMMA / PROGRAMME 1

### THE NIGHTINGALE'S COURTSHIP

GB, 1926-27 Regia: Robert J. Cullen

■ Int.: The Plattier Bros. Prod.: De Forest Phonofilm ■ 35mm. L.: 146 m. D.: 5' a 22 f/s. Bn

### AM MEER

Germania, 1908

■ Prod.: Deutsche Bioskop ■ 35mm. L.: 61 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn

### YES WE HAVE NO...

GB, 1924

Regia: (attribuito a) Adrian Brunel

■ Prod.: Atlas Living Silhouette ■ 35mm. L.: 131 m. D.: 5' a 22 f/s. Bn

### DANCE OF THE MOODS

GB, 1923

■ Int.: Margaret Morris. Prod.: Spectrum films ■ 35mm. L.: 9 m. D.: 19" a 22 f/s. Col

### THE MIKADO

GB, 1926

Regia: (attribuito a) Fred Watts

■ Int.: Darrell Fancourt, Charles Goulding, Henry A. Lytton, Leo Sheffield, John Huntington, Elsie Griffin, Aileen Davis, Beatrice Elboro, Charles Ricketts. Prod.:

Gaumont ■ 35mm. L.: 100 m. D.: 4' a 22 f/s. Col

### FREDERIC CHOPIN

USA-GB, 1927

Regia: James A. FitzPatrick

■ Int.: Peggy Shaw. Prod.: Music Masters Series ■ 35mm. L.: 313 m. D.: 11' a 22 f/s. Bn.

### PRELUDE

GB, 1927 Regia: Castleton Knight

■ Int.: Castleton Knight. Prod.: Castleton Knight ■ 35mm. L.: 183 m. D.: 7' a 22 f/s. Bn

## PROGRAMMA / PROGRAMME 2

### IT WAS A NICE QUIET MORNING

GB, 1906

Regia: (attribuito a) Alf Collins

■ Int.: Alf Collins. Prod.: Gaumont Chronophone ■ 35mm. L.: 56 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn

### ARE WE DOWNHEARTED?

GB, 1912

Regia: (attribuito a) Frank Wilson

■ Int.: Hay Plumb, Frank Wilson, Madge Campbell, Jack Hulcup, Chrissie White, Alma Taylor. Prod.: Hepworth Vivaphone ■ Digibeta. L.: 53 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn

### HARP OVERTURE - MARCH TRIUMPHANT

Italia, 1930

■ Prod.: Pittaluga-Cines ■ 35mm. L.: 102 m. D.: 4' a 24 f/s. Bn

### ON WITH THE DANCE

Francia-Gran Bretagna, 1927

■ Int.: Josephine Baker ■ 35mm. L.: 146 m. D.: 5' a 22 f/s. Col

### HAYDN AND MOZART

USA-GB, 1927

Regia: James A. FitzPatrick

■ Prod.: Famous Music Masters Series ■ 35mm. L.: 301 m. D.: 11' a 22 f/s. Bn

### MARY WIGMAN DANSER

Danimarca, 1928

■ Int.: Mary Wigman. Prod.: Statens Film Central Viser ■ 35mm. L.: 267 m. D.: 10' a 22 f/s. Bn



## PROGRAMMA / PROGRAMME 3

### ALBERT SANDLER AND HIS VIOLIN - CZARDAS

GB-Germania, 1928

■ Int.: Albert Sandler. Prod.: British Phototone ■ 35mm. L.: 95 m. D.: 3' a 24 f/s. Bn

---

### TOREADOR'S SONG

GB, 1910

■ Int.: Alan Turner. Prod.: Ipsum ■ 35mm. L.: 47 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn

---

### GEORGES BIZET

USA-GB, 1927

Regia: James A. FitzPatrick

■ Int.: Peggy Shore, Wheeler Dryden. Prod.: Music Masters Series ■ 35mm. L.: 327 m. D.: 12' a 22 f/s. Bn

---

### SISTER MARY JANE'S TOP NOTE

GB, 1907 Regia: Lewin Fitzhamon

■ Prod.: Hepworth ■ 35mm. L.: 28 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn

---

### FREDERICK WHITE'S FAMOUS LONDON CABARETS

GB, 1927 Regia: Harry Parkinson

■ Int.: Elsa McFarlane, Billy Shotter, Joan Carr, Eddie Childs, Bobby Howes, Hal Sherman, Henry Lytton Jr., Pat Kendall. Prod.: H.B. Parkinson ■ 35mm. L.: 320 m. D.: 11' a 22 f/s. Bn

---

### TUSALAVA

GB, 1929 Regia: Len Lye

■ Prod.: The Film Society/Len Lye ■ 35mm. L.: 179 m. D.: 6' a 24 f/s. Bn

---

## PROGRAMMA / PROGRAMME 4

### CELLES QUI S'EN FONT

Francia, 1930 Regia: Germaine Dulac

■ Int.: Lilian Constantiti, Georges Vallée; Incisioni originali / *Original recordings: A la dérive* (Germaine Lix), *Toute seule* (Fréhel). Prod.: Isis Films Beta ■ 35mm. L.: 130 m. D.: 6' a 18 f/s. Da: Lobster Films per concessione di Angelo S. Draicchio

---

### PARIS

1922

■ Int.: Maurice Neumont ■ 35mm. L.: 261 m. D.: 10' a 22 f/s. Bn

---

### IN A JAPANESE GARDEN

GB-Germania, 1928 Regia: Karl Freund

■ Int.: Desiree Ellinger, Thorpe Bates, Joseph Nussbaum. Prod.: British Phototone

---

■ 35mm. L.: 110 m. D.: 4' a 24 f/s. Bn

---

### FOUR INDIAN LOVE LYRICS

USA-GB, 1926

Regia: James A. FitzPatrick

■ Int.: Peggy Shore, Wheeler Dryden. Prod.: Famous Melody Series ■ 35mm. L.: 274 m. D.: 10' a 22 f/s. Bn

---

### TANZBÜHNE LABAN

Germania, 1928

■ Int.: Rudolf von Laban. Prod.: Universum-Film-Akten-Gesellschaft. ■ 35mm. L.: 214 m. D.: 8' a 22 f/s. Bn

---

### GOD DEFEND THE RIGHT

GB, 1914

---

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 20 m. D.: 43" a 22 f/s. Bn

---

### SCENA MUSICALE A SOGGETTO

Italia, 1914 Regia: Arnaldo Giacomelli

■ Sog.: dalla commedia *Dal tecc alla cantina* di Cletto Arrighi, ridotta da Edoardo Ferravilla. F.: Luca Comerio. Int.: Edoardo Ferravilla (Vecchio), Maria Ferravilla (Gigia). Prod.: Luca Comerio, Milano (per la Musical Film) ■ DCP. D.: 4'. Bn e Col. Imbibito / *Tinted* ■ Da: Cineteca Italiana, Milano

I film provengono da BFI – National Archive tranne dove diversamente indicato / *All the films are from BFI – National Archive except where otherwise noted*



# IL CINEMA IN GUERRA CONTRO HITLER

*Cinema at War against Hitler*

Programma a cura di / Programme curated by **Peter von Bagh**

Nessuno appare meno degno di essere celebrato di Adolf Hitler, nato 125 anni fa a pochi giorni di distanza da Charlie Chaplin, autore del più celebre e intenso ritratto del dittatore. Altra cosa è la produzione cinematografica che lo riguarda e che è certamente degna di attenzione, che si tratti di documenti storici o di film di finzione.

La nostra selezione abbraccia vent'anni, a partire dalle primissime ricognizioni del pericolo nazista come *Hitler's Reign of Terror*, girato da Cornelius Vanderbilt Jr. già nel 1933 e recentemente riscoperto: in esso il regista si avventura come uno Zelig nella Germania nazista, con esiti inquietanti e premonizioni della paura e della disperazione a venire. Si passa poi per gli anni bellici e molti intrecci fantasiosi fino ad arrivare al film di Pabst del 1955, *Der letzte Akt*, degno predecessore di *Untergang* nell'allucinata rievocazione degli ultimi giorni di vita del dittatore.

Dopo il 1940, la travolgente interpretazione di Chaplin resterà inimitabile e comprensibilmente nessuno vorrà osare tanto. Entriamo nel periodo delle trame fantastiche con *The Strange Death of Adolf Hitler* di James Hogan (1943) e *The Magic Face* di Frank Tuttle (1951): il primo fu girato quando Hitler era ancora vivo, e ci guadagna in attualità e tensione. Quegli anni produssero sia film che fantasticavano un'eliminazione di Hitler (genere inaugurato da *Man Hunt* di Fritz Lang, che si apre con il protagonista che inquadra Hitler nel mirino del suo fucile), sia grandi seppur assurde impersonazioni, come in *The Hitler Gang* (John Farrow, 1944) dove una buona interpretazione di Hitler è completata da un gruppo di individui dai volti patibolari, i gangster nazisti. I migliori sosia, però, vengono dalla Russia: come nella deliziosa fantasia diretta da Sergej Jutkevič, *The New Adventures of Svejik*, e in alcuni corti che esprimono l'energia creativa di cui fu capace quel misto sovietico di arte e propaganda che fiorì durante la guerra. (La mancanza di spazio ci impedisce purtroppo di proiettare la folle epica di Michail Čiaureli, *Fall of Berlin*, 1949, che ci offre non solo Hitler ma anche – quale vero protagonista di un film formidabile – Stalin nella celeberrima interpretazione di Michail Gelovani).

Alla ricerca di un citazione, chiudo gli occhi e propongo una battuta da *Fra le tue braccia* di Lubitsch: "Hitler ha scritto un libro [...]. È un manuale di vita all'aperto, si chiama *Il mio campo*".

Peter von Bagh

*No human is less worthy of commemoration than Adolf Hitler (born 125 years ago, the same week as Chaplin, who made the most celebrated and profound portrait of the dictator). The films with Hitler as a character are another thing and certainly worth a close look, whether as historical documents or – from quite a different angle – as great impersonations.*

*Our selection covers some 20 years, starting from the first elementary statements, as in a remarkable find from 1933, Hitler's Reign of Terror (where Cornelius Vanderbilt Jr. has adventures in Nazi Germany like Zelig, with results that are still impressive, born of authentic fear and desperation. And then throughout the war decade, there are many impressively plotted fantasies until Pabst's gloomy 1955 film, Der letzte Akt, a worthy predecessor of the later vision of the bunker, Untergang. After 1940, Chaplin's overwhelming performance looms understandably as the high point that nobody else dared to approach. We enter the period of fantastic plots (James Hogan's The Strange Death of Adolf Hitler, 1943, or Frank Tuttle's The Magic Face, 1951). The former has the advantage and tension of communicating its insights and ideas at a time when Hitler was still a living threat. That time produces both wish-fulfillment stories (the kind initiated by Fritz Lang's Man Hunt which starts with the protagonist bringing Hitler into focus in the sights of his hunting rifle) and great if usually absurd impersonations, like The Hitler Gang (John Farrow, 1944) where a good interpretation of Hitler is complemented by a bigger bunch of crooked faces, Germany's gangster kingdom. Perhaps the best look-alikes, however, come from Russia. Our example is a delightful fantasy directed by Sergej Jutkevič, The New Adventures of Svejik, plus some short films that convey the creative energy of the Soviet combination of propaganda and art during the war era. Unfortunately, lack of space prevents us from showing Mihail Chiaureli's mad epic, The Fall of Berlin, 1949, that gives us not only Hitler but – as the real protagonist of an amazing film – Stalin, in Michail Gelovani's notorious interpretation.*

*As a motto I close my eyes and propose a joke from Lubitsch's Cluny Brown: "Hitler – wasn't he the fella who wrote that book, My Camp?"*

Peter von Bagh

## HITLER'S REIGN OF TERROR

USA, 1933 Regia: Mike Mindlin,  
Cornelius Vanderbilt Jr.

■ T. alt.: *Workers' View of Hitler's Reign of Terror*. F.: Cornelius Vanderbilt Jr. M.: Sam Rosen. Int.: Edwin C. Hill, Cornelius Vanderbilt Jr., Helen Keller, Samuel Dickstein (se stessi). Prod.: Jewel Productions, Inc. ■ 35mm. D.: 55'. Bn. Versione Inglese / *English Version*. ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

Nel 1933, Cornelius Vanderbilt Jr. girò l'Europa con due operatori per intervistare personalità come Stalin e Mussolini. Ovviamente non poteva lasciarsi sfuggire l'occasione di recarsi a Berlino e a Vienna per documentare gli strascichi delle elezioni che segnarono la nomina di Hitler a Cancelliere. Girando liberamente e senza autorizzazioni di sorta, filmò immagini che non venivano mostrate dai cinegiornali ufficiali dell'epoca. Una volta a casa, Cornelius montò questo materiale aggiungendovi spezzoni di cinegiornali, alcune scene (goffamente) rigirate e un commento (letto da una famosa 'voce' radiofonica della CBS) e nell'aprile del 1934 portò sugli schermi *Hitler's Reign of Terror*. L'analisi di Vanderbilt è inflessibile e straordinariamente precisa: Hitler è un mostro e darà sicuramente inizio a una guerra. Per incredibile che possa sembrare, Cornelius è perfino capace (nel 1933!) di chiedere a Hitler: "E gli ebrei, Vostra Eccellenza?". Inutile dire che l'Ambasciatore tedesco protestò, gli americani temettero ritorsioni economiche da parte dei nazisti e il film ben presto scomparve. Nel 1939 Vanderbilt lo rimontò in una sorta di 've l'avevo detto', ma ancora una volta il film fu ignorato al punto che non parve sopravvivere in alcuna sua parte. Di fatto, un'unica copia su supporto nitrato della versione del 1939 riuscì ad arrivare in Belgio (probabilmente alla ricerca di una distribuzione pochi mesi prima dell'occupazione nazista), non venne reclamata alla dogana e fu infine acquistata dalla Cinémathèque



Hitler's Reign of Terror

che la conservò felicemente nelle sue fredde stanze, perfettamente intatta come la copia che si credeva conservata in qualche archivio statunitense. In tempi recenti la Cinémathèque ha contattato Thomas Doherty (lo storico del cinema autore del fondamentale *Hollywood and Hitler*) per ottenere maggiori informazioni sul film, sulle due versioni e sulla sua storia. Solo allora è apparsa evidente la rarità di questa copia e la necessità di preservarla. Grazie anche a Thomas Doherty e alla vedova di Cornelius, possiamo finalmente vedere un'opera che non solo contiene magnifiche immagini inedite di Vienna e Berlino all'inizio del 1933, ma svela come il mostruoso pericolo del nazismo e perfino dell'Olocausto fosse già sotto gli occhi tutti, ma l'Europa e gli Stati Uniti decisero di ignorarlo.

Nicola Mazzanti

*In 1933, Cornelius Vanderbilt Jr. toured Europe with two cameramen and interviewed personalities such as Stalin and Mussolini. Obviously, he could not miss his chance to go to Berlin and Vienna to witness the aftermaths of the elections that*

*made Hitler Chancellor. Shooting without the proper authorizations and control, he took images that at the time none could see in the official newsreels. Back home, Cornelius used his material, added some newsreel footage, a few (clumsily) reenacted scenes, added a commentary (read by a famous CBS radio 'voice') and in April 1934 brought Hitler's Reign of Terror to the screens. In it, Vanderbilt's analysis is adamant and stunningly accurate: Hitler is a monster and he will surely start a war. Unbelievable as it may sound, he is even able (in 1933!) to ask Hitler "And what about the Jews, Your Excellency?". Needless to say, the German Ambassador protested against the film, the US establishment feared Nazi commercial reprisals, and the film soon disappeared. In 1939 Vanderbilt re-cut the film as a sort of 'I told you' version, but again the film was ignored to the point that no element of the film seemed to have survived. In fact, a unique nitrate print of the 1939 version had found its way to Belgium (probably seeking distribution just months before the Nazi occupation), was left unclaimed at the customs and eventually was acquired by the Ciné-*

*mathèque to be conserved happily in its cold rooms, untouched as it was thought to exist in some US archive. It was only recently, when the Cinèmathèque contacted Thomas Doherty (the film historian author of Hollywood and Hitler, a must-read) in order to learn more about the film, the two versions, its history, that the rarity of the print and the need to preserve it became evident. Thanks also to Thomas Doherty and to Cornelius' widow, we can finally see a work that not only contain amazing, never seen before images of Berlin and Vienna in early 1933, but shows how the truth about the monstrosity of Nazism and even of the Holocaust was there to be seen by everybody had they not decided, in the US as in Europe, to ignore it.*

Nicola Mazzanti

## APRÈS MEIN KAMPF, MES CRIMES

Francia, 1939 Regia: Alexandre Ryder

■ T. int.: *My Crimes After Mein Kampf*. Scen.: José Lacaze. F.: Géo Blanc. Mus.: Wladyslaw Eiger. Int.: Roger Karl (il colonnello), Pierre Labry (Röhm), André Valmy (Ernst), Albert Morys (Hitler giovane), Line Noro (Frieda), Nicolas Amato (sottotenente), Alain Cuny (Van der Lubbe). Prod.: Films Régent ■ Digibeta. D.: 84'. Bn. Versione Francese / *French Version* ■ Da: Archives Films Régent - Archives Jacques Haïk

Non avevo assolutamente idea degli orrori e dei tradimenti che avrei scoperto facendo questo film. Abbiamo ricostruito delle scene emozionanti con autentici brani d'archivio: la notte di San Bartolomeo nazista, l'assassinio di Röhm, quello del generale Von Schleicher e di sua moglie, la messa in stato d'accusa di Van der Lubbe, ruolo interpretato da Cuny, accusato dell'incendio del Reichstag [...]. Tutte le scene di ricostruzione di carattere documentario sono state girate in interni reali. Abbiamo girato soltanto un

giorno in studio. L'assassinio di Röhm è stato girato nella cantina di una villa; Pierre Labry è stato truccato in modo da somigliare allo sfortunato ex collaboratore del Führer, compresa la cicatrice che gli segnava il volto.

Alexandre Ryder, intervista a cura di Doringe, "Pour vous", n. 573, 8 novembre 1939

Attenzione, film-ufo. *Après Mein Kampf, mes crimes* è un docu-fiction realizzato quando il termine non esisteva. Un film mediocre, anche ridicolo, ma un documento storico appassionante. Dopo la dichiarazione di guerra del governo Daladier alla Germania nazista, nel settembre 1939, il Commissariato dell'informazione chiese al regista Alexandre Ryder (noto all'epoca per le sue commedie musicali!) di girare un film contro Hitler. Ryder, che per l'occasione adottò lo pseudonimo simbolico di Jean-Jacques Valjean, vi si consacrò con la delicatezza degna di un attacco di panzer. Il suo montaggio alterna sequenze d'attualità a episodi esageratamente melodrammatici con attori (fra i quali Alain Cuny nei panni di un incendiario del Reichstag) che rievocano la giovinezza del Führer, la persecuzione degli ebrei, la notte dei lunghi coltelli (chiamata incongruamente 'la notte di San Bartolomeo nazista'), la delazione in seno alle famiglie... Particolare inquietante, Ryder denuncia le colpe della propaganda di Goebbels proprio mentre ne adotta le medesime strategie, manipolazioni di immagini e slogan grossolani inclusi.

Uscito nel marzo del 1940, tre mesi più tardi il film fu proibito, dopo l'occupazione della Francia. Le copie furono sequestrate e poi distrutte ma il produttore Jacques Haïk riuscì a salvare l'essenziale del negativo. *Après Mein Kampf, mes crimes* ebbe così diritto a una seconda esistenza nel 1945, con l'aggiunta di un epilogo di una dozzina di minuti sui campi di sterminio e la caduta di Berlino.

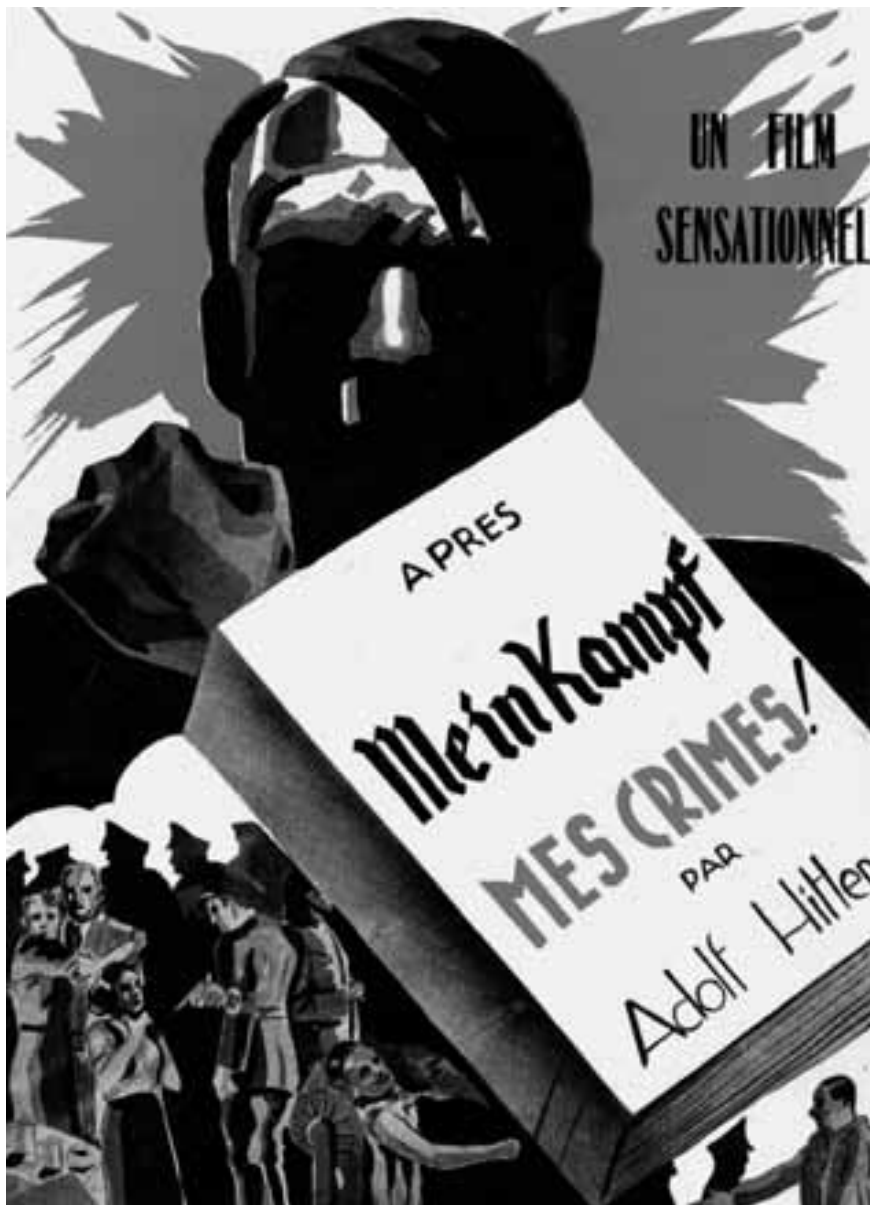
Samuel Douhaire, *Après Mein Kampf, mes crimes*, "Télérama", 11 ottobre 2008

*I had absolutely no idea about the horror and treachery I would discover in making this film. We reconstructed powerful scenes with authentic archive materials: the Nazi St. Bartholomew's Night, the assassinations of Röhm and of General Von Schleicher and his wife, the indictment of Van der Lubbe, a part played by Cuny, the pseudo arsonist of the Reichstag [...]. All the reconstructed documentary scenes were shot in real locations. We only shot one day in the studio. Röhm's assassination was shot in the basement of a villa; Pierre Labry's make-up was done in a way to make him resemble the Führer's unfortunate comrade, including the scars on his face.*

Alexandre Ryder, interview by Doringe, "Pour vous", n. 573, November 8, 1939

Warning, UFO-film. *Après Mein Kampf, mes crimes* is a docu-fiction that was made before the term even existed. A film that is mediocre verging on ridiculous but also a fascinating historical document. After the Daladier government declared war on Nazi Germany, in September 1939, the Commissariat à l'Information asked director Alexandre Ryder (known at the time for his musical comedies!) to make a film against Hitler. Ryder, who used the symbolic pseudonym Jean-Jacques Valjean for the film, devoted himself to it with the delicacy of a Panzer attack. He alternated sequences of current events with overly melodramatic scenes with actors (including Alain Cuny as the Reichstag arsonist) of the young Führer, the persecution of the Jews, the Night of Long Knives (wrongly called 'the Nazi St. Bartholomew's Night'), denunciation within families... A disturbing detail, Ryder criticizes Goebbels's propaganda while employing the very same strategies, image manipulation and common slogans included.

The film came out in March 1940; three months later it was prohibited once France was occupied. Copies were sequestered and destroyed, but the producer Jacques Haïk managed to salvage most of the negative. Thus *Après Mein*



*Kampf, mes crimes had a second life in 1945, with the addition of an epilogue on the extermination camps and the fall of Berlin.*

*Samuel Douhaire, Après Mein Kampf, mes crimes, "Télérama", October 11, 2008*

### **NE TOPTAT' FAŠISTSKOMU SAPOGU NAŠEJ RODINY**

URSS, 1941 Regia: Aleksandr Ivanov, Ivan Ivanov-Vano

[Lo stivale fascista non calpesterà la nostra Patria / Fascist Boot Shall Not Trample Out Homeland] ■ Scen.: Aleksandr Ivanov, Ivan Ivanov-Vano. Prod.: Sojuzmul'tfil'm ■ 35mm. D.: 2'. Bn. Versione russa / *Russian version* ■ Da: Gosfil'mofond of Russia

### **KINOCIRK: MUL'T-SATIRA V 3-CH ATTRAKCIONACH**

URSS, 1942 Regia: Leonid Amal'rik, Ol'ga Chodataeva

[Cine-circo: animazione satirica in 3 atti / Kino-Circus: a Cartoon Satire in 3 Acts] ■ Scen.: Leonid Amal'rik, Ol'ga Chodataeva, Konstantin Gavrušin, Nikolaj Volkov. F.: Nikolaj Voinov, Boris Titov. Scgf.: Leonid Amal'rik, Ol'ga Chodataeva. Anim.: Boris Titov, Nadežda Privalova, Nikolaj Chodataev. Prod.: Sojuzmul'tfil'm ■ 35mm. D.: 3'. Bn. Versione russa / *Russian version* ■ Da: Gosfil'mofond of Russia

### **BILI, BĚM I BUDEM BIT'**

URSS, 1941 Regia: Dmitrij Babičenko

[Li abbiamo sconfitti! Li stiamo sconfiggendo! Li sconfiggeremo! / Have Beaten! Are Beating! Will beat!] ■ Scgf.: Aleksandr Beljakov, Diodor Cinovskij, Valerij Kuz'min ■ 35mm. D.: 5'. Bn. Versione russa / *Russian version* ■ Da: Gosfil'mofond of Russia

### **ŽURNAL POLITSATIRY NO 2**

URSS, 1941

[Quotidiano di satira politica n. 2 / Journal of Political Satire No 2]

■ *Čto Gitler chočet i čto on polučit* [Cosa Hitler vuole e cosa otterrà / What Hilter Wants And What Will He Get]. Regia : Ivan Ivanov-Vano. Scgf.: Aleksej Radakov

■ *Bej fašistskich piratov* [Sconfiggete i pirati fascisti / Beat The Fascist Pirates]. Regia: Ol'ga Chodataeva. Scen.: Pëtr Nosov

■ *Bej vraga na fronte i v tylu!* [Sconfiggi il nemico al fronte e nelle retrovie! / Beat the Enemy on the Front and Rear!]. Regia: Valentina e Zinaida Brumberg

■ *Krepkoe rukopožatie* [Una salda stretta di mano / A Firm Handshake]. Regia: Aleksandr Ivanov. Scen.: Gennadij Filippov, Lev Pozdneev, Ju. Popov

■ Prod.: Sojuzmul'tfil'm ■ 35mm. D.: 8'. Bn. Versione russa / *Russian version* ■ Da: Gosfil'mofond of Russia

## SAMYJ CHRABRYJ (A NOVELLA IN BOEVOJ KINOSBORNİK NO 7)

URSS, 1941 Regia: Klimentij Minc

[Il più coraggioso (Cineraccolta di guerra n. 7) / The Bravest (Film Fighting Album No. 7)]

■ Scen.: Klimentij Minc, Michail Vitučnovskij. F.: Žozef Martov. Scgf.: Sergej Kozlovskij. Int.: Sergej Martinson (Hitler), Ivan Ljubeznov (Otto Schultz). Prod.: Soyuzdetfil'm ■ 35mm. D.: 7'. Bn. Versione russa / *Russian version* ■ Da: Gosfil'mofond of Russia

## SON V RUKU (BOEVOJ KINOSBORNİK NO 1)

URSS, 1941 Regia: Yevgenij Nekrasov

[Il sogno si avvera (Cineraccolta di guerra n. 1) / The Dream Comes True (Film Fighting Album No. 1)]

■ Scen.: Boris Laskin, Leonid Lenč. F.: Julij Fogelman. Scgf.: Sergej Kozlovskij. Int.: Pëtr Reprin (Hitler), Vladimir Kancel (Napoleone), Michail Trojanovskij (ufficiale tedesco), Viktor Bubnov (cavaliere livoniano). Prod.: Lenfil'm, Mosfil'm, Soyuzdetfil'm ■ 35mm. D.: 3'. Bn. Versione russa / *Russian version* ■ Da: Gosfil'mofond of Russia

Il cinema sovietico conobbe un genere (se così possiamo chiamarlo), attivamente supportato e ampiamente studiato, noto come 'Leniniana'. Il personaggio di Lenin concedeva ampio spazio alla fantasia e all'improvvisazione degli attori. Questo non valeva per Stalin (tant'è che non esiste il genere 'Staliniana'), perché sullo schermo Stalin veniva trattato come un oggetto di culto e doveva essere raffigurato in maniera assolutamente canonica. Si può invece parlare di un'Hitleriana' tutta sovietica, anche se un termine del genere sarebbe stato impensabile.

Nel biennio 1937-38 i film antinazisti (o antifascisti, come venivano chiamati nell'Urss) costituivano un importante filone della cultura cinematografica sovietica, ma Hitler non vi appariva mai: i registi si sforzavano di essere relativi-



Bili, bëm i budem bit'



Ne toptat' fašistskomu sapogu našej rodiny

vamente diplomatici. Tutti questi film scomparvero dalle sale in un batter d'occhio nell'agosto del 1939, dopo la firma del patto Molotov-Ribbentrop, per riapparire altrettanto rapidamente il 23 giugno 1941, il giorno successivo all'entrata in guerra.

Durante il primo anno del conflitto i registi sovietici si dedicarono

soprattutto ai cortometraggi di propaganda, solitamente riuniti in *Cineraccolte di guerra*. Furono prodotte non meno di dodici antologie, che coinvolsero praticamente tutti i registi importanti dell'epoca. Hitler è il protagonista dell'episodio *Il sogno si avvera*, debutto nel cinema di finzione di Evgenij Nekrasov, allievo di

Ejzenštejn e regista di molte pellicole d'addestramento militare. In questo sketch satirico Hitler si addormenta e fa un sogno in cui viene messo in guardia da coloro che hanno cercato di invadere la Russia prima di lui: un cavaliere livone, Napoleone e un ufficiale dell'esercito del Kaiser durante la Prima guerra mondiale. Hitler è interpretato con stile marcatamente grottesco da Pëtr Repnin, attore teatrale formatosi con Vsevolod Mejerchol'd. Nei primi mesi di guerra i moniti storici divennero un cliché propagandistico e ispirarono vignette umoristiche, manifesti e numeri di varietà. Grigorij Kozincev diresse un elegante cortometraggio intitolato *Slučaj na telegrafe* [Episodio all'ufficio del telegrafo] per la *Cineraccolta numero 2*. Qui Hitler non c'è, ma vediamo Napoleone precipitarsi all'ufficio del telegrafo per mandare un telegramma urgente: "Per Hitler. Sconsiglio. Già provato. Non ha funzionato. Napoleone".

Il messaggio di tutti questi cortometraggi realizzati nel 1941 e agli inizi del 1942 era piuttosto diretto ed esplicito, e a quanto pare i film non riuscirono nel loro intento propagandistico: gli spettatori preferivano i cinegiornali o i buoni film d'anteguerra. Dal punto di vista formale, tuttavia, questi brevi film rappresentavano un'importante deviazione dall'estetica del realismo socialista. I cortometraggi satirici di propaganda riportavano in vita la tradizione altamente stilizzata dell'agitprop degli anni Venti, epoca in cui aveva esordito la maggior parte dei registi. La sperimentazione era meno evidente nei titoli con attori in carne e ossa: molti di essi non erano che barzellette trasformate in film. Ne è un esempio *Il più coraggioso*, anche se qui a vestire i panni di Hitler è Sergej Martinson, uno dei migliori attori di Mejerchol'd. L'episodio potrebbe essere considerato una prova generale dell'Hitler interpretato da Martinson nel ben più celebre film di Sergej Jutkevič *Novye počoždenija Švejka* (1943), che immortalava il lato aneddotico del Führer.

L'animazione consentiva invece una maggiore sperimentazione. Uno dei primi esempi di film bellico d'animazione, *Lo stivale fascista non calpesterà la nostra Patria*, di Aleksandr Ivanov e Ivan Ivanov-Vano, tratta una metafora elementare con l'elegante semplicità di un manifesto. Un grosso maiale che somiglia palesemente a Hitler calpesta la mappa dell'Europa sulle note della celebre marcia cromatica dell'*Aleksandr Nevskij* di Prokof'ev ma è scacciato dall'indomita Armata rossa, questa volta con il sottofondo di un canto patriottico tratto dal musical di Ivan Pyriev *Traktoristy* (*I trattoristi*, 1939). Lo zoomorfismo era ricorrente: Hitler veniva spesso raffigurato come un cinghiale o una iena (*Li abbiamo sconfitti! Li stiamo sconfiggendo! Li sconfiggeremo!*, di Dmitrij Babičenko). Tutti questi animali erano invariabilmente disgustosi, caratteristica che però non si estendeva ai nemici tout court: per esempio gli squali nazisti di *Sconfiggete i pirati fascisti* di Ol'ga Chodataeva ispiravano simpatia più che un gusto maligno nel vederli sistematicamente distrutti dai siluri sovietici.

Hitler scomparve dagli schermi dell'Unione Sovietica per cinque anni. Riemerse alla fine degli anni Quaranta in film bellici semi-documentari su scala epica quali *Tretij udar* [Il terzo colpo, 1947], *Stalingradskaja bitva* [La battaglia di Stalingrado, 1948] e altri ancora. Se lo stile era effettivamente semi-documentario, in essi Hitler veniva ricondotto alla dimensione aneddotica dei cortometraggi del 1941. Vi fu una grande eccezione: *La caduta di Berlino* di Michail Čiaureli. Ma questa è un'opera che merita un discorso a parte.

Pëtr Bagrov

*Soviet cinema knew a genre (if we may call it a genre) that was actively supported, thoroughly researched and known as 'Leniniana'. Lenin's very character gave actors lots of space for fantasy and places to improvise. 'Staliniana' did not exist, because on-screen Stalin was treated as*

*an object of divine worship and had to be portrayed in a most canonical manner. Yet, one can speak about a certain Soviet 'Hitleriana', even though there could have never been such an established term.*

*Anti-Nazi (or anti-fascist, as they were called in the USSR) films became an important branch of Soviet film culture in 1937-38, but Hitler himself never appeared in any of them: the Soviets tried to be relatively diplomatic. All of those films disappeared from the theaters in a blink of an eye in August 1939, after the Molotov-Ribbentrop pact has been signed – only to reappear as instantly on June 23 1941, the next day after the war was declared.*

*During the first year of the war Soviet directors were mostly busy making propaganda shorts that were usually combined into Film Fighting Albums. There were no less than twenty such almanacs engaging practically every significant director of the time. Hitler became the main character of the very first novella The Dream Comes True, a debut in fiction of Evgenij Nekrasov, Eisenstein's pupil and director of numerous military training films.*

*In this satire Hitler falls asleep, and in his dream is warned by those who tried to invade Russia before: a Livonian knight, an officer of the WWI Kaiser's army and by Napoleon himself. Hitler was played by Pëtr Repnin – a former theatrical actor associated with Vsevolod Mejerchol'd – in a highly grotesque manner. Historical warnings became a propaganda cliché in the first months of the war: you could often see such subjects in newspaper cartoons, posters, vaudeville sketches. Grigorij Kozincev directed an elegant miniature Slučaj na telegrafe [Incident at the Telegraph Office] for the Film Fighting Album No 2; we never see Hitler, but Napoleon rushes to the telegraph office in order to send an urgent wire: "To Hitler. Wouldn't advise you. Have tried. Did not work. Napoleon".*

*The narrative and the general message of all these 1941 – early 1942 shorts were quite straightforward, and the films –*



according to memoirs – never reached their propaganda goals: the audience preferred either newsreels or well-made pre-war features. Yet, in terms of form it was an important deviation from the general line of semi-true-to-life socialist realism aesthetics. Satirical propaganda shorts brought back to life the traditions of the highly stylized agitprop art of the 1920s – an era when most of these directors started their film careers. It was less evident in life-action films many of which were no more than a verbal joke turned into film. Such as *The Bravest* – even though Hitler was played by Sergej Martinson, one of Mejerchol'd's best actors. This novella could be considered a warm-up for Martinson's best-known Hitler, in Sergei Yutkevich's feature *The New Adventures of Schwejk* (1943), a film that monumentalized the anecdotal side of the Fuehrer.

Animation gave many possibilities for experiments. One of the first pieces of war animation – Aleksandr Ivanov's and Ivan Ivanov-Vano's *Fascist Boot Shall Not Trample Our Homeland* demonstrated a primitive metaphor with an elegant simplicity of a poster. A huge swine with an obvious resemblance to Hitler was marching on the map of Europe accompanied by Prokofiev's famous chromatic march from Aleksandr Nevskij. But he was chased away by the fearless Red army – this time with a patriotic song from a 1939 Ivan Pyriev's musical *The Tractor Drivers in the background*.

Another popular solution was zoomorphism, and Hitler often appeared as a bore or a hyena (Dmitrij Babičenko's *Have Beaten! Are Beating! Will Beat!*, 1941). All of the animals were equally disgusting – which was not always the case for 'zoomorphal' enemies – i.e. the Nazi sharks in Olga Chodataeva's *Beat the Fascist Pirates could evoke sympathy rather than gloat when they were systematically destroyed by Soviet torpedos*.

Hitler disappeared from the Soviet screen for five years to reemerge in the late forties in the so-called 'documentary-fiction' war epics such as *The Third*

*Blow* (1947), *The Battle of Stalingrad* (1948) and others. The style was semi-documentary indeed whereas Hitler returned to the anecdotal condition of the 1941 shorts. There was one great exception – Michail Čiaureli's *The Fall of Berlin* (1949), but that one should be dealt with separately.

Pëtr Bagrov

## THE STRANGE DEATH OF ADOLF HITLER

USA, 1943 Regia: James Hogan

■ Sog.: Fritz Kortner, Joe May. Scen.: Fritz Kortner. F.: Jerome Ash. M.: Milton Carruth, Paul Landres. Scgf.: John B. Goodman, Ralph DeLacy. Mus.: H.J. Salter. Int.: Ludwig Donath (Franz Huber/Adolf Hitler), Gale Sondergaard (Anna Huber), George Dolenz (Herman Marbach), Fritz Kortner (Bauer), Ludwig Stossel (Graub), William Trenk (colonnello Von Zechwitz), Joan Blair (duchessa Eugenie), Ivan Triesault (principe Hohenberg), Rudolph (maggiore Mampe), Erno Verebes (conte Godeck). Prod.: Universal Pictures Company, Inc. ■ 35mm. D.: 72'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Universal

James P. Hogan (1890-1943) fu un regista versatile, noto soprattutto per vari titoli della serie 'Bulldog Drummond' e per *The Last Train from Madrid* (1937), uno dei primi film antifascisti sulla Guerra civile spagnola e degno predecessore di questa pellicola su Hitler. Realizzato nel 1943, anno della morte di Hogan, *The Strange Death of Adolf Hitler* è il suo penultimo lavoro. Spesso considerato alla stregua di una semplice curiosità, dimostra di essere un'opera notevole sotto molti aspetti, con una trama singolare come i fatti del 1942-43 a cui si ispira e come i personaggi che tentarono di cambiare i destini del mondo.

Il film si apre sull'"unica famiglia felice di Vienna". Il padre, il funzionario di larghe vedute Franz Hubert, è portato per le imitazioni. La sua imitazione di

Hitler attira però l'attenzione dei nazisti, che lo arrestano: hanno bisogno di un sosia per proteggere il Führer. Costringono allora l'uomo a sottoporsi a un'operazione di chirurgia plastica, mentre alla moglie viene comunicata la sua condanna a morte. Il matrimonio tra queste due brave persone però va avanti: marito e moglie fanno il possibile per il conservare il loro "posto tra gli esseri umani". Entrambi affrontano una serie di difficoltà, spesso con sfumature spaventose. Hubert si sveglia dopo l'intervento e si guarda allo specchio: i suoi nuovi lineamenti sono quelli, terrificanti, di Hitler. La moglie deve tollerare la disgustosa trasformazione dei propri figli in nazisti e informatori che provano vergogna per il padre scomparso, e via discorrendo. Franz visita la sua vecchia casa come un fantasma, la moglie si sveglia e vede, naturalmente, 'Hitler'. Il colpo di scena finale, l'ultimo incontro tra i coniugi, non sarà qui rivelato.

Il film è pervaso da un orrore perfettamente espresso da due attori brillanti (ma Ludwig Donath nel ruolo del protagonista non è da meno): Gale Sondergaard e Fritz Kortner (il grande attore tedesco che collaborò anche alla sceneggiatura), il quale pronuncia le memorabili parole finali sui generali che sono pericolosi perché potrebbero vincere la guerra, mentre Hitler, folle e incompetente, certamente non ne sarà capace.

Peter von Bagh

*James P. Hogan (1890-1943) was an all-round director best known for several Bulldog Drummond films plus one title that was an apt predecessor to his Hitler movie (Hogan's next-to-last film made in 1943, the year he died): The Last Train from Madrid (1937), one of the first antifascist films about the Spanish Civil War. The Strange Death of Adolf Hitler is usually regarded as a mere curiosity but it proves to be a remarkable film on many counts, with a plot as fantastic as were the events of 1942-43, when the story takes place, and the persons who molded the destinies of the world.*

*The film starts with the “only happy family in Vienna”. The father, liberal functionary Franz Hubert, happens to have a talent for imitation. His imitation of Hitler brings him to the attention of the Nazis, who arrest him: they need a double for the Führer to protect his safety. They force the man to have an operation – his wife gets a letter announcing his execution. The marriage of two decent people continues, however, as both of them do their best to retain their “place among human beings”. Both face complications, often with frightening undertones. Hubert wakes up after the operation and sees his new face in the mirror, the most terrifying on earth – Hitler’s. The wife has to tolerate watching her children grow into disgusting Nazis and informers, ashamed of their deceased father, and so on. Franz visits his old home like a ghost and his wife wakes up to see, of course, ‘Hitler’. The final twist, the last encounter between man and wife, is definitively not to be revealed here.*

*Horror runs deep and is excellently conveyed by two brilliant actors (not that Ludwig Donath in the main role would be bad): Gale Sondergaard and Fritz Kortner (the great German actor who also co-wrote the story), who pronounces the memorable final words about generals who are all the more dangerous because they might be able to win the war, and Hitler who, mad and incompetent as he is, certainly will not.*

*Peter von Bagh*

## **NOVYE POCHOŽDENIJA ŠVEJKA**

URSS, 1943 Regia: Sergej Jutkevič

■ T. int.: *The New Adventures of Schweick*. Scen.: Nikolaj Rožkov, Evgenij Pomeščikov. M.: Mark Magidson. Mus.: Anatolij Lepin. Int.: Sergej Martinson, Nina Nikitina, Faina Ranevskaya, Pavel Špringfeld, Boris Tenin. Prod.: Sojuzdetfilm, Stalinabad Studio ■ 35mm. D.: 69'. Bn. Versione russa / *Russian version* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

Pochi film sono stati realizzati in circostanze produttive così improbabili: faceva un caldo torrido, infuriava la guerra e i bollettini dal fronte erano pessimi. Eppure era dagli anni Venti che non si assisteva a una commedia sovietica così vivace e brillante, ritorno trionfale allo spirito del FEKS, la Fabbrica dell'attore eccentrico che Jutkevič aveva fondato con gli amici Grigorij Kozincev e Leonid Trauberg. Pare così confermata la celebre osservazione di Vasilij Grossman a proposito del fatto che il periodo bellico fu un rifugio di libertà mai sperimentate negli anni Trenta: ci troviamo di fronte a una commedia caratterizzata da un'ampiezza che sarebbe stata impensabile in altre circostanze, legata al grande dramma della vita e della morte, reale, tangibile, sconvolgente.

Švejk e Hitler sono entrambi creazioni originali. Il primo accentua la carica dissacrante del ‘buon soldato’ di Hašek (Švejk se la cava grazie agli scherzi, all'ironia e all'immaginazione); il secondo è un Hitler idiota che approfondisce la caratterizzazione già elaborata da Kozincev in un cortometraggio che descriveva un'immaginaria conversazione telefonica tra Hitler e Napoleone. In una scena spassosa Hitler finisce dentro una gabbia, povera bestia pelosa e paranoica senza “razza né nome”: è il sogno bizzarro di Josef Švejk, la sua personale fantasia su Hitler (dove il Führer ascolta la canzone di Švejk), ma sotto la superficie gioiosa del film si percepisce la durezza. L'interpretazione di Boris Tenin (un'altra grande prova viene offerta dall'attrice che interpreta la zia e che fu definita da Brecht “la più grande di Mosca”) ci ricorda i momenti migliori di Langdon e Keaton. *Novye pochoždenija Švejka* è anche un film lirico e poetico, capace di cogliere la solennità del paesaggio e lo spirito assorto dei laghi e delle montagne. E spicca per un altro aspetto, forse più ovvio ma non per questo meno originale: il modo in cui viene sviluppata la dialettica tra eroismo e antierismo.

*Peter von Bagh*

*Few films have been made under more incredible production circumstances: in extreme heat, with bad war news coming from all directions – and then emerges the most lively and dazzling Soviet comedy since the 1920s, a triumphant return to ‘eccentricism’ of FEKS (where Sergei Jutkevič was the third founder member along with his friends Grigorij Kozincev and Leonid Trauberg) in the middle of the cruelest war – as if to confirm the famous observation of Vasilij Grossman, that the war period was the strange haven of liberties none of which was experienced in the 1930s. It's all in the crossroads, and as such like a definition of comedy – done with sweep impossible to imagine in any other circumstances; with every second relating to the great drama of life and death – real, palpable, and shocking.*

*Both Švejk and Hitler are original creations, the former by dynamiting the ‘the good soldier’ of Hasek – Svejk is a person who wins by jokes, ironies and imagination – the latter, an idiot Hitler, by deepening the genre developed already by Kozincev in a short that depicted the imaginary telephone conversation between Hitler and Napoleon. Hitler's ways end in a delicious image where the hairy beast is put into a cage, a poor paranoic without “race or name”. He's a strange dream of Josef Švejk, a Hitler fantasy (with the Führer listening to the song of Švejk...) – and yet this is a very tough film behind its joyous surface. The performance of Boris Tenin (another great performance: the aunt is played by an actress named by Brecht as “the greatest in Moscow”) reminds of Langdon or Keaton at the height of their art; it is also a lyrical and poetic film, catching the epic of the landscape and the breath of lakes and mountains. And one more, obvious originality: how the dialectics of heroism and anti-heroism is developed.*

*Peter von Bagh*

## THE HITLER GANG

USA, 1944 Regia: John Farrow

■ Scen.: Frances Goodrich, Albert Hackett, Kurt Neumann. F.: Ernest Laszlo. M.: Eda Warren. Scgf.: Hans Dreier, Franz Bachelin. Mus.: David Buttolph. Int.: Robert Watson (Adolf Hitler), Roman Bohnen (Ernst Röhm), Martin Kosleck (Joseph Goebbels), Victor Varconi (Rudolph Hess), Luis Van Rooten (Heinrich Himmler), Alex Pope (Hermann Göring), Ivan Triesault (Pastor Niemöller), Poldi Dur (Geli Raubal), Sig Ruman (generale von Hindenburg), Reinhold Schünzel (generale Ludendorff), Alexander Granach (Julius Streicher), Fritz Kortner (Gregor Strasser). Prod.: Paramount Pictures ■ 35mm. D.: 95'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Universal

Come indicato dal titolo, *The Hitler Gang* ritrae l'aspetto più triviale del Terzo Reich (e lo fa da un punto di osservazione sorprendente, il 1944): fiacco umorismo, battute cifrate, cattivo gusto, la sgradevolezza con cui i personaggi parlano gli uni degli altri ("perché perder tempo per quel miserabile nanerottolo" chiede Rosenberg, riferendosi a Goebbels). Il film, notevolmente fedele ai fatti, sottolinea l'aspetto gangsteristico del nazismo. L'umorismo non manca, ma neanche una fondamentale crudeltà: finti suicidi ("era il primo uomo a essersi sparato alla testa cinque volte"), omicidi impuniti, esecuzioni brutali, l'allusione ai retroscena finanziari. L'impostazione del film appare valida, anche se il più brillante critico di al-

lora, James Agee, ne mise in dubbio "l'impegno solenne a rispettare i 'fatti'" e osservò che Hitler era "ben diverso da un meschino, feroce squilibrato incapace di una sola idea". Eppure, grazie all'ispirata regia di John Farrow, il film va oltre il semplice divertimento e si sforza di elaborare un'indagine sulla falsariga dei metodi psicoanalitici impiegati all'epoca per analizzare il profilo di Hitler.

Il punto di vista è sufficientemente chiaro: Hitler è un truffatore e un codardo, Göring finisce in una clinica psichiatrica svedese (dove avrebbe ovviamente dovuto restare). Ma Agee lamentava che il film sembrasse "suggerire, con il rispettosito ritratto di Gregor Strasser, che il nazionalsocialismo sarebbe stato accettabile se solo fossero



The Hitler Gang

stati eliminati gli spietati capobanda”. Ciò che però affascinava Agee e non mancherà di affascinare anche noi è la dimensione da museo delle cere: nella gara dei sosia cinematografici di Hitler (mettendo da parte Chaplin), *The Hitler Gang* non sfigura accanto ai film di Čiaureli, Pabst e Sokurov. Il notevole attore che impersona Hitler è Robert Watson. Il cast non contava star di levatura internazionale, anche se alcuni volti sono riconoscibili: l'estone Ivan Triesault, il controverso Reinhold Schünzel (genio stravagante che riuscì a vivere e a lavorare nella Germania nazista fino al 1937), il mitico viennese Fritz Kortner (che si era formato nella cerchia teatrale di Max Reinhardt) e Sig Rumann, che era poco prima apparso nel magnifico ruolo del colonnello nazista in *Vogliamo vivere!* (1942) e che offre qui un'interpretazione particolarmente misurata.

Peter von Bagh

*As the title indicates, The Hitler Gang depicts the trivial side of the Third Reich from an astonishing moment in time – 1944! – weak humor, inside jokes, utter tastelessness, a sick way of talking about comrades (“why waste time for that miserable little dwarf,” asks Rosenberg, referring to Goebbels). It's based remarkably close to the facts in a way that accentuates the Nazi movement's proximity to gangsterism. There is plenty of humor but a fundamental toughness as well: faked suicides (“he was the first man who ever shot himself in the head five times...”), murders that go unpunished, brutal executions, plus a view of the movement's financial background. The approach makes sense even if the brightest contemporary critic, James Agee, rather doubted its “solemn effort to stick to facts” and noted that Hitler was “something other than a pitiful, vicious psychotic incapable of an idea”. Still, due to John Farrow's inspired direction, the film is more than mere fun – it's an effort to develop a character study along the same lines as the psychoanalytic treatments then under way analyzing Hitler's profile.*

*With Hitler a swindler and coward, and Göring in a Swedish mental institute (where he obviously should have been kept), the point of view is clear enough. Yet Agee protested the “apparent suggestion – through the respectful portrayal of Gregor Strasser – that there would be nothing wrong with National Socialism if only the vicious ringleaders were eliminated”.*

*What fascinated Agee, however, and will fascinate us today, is the film's waxworks dimension; this is surely the best American entry in the look-alike competition for the Hitler role (assuming we don't include Chaplin), ready to compete (although loosely) with the variants created in the films of Čiaureli, Pabst or Sokurov. The name of the remarkable Hitler actor is Robert Watson – the entourage included no internationally known stars. Yet, some come close or are recognizable faces: the Estonian-born Ivan Triesault, the controversial Reinhold Schünzel (the extravagant light genius who stayed and joked in Nazi Germany up until 1937), the legendary Viennese Fritz Kortner, from Max Reinhardt's theatrical circle, plus Sig Rumann, the actor of a recent great Nazi role in To Be or Not to Be (1942), seen here with a remarkably subdued interpretation.*

Peter von Bagh

## THE MAGIC FACE

USA, 1951 Regia: Frank Tuttle

■ T. it.: *La grande vendetta*. Scen.: Mort Briskin, Robert Smith. F.: Tony Braun. M.: Henrietta Brunsch. Scgf.: Edward Stolba. Mus.: Herschel Burke Gilbert. Int.: Luther Adler (Janus il Grande/[Karl] Vogel), Patricia Knight (Vera Janus), William L. Shirer (se stesso), Ilka Windish (Carla Harbach), Heinz Moog (Hans Harbach), Peter Preses (Warden), Manfred Inger (Heinrich Wagner), Jasper Von Oertzen (maggiore Weinrich), Charles Koenig (Franz), Toni Mitterwurzer (Hans), Annie Maiers (Mariana). Prod.: Mort Briskin, Robert Smith per Columbia Pictures Corp.

■ 35mm. D.: 88'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: BFI – National Film Archive

Che si tratti della spettacolarità di Norimberga o dei processi di Mosca, l'elemento scenico assume un'importanza primaria: esso detta non solo le forme della storia, ma la storia stessa. Basti aggiungere che tutti i dittatori dell'epoca erano appassionati di cinema. Per questo motivo *The Magic Face* non è solo uno sfoggio di talento attoriale, ma qualcosa che incarna l'essenza della sua epoca, collocando l'attore (come fece Lubitsch nel brillante *Vogliamo vivere!*) al centro della politica mondiale.

Il protagonista Karl o 'Janus il Grande' è interpretato da Luther Adler, famoso attore teatrale e volto noto del grande schermo (e fratello di Stella Adler), qui in una delle sue migliori prove. Il primo assaggio è la sua imitazione dei notabili del tempo: Mussolini, Hailé Selassié e Chamberlain. Un giorno si reca al suo spettacolo un personaggio ancora più celebre, Hitler in persona, che con un semplice gesto ordina alla moglie di Adler di seguirlo. La seduzione (gesto inusuale per Hitler, il cui ricco repertorio di vizi non comprendeva la lascivia) non resta impunita. Il brillante imitatore cerca di opporsi alla situazione, ma viene arrestato. Grazie al suo talento evade travestendosi da guardiano, poi impersona un ufficiale nazista e riesce infine a diventare cameriere personale di Hitler.

Il dittatore vero beve un bicchiere di latte avvelenato e il suo cadavere viene bruciato, mentre la moglie di Luther, Vera (nella quale possiamo ravvisare somiglianze con Eva Braun), si ritrova nuovamente di fronte al marito che ha assunto le sembianze di Hitler (quasi a rispecchiare la Hollywood dell'epoca, con gli attori immigrati antifascisti che interpretavano i ruoli dei peggiori criminali nazisti).

*The Magic Face* si apre con il grande giornalista William L. Shirer che in mezzo alle rovine davanti al bunker di

Hitler ci racconta con fare impassibile una storia inventata. È la persona giusta per farlo, dato che in questo caso la realtà era più improbabile della finzione. Il film appartiene a un'interessante minoranza dell'estesa produzione di Frank Tuttle (il cui film migliore potrebbe essere considerato il noir *This Gun for Hire*); il regista era un membro del partito comunista fin dagli anni Trenta, e quando girò *The Magic Face* era in difficoltà a causa delle liste nere. Il film era sceneggiato da Robert Smith e Mort Briskin, che ne erano anche i produttori.

Peter von Bagh

*Whether a Nuremberg pageantry or Moscow trials, there was a supreme stagecraft that dictated not only the forms of history but history itself. Needs to be added only that all the dictators of the age were enthusiastic about movies. Thus The Magic Face is not only good showmanship but something from the essence of its times, placing actor (like Lubitsch did in his brilliant To Be or Not to Be) into the center of world politics. The protagonist Karl or 'Janus the Great' is played by Luther Adler, a famous theatre actor (and brother of Stella Adler) and well-know screen presence who has seldom been better. The starter is his impersonation of the notables of the times: Mussolini, Haile Selassie, Chamberlain. The show is visited by an even greater name, Hitler himself, who in a simple gesture orders the wife of Adler to follow him. The seduction (an untypical gesture for Hitler whose rich repertory of vices did not include bawdiness) does not go unpunished: Hitler gets a malicious shadow who happens to be brilliant imitator.*

*Karl/Adler is arrested but escapes from prison, again helped by his acting talents; and then the role of nazi officer which gives him a clue to proceed higher. Which succeeds, and we have him as Hitler's valet.*

*The estranged wife of Luther, Vera – we might see characteristics of Eva Braun in her – has to face the final surprise of*



The Magic Face

*her life, as she experiences the sight of her husband – under the mask of Hitler (as almost an image of Hollywood then: with the antifascist emigrant actors usually playing the roles of the worst Nazis). The dictator himself sips a poisonous glass of milk and will be burnt at the court.*

*The Magic Face starts with the great reporter William L. Shirer talking to us, in the midst of ruins and in the front of Hitler's bunker. He presents in blank face an unbelievable fiction, and is exactly the right person to do so. When else was reality anyway so much more improbable than any fiction? The film belongs to the interesting minority of Frank Tuttle's (whose finest film might be the tough noir This Gun for Hire) large output; he was a party member since the 1930s, and in difficulties with the blacklist at the time of the making of The Magic Face. The film was written by Robert Smith and Mort Briskin, two independent producers behind the film.*

Peter von Bagh

## DER LETZTE AKT

Austria, 1955 Regia: Georg W. Pabst

■ T. it.: *L'ultimo atto*. T. int.: *The Last Ten Days*. Scen: Fritz Habeck. F.: Günther Anders. M.: Herbert Taschner. Mus.: Erwin Halletz. Int.: Albin Skoda (Adolf Hitler), Oskar Werner (Hauptmann Wüst), Erik Frey (generale Burgdorf), Herbert Herbe (generale Krebs), Kurt Eilers (Martin Bormann), Hannes Schiel (tenente colonnello SS Günsche), Willy Krause (Joseph Goebbels), Otto Schmöle (colonnello generale Jodl), Hermann Erhardt (Hermann Göring), Leopold Hainisch (feldmaresciallo Keitel). Prod.: Carl Szokoll per Cosmopol-Film GmbH  
 ■ 35mm. Bn. D.: 113'. Versione tedesca / German version ■ Da: Filmarchiv Austria

All'origine di *Der letzte Akt* c'era un libro scritto da un giudice del tribunale militare di Norimberga, Michael Musmanno, il quale aveva raccolto un'estesa documentazione sugli ultimi giorni di Hitler. La stesura della sceneggiatura fu affidata a Erich Maria Remarque. Ovviamente il film fu molto controverso: i conservatori vi videro



Der Letzte Akt

un tentativo di lucrare sui sentimenti anti-tedeschi, la sinistra temeva possibili nostalgie naziste.

*Der letzte Akt*, insieme all'altro film di Pabst *Accadde il 20 luglio*, prestava il fianco alle accuse e aveva in comune con altri film della Germania Ovest la discutibile tendenza a fare di Hitler e della sua cerchia gli unici responsabili di tutto. Questi film descrivevano nei dettagli il crescente degrado psicologico e la condotta incostante di poche menti criminali, senza le quali non sarebbe successo niente di così catastrofico perché la maggioranza dei tedeschi erano brave persone. Il protagonista standard di questi film era il 'buon tedesco', qui interpretato da Oskar Werner.

Pabst riesce a creare un'atmosfera claustrofobica (lo spazio opprimente del

bunker, la sua strana illuminazione, i soffitti bassi, la danza delle ombre sulle pareti) con il repertorio stilistico che lo ha reso famoso. Il risultato è un film psicologico ma anche una visione apocalittica del crollo di un'élite, con forti sfumature ironiche.

Marc Silberman ha scritto che il progetto originale "avrebbe dovuto trasformare Hitler in un eroe tragico elisabettiano che, monologo dopo monologo, sarebbe giunto infine a scontare la propria *hybris* nell'ultimo atto eponimo. Un usurpatore come Riccardo III, un assassino come Macbeth ma senza rimorsi o sensi di colpa, questo è l'Hitler che con la sua tragedia produce la disintegrazione del mondo che lo circonda. Pabst, incapace di portare a compimento la dimensione tragica del suo materiale, si rifugia nel melodram-

ma, che è una forma di tragedia riduttiva". Eppure molto rimane: questo è il miglior film realizzato da Pabst nel secondo dopoguerra insieme ai due titoli degli anni Quaranta, *Il processo* e *Profondità misteriose*.

Peter von Bagh

*The development of* The Last Ten Days started with a military judge at Nuremberg, Michael Musmanno, who wrote an outline based on extensive documentation. Erich Maria Remarque was ordered to write the script. Obviously the film went into the midst of political turmoil. Conservatives detected an effort to make money with an anti-German film, the left was worried that the film would provoke Nazi nostalgia.

The Last Ten Days, along with another contemporary Pabst film It Happened

on July 20<sup>th</sup>, were targets for accusations, and because of this they shared with several West German films the dubious tendency to make Hitler and his loyal cohorts responsible for everything. Films might describe growing mental deterioration and erratic behavior in detail, and then suggest that without these few criminal minds nothing too bad would have happened, that the majority of Germans were decent people, and that a standard character, the 'good German', here played by Oskar Werner, fits that picture.

Pabst managed to create a claustrophobic atmosphere (the oppressive space of the bunker, its strange lighting and low ceilings, shadows dancing on the walls) with the stylistic repertory that had made him famous years before. It's a psychological picture as well as an apocalyptic vision of political leadership in collapse, with strongly ironic undertones.

Marc Silberman wrote about the original plan that would have "projected Hitler as an Elizabethan tragic hero who, replete with stagey monologue, must pay the price for his hubris in the eponymous last act. A usurper of power like Richard III, a murderous Macbeth with no qualms or guilt, this is the Hitler whose tragedy brings about the disintegration of the world around him. Ultimately, however, Pabst is unable to realize the tragic dimension of his material and takes refuge in melodrama, a form of reductive tragedy". Yet, much remains: this is Pabst's best post-WWII film, along with two 1940s films, *The Trial* and *Mysterious Shadows*.

Peter von Bagh

---

## CONFERENCE - NOTES ON FILM 05

Austria, 2011

Un film di Norbert Pfaffenbichler

■ Sog.: Norbert Pfaffenbichler. Mus.: Bernhard Lang ■ 35mm. D.: 8'. Bn e Col ■ Da: SixPackFilm

Adolf Hitler: il personaggio del ventesimo secolo più frequentemente immortalato sul grande e sul piccolo schermo è per molti grandi attori un ruolo ambizioso e per altri, come Bobby Watson e Fritz Diez, un ruolo secondario indimenticabile. È una sorte appropriata per lo statista che fece stampare francobolli che lo raffiguravano in varie pose mentre arringava le masse e che ricordavano le locandine con i volti dei divi dello spettacolo. In *Conference. Notes on Film 05* appaiono sessantacinque attori che hanno interpretato Hitler, ma l'originale non si vede mai. Si ha tuttavia l'impressione che un po' di lui sia presente in ciascuno: in fondo bastano un paio di baffetti e l'inconfondibile taglio di capelli. Ma è proprio così? Tutti gli Hitler del film sono successivi agli anni Quaranta, e Norbert Pfaffenbichler li ha filmati in Super 8 e in bianco e nero da un monitor per renderli ancora più simili tra loro e all'originale.

Sessantacinque Hitler: il personaggio sembra provenire dallo spazio profondo, dal buio, da Erewhon, dall'esterno dell'inquadratura. Come se attraverso i gesti, le abitudini, le ripetizioni, le varianti e le variazioni andasse costruendosi nei decenni una narrazione, un saggio, uno studio sulle costanti di Hitler. Da un lato l'effetto, nel passaggio da un Hitler a un altro, è assolutamente grottesco e straniante: per esempio, l'Hitler-mosaico si trasforma improvvisamente in una folla di Hitler impegnati in una torrenziale discussione e subito dopo si ha l'impressione di aver guardato un film visto da (un ennesimo) Hitler! Dall'altro lato, la musica di Bernhard Lang, con le sue pulsazioni, i suoi sibili elettronici e i fraseggi ridotti a loop di inceppamenti e balbettii, ricorda tutte le cose fatte in nome di quel volto. Qual è l'effetto sul pubblico? "Basta! Basta!" si sente dire nel preludio, con i titoli di coda che scorrono all'inizio del film.

Olaf Möller

*Adolf Hitler: the 20<sup>th</sup> century figure portrayed most often in film and on television is for many great actors a dream role, and for some, such as Bobby Watson and Fritz Diez, the supporting role of their life. That's fitting for a statesman who had postcards made which showed him speaking to crowds in various poses. These images resembled portraits of stage and screen stars for theater lobby cards. Sixty-five actors portraying Hitler make an appearance in Conference. Notes on Film 05, but the original is never seen. However, one has the impression that a little bit of him is present in every one: A toothbrush moustache and side part are all that's necessary. Or maybe not. All the Conference Hitlers are from after the 1940s, and Norbert Pfaffenbichler filmed them in Super 8 and black and white from a monitor so that they match.*

*Sixty-five Hitlers: he appears as if from the depths of space, the darkness, and then Erewhon, from beyond the frame. As if through certain gestures, routines and repetitions thereof, variants and variations, a narrative, an essay, a study is created of what's characteristic about Hitler, and it spans decades. On the one hand this is thoroughly grotesque, because nothing from one Hitler to the next matches. For example, the patchwork Hitler suddenly turns into a crowd of Hitlers engaged in a torrent of debate. Just after that it seems as if we had been watching a film viewed by (still another) Hitler! On the other hand, Bernhard Lang's music, by means of electronic hissing and pounding and the phrases looped into snags and stutters, is a reminder of all the things done in the name of this face. What's the effect on the audience? "Stop! Stop!" can be heard in the prelude, when the final credits roll at the beginning.*

Olaf Möller

# LA MACCHINA DELLO SPAZIO

*The Space Machine*









# ANNI CINQUANTA, L'ETÀ DELL'ORO: CLASSICI INDIANI DA SALVARE

*The Golden 50s: India's Endangered Classics*

Programma a cura di / Programme curated by Shivendra Singh Dungarpur, Film Heritage Foundation

In collaborazione con / In collaboration with National Film Archive of India e Films Division, Government of India

Note di / Notes by Rajesh Devraj, Shivendra Singh Dungarpur, Arun Khopkar, Saeed Mirza, Kumar Shahani e Uma Vangal

Sono figlio degli anni Settanta, ma ho vissuto e respirato il cinema degli anni Cinquanta. Nelle sere d'estate mio nonno ci portava quelle magnifiche pellicole e ce le mostrava con il suo proiettore. La magica sequenza onirica di *Awara* di Raj Kapoor, l'intensità poetica dei film di Guru Dutt, la verità universale incarnata dalle storie di Bimal Roy: per me il cinema era vivo e palpitante, e *Kaagaz ke Phool* mi invogliò a fare il regista.

Negli anni Cinquanta l'India era un paese di recente costituzione, da poco affrancatosi dal colonialismo e pieno di speranze e di aspirazioni. Con l'industrializzazione e la Partizione, l'emigrazione divenne uno stile di vita. Le città promettevano benessere e nuove opportunità ma anche, nei bassifondi, una realtà fatta di sfruttamento, crimine e precarie condizioni di vita. Quegli anni videro la nascita di una nuova generazione di registi che voltò le spalle alla mitologia e ai drammi storici. I loro film tendevano fortemente verso la critica sociale. Gli artisti di sinistra erano attratti dal cinema, che vedevano come un potente mezzo per convincere e fare proseliti. Quando il neorealismo italiano riuscì ad approdare in India grazie a *Ladri di biciclette* di Vittorio De Sica i registi indiani scoprirono che le lotte dell'uomo erano un'istanza universale. Bimal Roy (1909-1966), Raj Kapoor (1924-1988), Guru Dutt (1925-1964), Mehboob Khan (1907-1964), S.S. Vasan (1903-1969) e Ritwik Ghatak (1925-1976) erano alcuni dei registi 'ribelli' che fecero degli anni Cinquanta il capitolo più glorioso della storia del cinema indiano, la sua vera Età dell'Oro.

Per me è stato difficile scegliere solo otto film tra tutti quelli prodotti dalle tre industrie cinematografiche dell'epoca: Bombay, Madras e Calcutta. *Chandralekha* (1948), *Awara* (1951), *Do Bigha Zamin* (1953), *Ajantrik* (1957), *Mother India* (1957), *Pyaasa* (1957), *Madhumati* (1958) e *Kaagaz ke Phool* (1959): ciascuno di questi film rappresenta un'innovazione dal punto di vista del contenuto, della forma o dello stile. In sintonia con la tradizione dell'epoca, ciascun lungometraggio sarà preceduto da un cinegiornale che fornirà un contesto storico ai film proposti.

Queste opere rappresentano un patrimonio cinematografico ricco e vario che rischia oggi di scomparire. In India furono girati 1700 film muti, dei quali sono sopravvissuti solo cinque o sei titoli completi. Tragicamente abbiamo perduto il nostro primo film sonoro, *Alam Ara* (1931). Nel 1950 l'India aveva già perso il settanta-ottanta per cento dei suoi film: era la conseguenza della diffusa e presuntuosa convinzione che la pellicola fosse eterna. Oggi sappiamo che anche questi otto classici corrono il concreto rischio di scomparire se non si interviene tempestivamente con progetti di conservazione e restauro. La proiezione di questi film non serve solo a confermare l'unicità di un patrimonio cinematografico, ma a ricordare che esso va salvato al più presto.

Shivendra Singh Dungarpur

*I was a child of the 70s, but I lived and breathed the cinema of the 1950s. On summer evenings, my grandfather would bring those wonderful prints and screen them for us with his projector: the magical dream sequence of Raj Kapoor's Awara, the poetic intensity of Guru Dutt's films and the universal truth captured in the stillness of Bimal Roy's narratives. To me cinema was vibrant and breathing, and Kaagaz ke Phool made me want to become a filmmaker.*

*India in the 1950s was a country newly born, freed from the shackles of colonialism, full of hopes and aspirations. Industrialization and Partition made migration a way of life. The cities beckoned with dreams of opportunity and prosperity, but also with the reality of exploitation, crime and slums. This age saw the birth of a new breed of filmmakers who turned their backs on mythology and historical dramas. Their narratives leaned heavily towards social commentary, as leftist artists were drawn to cinema, viewing it as a powerful evangelical medium. Italian neo-realism found its way to Indian shores, and Vittorio De Sica's Bicycle Thieves struck a chord with Indian filmmakers who discovered that the reality of the human struggle was a universal truth. Bimal Roy (1909-1966), Raj Kapoor (1924-1988), Guru Dutt (1925-1964), Mehboob Khan (1907-1964), S.S. Vasan (1903-1969) and Ritwik Ghatak (1925-1976) were among these 'rebel' filmmakers who made the 1950s the most glorious chapter in the history of Indian cinema – truly the Golden Age.*

*It was difficult for me to choose just eight films from the three major film industries of the time – Bombay, Madras and Calcutta. Chandralekha (1948), Awara (1951), Do Bigha Zamin (1953), Ajantrik (1957), Mother India (1957), Pyaasa (1957) Madhumati (1958) and Kaagaz ke Phool (1959): each of these eight films represents an innovation in thought, form or style. In keeping with the tradition at the time, I have also picked eight newsreels to precede each of the feature films. These are an important record of the time, presenting a historical context for the films in the retrospective.*

*These films represent a rich and varied cinematic heritage that is in danger of becoming extinct. 1700 silent films were made in India of which only 5 or 6 complete films remain. Tragically, we have lost our first sound film Alam Ara (1931). By 1950, India had lost seventy to eighty per cent of its films and this has been the result of a widespread and complacent belief that film will last forever. We now realize that these eight classics too are in imminent danger of being lost to the world if urgent steps are not taken for their preservation and restoration. Screening these films is not just a reminder of a singular cinematic legacy, but one that is endangered and must be saved.*

Shivendra Singh Dungarpur

## CHANDRALEKHA

India, 1948 Regia: S.S. Vasan

■ Sog., Scen.: Gemini Story Department (K.J. Mahadevan, Subbu, Sangu, Kittoo, Naina). F.: Kamal Ghosh. M.: Chandru. Scgf.: A.K. Sekar. Mus.: S. Rajeshwara Rao, M.D. Parthasarthy, R. Vaidyanathan, B. Das Gupta. Canzoni: Papanasam Sivan, Kothamangalam Subbu. Int.: T.R. Rajakumari (Chandralekha), M.K. Radha (Veer Singh), Ranjan (Shashank), Sundaribai, N.S. Krishnan, T.A. Mathuram. Prod.: S.S. Vasan per Gemini Studios ■ 35mm. D.: 193'. Bn. Versione tamil / *Tamil version* ■ Da: National Archive of India

Girato originariamente in tamil e successivamente in hindi, *Chandralekha* fu il film indiano più costoso dell'epoca. Diretto dal poliedrico S.S. Vasan, proprietario dei Gemini Studios di Chennai, il film coniugava felicemente spettacolarità hollywoodiana e tematiche locali. Ancor oggi considerato uno dei più grandi film indiani, *Chandralekha* esercitò un'influenza enorme, fissando i criteri produttivi e pubblicitari dei campioni di incassi di Bombay. Fantastico, romantico e avventuroso, il film narra la storia dei principi Veerasimhan e Sasankan, che si contendono il trono e l'amore della bellissima Chandralekha.

### Il primo film spettacolare indiano

Oggi ci rendiamo conto che *Chandralekha* era un successo annunciato. Nel 1948, primo anno di indipendenza dell'India dopo il lungo passato coloniale, il conflitto centrale del film – la lotta tra l'usurpatore e il legittimo erede – era destinato a coinvolgere gli spettatori, portandoli a individuare tutte le allusioni e le metafore rappresentate. Il cattivo fu visto come una personificazione del crudele regime coloniale, mentre la lotta e la prigionia di Veerasimhan evocavano la lotta per la libertà dei capi del movimento nazionalista e il duro trattamento loro riservato. Le gioiose celebrazioni che accompagnano la sua liberazione e la sua

ascesa al trono rispecchiavano infine lo stato d'animo della nuova nazione.

In superficie, *Chandralekha* è caratterizzato da trama e ambientazioni spettacolari. Nel buio della sala cinematografica, tuttavia, il film si spinge oltre l'intrattenimento puro e semplice per stabilire una profonda intesa con il pubblico facendo riferimento a concezioni condivise di valore e coraggio e proponendo personaggi che fanno di tutto per essere all'altezza di un ideale eroico e morale. In tale contesto è interessante notare il personaggio femminile centrale e il suo ruolo fondamentale nel ristabilire lo status quo. *Chandralekha*, che prende il suo titolo dal nome dell'eroina, raffigura un mondo in cui uomini e donne collaborano per ristabilire il giusto ordine delle cose e in questo rispecchia le convinzioni del regista, che credeva fermamente in una nazione autenticamente democratica basata sulla parità dei diritti tra uomini e donne.

*Chandralekha* segnò un punto di svolta per il pubblico tamil, che si stava affrancando dal suo genere preferito, il film 'mitologico' centrato su leggende e figure indiane, e fu importante anche per i registi che tentavano di proporre alle platee tematiche d'attualità. I drammi in costume come *Chandralekha*, con le loro lotte per il potere, finirono per portare gli spettatori ad accettare i film 'sociali' ambientati nel presente. Il film fissò anche molte delle convenzioni oggi associate al cinema indiano: le sequenze spettacolari di canti e danze, i costumi pittoreschi e le scenografie elaborate. Tutte caratteristiche considerate tipiche di Bollywood, ma di fatto emerse dall'industria cinematografica dell'India meridionale. Fu questo il vero successo di *Chandralekha*: la creazione di un modello per il cinema indiano commerciale, un modello messo a disposizione dei futuri registi perché ne traessero beneficio in patria e all'estero.

Uma Vangal

*Filmed originally in Tamil and later in Hindi, Chandralekha was in its time the most expensive film made in India. Directed by showman S.S. Vasan, the owner of Chennai's Gemini Studios, the film brought the scale and vision of the Hollywood spectacular to indigenous themes, creating a nationwide hit that still features in every list of landmark Indian films. It was hugely influential, setting production and publicity standards for the Bombay blockbuster. A robust Ruritanian swashbuckler at heart, the film tells the story of the princes Veerasimhan and Sasankan, rivals for the throne and the affections of the beautiful Chandralekha.*

### India's First Spectacular

*Reading Chandralekha's success in retrospect, one realizes that several factors would have contributed to its positive reception. In 1948, the first year of India's independence from colonial rule, the film's primary conflict – the struggle between the usurper and the rightful heir – would have resonated strongly with the Indian audience, leading them to register all the nuanced allusions and metaphors embodied in the film. They would have seen the demonized villain as a personification of the cruel colonial power which had usurped the land, with Veerasimhan's struggle and imprisonment evoking the freedom struggle and the harsh treatment meted out to the leaders of the nationalist movement. The joyous celebrations at his release and ascension to power would have surely reflected the mood of the newly independent nation. On the surface, Chandralekha is an incredible extravaganza with a great story and setting. In the darkened cinema hall, however, it goes beyond mere entertainment to create an intense engagement with its audience, through its references to popular notions of valour and courage, and characters who try to live up to an heroic and moral ideal. In this context, it is interesting to note the central female character and her pivotal role in restoring the status quo. Chandralekha, named after its heroine, portrays a world*



Chandralekha

where men and women work together to establish a rightful rule. Perhaps this reflects the filmmaker's vision of a truly democratic nation, based on equal rights for men and women.

Chandralekha marks a transition for the Tamil audience, which was moving on from its staple fare, the 'mythological' film, dealing with stories from Indian myth and legend. It also represents a change for filmmakers who were attempting to use their democratic medium to bring contemporary themes to the audience. Costume dramas like Chandralekha, dealing with struggles for power, eventually led the audience to accept 'socials' (films about contem-

porary issues in modern-day settings). The film also established many of the conventions that are associated today with Indian cinema – the spectacular song-and-dance sequences, colourful costumes, and elaborate sets which are considered typical of Bollywood, but in actuality emerged from the South Indian film industry. This was the true achievement of Chandralekha – the creation of a template for mainstream Indian cinema, a model for future filmmakers to emulate and reap benefits from at home and abroad.

Uma Vangal

## AWARA

India, 1951 Regia: Raj Kapoor

■ T. int.: *The Vagabond*. Sog.: K.A. Abbas, V.P. Sathe. Scen.: K.A. Abbas. F.: Radhu Karmakar. M.: G.G. Mayekar. Scgf.: M.R. Achrekar. Mus.: Shankar Jaikishen. Canzoni: Hasrat Jaipuri, Shailendra. Int.: Prithviraj Kapoor (Raghunath padre), Nargis (Rita), Raj Kapoor (Raj Raghunath), K.N. Singh (Jagga), Shashi Kapoor (Raj da giovane), Cuckoo, B.M. Vyas (Dubey, il padre di Rita), Leela Misra (la cognata di Raghunath), Baby Zubeida (Rita da giovane), Leela Chitnis (Leela Raghunath). Prod.: Raj Kapoor per R.K. Films ■ 35mm. D.: 168'. Bn. Versione hindi con sottotitoli



Awara

inglesi / Hindi version with English subtitles ■ Da: Toronto International Film Festival Bell Lightbox. Per concessione di / Courtesy of TIFF Bell Lightbox, nell'ambito di / as part of "Raj Kapoor and the Golden Age of Indian Cinema" a cura di / curated by Noah Cowan e organizzato da / and organized by TIFF, IIFA, and RK Films, con il supporto di / with the support of the Government of Ontario

Il cinema indiano si segnalò al mondo con *Awara*, che conquistò non solo le platee dell'India ma anche quelle dell'unione sovietica, della Cina e dei paesi arabi. La popolarissima canzone *Awara hoon* (Sono un vagabondo) segna l'esordio del celebre personaggio – liberamente ispirato a Charlot – che

Raj Kapoor interpretò in vari film successivi. Definito da alcuni un "melodramma edipico", il film narra di un rispettabile giudice che caccia di casa la moglie incinta sospettata di infedeltà. Il loro figlio, Raju, cresce nei bassifondi e diventa un vagabondo che vive di espedienti. Innamoratosi della figlia prediletta del giudice, entra in conflitto con il padre, interpretato dal vero padre di Raj Kapoor, il vecchio attore Prithviraj Kapoor.

#### Lo scardinamento della mitologia moderna

La comprensione della bellezza porta sia il pericolo, sia il desiderio. Il pericolo si fa Coro e il desiderio Oracolo. Dall'epica nasce la tragedia degli umi-

li. La redenzione, naturalmente, risiede nell'amore. Si libra al di sopra delle arcate medievali dei regimi oppressivi, scolpite nella pietra, estranee alla nazione. I toni cupi e pesanti gravano su coloro che intravedono la libertà. La vera dimora del selvaggio sta altrove. Il loto fragrante che incarna la femminilità genera anche lo spirito del selvaggio Awara.

Questa la poesia personale di Raj Kapoor, vagabondo-flâneur, circondato da segnali kitsch di inferno e paradiso e dalle mitologie imperanti della comunicazione di massa, ridotto a icona e considerato ora un ribelle, ora un dittatore.

Il successo fenomenale di Chaplin e Raj Kapoor sta forse nel fatto che

entrambi si identificavano con i diseredati, nei quali riconoscevano la bellezza e la verità della semplicità e dell'innocenza. Entrambi invertirono i processi di identificazione cristallizzati dal cinema ufficiale. Raj Kapoor fu assillato dai distributori che ostacolavano il suo ambizioso progetto di cinema autobiografico, così come Chaplin fu costretto all'esilio da uno Stato che aveva proclamato la legge del Padre. Il destino del patriarca sembra essere la distruzione dei suoi cari e della sua progenie, come il destino dello Stato pare consistere nell'annientamento del proprio popolo: una legge moralmente equa, ma sotto tutti gli altri aspetti iniqua. Raj Kapoor affidò il ruolo del padre al proprio stesso padre Prithviraj, osando ciò che nessun altro Edipo dei nostri tempi avrebbe osato. Fece in modo che il padre si scusasse per il cieco principio della Legge con tutti i cittadini del mondo, rappresentati qui dalla madre ferita, velata e in punto di morte.

Le scene d'amore tra adolescenti nei film di Raj conservano l'innocenza e la freschezza del primo amore e del primo bacio. L'amore consumato per la prima volta è una sorta di illuminazione, è la scoperta dell'altro, fonte di conoscenza senza colpa né rimorso. Sta forse proprio qui la felicissima capacità di Kapoor di parlare a tutti i cuori umani, superando i divari ideologici, le differenze culturali e i pregiudizi acquisiti che celano la nostra sacra nudità a noi stessi e a coloro che amiamo.

Kumar Shahani

*Indian cinema stepped out into the world with Awara, which captivated audiences not only in India, but in Soviet Russia, China, and the Arab countries as well. The hugely popular title song Awara hoon (I'm a vagabond) represents a first outing for the character, loosely modelled on Charlie Chaplin's Tramp that Raj Kapoor played in subsequent films. The film's plot, which has been described as an 'Oedipal melodrama', deals with a respectable judge who turns his pregnant*

*wife out of his house, suspecting her of infidelity. Their son Raju grows up in the slums to become a rootless vagabond who lives by his wits. Falling in love with the judge's ward, he comes into conflict with his father, played in the film by Raj Kapoor's own father, the veteran Prithviraj Kapoor.*

#### **Turning Modern Mythology on Its Head**

*The apprehension of beauty brings both danger and desire. The danger becomes the Chorus and desire becomes Oracular. Of epic history is born peasant tragedy. The redemption, of course, is in love. It rises above the medieval arches of oppressive regimes, hewn in stone, alien to the nation. The heavy black tones weigh down upon all who see freedom. Outside is the real abode of the 'jungli'.*

*The fragrant lotus that embeds the feminine, also brings forth the spirit of the wild Awara.*

*Thus the personal poetry of Raj Kapoor, vagabond-flâneur, surrounded by kitschy signals of heaven and hell, the mythical imperatives of mass communication, iconised both as rebel and dictator.*

*The phenomenal success of both Chaplin and Raj Kapoor lies perhaps in the fact that both of them identified themselves with the disenfranchised, finding in them the truth and beauty of simplicity and innocence. They inverted the processes of identification that mainstream cinema manufactured to formula. Raj Kapoor was harassed by his distributors to fracture his own telos later on in life when he carried his autobiographical concerns into the wide sweep of history, just as Chaplin, in a manner, was exiled from the State that proclaimed the law of the Father.*

*The destiny of the patriarch seems to be the destruction of his beloved and their progeny, as it is of the state to annihilate its own people, equal in moral terms, unequal in every other. Raj Kapoor made his own father Prithviraj play this figure, an act of daring that no other Oedipus of our times may have undertaken. He made the father apologize to all citizens*

*of the world for the blind rule of Law, albeit to the wounded, shrouded mother in death's throes.*

*The scenes of adolescent love in Raj Kapoor's films have all the innocence and freshness of first love, the first kiss, the first consummation, like an illumination, the discovery of the other that is the fountainhead of knowledge without guilt or remorse.*

*Perhaps therein lies the felicity of his address to every human heart, across the ideological divides, cultural differences and learned prejudices that hide our sacred nudity from ourselves and those whom we love.*

Kumar Shahani

#### **DO BIGHA ZAMEEN**

India, 1953 Regia: Bimal Roy

■ T. it.: *Due ettari di terra*. T. int.: *Two Acres of Land*. Sog.: Salil Choudhury. Scen.: Hrishikesh Mukherjee. Dial.: Paul Mahendra. F.: Kamal Bose. M.: Hrishikesh Mukherjee. Scgf.: Gonesh Basak. Mus.: Salil Choudhury. Canzoni: Shailendra. Int.: Balraj Sahni (Shambu Maheto), Nirupa Roy (Parvati Maheto), Ratan Kumar (Kanhaiya Maheto), Murad (Thakur Harnam Singh), Nana Palsikar (Dhangu Maheto), Nasir Hussain (conducente di riscio). Prod.: Bimal Roy per Bimal Roy Productions ■ DCP. D.: 122'. Bn. Versione hindi / *Hindi version* ■ Da: National Archive of India

Inizialmente autore di film bengalesi, Bimal Roy portò l'umanesimo e le tematiche sociali della sua tradizione nel cinema hindi. La visione di *Ladri di biciclette* di De Sica gli ispirò *Do Bigha Zameen*, storia drammatica e scabra di un contadino che lotta strenuamente per salvare la propria terra dalle grinfie di uno strozzino. Il film, il regista e l'attore principale Balraj Sahni furono più volte premiati. Nel 1954 *Do Bigha Zameen* partecipò al Festival di Cannes, dove ricevette una menzione speciale.



Do Bigha Zameen

### La conquista della verosimiglianza

Quando il film di Bimal Roy *Do Bigha Zameen* uscì nelle sale, erano trascorsi meno di dieci anni dall'indipendenza dell'India. Il paese lo accolse con un silenzio attonito. Non vi furono fragorosi applausi, né l'esultanza che solitamente accompagna la notizia del successo commerciale di un film. Si riconosceva la nascita di un nuovo tipo di cinema. Un cinema popolare, verosimile.

Il film aveva colmato la distanza tra finzione e realtà. Certo, era a tratti melodrammatico. E certo, nell'intreccio c'era qualche coincidenza di troppo. Ma in tutto questo, da qualche parte, c'era una straordinaria onestà che non poteva essere ignorata. *Do Bigha Zameen* aveva toccato un nervo scoperto dell'India, che in quegli anni stava tentando di affrancarsi dal passato feudale per avanzare verso un futuro moderno, industriale. Il nervo scoperto era

la terra. L'ottantacinque per cento della popolazione viveva in aree rurali e semi-rurali, ed era costituito perlopiù da piccoli contadini e da 'senzatterra' sfruttati dai grandi proprietari terrieri di stampo feudale. Anche nelle aree urbane gran parte degli abitanti era composta da lavoratori senza terra che erano fuggiti dalla schiavitù per cercare lavoro in città.

Era questa l'idea centrale di *Do Bigha Zameen*, storia di un piccolo agricoltore marginale che ha solo tre mesi di tempo per saldare un debito e conservare il suo piccolo pezzo di terra. Il film narra la battaglia di un uomo per salvare la dignità e l'onore della sua famiglia. Bimal Roy dosa sapientemente il crescendo di tensione: dapprima il contadino e suo figlio si trasferiscono nella città di Kolkata per guadagnare la cifra che potrà riscattare le loro vite, poi l'uomo si trasforma in un animale da tiro portando in giro la gente con il riscio, e all'avvicinarsi della scadenza il figlio si mette a fare il lustrascarpe e anche la moglie incinta inizia a lavorare. A questo punto il film si incentra sulla famiglia che si batte disperatamente per salvare la propria terra. E intanto Bimal Roy ci mostra il ventre molle della città, dove i poveri uniscono le loro forze per riuscire a sopravvivere ma anche per dare un senso alle proprie vite. Qui lo spettatore scopre un cameratismo che celebra la solidarietà e la compassione.

Ma Bimal Roy è interessato anche ad altro, e si vede. Per il finale aveva due possibilità: permettere ai personaggi di emergere trionfanti o indicare quello che sarà il destino del paese. Sceglie la seconda. Ecco perché il film appare ancora credibile.

Saeed Mirza

*Originally a director in Bengali films, Bimal Roy brought the humanism and social concerns of his tradition to Hindi cinema. A screening of De Sica's Bicycle Thieves inspired him to create Do Bigha Zameen, the grittily dramatic tale of a poor farmer's struggle to save*



his land from the clutches of a rapacious landlord. Do Bigha Zameen won its director and its lead actor Balraj Sahni several awards, besides featuring in competition at the Cannes Film Festival in 1954, where it received a special mention.

### The Ring of Truth

It was less than a decade after India gained independence from British rule that Bimal Roy's film Do Bigha Zameen was released. Audiences around the country greeted it with stunned silence. There was no boisterous acclaim, none of the celebratory music that follows the news of a film becoming a box-office success. It was an acknowledgement that a new kind of cinema had emerged: a cinema in the popular mode, with the ring of truth.

The film had bridged the gap between fiction and reality. Yes, it was overly melodramatic at times, and yes, the story line did have avoidable coincidences. But somewhere in all of this, there was an incredible honesty that could not be ignored. The film had touched the core of a nation's dilemma, as it attempted to free itself from its feudal past and move towards a modern, industrial future.

The dilemma was about land. Eighty-five percent of the population lived in rural and semi-rural areas. Of this, the vast majority were small, marginal farmers and landless labourers who worked on the fields of the big feudal landlords. In urban areas too, there was a large population of landless labourers who had escaped serfdom and migrated there in search of work.

This was the central idea of Do Bigha Zameen. It is the story of a marginal farmer who is given a short time of three months to pay back a debt or forfeit his small piece of land. The film is about his battle to save the dignity and honour of his family. Bimal Roy slowly builds up the tension in the film, as the farmer and his young son move from their rural environs to the city of Kolkata in order to earn that crucial amount of money that can redeem their lives. The tension

begins to mount as the farmer becomes a human carriage ferrying people across the city. As the deadline approaches, his son begins to work as a shoeshine boy and his pregnant wife also joins a village workforce.

The film now revolves around the family fighting frenziedly against the odds to save their land. In the midst of all of this, Bimal Roy also reveals the underbelly of the city, where the poor congregate to live and work, and to make something of their lives. It is here that the viewer finds a camaraderie that celebrates the human spirit of compassion and understanding. But Bimal Roy reveals he has other concerns on his mind. He had two choices on how to end the film: Would he allow the characters to emerge triumphant from their ordeal, or would he rather predict the course the country would take in the future? He chose the latter. That is why his film has the ring of truth even today.

Saeed Mirza

---

### PYAASA

India, 1957 Regia: Guru Dutt

■ T. it.: *Sete eterna*. T. int.: *The Thirsty One*. Dial.: Abrar Alvi. F.: V.K. Murthy. M.: Y.G. Chawhan. Scgf.: Biren Naag. Mus.: S.D. Burman. Canzoni: Sahir Ludhianvi. Int.: Mala Sinha (Meena), Guru Dutt (Vijay), Waheeda Rehman (Gulabo), Rehman (Ghosh), Johnny Walker (Abdul Sattar), Kumkum (Juhi), Leela Misra (madre di Vijay), Mehmood (fratello di Vijay), Tun Tun (Pushplata). Prod.: Guru Dutt per Guru Dutt Films ■ DCP. D.: 143'. Bn. Versione hindi / Hindi version ■ Da: National Archive of India

Questo film profondamente originale del produttore e regista Guru Dutt è ampiamente considerato un classico del cinema indiano. L'opera colpisce nel segno con la sua visione dell'artista romantico in conflitto con un mondo insensibile e materialista. Dutt interpreta il ruolo del protagonista Vijay, poeta malinconico e misconosciuto

che si confronta con l'avidità e l'ipocrisia dei custodi dell'ordine sociale e con la compassione dei reietti. Re-spite dalla cultura ufficiale, le poesie di Vijay diventano famose solo dopo la sua presunta morte. Nel momento culminante del film, il poeta torna dal mondo dei morti per denunciare l'ipocrisia di coloro che si sono radunati per elogiare i suoi versi.

### Melodia e dramma

*Pyaasa* riscosse un grande successo di pubblico e di critica durante la breve vita del suo autore. Guru Dutt lavora entro i confini del melodramma ed è sensibile a entrambe le sue componenti, la melodia e il dramma. Al pari di Orson Welles, sa magistralmente dar corpo ai suoi protagonisti, come dimostra la sua interpretazione ricca di sfumature in *Pyaasa*. Il suo è sempre un dramma sottotono: dove altri registi indiani griderebbero, Dutt susurra. La sua macchina da presa, spesso montata su una gru con una lente 100mm, sa stringere silenziosa su un primo piano per cogliere i minimi cambiamenti d'espressione. I movimenti della gru spaziano da immagini in picchiata a minimi, quasi impercettibili cambiamenti di livello.

Per quanto riguarda la melodia, nessuno usa le canzoni in maniera così eloquente. In *Pyaasa* Guru Dutt non rispetta le convenzioni del cinema indiano, usa le canzoni in forma di frammenti o come estensione dei dialoghi, altre volte dilatandole oltre la lunghezza canonica. Sa inoltre adattare alle esigenze drammatiche, come nella scena culminante in cui la musica accompagna il fugge fugge di una folla isterica e disordinata. In tutti i casi, l'assoluta padronanza della messa in scena e il montaggio ritmico esprimono un ampio ventaglio di emozioni, dall'estrema gentilezza alla sensualità, dalla tenerezza al conflitto drammatico e alla ferocia.

Lavorando in collaborazione con il suo operatore, V.K. Murthy, Guru Dutt crea un repertorio di immagini



Pyaasa

uniche. Pur attingendo al realismo, il loro stile non si lascia limitare da esso. Spesso il volto di un personaggio è solcato da ombre fugaci di provenienza misteriosa, e le ombre allungate sottolineano la solitudine del protagonista. L'illuminazione riempie d'emozioni gli spazi del quotidiano. Il mondo creato dalla fantasia di Guru

Dutt in *Pyaasa* è profondamente solidale con la gente che vive ai margini della società rispettabile, dalla prostituta al massaggiatore ambulante. Questi personaggi conservano la loro umanità nonostante le difficoltà, e sono distanti dal sentimentalismo stucchevole che spesso caratterizza il cinema indiano. La sensibilità del regista per i dettagli

emerge anche nella descrizione dei ricchi e dei potenti: Dutt ci mostra i segni della loro ostentazione, l'arroganza dei loro gesti e delle loro parole, e infine la brutalità delle loro azioni.

Forse è l'umanità di *Pyaasa* a piacerci e ad attirarci ancora, dopo tutti questi anni. I film di Guru Dutt ci invitano a capire gli altri e noi stessi.

Arun Khopkar

*Producer and director Guru Dutt's intensely original film is widely considered one of Indian cinema's unquestionable classics, striking a chord with its vision of the romantic artist in conflict with an unfeeling, materialistic world. Dutt plays the central role of Vijay, the brooding, alienated poet who encounters greed and philistinism among the gatekeepers of society, and compassion among its outcasts. Rejected by the establishment, Vijay's work becomes popular only after his supposed death. In the film's rousing climax, the poet returns from the dead to denounce the hypocrisy of those who have gathered to praise him.*

#### **Melody and Drama**

*Pyaasa was a great commercial and critical success in the short life of its maker. Guru Dutt worked in the genre of melodrama and was equally sensitive to its two components, melody and drama. Like Orson Welles, he had a vision of his protagonists which he interpreted masterfully, as the finely nuanced performances in *Pyaasa* prove. His drama was based on understatement. Where other Indian filmmakers would use a scream, he used a whisper. His camera, quite often mounted on a crane with a 100mm lens, would move silently into a close-up to capture minute changes of expression. The crane movements varied from swooping dramatic manoeuvres to subtle, almost imperceptible changes of level.*

*As for melody, no one used songs with more telling effect. In *Pyaasa*, Guru Dutt disregarded the conventions of Indian cinema regarding songs. He could use them in fragmentary form or as an extension of dialogue, while at other*

times, they went beyond the standard length. He could use them dramatically, as in his powerful interpretation of the climactic scene, where a song plays over a hysterical, stampeding mob. No matter how he used a song, his complete mastery over its mise-en-scène and its rhythmic cutting expressed a wide range of emotions, from extreme gentleness, sensuousness and tenderness to dramatic conflict and brutal violence.

Working in close collaboration with his cameraman V.K. Murthy, Guru Dutt created a world of original and unique images. Though their style draws from a realistic idiom, it is not limited by realism. Often, fleeting shadows thrown by unidentified sources cross the face of a character; elongated shadows underline the loneliness of the protagonist. Lighting charges the spaces of everyday life with emotion.

The world created by Guru Dutt's imagination in *Pyaasa* is deeply humanistic and sympathetic to the people who live on the fringes of respectable society, from the commercial sex worker to the itinerant masseur. These characters retain their humanism in spite of the difficult conditions of their lives. Their depiction has none of the maudlin sentimentality so common in Indian cinema. Guru Dutt's characterisation of the affluent and the powerful too is done with a fine eye for detail – he shows us the signs of their pomp, the arrogance of their gestures and words, and finally the brutality of their actions.

Perhaps it is the humanism of *Pyaasa* that still intrigues us and draws us in, after all these years. Guru Dutt's works invite us to understand others and understand ourselves.

Arun Khopkar

## MOTHER INDIA

India, 1957 Regia: Mehboob Khan

■ T. it.: *Madre India*. Dial.: Wajahat Mirza, S. Ali Raza. F.: Faredoon Irani. M.: Shamsuddin Kadri. Scgf.: V. H. Palnitkar. Mus.: Naushad. Canzoni: Shakeel Badayuni. Int.: Nargis (Radha), Sunil Dutt (Birju), Raaj Kumar



Mother India

(Shamu), Rajendra Kumar (Ramu), Kanhaiyalal, Mukri (Sukhilala), Jilloo, Kumkum (Champa), Chanchal, Sheela Naik (Kamla). Prod.: Mehboob Khan per Mehboob Productions ■ 35mm. D.: 172'. Col. Versione hindi con sottotitoli inglesi / Hindi version with English subtitles ■ Da: BFI – National Archive

“Tutti i film hindi vengono da *Mother India*”, ha osservato uno sceneggiatore indiano. Spettacolare e dotato di un intreccio ricco ed esuberante, il film di Mehboob Khan ha finito per assurgere al rango di epica nazionale. *Mother India* narra la saga di una contadina determinata e coraggiosa, simbolo della capacità di resistenza e di sopportazione dell'intera nazione. I paesaggi rurali dell'India, i ritmi del villaggio e il succedersi delle stagioni si animano grazie a un'evocativa fotografia a colori dominata dai toni caldi e ricchi della terra.

### Il viaggio epico di una nazione

*Mother India* fu realizzato nel 1957, esattamente dieci anni dopo la conquista dell'indipendenza. Anche se le vicende narrate iniziano una generazione prima di quell'evento fonda-

mentale, stranamente il film non pare interessato a descrivere il volto della potenza colonizzatrice e preferisce invece scavare nei ritmi dell'antichissima civiltà rurale. Questa sorta di atemporalità è rappresentata da Radha, interpretata da Nargis, un misto di Madre Coraggio e Madre Terra. Con lei, percorriamo il viaggio epico di un intero paese dal buio alla luce.

All'inizio Radha è una giovane sposa che, insieme al marito contadino, lotta per arrivare alla fine del mese. La loro è una vita fatta di poca felicità e tanti sacrifici, poiché la maggior parte dei prodotti della loro terra finisce nelle mani di un proprietario terriero. Quando Radha e suo marito decidono di coltivare un misero e arido pezzo di terra, la catastrofe sconvolge le loro vite: il marito perde entrambe le braccia in un incidente e Radha è costretta a dare in pegno al proprietario terriero i suoi gioielli per provvedere ai tre figli. In seguito dovrà cedergli anche il pezzo di terra.

Benché a questo punto il film ruoti attorno alle tematiche della terra, del sacrificio e di un sistema agrario iniquo, entrano in gioco anche altri elementi:

la scomparsa del marito di Radha, che si allontana perché non sopporta l'umiliazione d'essere invalido, e la morte del figlio più piccolo durante un'alluvione. Mentre gli anni passano e i figli diventano uomini, continuiamo ad assistere alle traversie dell'indomita Radha.

Il solo riferimento alla nascita dello stato indiano giunge quando Radha si rivolge ai compaesani in fuga dalle devastazioni dell'alluvione e li esorta a non abbandonare le loro terre e ad aver fede in un futuro migliore. I compaesani ritornano, e in un'immagine dalla forte valenza simbolica si radunano componendo una mappa dell'India. È il 1947: il paese è libero.

Il film si sposta sulla duplice lotta di Radha, impegnata da un lato a lavorare la terra con l'aiuto dei figli e dall'altro a domare lo spirito ribelle del figlio minore, il quale nutre un profondo rancore nei confronti dell'aguzzino che ha causato tanti guai alla sua famiglia. Nonostante queste traversie Radha conserva stoicamente una dignità profondamente ancorata a valori saldissimi, quelli di un'India tradizionale che ha assistito a una serie di asalti destabilizzanti rimanendo sempre incollabilmente fedele a se stessa.

Il film si conclude nell'India indipendente, dove Radha è invitata a inaugurare una piccola diga che porterà finalmente l'acqua ai campi riarsi: la speranza è che si tratti di un nuovo inizio per tanta gente lungamente sfruttata e oppressa.

Saeed Mirza

*"All Hindi films come from Mother India", an Indian screenwriter once remarked. Exuberantly rich in incident and spectacle, director Mehboob Khan's film has acquired the status of a national epic over the years. The film unfolds the saga of a peasant woman, whose courage and determination symbolizes the endurance of the nation itself. The rural landscapes of India, the rhythms of village life and the changing seasons are brought alive by evocative colour cinematography in rich earth tones.*

### **The Epic Journey of a Nation**

*Mother India was made in 1957, exactly ten years after India gained Independence. Though the film begins a generation before that momentous occasion, strangely enough, it never actually reveals the face of the colonizing power. Rather, it delves into the rhythm of an agricultural civilization that has existed since time immemorial. And representing this timelessness is Radha, played by Nargis, who combines the characteristics of both Mother Courage and Mother Earth. Through her, we traverse the epic journey of a country from darkness to light.*

*Radha's story begins with her as a young bride who, along with her farmer husband, struggles to make ends meet. Theirs is a journey of a little happiness and much struggle and sorrow, since most of what their land produces is taken by the village landlord. When Radha and her husband try to fend for themselves by cultivating a piece of barren land, catastrophe strikes. The husband loses both his arms in an accident, and Radha has to pawn her jewellery to the landlord in order to fend for their three children. Later, she will also lose her land to him.*

*Though at this point the film revolves around the theme of an unjust agrarian system, of land and the struggle to make it yield, other factors come into play. The disappearance of Radha's husband one day, because he cannot bear the humiliation of his incapacity; the death of Radha's youngest child in a flood. Through all this, we see the saga of Radha, and her indomitable spirit, as the years pass and her two young boys become men.*

*The only reference to India becoming a nation comes when Radha appeals to fellow villagers who are attempting to flee the ravages of a great flood, not to abandon their lands and to have faith that things will change. The villagers return, and in a symbolic shot, regroup into the contours of the map of India. The year is 1947 and India is free.*

*The saga now shifts to Radha's struggle on two fronts: one, to till the land with the help of her sons, and the other, more personal, to tame the rebellious spirit of*

*her younger son who harbours deep anger against the scheming landlord who brought such grief upon his family. In all of this, Radha maintains a stoic dignity that arises from the values ingrained within her. These are the values of a traditional India that has seen a series of destabilizing onslaughts, and yet has held fast and remained unchanged.*

*The film ends in independent India, where Radha is invited to inaugurate a small dam that will finally bring water to the parched fields. Hopefully, this is a new beginning that will change the lives of people who have been oppressed for so long.*

Saeed Mirza

---

### **AJANTRIK**

India, 1957 Regia: Ritwik Ghatak

■ T. int.: *Pathetic Fallacy*. Scen.: Ritwik Ghatak. F.: Dinen Gupta. M.: Ramesh Joshi. Scgf.: Robi Chattopadhyaya. Mus.: Ali Akbar Khan. Int: Kali Bannerjee (Bimal), Kajal Gupta (giovane donna), Shriman Deepak, Gyanesh Mukherjee (meccanico), Keshto Mukherjee, Gangapada Basu. Prod.: Promode Lahiry per L.B. Films International ■ DCP. D.: 102'. Bn. Versione bengalese / *Bengali version* ■ Da: National Archive of India

“Uno dei pochi talenti veramente originali che il cinema di questo Paese abbia prodotto”: così Satyajit Ray definì il suo contemporaneo Ritwik Ghatak. *Ajantrik*, primo film di Ghatak uscito in sala, propone “un’integrazione emotiva con l’era della macchina” attraverso la storia di un eccentrico tassista chiamato Bimal e una vecchiaia Chevrolet scassata chiamata Jagaddal. Ansante, strombettante e rantolante, la macchina sembra pensare con la propria testa, e anche Bimal la tratta come un essere umano. Seguendo il protagonista mentre esercita il proprio mestiere in una cittadina del Bihar e nelle regioni della tribù degli Oraon, il film esplora gli aspetti comici e filosofici del bizzarro legame tra l’uomo e la macchina.

## Libertà dai feticci

Quando Ghatak, divenuto profugo in seguito alla Partizione, concepì *Ajantrik*, la giovane nazione era divisa in due Stati tra loro ostili che opprimevano i loro stessi popoli ed erano destinati a isterilirsi attraverso ripetute crisi di identità.

Gli abitanti originari dell'India vivono lungo le sue foreste centrali e hanno sempre resistito a qualsiasi genere di colonizzazione. Ghatak aveva vissuto tra gli Oraon ai margini orientali di queste foreste, luogo dove fu forse perfezionato per la prima volta l'aratro. Gli abitanti dell'India centrale hanno sempre avuto a disposizione i migliori giacimenti di ferro del mondo, grazie ai quali altri popoli hanno forgiato armi e macchine che velocizzano i compiti umani con esiti spesso letali.

Ma Ghatak sapeva che gli Oraon – e perfino coloro che vivevano alla periferia del loro cosmo, come lui – erano in grado di contrastare i violenti rivolgimenti della civilizzazione attraverso la compassione collettiva nata dalle strutture dell'eros. La danza, il movimento e le bandiere sventolanti sono forme che da semplici feticci individuali si sono trasformate in *alankaras*, figure retoriche e musica. Queste, a loro volta, possono abbandonare le astrazioni per avvicinarsi ai segni. Le rappresentazioni possono allora dar vita a creazioni artistiche o scientifiche, narrazioni al di là del tempo.

Ecco come Ritwik Ghatak giunse alla bizzarra struttura – se così può essere chiamata – di *Pathetic Fallacy*. Riuscite a immaginare un titolo più astratto per un film? Il termine *Ajantrik* amplia la parola *jantrik* (meccanico) per suggerire la sua antitesi. Abbiamo assistito alla fine dell'epoca che privilegiava il meccanico a scapito dell'organico. In questo film che si presta a molteplici interpretazioni, non ponendosi un obiettivo esplicito, Ghatak vuole ricostruire per noi i segni che gli Oraon e altri popoli del mondo cercavano di trovare nella loro esperienza.

Mi sembra che il movimento della dan-



Ajantrik

za liberi il feticcio dal suo timore ultraterreno, rendendoci nello stesso tempo estatici e lucidi. La freschezza tribale che pervade il film ci offre una promessa di libertà primordiale dalle abitudini che ci siamo cucite addosso. Il magico non può mai essere ridotto a una narrazione lineare con un inizio, una parte centrale e una fine. È 'episodico', iterativo, si muove in maniera curvilinea, disegna spirali che sembrano aprirsi e spingere all'espressione, contengono e liberano l'interiorità, il segreto dell'energia, del desiderio, del gioiello rubato per sempre alla sposa divina.

Kumar Shahani

*'One of the few truly original talents in the cinema this country has produced' was how Satyajit Ray described his contemporary, Ritwik Ghatak. Ajantrik, Ghatak's first released feature, proposes 'an emotional integration with the machine age' through the story of an eccentric taxi-driver named Bimal and a battered old Chevrolet called Jagaddal. The wheezing, honking, rattling car has a mind of its own, and Bimal too treats it as a human being. As he plies his trade in small-town Bihar and the regions of the Oraon tribe, the film explores the comical*

*and philosophical aspects of the strange bond between man and machine.*

## Freedom from Fetishes

*A refugee of India's Partition, Ritwik Ghatak first thought of Ajantrik when the fledgling nation had been pulled apart into warring states repressing their own varied people, impoverishing themselves through repeated crises of identity. The original inhabitants of India live along its central forests and have been truly independent of any colonization. Ghatak had lived amongst the Oraons at the eastern end of these forests, where perhaps the plough was first perfected. The inhabitants of Central India have always had access to the finest iron ore in the world, from which other people have made weapons and machines that speed up organic tasks to lethal limits.*

*But Ghatak knew that the Oraons – and even those who lived on the periphery of their cosmos, such as himself – could counterpoint the violent waves of civilization's upheavals through collective compassion, born of eros and its epistemes. Dance, movement and fluttering banners are forms that have grown from mere fetishes of individuals to alankaras, or figures of speech and music. They in*

turn can yield the abstractions to approximate signs. The notations, then, can create realizations of science and art, narrative beyond chronologies.

*That is how Ritwik Ghatak arrived at the bizarre structure – if it be so called – of Pathetic Fallacy. Imagine giving a film a title as historically abstract as that! Literally, the title Ajantrik extends the word jantrik (mechanical) to suggest its antithesis. We have seen the end of the era that hegemonized the mechanical over the organic and the self-transformative. In this film of episodes that leads to multivalent interpretations, having no end or targeted object as it were, Ghatak wants to restore to us the signs that the Oraons and others like them (spread all over the earth) sought to find in their experience. It seems to me that the movement of dance frees the fetish from its otherworldly awe, making us both ecstatic and attentive. The fresh tribal air that wafts through the film gives us a promise of primeval freedom, from enclosing ourselves in any garb of stitched habit. The magical can never be levelled to a linear narrative with a beginning, middle and end. It is 'episodic', iterative, moves in curves and spirals that seem to open up and impel expression, contain and liberate from its grasp inner feeling, the secret of energy, desire, of ornament forever being stolen from the divine bride.*

Kumar Shahani

## MADHUMATI

India, 1958 Regia: Bimal Roy

■ Sog.: Ritwik Ghatak. F.: Dilip Gupta. Scgf.: Sudhendu Roy. M.: Hrishikesh Mukherjee. Mus.: Salil Choudhury. Canzoni: Shailendra. Int.: Dilip Kumar (Anand/Deven), Vyjantimala (Madhumati/Madhavi/Radha), Johnny Walker (Charandas), Pran (Raja Ugra Narayan), Jayant (padre di Madhumati), Tiwari (Bir Singh), Mishra, Baij Sharma, Bhudo Advani. Prod.: Bimal Roy per Bimal Roy Productions ■ 35mm. D.: 149'. Bn. Versione hindi / Hindi version ■ Da: National Archive of India

*Madhumati*, il più grande successo commerciale di Bimal Roy, è un film atipico per un regista fedele al realismo e fautore di un approccio socialista al cinema: romantica storia di reincarnazione arricchita da canzoni struggenti e da immagini suggestive, influenzò la nascita di un sottogenere del cinema hindi. Il film narra di un ingegnere che una notte trova riparo in un antico palazzo e si rende conto di esserci già stato in una vita precedente. In quella vita lavorava per il signore del palazzo e si era innamorato della splendida fanciulla tribale Madhumati.

### Una creatura di nebbia

Lo straordinario risultato di *Madhumati* sta nel superamento delle convenzioni del film di suspense e horror gotico a favore di una fede tutta indiana nella reincarnazione e nella rinascita, con l'aggiunta di elementi derivanti dal patrimonio popolare e tribale. Il primo film significativo a esplorare questo territorio era stato *Mahal* (1948) di Kamal Amrohi, ma *Madhumati* si spinge oltre collocando il genere – che possiamo definire 'gotico indiano' – all'interno della tradizione ibrida del cinema indiano fatta di melodramma, lasciva fuffanteria, umorismo popolare e sequenze di canti e danze. L'intreccio offre avvincenti colpi di scena e corre qualche rischio stimolante: il film è infestato da *doppelgänger*, dalla vergine tribale Madhumati alla sua apparizione spettrale, la sua sosia Madhavi, e la sua reincarnazione, Radha.

Il talento di Bimal Roy riesce a tenere in equilibrio tutti questi elementi. Maestro acclamato del realismo sociale, il regista sa delineare con estrema precisione le gerarchie del mondo di Madhumati. Osserviamo i rappresentanti di un sistema feudale avido e oppressivo, la popolazione tribale da esso sfruttata e la colta classe media urbana rappresentata da Anand, che simpatizza con i poveri ma è costretto a servire i potenti. Il tragico destino dell'eroina è in realtà "un'allegoria della misera

popolazione tribale indiana" (come scrive Jyotika Virdi). La sua vendetta – la vendetta della terra contro i suoi sfruttatori – deve per forza avvenire al di fuori del regno del reale.

La sceneggiatura di *Madhumati* era stata scritta dal regista bengalese Ritwik Ghatak, che nei suoi film di quel periodo rivelava un interesse quasi etnografico per il mondo tribale indiano: viene da chiedersi come avrebbe scelto di presentare l'eroina se avesse diretto il film. La *Madhumati* di Bimal Roy è una sorta di archetipo familiare: un'innocente che personifica la natura stessa, come la Shakuntala di Kalidasa e come molte altre ninfe che popolano la letteratura e il cinema indiani. Questa astrazione ormai trita acquista una sorprendente immediatezza tra le mani di Roy. In tutto il film si percepisce la ricerca della vera natura dell'elusiva e mutevole Madhumati, evocata dalla sublime sequenza in cui Anand rincorre la fanciulla in fuga nella nebbia seguendo il suono delle sue cavigliere. A questo livello il film suggerisce che stiamo assistendo all'eterno gioco del desiderio che si snoda attraverso le vite e i secoli. Come sempre nel cinema hindi, l'essenza mistica del film è affidata ai versi di una canzone: "Sono un fiume, eppure ho sete / Parole semplici, ma un profondo mistero".

Rajesh Devraj

*Madhumati was Bimal Roy's biggest commercial success, a rare genre film from a director known for his realism and his socialist approach to cinema. Its romantic tale of reincarnation, ornamented with haunting songs and atmospheric visuals, was influential in establishing a sub-genre of Hindi cinema. The film tells the story of an engineer who takes shelter in an ancient mansion one night, only to realize he has been there in a previous life. He recalls that life when he worked for the lord of the mansion, and fell in love with the beautiful tribal maiden Madhumati.*

### A Creature of the Mist

Madhumati's striking achievement lies in transcending the conventions of the Gothic horror/suspense film to bring in a wholly Indian belief in reincarnation and rebirth, as well as elements drawn from folk and tribal lore. Kamal Amrohi's Mahal (1948) was perhaps the first significant film to explore this territory, but Madhumati goes further in placing the genre – call it Indian Gothic – within the hybrid tradition of Hindi cinema, complete with melodrama, leering villainy, folksy humour and intermittent song-and-dance sequences. The film's narrative provides several satisfying twists and turns, besides taking some intriguing risks – there is a positive infestation of doppelgangers, for instance, from Madhumati the tribal maiden to her ghostly apparition, her look-alike Madhavi, and her reincarnation, Radha.

It is Bimal Roy's skill as a filmmaker that keeps all these juggling balls in the air. An acclaimed master of social realism, he also succeeds in delineating the hierarchies of Madhumati's world quite precisely. We observe the representatives of an oppressive feudal system, the hill people it has dispossessed in its greed, and the urban educated class, represented by Anand, which sympathizes with one side, but must serve the other. The tragic fate of the film's heroine is indeed 'an allegory for India's indigent tribal population' (as Jyotika Viridi describes it). Her revenge – the revenge of the land against its exploiters – is necessarily outside the realm of the real.

Madhumati's story was written by the Bengali director Ritwik Ghatak, whose own contemporaneous work reveals an almost ethnographic fascination for the world of the Indian tribal: one speculates how he would have presented the heroine, had he directed the film. As for Bimal Roy's Madhumati, she is something of a familiar archetype: an innocent who personifies nature itself, like Kalidasa's Shakuntala, like numerous other nymphs from Indian literature and cinema. This worn-out abstraction can become something startlingly im-



Madhumati

mediate in Roy's hands. Throughout the film, one senses a search for the truth of Madhumati's elusive, protean nature, evoked most sublimely in the sequence where Anand follows her fugitive figure into the mist, drawn on by the music of her anklets. At this level, the film suggests that we are witnessing an eternal game of desire and yearning, stretching across centuries and lives. As always in Hindi cinema, it is the lyric writer who grasps its mystical essence: Main nadiya phir bhi main pyaasi / Bhed ye gehra, baat zara si. I am a river, yet I am thirsty / Simple words, but a deep mystery.

Rajesh Devraj

---

### KAAGAZ KE PHOOL

India, 1959 Regia: Guru Dutt

■ T. it.: Fiori di carta. T. int.: Paper Flowers. Scen.: Abrar Alvi. F.: V.K. Murthy. M.: Y.G. Chawhan. Scgf.: M.R. Achrekar. Mus.: S.D. Burman. Canzoni: Kaifi Azmi. Int: Guru Dutt (Suresh Sinha), Waheeda Rehman (Shanti), Baby Naaz (Pramila Sinha), Johnny Walker (Rocky), Mahesh Kaul (Rai Bahadur Verma), Veena (Veena Varma/

Veena Sinha), Minoo Mumtaz (veterinario), Niloufer, Sulochana Devi, Sheila Vaz. Prod.: Guru Dutt per Guru Dutt Films ■ 35mm. D.: 144'. Bn. Versione hindi / Hindi version ■ Da: National Archive of India

Capolavoro oscuro e malinconico, Kaagaz ke Phool esplora la finzione del mondo del cinema. Film quasi autobiografico, narra le vicende di un regista descrivendo il fallimento, l'oblio e la morte quali esiti inevitabili del suo percorso. Quasi una premonizione, dato che Kaagaz ke Phool fu un fiasco dal punto di vista commerciale e Guru Dutt smise di fare film, precipitando in uno stato di depressione che nel 1964 lo portò al suicidio. La trama ruota attorno a Suresh Sinha, regista cinematografico di successo in piena crisi coniugale. L'uomo conduce alla fama la giovane Shanti, ma i pettegolezzi sulla loro relazione turbano la figlia di Suresh: per il bene di quest'ultima, Shanti abbandona il cinema. La fortuna di Suresh inizia a declinare e l'uomo comincia a bere, perdendo lentamente il controllo della propria vita.





## Il regno delle ombre

Creatore di immagini indimenticabili, Guru Dutt è oggi considerato uno dei maestri del cinema mondiale.

Molti storici e critici vedono le canzoni del film, *sine qua non* del cinema indiano, come una deviazione dal linguaggio realistico o come una concessione al botteghino. Ma alcuni dei più grandi registi indiani hanno saputo elevare le canzoni ad altissimi livelli di lirismo e di intensità drammatica. Guru Dutt fu sicuramente tra coloro che meglio praticarono questa forma. Nella sua breve ma abbagliante carriera si mosse con disinvoltura tra la lingua parlata del dialogo e le parole misurate dei versi delle canzoni, coniugando armoniosamente le due componenti grazie a un uso magistrale del montaggio.

*Kaagaz Ke Phool* fornisce molteplici esempi del suo talento. Nei primi dieci minuti del film, immagini di grande intensità scorrono fluide in un flashback. Preferendo alla narrazione lineare un abile lavoro di montaggio, Guru Dutt crea una sequenza di straordinaria bellezza lirica. I vasti spazi del teatro di posa – con le sue luci e i suoi angoli bui, i soffitti alti, le passerelle, le gru e i dolly, tutti immersi in trame complesse di luci e ombre – sono valorizzati al massimo dal formato Cinemascope del film.

*Kaagaz Ke Phool* fu il primo film indiano in Cinemascope. Guru Dutt, regista visionario, capì quello che questo formato poteva offrire al suo film sull'industria del cinema e su un artista che si sforza di conservare la propria creatività, e si avvale del formato per esprimere la solitudine di un uomo circondato da vasti spazi insensibili al suo dolore. Era il 1959, un anno prima che i maestri del cinema europeo esplorassero le potenzialità artistiche (contrapposte a quelle meramente spettacolari) del Cinemascope con film quali *L'avventura* (1960), *La dolce vita* (1960) e *8 ½* (1962).

Guru Dutt usava l'illuminazione per cogliere il bagliore di uno sguardo e il guizzo di un muscolo facciale, facen-

doli parlare con un'eloquenza e una grazia rare. Con il suo operatore V.K. Murthy creò immagini malinconiche e introverse dominate da ricchi e soffici neri ed evocò atmosfere di cupo presagio. Il mondo in cui viene trascinato lo spettatore è onirico, con le sue leggi di luci e ombre.

Arun Khopkar

*A dark, brooding masterpiece, Kaagaz ke Phool explores the make-believe world of the movies. Quasi-autobiographical in nature, it portrays the life and times of a filmmaker, depicting failure, oblivion and death as the inevitable outcomes of his journey. The theme proved to be somewhat prescient, since Kaagaz ke Phool was a commercial failure, and Guru Dutt never put his name to a film again, hurtling into a state of depression which led ultimately to his tragic suicide in 1964. The plot concerns Suresh Sinha, a famous film director whose marriage is on the rocks. When he grooms a young woman named Shanti to fame and stardom, the gossip about their love affair troubles Suresh's daughter. For her sake, Shanti withdraws from films. Suresh's fortunes begin to decline and he takes to drink, slowly losing his grip on himself.*

### The Realm of Shadows

*Guru Dutt, who died in 1964 at the age of thirty-nine, is today recognised as one of the masters of the world cinema, and as a creator of haunting images on the big screen.*

*Many historians and critics see the film song, the sine qua non of the Indian cinema, as a deviation from a realistic idiom or as a concession to the box-office. But some of the greatest Indian directors have been able to lift the song to great lyrical heights and dramatic intensity. Guru Dutt was certainly a leading exponent of the form. Throughout his short but dazzling career, he moved with great ease from the spoken word of the dialogue to the measured words of the lyric, merging them seamlessly with the help of skilful editing.*

*Kaagaz Ke Phool provides several examples of his mastery. In the first ten minutes of the film, intensely powerful images move smoothly into a flashback. Preferring powerful montage to a straightforward narrative, Guru Dutt creates a daring sequence, stunning in its beauty and lyricism. The vast spaces of a film studio – with its lights, its dark corners, its high ceilings, catwalks, cranes and trolleys, all engulfed in complex patterns of light and shadow – are stretched to their expressive limits by the Cinemascope format of the film.*

*Kaagaz Ke Phool was the first Indian film made in Cinemascope. Guru Dutt, however, was a seer of cinema who realized the potential of Cinemascope for his self-reflexive film about the film industry and the struggle of an artist to retain his own creativity. He used the format to express the loneliness of a man surrounded by vast spaces mute to his suffering. This was in 1959, a year before the masters of European cinema explored the artistic (as against the merely spectacular) potential of Cinemascope with films such as *L'avventura* (1960), *La dolce vita* (1960) and *8 ½* (1962).*

*Guru Dutt used lighting to pick up the glint in an eye and the flicker of a facial muscle, making them speak with rare eloquence and grace. He and his cameraman V. K. Murthy created brooding, introverted images with rich velvety blacks, casting a mood of foreboding and gloom. The world they take you into is oneiric, with its own laws of light and shade.*

Arun Khopkar

## CINEGIORNALI INDIANI DEGLI ANNI CINQUANTA INDIAN NEWSREELS OF THE FIFTIES

*Gli anni Cinquanta, l'età dell'oro: classici indiani da salvare* comprende otto cinegiornali prodotti dalla Films Division e mai proiettati all'estero prima d'ora. Fondata nel 1948, la Films Division aveva il compito di produrre e distribuire documentari, cortometraggi e cinegiornali per conto del Governo indiano. Fu una delle più grandi istituzioni cinematografiche di questo tipo al mondo, grazie anche a un decreto che obbligava tutte le sale del Paese a proiettare i suoi film.

Negli anni Cinquanta non c'era spettatore cinematografico che non conoscesse l'*Indian News Review* della Films Division e i suoi regolari bollettini sullo stato della nazione. I cinegiornali mostravano gli eventi di più stretta attualità: la partenza di Lord Mountbatten, gli eroi che avevano scalato l'Everest, l'arrivo in India del Dalai Lama. Davano rilievo alla promessa nehruviana di un domani migliore: grandi dighe e ponti in costruzione, nuovi carri armati e caccia scintillanti, gioiose tribù piumate che celebravano danzando il loro amore per la nazione. L'India di questi film non era sempre migliore di quella reale, perché i cinegiornali riferivano anche di incidenti ferroviari, di alluvioni devastanti e di altre catastrofi del terzo mondo. In quegli anni di isolamento, i cinegiornali rappresentarono la sola finestra sul mondo per milioni di persone, a cui sapevano offrire anche scorci insoliti e intriganti: scene di nuoto sincronizzato, mostre canine e altre novità. Nelle sale cinematografiche degli anni Cinquanta, i cinegiornali della Films Division venivano proiettati prima dei film, ed è così che verranno presentati nel nostro programma. I loro contenuti potranno creare interessanti contrasti – per esempio la propaganda di Stato fornirà un contesto alla real-

tà descritta in *Do Bigha Zameen* – o illuminare in maniera più indiretta le tematiche di un film. Alcuni di questi cinegiornali permettono di intravedere l'industria cinematografica più popolare, e altri raffigurano semplicemente la grigia realtà da cui il mondo sfavillante di Bollywood permetteva di evadere. E naturalmente si è liberi di guardare questi film d'attualità esclusivamente per ciò che sono: testimonianze di un luogo e di un passato straordinari, l'India dell'età dell'oro, gli anni Cinquanta.

Rajesh Devraj

The Golden Fifties: India's Endangered Classics includes eight newsreels, produced by Films Division, that are being screened for the first time outside India. Set up in 1948, the state-run Films Division had a mandate from the government of India to produce and distribute documentaries, short films and newsreels. It was one of the largest such bodies in the world, thanks in no small part to a government ruling which made screening of its films compulsory for every theatre in the country.

*In the fifties, every Indian viewer was familiar with Films Division's Indian News Review, which provided regular bulletins on the state of the nation. The newsreels showed history in the making: the departure of Lord Mountbatten, the heroes who climbed Everest, the Dalai Lama's arrival in India. They advertised the Nehruvian promise of a new dawn: great dams and bridges under construction, gleaming new tanks and fighter planes, happy feathered tribals dancing for the love of the state. The India of these films was not always a better India than the one you saw outside your window, for the newsreels reported on train crashes, ravaging floods and other third-world disasters as well. In those insular times,*

*they also provided the only window on the world for millions, with glimpses of synchronized swimmers and dog shows and other such intriguing novelties.*

*In the cinema halls of the fifties, Films Division newsreels were projected before the feature film of the day, and that is how they are being shown in this programme. Their preoccupations may create interesting contrasts for the viewer – state propaganda providing a frame for the reality depicted in Do Bigha Zameen, for instance – or illuminate a film's themes in more indirect ways. A few of them will provide glimpses of the film industry that created the main attractions, while others may simply represent the drab reality from which glamorous Bollywood provided an escape. And of course, one is free to view these reels independently for what they are: time capsules from an extraordinary past, India's golden fifties.*

Rajesh Devraj

### MAHATMA GANDHI AT THE ROUND TABLE CONFERENCE

India, ?

■ DCP. D.: 7'. Bn. Versione hindi / Hindi version ■ Da: Films Division of India

### INDIAN NEWS REVIEW NO. 5

India, 1948

■ 35mm. D.: 9'. Bn. Versione hindi / Hindi version ■ Da: Films Division of India

### INDIAN NEWS REVIEW NO. 172

India, 1952

■ 35mm. D.: 9'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Films Division of India

**INDIAN NEWS REVIEW NO. 246**

India, 1953

■ 35mm. D.: 8'. Bn. Versione inglese (colonna sonora non disponibile) / *English version (soundtrack not available)* ■ Da: Films Division of India

---

**INDIAN NEWS REVIEW NO. 297**

India, 1954.

■ 35mm. D.: 9'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Films Division of India

**INDIAN NEWS REVIEW NO. 550**

India, 1959

■ 35mm. D.: 9'. Bn. Versione hindi / *Hindi version* ■ Da: Films Division of India

---

**BHARTIYA SAMACHAR  
CHITRA  
(Indian News Review No. 721)**

India, 1962

■ 35mm. D.: 8'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Films Division of India

**BHARTIYA SAMACHAR  
CHITRA  
(Indian News Review No. 767)**

India, 1963

■ 35mm. D.: 10'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Films Division of India



Il Mahatma Gandhi incontra Charlie Chaplin a Londra nel 1931 (*Mahatma Gandhi at the Round Table Conference*)



# IL GIAPPONE PARLA! I FILM DELLA SHOCHIKU

*Japan Speaks Out! Shochiku's Modern Times*

Programma e note a cura di / *Programme and notes curated by*  
**Alexander Jacoby** e **Johan Nordström**

In co-produzione con / *In co-production with*  
**National Film Center - The National Museum of Modern Art, Tokyo**

L'ultima delle tre sezioni della rassegna sui primi anni del cinema sonoro Giappone è dedicata alla Shochiku, allora come oggi una delle massime società di produzione giapponesi, che negli anni Trenta riunì molti dei più celebri registi e divi del paese. Fondata come società di produzione di spettacoli kabuki, la Shochiku esordì nella produzione cinematografica nel 1920, prefiggendosi di realizzare film di 'stile occidentale', come il fondamentale *Rojo no reikon* (*Anime sulla strada*, Minoru Murata, 1921). Ma verso la metà degli anni Venti registi come l'influente Yasujiro Shimazu si dedicarono a storie in tono minore sulla vita quotidiana, inaugurando la tradizione dello *shomin-geki* (film sulle vicende della piccola borghesia). Al momento del passaggio al sonoro queste due tradizioni si erano ormai fuse. Negli studi Shochiku di Kamata, registi quali Shimazu, Shimizu e il giovane Naruse perfezionarono un elaborato stile visivo, il 'modernismo di Kamata', con il quale esploravano le tensioni di un paese lacerato dal contrasto fra tradizione e modernità, fra usi locali e influenze straniere. Shiro Kido, direttore degli studi di Kamata, nel 1928 si recò a New York, dove vide il sistema photophone della RCA. Ritornato in Giappone assunse due tecnici, i fratelli Tsuchihashi, che attingendo dalle riviste specializzate occidentali progettarono il cosiddetto 'sistema Tsuchihashi', "pura tecnologia giapponese". Con questo sistema la Shochiku produsse il primo film giapponese completamente sonoro, *Madamu to nyobo* (*La vicina e la moglie*, 1931) di Heinosuke Gosho. Come nel caso di altri studios giapponesi, la transizione al sonoro fu graduale. Nei primi anni Trenta la Shochiku continuò a produrre film muti, a volte con l'aggiunta di una colonna sonora post-sincronizzata, di effetti sonori e di commento benshi pre-registrato. C'erano poi i film parzialmente parlati, che affiancarono per qualche tempo la produzione interamente sonora. Nel 1936 il regista più acclamato della Shochiku, Yasujiro Ozu, realizzò il suo primo film interamente parlato, *Hitori musuko* (*Figlio unico*): fu allora che il sonoro si impose. Anche per facilitare la conversione, la Shochiku si trasferì dalla sede di Kamata, situata nella rumorosa periferia di Tokyo, alla più tranquilla e rurale Ofuna. Questo cambiamento fu intrapreso anche dalle altre compagnie giapponesi, e nel 1936 le produzioni sonore prevalsero per la prima volta sui film muti. Quell'anno si presta dunque a essere la perfetta conclusione per questa rassegna sul primo cinema sonoro del Giappone. I film prodotti dalla Shochiku durante il periodo di transizione hanno caratteristiche ben definite: molti registi degli studios semplificarono il loro stile orientandosi verso racconti realistici e una tecnica meno vistosa e più sobria. I primi sonori della Shochiku forniscono dunque una testimonianza unica della quotidianità e degli usi e costumi del primo Periodo Showa, nel quale i valori tradizionali e nazionalistici convivevano con una fragile modernità. Questi film contribuirono a rafforzare la tradizione realista che divenne centrale nell'arte cinematografica giapponese.

Alexander Jacoby e Johan Nordström

*The final installment in a series of three charting the early years of sound cinema in Japan focuses on Shochiku, then as now one of the leading Japanese studios, and host in the 1930s to many of the most enduringly famous of Japanese directors and stars. Originally a kabuki firm, Shochiku moved into cinema in 1920 with the goal of producing 'Western-style' films, such as the seminal Rojo no reikon (Souls on the Road, 1921, Minoru Murata). But by the mid-1920s, directors such as the influential Yasujiro Shimazu had begun to produce low-key stories of everyday life, initiating the studio tradition of shomin-geki (films about the lower-middle classes). By the end of the silent period, these two traditions had fused. At Shochiku's Kamata studios, directors such as Shimazu, Shimizu, and the young Naruse perfected a distinctively flamboyant visual style, 'Kamata modernism', ideally suited to exploring the tension in 1930s Japan between the native and the foreign, tradition and modernity.*

*Shiro Kido, head of production at Kamata, had seen the RCA photophone system in New York in 1928. Back in Japan, he hired two technicians, the Tsuchihashi brothers, who plundered Western technical journals to help them design their "pure Japanese technology", the so-called "Tsuchihashi system". Using this system, Shochiku produced for the first truly successful Japanese talkie, Gosho's Madamu to nyobo (The Neighbour's Wife and Mine, 1931). As with other Japanese studios, the transition to sound was prolonged. Shochiku quickly installed sound systems in its theatres, but the limited number of sound stages prevented wholesale conversion. Through the early 1930s, Shochiku continued to make silent films, as well as films shot silent, but with post-synchronised scores, sound effects and sometimes recorded benshi commentary. Part-talkies, too, co-existed with the full talkies featured here.*

*Not until 1936, when Shochiku's most critically acclaimed director, Yasujiro Ozu, made his first full talkie with Hitori musuko (The Only Son), did the talking picture become near-universal at the studio. Partly in order to facilitate this conversion, Shochiku moved from Kamata, whose location in suburban Tokyo made it particularly vulnerable to external noise, to the then rural milieu of Ofuna near Kamakura. This decisive shift was mirrored in other studios, with 1936 the first year in which more sound films were produced than silents in Japan overall. Therefore, that year is a particular apt moment to end this survey of Japan's early sound cinema.*

*The style of Shochiku's films during this transitional period was distinctive. As the studio moved towards sound, many of its directors simplified their styles, opting for realistic narratives and a less showy, more understated technique. Shochiku's early sound films thus provide an unique record of the daily customs, manners and fashions of the early Showa Era, when a fragile modernity co-existed with traditional and nationalistic values. They helped to cement the tradition of understated realism which became a central mode in Japanese film art.*

Alexander Jacoby e Johan Nordström

## HANAYOME NO NEGOTO

Giappone, 1933

Regia: Heinosuke Gosho

[La sposa parla nel sonno] ■ T. int.: *The Bride Talks in Her Sleep*. Sog.: Tokichi Yuyama. Scen.: Akira Fushimi. F.: Joji Ohara. Scgf.: Yoneichi Wakita, Noburo Kimura, Takeshi Hoshino. Su.: Haruo Tsuchihashi, Kaname Hashimoto, Yoshio Yamada, Shunjiro Ninomiya, Mikio Jinbo, Torajiro Saito. Int.: Tokuji Kobayashi (Omura), Kinuyo Tanaka (Haruko, sua moglie), Tatsuo Saito (Saida), Ureo Egawa (Enatsu), Kenji Oyama (Okubo), Reiko Tani (Hiyama), Yumeko Aizome (Natsuko), Shizue Tatsuta (donna al bar). Prod.: Shochiku ■ 35mm. D.: 57'. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / *Japanese version with English subtitles* ■ Da: National Film Center - the National Museum of Modern Art, Tokyo



Hanayome no negoto

## HANAMUKO NO NEGOTO

Giappone, 1935

Regia: Heinosuke Gosho

[Lo sposo parla nel sonno] ■ T. int.: *The Groom Talks in His Sleep*. Scen.: Akira Fushimi. F.: Joji Ohara. Su.: Yoshisaburo Seo. Int.: Chojiro Hayashi (Yasuo Komine, lo sposo), Hiroko Kawasaki (Sachiko, la sposa), Tokuji Kobayashi (Hikosuke Tamura), Setsuko Shinobu (Chikako), Ryotaro Mizushima (Terauchi), Eiko Takamatsu (Osato), Tatsuo Saito (Keiichi Miyake), Tokkan-kozo (il venditore di sake). Prod.: Shochiku ■ 35mm. D.: 73'. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / *Japanese version with English subtitles* ■ Da: National Film Center - the National Museum of Modern Art, Tokyo ■ La colonna sonora dei due film è stata sottoposta a riduzione digitale del rumore / *Digital noise reduction has been applied to the soundtrack of these two films*

Queste due esili ma argute e inventive commedie sono emblematiche sia della sperimentazione formale che caratterizzò il primo cinema sonoro giapponese, sia dell'interesse della Shochiku

per la vita urbana contemporanea. Nel 1931 Heinosuke Gosho aveva firmato il primo film giapponese completamente sonoro, *La vicina e la moglie*, proiettato nel 2012 a Bologna nella prima parte di questa retrospettiva. Ma all'inizio degli anni Trenta i muti (anche se talvolta con colonne sonore post-sincronizzate) costituivano ancora la maggioranza dei film prodotti in Giappone. Non sorprende dunque che queste commedie datate rispettivamente 1933 e 1935 proclamino fin dai titoli il loro status di film sonori, e che il virtuosismo con cui impiegano la nuova tecnologia costituisca uno dei loro maggiori pregi.

Ironicamente, lo stesso Gosho conservò un atteggiamento critico verso i suoi primi 'talkies'. Nel 1934 osservò che i registi giapponesi erano ancora costretti a destreggiarsi tra muto e sonoro, indicazione della loro incapacità di adattarsi correttamente al nuovo mezzo espressivo. Commentò inoltre che il sonoro comportava spese di produzione più alte, e ciò andava a scapito della finezza intellettuale, tendenza che vedeva esemplificata in *La sposa parla nel sonno*. Anche il recensore

di "Kinema Junpo" fu sprezzante nei confronti del film, che accusò di non mantenere la promessa erotica cui il titolo allude.

Con il senno di poi i film appaiono molto migliori, e l'esilità è parte del loro fascino. "Praticamente privi di trama, e più simili a scenette comiche che a storie pienamente sviluppate" scrive Arthur Nolletti, Jr., "queste lievi commedie, o farse, partono da un argomento assolutamente banale (spesso una situazione socialmente imbarazzante) e lo usano come trampolino di lancio per una serie di gag". In film che ruotano attorno ai disturbi del sonno dei protagonisti, "Gosho prende un tema di straordinaria irrilevanza che però ha un effetto sconvolgente sui personaggi, e su questo costruisce una situazione comica". Non c'è dubbio che buona parte dei pregi di questi film stia nella brillante regia di Gosho e nella bravura del cast, soprattutto delle due interpreti principali (Kinuyo Tanaka in *La sposa* e Hiroko Kawasaki in *Lo sposo*). Ma in entrambi Gosho trova anche il modo di osservare con acume i personaggi e gli ambienti sociali, esplorando i valori e i comporta-



Hanamuko no negoto

menti della piccola borghesia provinciale.

*This pair of gentle yet witty and inventive comedies is characteristic both of the formal experimentation of early Japanese sound cinema and of the social milieux that Shochiku tended to depict. Director Heinosuke Gosho had been responsible, in 1931, for the first wholly successful Japanese talking picture, The Neighbor's Wife and Mine, screened at Bologna in the first installment of this retrospective in 2012. But silent films (albeit sometimes with post-synchronised musical scores) remained in the majority through the early 1930s. Little wonder, then, that these later comedies, dating respectively from 1933 and 1935, should foreground their status as talking pictures in their titles, and indeed, an imaginative use of the new sound technology is one of their greatest pleasures. Ironically, Gosho himself remained critical of his early sound films. In 1934, he protested that Japanese filmmakers were still obliged to jump between silent and sound films, so that they were unable properly to acclimatise to the new medium. And he commented that the hi-*

*gher production costs of talkies led to a decline in intellectual sophistication – a trend which he claimed was exemplified by The Bride Talks in Her Sleep. The “Kinema Junpo” reviewer too was dismissive of Bride, stating that it failed to achieve the erotic note hinted at in the title.*

*Yet in retrospect the films look much better, and their slightness is part of their charm. “Virtually plotless, and feeling more like comic sketches than fully developed stories,” writes Arthur Nolletti, Jr, “these light comedies, or farces, take a wholly trivial matter (often a socially embarrassing situation) and use it as a springboard for a succession of gags”. In films pivoting around the sleeping habits of the title characters, “Gosho takes a matter of singular unimportance and teases comedy out of the fact that to his characters, this matter assumes an earth-shattering significance”. No question, much of the films’ distinction comes from the wit of Gosho’s direction and the charm of the acting, particularly of the heroines (Kinuyo Tanaka in Bride; Hiroko Kawasaki in Groom). Yet in both films, Gosho finds room for some shrewd observation of character and en-*

*vironment, subtly exploring the values and assumptions of the suburban petit bourgeoisie.*

## URESHII KORO

Giappone, 1933

Regia: Hiromasa Nomura

[Tempi felici] ■ T. int.: *Happy Times*. Sog., Scen.: Tadao Ikeda. F.: Yokichi Takahashi. M.: Norihiro Mizutani. Scgf.: Tatsuo Hamada. Mus.: Keizo Saito, Kyosuke Kami. Int.: Ureo Egawa (Yasuo Tsuda), Hiroko Kawasaki (Harue, sua moglie), Takeshi Sakamoto (zio Ryokichi), Tatsuo Saito (Saida), Kenji Oyama (Omura), Shigeru Ogura (Nakagawa), Tokuji Kobayashi (Okamoto), Mitsugu Fujii (Yamazaki), Tokkan-kozo (il fattorino). Prod.: Shochiku ■ 35mm. D.: 83'. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / *Japanese version with English subtitles* ■ Da: National Film Center – the National Museum of Modern Art, Tokyo ■ Il formato della copia è 1:1.19, lo standard dei primi film sonori giapponesi tra la fine degli anni Venti e il 1933 circa. La colonna sonora è stata sottoposta a riduzione digitale del rumore / *The aspect ratio of the current print is 1:1.19, the standard ratio for Japanese early talkies, which existed from the end of the 1920s to around 1933. Digital noise reduction was applied to the soundtrack.*

Commedia brillante simile a quelle di Gosho, questo film incantevole e inventivo fu diretto da Hiromasa Nomura, che negli anni Trenta era una delle firme di maggior successo della Shochiku. Oggi noto soprattutto per il melodramma *Aizen katsura* (*L'albero dell'amore compassionevole*, 1938), nella prima metà del decennio Nomura si era specializzato in commedie come questa, una rarità che non ci risulta sia mai stata proiettata in Occidente. Come nel caso di Gosho, anche qui vengono narrate le vicende di due giovani sposi, la cui armonia coniugale viene scombusollata, in questo caso dall'arrivo di un austero zio che decide di trasferirsi



Ureshii koro

a casa loro. E anche qui il fascino del film sta soprattutto nel caratteristico tono agrodolce con cui viene illustrato lo stile di vita della giovane borghesia urbana. Il film ebbe un grande successo al botteghino, e "Kinema Junpo" ne lodò la sceneggiatura, la regia e il ritmo.

*Another light comedy in the mould of Goshō's films above, this charming and imaginative film was directed by Hiromasa Nomura, one of the most commercially successful of house directors at Shochiku in the 1930s. Best known today for a single work, the popular melodrama Aizen katsura (Yearning Laurel, 1938), he had spent the early part of the decade specialising in comedies such as this rare work, which we believe has never before been screened in the West. Like Goshō's comedies, it focuses on a*

*newlywed couple whose marital harmony is disrupted, in this case by the arrival of a stern uncle who decides to take up residence in their house. Like them it has a distinctive bittersweet charm, through which Nomura illuminates the lifestyles of young people in an urban milieu during the early 1930s. The film was a box office hit, and "Kinema Junpo" praised its script, direction and tempo.*

### NAKINURETA HARU NO ONNA YO

Giappone, 1933 Regia: Hiroshi Shimizu

[La donna che pianse in primavera] ■ T. int.: *The Lady Who Wept in Spring*. Sog.: Shun Honma. Scen.: Mitsuru Suyama. F.: Taro Sasaki. M.: Norihiro Mizutani. Scgf:

Yoneichi Wakita. Mus.: Harutaka Shimada. Int.: Den Obinata (Kenji), Shigeru Ogura (Chuko), Ryuji Ishiyama (Kudo, il marinaio), Kenji Oyama (Guzuyasu), Yoshiko Okada (Ohama), Sachiko Murase (Oaki), Akiko Chihaya (Oyasu), Mitsuko Ichimura (Omitsu, sorella di Ohama), Tsuruko Kumoi (Otsuru), Shizue Hyodo (Oshizu), Akiko Shiraishi (Omei). Prod.: Shochiku ■ 35mm. D.: 96'. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / Japanese version with English subtitles. ■ Da: National Film Center - the National Museum of Modern Art, Tokyo ■ La colonna sonora è stata sottoposta a riduzione digitale del rumore / Digital noise reduction has been applied to the soundtrack.

Dopo averlo a lungo sottovalutato, l'Occidente sta finalmente dando a Hiroshi Shimizu il riconoscimento che merita, dedicandogli retrospettive,



proiezioni nei festival e Dvd sottotitolati in inglese che valorizzano l'ampiezza e la profondità della sua opera. I titoli di *Kaze no naka no kodomo* (*Ragazzi nella bufera*, 1937) e *Kodomo no shiki* (*Le quattro stagioni dei bambini*, 1939) alludono all'interesse centrale per l'infanzia di un regista che sapeva dirigere magistralmente i giovanissimi attori: Sadao Yamane scrive che "i film di Shimizu Hiroshi rivelano lo splendore della vita, rappresentato dallo spettacolo dei bambini in tutta la loro spontaneità". Ma nella produzione di Shimizu non mancano risvolti molto più cupi: Wong Ain-Ling ha osservato l'"affinità [del regista] con i diseredati", il suo interesse per i vagabondi e le donne perdute. Negli anni Trenta, film come *Arigato-san* (*Il signor Grazie*, 1936) e *Koi mo wasurete* (*Dimentica l'amore per adesso*, 1937) ricorrevano a intrecci comici e melodrammatici per affrontare le questioni politiche e sociali dell'epoca.

*La donna che pianse in primavera* è il primo sonoro di Shimizu, e ci risulta che non sia mai stato proiettato in Occidente. Melodramma sulla storia d'amore tra una girovaga e un minatore, è ambientato a Hokkaido, l'isola più settentrionale del Giappone, dove fu in parte girato. A detta dei colleghi, Shimizu si trovava a proprio agio nelle zone rurali della penisola di Izu, a sud di Tokyo, e detestava la lontana Hokkaido. Ciò nonostante, seppe sfruttare bene i paesaggi innevati ponendoli sapientemente in contrasto con gli interni (insolitamente numerosi per un regista che preferiva girare in esterni), dove sperimentò con l'uso delle ombre. Shimizu fece di tutto per valorizzare le potenzialità del sonoro con l'inserimento di canzoni nel racconto. *La donna che pianse in primavera* ricevette recensioni contrastanti, ma Yasujiro Ozu disse che proprio questo film lo aveva spinto a cimentarsi con il sonoro, con quello che sarebbe diventato *Figlio unico*.

*Long neglected, Hiroshi Shimizu is at last achieving due recognition in the West, with retrospectives and festival screenings along with the welcome availability of English-subtitled DVDs of representative works. In the process, the breadth and depth of his work is finally being acknowledged. The titles of Kaze no naka no kodomo (Children in the Wind, 1937) and Kodomo no shiki (Four Seasons of Children, 1939) suggest a recurring focus on the young, and Shimizu's status as a master director of child actors has long been noted: Sadao Yamane states that "the films of Shimizu Hiroshi present all the splendour of life, embodied in the spectacle of children simply being themselves." But his work also contains much bleaker aspects: thus, Wong Ain-Ling notes the director's "affinity [with] fallen souls", his interest in vagrants and fallen women. In the 1930s, films such as Arigato-san (Mr Thank You, 1936) and Koi mo wasurete (Forget Love for Now, 1937) used comedic and melodramatic plots subtly to confront the urgent social and political questions of the time.*

*The Lady Who Wept in Spring is Shimizu's first talkie and to our knowledge has never before been shown in the West. It is a melodrama about the love story between an itinerant women and a mi-*

*ner, set in Japan's northernmost island of Hokkaido, where the film was partly shot on location. According to the accounts of colleagues, Shimizu, at home in the rural surroundings of the Izu Peninsula south of Tokyo, hated distant Hokkaido. Yet he used its snowy landscapes well, and created telling contrasts between them and the interiors (unusually numerous for a director who preferred to shoot outdoors), where he experimented with the use of shadow. He also strove to make full use of the potential of sound film by incorporating songs into the drama. At the time of release the film's critical reception was mixed, but Yasujiro Ozu is on record as saying that he felt challenged by it to make a sound film of his own – the work which was to become The Only Son.*

## TONARI NO YAE-CHAN

Giappone, 1934 Regia: Yasujiro Shimazu

[La nostra vicina Miss Yae] ■ T. int.: *Our Neighbour, Miss Yae*. Sog., Scen.: Yasujiro Shimazu. F.: Takashi Kuwabara. Int.: Yukichi Iwata (Shosaku Hattori), Choko Iida (Hamako), Yumeko Aizome (Yaeko), Yoshiko Okada (Kyoko), Ryotaro Mizushima (Ikuzo Arami), Fumiko



Nakinureta haru no onna yo

Katsuragi (Matsuko), Den Obinata (Keitaro), Akio Isono (Seiji), Sanae Takasugi (Etsuko Manabe). Prod.: Shochiku ■ 35mm. D.: 76'. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / *Japanese version with English subtitles* ■ Da: National Film Center – the National Museum of Modern Art, Tokyo ■ La copia è stata stampata da un controtipo negativo sonoro 35mm ricavato da una copia 35mm presente nelle collezioni del National Film Center stampata nel 1955 dai negativi originali su supporto nitrato allora in possesso della Shochiku / *The print was struck from a 35mm dupe negative with sound duplicated from a 35mm print in our collection, which had been transferred in 1955 from the nitrate original negatives owned by Shochiku at that time*



Tonari no Yae-Chan

Yasujiro Shimazu, pioniere del *gendai-geki* (film d'ambientazione moderna) e autore di quel *Joriku daiippo* (*Primi passi sulla terra ferma*, 1932) che è stato proiettato nella prima parte di questa retrospettiva, nel 2012, è una figura ancora largamente misconosciuta del cinema giapponese degli anni Trenta. Negli anni Venti, quando lavorava negli studios di Tokyo della Shochiku, a Kamata, su incoraggiamento del direttore Shiro Kido iniziò a girare commedie brillanti d'ambientazione moderna come *Chichi* (*Padre*, 1923) e *Nichiyobi* (*Domenica*, 1924). Questi film prefiguravano lo *shomin-geki*, genere dedicato alla rappresentazione realistica della vita quotidiana delle classi popolari che era destinato a diventare la specialità della Shochiku e che avrebbe visto i preziosi contributi di registi quali Yasujiro Ozu, Mikio Naruse e Keisuke Kinoshita. Shimazu non si limitò a collaborare all'evoluzione dello *shomin-geki* ma lo arricchì di “un realismo, un fervore e un senso dell'umorismo che lasciarono il segno in tutti i suoi allievi”, tra i quali c'erano molti dei migliori cineasti del cinema classico giapponese.

*La nostra vicina Miss Yae* è considerata il film più rappresentativo di Shimazu e uno dei suoi migliori risultati

nell'ambito dello *shomin-geki* degli anni Trenta. Il debole del regista per il melodramma dai toni sommessi e il suo talento nel fondere pathos e umorismo si esprimono alla perfezione in questa delicata indagine sulla vita familiare e sull'amore. Il tono e lo stile (la fissità della camera; l'attenzione per le risonanze negli spazi chiusi) invitano inevitabilmente al paragone con Ozu, e David Bordwell individua “molte idee prese a prestito da *Sono nato, ma...*”. Ma lo stile di Shimazu, più libero e in un certo senso meno formale, ha un garbo tutto suo. Com'è proprio dello *shomin-geki*, il film crea personaggi che sono sia individui minuziosamente descritti, sia tipi rappresentativi della famiglia giapponese degli anni Trenta, permettendo agli spettatori di identificarsi fortemente con le loro esperienze e i loro sentimenti. Come scrive Mitsuyo Wada-Marciano, “si è formata una ‘nuova’ soggettività, e il film fa sì che il pubblico vi si riconosca”.

*Yasujiro Shimazu, whose Joriku daiippo* (*First Steps Ashore*, 1932) *is shown in the first programme of this retrospective back in 2012, remains a lar-*

*gely unsung hero of Japanese cinema in the 1930s, and one of the pioneers of the gendai-geki (film of contemporary life). In the 1920s, working at Shochiku's Tokyo studio in Kamata, he began, with the encouragement of studio head Shiro Kido, to realize light comedies with contemporary settings, among them Chichi (Father, 1923) and Nichiyobi (Sunday, 1924). These films prefigured the shomin-geki, the drama of the lower middle classes, which was to become Shochiku's speciality and to which such directors as Yasujiro Ozu, Mikio Naruse and Keisuke Kinoshita were to make distinguished contributions. Shimazu not only helped to shape the genre, but brought to it “a realism, warmth and humour that left their mark on all of his pupils” – who included many of the finest filmmakers in classical Japanese cinema.*

*Our Neighbour, Miss Yae is considered his representative work, and one of the major achievements of the 1930s shomin-geki. Shimazu's penchant for understated melodrama and his blending of humour and pathos are perfectly expressed in this delicate study of family life and romance. Both in tone and style (an often static camera; a focus on the re-*



Shunkinsho: Okoto to Sasuke

*sonances of interior spaces), comparisons with Ozu are almost inevitable, and David Bordwell finds “extensive borrowings from I Was Born, But”. But Shimazu’s looser, somewhat less formal style has its own distinctive pleasures. Typical of its genre, the film creates characters who are both meticulously detailed individuals and exemplary of the 1930s Japanese family as a whole, allowing viewers to identify closely with their experiences and feelings. As Mitsuyo Wada-Marciano writes, “a ‘new’ subjectivity has been formed, and the film renders the subjectivity as the audience’s own”.*

### **SHUNKINSHO: OKOTO TO SASUKE**

Giappone, 1935 Regia: Yasujiro Shimazu

[Okoto e Sasuke] ■ T. int.: *Okoto and Sasuke*. Sog.: dal romanzo *Shunkinsho* di Junichiro Tanizaki. Scen.: Yasujiro Shimazu. F.: Takashi Kuwabara. Scgf.: Yoneichi Wakita. Su.: Kaname Hashimoto. Int.: Kinuyo Tanaka (Okoto), Kokichi Takada (Sasuke), Tatsuo Saito (Ritaro), Hideo Fujino (Yasuzae-mon), Fumiko Katsuragi (Shigeme), Yoshiko Tsubouchi (la sorella di Okoto), Reikichi Kawamura (Teizo), Akio Isono (Naokichi), Junko Matsui (Oraku), Sojin Kamiyama (Kengyo Shunsho). Prod.: Shochiku ■ 35mm. D.: 100'. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi /

*Japanese version with English subtitles*

■ Da: National Film Center - the National Museum of Modern Art, Tokyo ■ La copia è stata stampata da un controtipo negativo sonoro 35mm ricavato da una copia 35mm presente nelle collezioni del National Film Center stampata nel 1962 dai negativi originali su supporto nitrato allora in possesso della Shochiku / *The print was struck from a 35mm dupe negative with sound duplicated from a 35mm print in our collection, which had been transferred in 1962 from the nitrate original negatives owned by Shochiku at that time.*

L'opera seconda di Shimazu proposta quest'anno esprime la varietà della sua produzione. Incursione relativamente

rara per il regista nel territorio del film in costume o *jidai-geki* (ma non del film di samurai), si basa sul racconto *La storia di Shunkin (Shunkinsho)* di Junichiro Tanizaki, che ispirerà anche i film di Daisuke Ito e Kaneto Shindo. Lo stesso Tanizaki biasimò l'adattamento di Shimazu, e il recensore di "Eiga Nenkan" lamentò che la "qualità universale" della storia d'amore dell'originale era andata perduta. Altri critici reagirono però favorevolmente, e il titolo si posizionò terzo nella classifica di "Kinema Junpo" dei dieci migliori film di quell'anno. E invero *Okoto e Sasuke* è sia un'opera di valore in sé, sia – grazie al tema musicale – un'affascinante esplorazione delle nuove possibilità offerte al cinema giapponese dall'avvento del sonoro sincronizzato.

Lo stile sobrio di Shimazu contrasta in modo molto intrigante con il presupposto melodrammatico di una storia di "masochismo maschile estremo", secondo la definizione di Paul Coates. Il momento culminante del film è tematicamente sconvolgente e, dal punto di vista tecnico, sorprendentemente innovativo. La grande attrice Kinuyo Tanaka offre un'intensa interpretazione nel ruolo di una musicista cieca.

*This second work by Shimazu included in this year's programme expresses the variety of his output. A relatively rare excursion for the director into the period film or jidai-geki (though not into the territory of the samurai film), it is based on the novel A Portrait of Shunkin (Shunkinsho) by Junichiro Tanizaki later to be filmed by Daisuke Ito and Kaneto Shindo. Tanizaki himself was critical of Shimazu's adaptation, and the critic for "Eiga Nenkan" regretted the loss of the "universal quality" of the love story in the original novel. Yet other critics responded favourably, propelling the film to third place in that year's "Kinema Junpo" Top Ten. And indeed, the film is both a remarkable work in its own right, and with its musical theme, a*

*fascinating exploration of the new territory opened up to Japanese cinema by the coming of synchronised sound.*

*Shimazu's largely understated directorial style is intriguingly at odds with the melodramatic premise of a film concerned with what Paul Coates terms "extreme male masochism", a theme which escalates into an climax which is both shocking in theme and startlingly avant-garde in technique. The great actress Kinuyo Tanaka gives one of her most assertive early performances in the role of a blind musician.*

## GUBIJINSO

Giappone, 1935 Regia: Kenji Mizoguchi

[Il papavero] ■ T. int. *The Field Poppy*. Sog.: dal romanzo omonimo di Soseki Natsume. Scen.: Haruo Takayanagi, Daisuke Ito. F.: Minoru Miki. M.: Tazuko Sakane. Scgf.: Daizaburo Nakamura. Int.: Daijiro Natsukawa (Hajime Munechika), Ichiro Tsukita (Seizo Ono), Kazuyoshi Takeda (Tetsugo Kono), Chiyoko Okura (Sayoko), Ayako Nijo (Itoko), Mitsugu Terajima (il padre di Munechika), Toichiro Negishi (Asai), Kuniko Miyake (Fuji), Yoko Umemura (la madre di Fuji), Yukichi Iwata (Kodo Inoue). Prod.: Shochiku ■ 35mm. D.: 73'. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / Japanese version with English subtitles ■ Da: National Film Center - the National Museum of Modern Art, Tokyo

La tragedia del cinema prebellico giapponese è duplice. A causa della guerra, dei disastri naturali, del degrado e dell'indifferenza, circa il 90 per cento dei film realizzati prima del 1945 è andato perduto. Inoltre, molti dei film superstiti sono copie che non rendono giustizia alla qualità degli originali. Molti classici degli anni Trenta sono sopravvissuti in copie logore, graffiate e strappate, spesso stampate da controtipi negativi 16mm. Restano così solo pallide ombre di quel che furono, nonostante gli attentissimi restauri.

È perciò una gioia presentare uno dei film più rari realizzati da Mizoguchi negli anni Trenta, *Il papavero*, restaurato a partire dai negativi originali su supporto nitrato. Tratto da un romanzo del grande scrittore Soseki Natsume su sceneggiatura di Daisuke Ito, maestro del *jidai-geki*, è un sobrio melodramma che attinge alle tematiche del teatro *shinpa* ma ispira anche paragoni con il cinema occidentale: "Con la destrezza di Max Ophuls" scrive James Quandt, "Mizoguchi insegue il motivo romantico facendo circolare un oggetto simbolico: un orologio pensato come regalo di nozze."

Pare che Mizoguchi fosse scontento del film. Fu assecondato in questo da alcuni critici: il recensore di "Kinema Junpo", pur lodando il lavoro del direttore della fotografia Minoru Miki, trovò che il film mancasse di quella ricchezza che ci si attendeva dal regista. In tempi più recenti, Antonio Santos ha scritto che "l'adattamento non rinuncia all'origine romanzesca e melodrammatica del titolo". Tadao Sato però lo considera un "tipico Mizoguchi", e grazie alle tematiche affrontate – lo scontro tra la modernità occidentalizzata di Tokyo e i valori tradizionali della regione del Kansai – *Il papavero* esemplifica le tensioni espresse dal cinema giapponese degli anni Trenta e più in generale presenti nella società giapponese. "La vita dell'élite occidentalizzata è ritratta con profondo realismo" scrive Sato, "e il modo in cui [Mizoguchi] descrive la sensibilità della gente comune (*shomin*) sarebbe oggi difficile da eguagliare".

*The tragedy of prewar Japanese cinema is twofold. As a result of warfare, natural disasters, wear and tear and plain indifference, around 90% of all the films made before 1945 are lost. Moreover, many of those that do survive are preserved in copies which barely do justice to the original quality of the films. Surviving in second-hand prints, often copied via 16mm dupes, scratched and torn, many of the classics of the 1930s*



Gubijinso

emerge, even after sensitive restoration, as shadows of their former selves. It is thus a particular delight to feature a restoration of one of Mizoguchi's rarer films of the 1930s, *The Field Poppy*, restored from the original nitrate negatives. Adapted from a tale by the great early 20<sup>th</sup>-century author Soseki Natsume and based on a script by jidai-geki master Daisuke Ito, it is an understated melodrama that draws on motifs from the *shinpa* theatre, but has also earned comparison with Western cinema: "With the deftness of Max Ophuls", James Quandt writes, "Mizoguchi tracks the romantic roundelay through the circulation of a symbolic object: a watch intended as a wedding gift". Mizoguchi was apparently discontented with this work, and his sentiments have been seconded by some critics: the

"*Kinema Junpo*" reviewer, while praising Minoru Miki's camerawork, found that it lacked the richness expected of its director. More recently, Antonio Santos has written that "the adaptation does not renounce the novelistic and melodramatic origin of the title". Yet for Tadao Sato, it is "quintessential Mizoguchi", and in its themes – the clash between the Westernised modernity of Tokyo and the traditional values of the Kansai region – it remains exemplary of the wider tensions expressed in Japanese cinema in the 1930s and present in Japanese society as a whole. "There is deep realism in the depiction of the life of the Westernised elite", Sato writes, "and [Mizoguchi's] portrayal of the sensibilities of ordinary people (shomin) would be difficult to match today".

## OJO OKICHI

Giappone, 1935

Regia: Tatsunosuke Takashima

Supervisore: Kenji Mizoguchi

■ T. int.: *Dame Okichi*. Sog., Scen.: Matsutarō Kawaguchi. F.: Kichishirō Uchizumi. Su.: Itsuki Morita, Shigenobu Suzuki. Int.: Isuzu Yamada (Ojo Okichi), Yoko Umemura (Otsune), Komako Hara (Okane), Shinpachirō Asaka (Ninzaburō), Shin Shibata (Yakichi), Toshio Hayashi (Hanjiro), Kasuke Koizumi (Senta), Ryunosuke Kumoi (Shohei), Tadashi Torii (Kiyoji), Shizuko Takizawa (Osaki). Prod.: Shochiku ■ 35mm. D.: 64'. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / *Japanese version with English subtitles*  
 ■ Da: National Film Center - the National Museum of Modern Art, Tokyo ■ La copia è stata stampata da un controtipo negativo 35mm acquistato grazie a un fondo nazionale supplementare stanziato nel 2009. La colonna sonora è stata sottoposta a riduzione digitale del rumore / *The print was struck from a 35mm dupe negative bought using a supplementary national budget in 2009. Digital noise reduction was applied to the soundtrack*

Altra rarità per gli ammiratori di Mizoguchi, per molti anni questo film non è nemmeno stato inserito nelle sue filmografie, almeno in Occidente. La ragione è che Mizoguchi non lo direbbe da solo ma in collaborazione con Tatsunosuke Takashima, che aveva lavorato alle sceneggiature di *Il papavero*, *Maria no oyuki* (*Oyuki la vergine*, 1935) e di un precedente film andato perduto, *Aizo toge* (*Il passo montano dell'amore e dell'odio*, 1934). Il film è l'unica regia di Takashima, che nei titoli di testa figura per primo. Non si conosce l'entità del contributo di Mizoguchi, ma secondo David Bordwell il film è tipico del grande maestro, sia nella trama, sia nello stile. L'intreccio, come nel caso di *Orizuru Osen* (*Osen delle cicogne di carta*, 1935), si incentra su una donna (interpretata da Isuzu Yamada, diva prediletta di Mizoguchi) che, coinvolta nei loschi



Ojo Okichi

traffici di una banda criminale, finisce per innamorarsi di un giovane innocente. Bordwell osserva che il film presenta “anche alcune scene tipicamente mizoguchiane che indugiano su una malinconia chiaroscurale. Gran parte del film si svolge di notte, e l’atmosfera tetra ne è rafforzata. Ci sono alcuni campi lunghi notevolmente opachi e un momento in cui Okichi si volge verso la macchina da presa in una sorta di mesta sfida”.

Come *Il papavero*, questo film fu prodotto dalla Daiichi Eigasha fondata nel 1934 da Masaichi Nagata, ex produttore degli studi Nikkatsu di Kyoto, con personale composto da ex dipendenti della Nikkatsu. La Daiichi aveva noleggiato i teatri di posa dalla società indipendente di Chiezo Kataoka, divo dei film in costume, ma divenne di fatto un’affiliata della Shochiku, che distribuiva e finanziava le sue produzioni e la usò per farsi strada nel mercato tradizionale della Nikkatsu. Nei suoi due soli anni di attività la Daiichi produsse alcuni dei primi fondamentali film sonori di Mizoguchi come i due capolavori gemelli *Naniwa ereji* (*Elegia di Osaka*) e *Gion no kyodai* (*Le sorelle di Gion*), entrambi del 1936, che segnarono la transizione del regista dallo stile relativamente romantico ed essenziale del muto alla descrizione realistica delle esperienze della donna moderna giapponese.

*Another rarity for admirers of Mizoguchi, this film for many years was not even listed in his filmographies, at least in Western languages. The reason for this is that Mizoguchi did not serve as sole director, but collaborated with Tatsunosuke Takashima, who had worked on the screenplays of The Field Poppy, Maria no oyuki (Oyuki the Virgin, 1935), and the earlier lost film Aizo toge (The Mountain Pass of Love and Hate, 1934).*

*The film is Takashima’s only directorial credit, but he is first billed, and it is unclear as to how considerable was Mizoguchi’s own contribution. Yet David*

*Bordwell suggests the film is characteristic of the master both in plot and style. Its narrative, like that of the earlier Orizuru Osen (Downfall of Osen, 1935) focuses on a woman (played by Mizoguchi’s regular star Isuzu Yamada) involved with a duplicitous gang who becomes emotionally committed to an innocent young man. Bordwell writes that the film “also has some typically Mizoguchian scenes that dwell on chiaroscuro melancholy. Much of the film takes place at night, and this strategy reinforces the somber atmosphere. There are some remarkably opaque long shots and one moment that includes Okichi turning toward the camera in a sort of plaintive challenge”.*

*Like The Field Poppy above, this film was produced by Daiichi Eigasha, a company founded in 1934 by Masaichi Nagata, former head of production at Nikkatsu’s Kyoto studio, and staffed by other former Nikkatsu employees. Daiichi filmed at premises leased from period-film star Chiezo Kataoka’s independent studio, but since Shochiku distributed and funded the new studio’s product, it became in effect a subsidiary of Shochiku, used by that studio to make inroads into Nikkatsu’s traditional market. Though Daiichi survived only for two years, it produced some of Mizoguchi’s key early sound films, including the twin masterpieces Naniwa ereji (Osaka Elegy) and Gion no kyodai (Sisters of Gion, both 1936), which marked his transition from the relatively romantic, stylised manner of his silent films to a realistic focus on the experiences of modern Japanese women.*

## HITORI MUSUKO

Giappone, 1936 Regia: Yasujiro Ozu

■ T. it.: *Figlio unico*. T. int.: *The Only Son*. Sog.: James Maki [Yasujiro Ozu]. Scen.: Masao Arata, Tadao Ikeda. F.: Shojiro Sugimoto. Scgf.: Tatsuo Hamada. Mus.: Senji Ito. Su.: Hideo Mohara, Eiichi Hasegawa. Int.: Choko Iida (Tsune Nonomiya), Shin’ichi

Himori (Ryosuke Nonomiya), Masao Hayama (Ryosuke bambino), Yoshiko Tsubouchi (Sugiko), Mitsuko Yoshikawa (Otaka), Chishu Ryu (Okubo), Tomoko Naniwa (moglie di Okubo), Bakudan-kozo (figlio di Okubo), Tokkan-kozo (Tomibo), Kazuko Kojima (Kimiko). Prod.: Shochiku ■ 35mm. D.: 82’. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / *Japanese version with English subtitles* ■ Da: National Film Center – the National Museum of Modern Art, Tokyo ■ La copia è stata stampata da internegativi 35mm con controtipo sonoro ricavato da una copia 16mm conservata nelle collezioni del National Film Center stampata nel 1962 dai negativi originali su supporto nitrato allora in possesso della Shochiku / *The current print was struck from 35mm intermediate negatives with sound duplicated struck from a 16mm print in our collection, which had been transferred in 1962 from the nitrate original negatives owned by Shochiku at that time*

Ozu fu l’ultimo dei maestri riconosciuti del cinema giapponese a convertirsi al sonoro. Il suo primo *talkie*, *Figlio unico*, è dunque la conclusione ideale di questa rassegna sulle origini del cinema sonoro giapponese. Ozu ritardò il passaggio al sonoro perché aveva promesso di usare un sistema di sonorizzazione sviluppato dal suo operatore di fiducia, Hideo Mohara. Per una disputa contrattuale con la Tsuchihashi, che produceva i sistemi di sonorizzazione impiegati dalla Shochiku, Ozu fu costretto a girare *Figlio unico* non nei nuovi studios della Shochiku a Ofuna ma nei vecchi teatri di posa della compagnia che avevano sede nel quartiere di Kamata, a Tokyo. Tony Rayns osserva che “Diversamente dagli studios di Ofuna (il cui logo appare all’inizio del film), quelli di Kamata non erano insonorizzati, e dunque le riprese furono disturbate dai rumori provenienti dall’esterno. Peggio ancora, era già in corso la demolizione dei teatri di posa, e Ozu fu costretto a costruire un set cinematografico improvvisato”. Ma il regista riuscì a superare tutte queste difficoltà e a creare un capo-



Hitori musuko

lavoro che Noël Burch ha definito “risultato supremo”. Per mantenere il figlio agli studi, una donna lavora duramente in un setificio nella prefettura di Nagano; quando andrà a trovare il giovane a Tokyo scoprirà che svolge un umile lavoro di insegnante in una scuola serale. Il film, una delle critiche più taglienti di Ozu alla società giapponese, rivela uno stile rigoroso e quantomai preciso e inventivo, caratterizzato da un’attenta composizione e da un montaggio evocativo. Ma non mancano pennellate giocose, come la scena (che più di un critico ha interpretato come un velato commento politico) in cui la madre si addormenta durante la visione di un importante film sonoro dell’attore-regista tedesco Willi Forst.

*Ozu was the last of the acknowledged masters of Japanese cinema to convert*

*to sound, so his first talkie, The Only Son, makes a fitting climax to this retrospective of early Japanese sound film. Touchingly, Ozu had resisted conversion because he had promised to use a sound system developed by his regular cinematographer, Hideo Mohara. Due to contractual disputes with Tsuchihashi, manufacturer of Shochiku’s usual sound system, Ozu was obliged to film The Only Son not at Shochiku’s new studio at Ofuna, but at the company’s former premises at the Tokyo suburb of Kamata. Tony Rayns notes that “Unlike Ofuna Studio (whose logo appears at the start of the film), Kamata had no soundproofing, and so the filming was plagued by neighborhood noise. Worse, demolition had already begun, so Ozu was forced to rebuild to create his own makeshift soundstage”.*

*But Ozu rose above these trials to create a masterpiece, hailed by Noel Burch as*

*his “supreme achievement”. The story of a mother who labours in a silk factory in rural Nagano Prefecture to ensure that her son can be educated, only to find him trapped in a relatively menial teaching job at night school when she visits him in Tokyo, is one of its director’s most trenchant critiques of Japanese society, and the film displays Ozu’s rigorous style, with its careful composition and suggestive montage, at its most precise and imaginative. Yet Ozu also found room for such playful and self-conscious touches as the visit to a cinema screening of an imported talkie by German actor-director Willi Forst, which (in what has been construed by more than one critic as a coded political comment) sends the protagonist’s mother straight to sleep.*

## NIHON NO EIGA ZUKURI

Giappone, 1934

[Fare cinema in Giappone] ■ T. int.: *Movie Making in Japan: A Screen Snap-shot* ■ 35mm. D.: 8'. Bn. Versione giapponese / *Japanese version* ■ Da: National Film Center - the National Museum of Modern Art, Tokyo ■ La copia è stata donata nel 1997 dall’Academy of Motion Picture Arts and Sciences / *The print was donated by the Academy of Motion Picture Arts and Sciences in 1997.*

Interessante aggiunta al nostro programma, questo documentario frammentario fu realizzato da Yoshio Osawa del J.O. Studio di Kyoto su richiesta dell’Academy of Motion Picture Arts and Sciences per illustrare i progressi della tecnologia sonora giapponese.

*A fascinating supplement to our programme, this fragmentary documentary was prepared at the request of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences by Yoshio Osawa of the J.O. Studios in Kyoto, Japan, to illustrate current progress in Japanese sound picture technique.*





# LA NOUVELLE VAGUE POLACCA E IL CINEMASCOPE

*Polish New Wave and CinemaScope*



Programma a cura di / *Programme curated by* **Peter von Bagh**  
Note di / *Notes by* **Peter von Bagh** e **Petteri Kalliomäki**  
In collaborazione con / *In collaboration with* **Filmoteka Narodowa**

Il cinema polacco si impose all'attenzione internazionale con un movimento cinematografico fiorito negli anni Cinquanta e Sessanta che esprimeva una visione inedita e controversa della Seconda guerra mondiale ponendo in atto una sorta di seduta terapeutica nazionale. Tanto per restare fedeli alla nostra ossessione per i sistemi panoramici, fu anche un periodo aureo per lo Scope, in particolare in bianco e nero.

Nella rassegna spicca il fulgido talento di Andrzej Wajda, rappresentato da due gemme oggi misconosciute: *Samson*, capitolo essenziale nell'indagine del regista sui miti degli eroi e dell'eroismo, narra la fuga di un giovane ebreo dalla Polonia antisemita degli anni Trenta ai ghetti della Seconda guerra mondiale; *Popioły* è uno straordinario affresco epico di quattro ore ambientato al tempo delle guerre napoleoniche. Il nucleo mistico della rassegna potrebbe essere rappresentato da un capolavoro molto amato da Buñuel: *Rękopis znaleziony w Saragossie* (*Il manoscritto trovato a Saragozza*) di Wojciech Has, film surrealista su scala epica interpretato dal grande Cybulski. C'è poi un'autentica rivelazione rappresentata da *Przygoda z piosenką* (Stanisław Bareja), musical d'ambientazione parigina praticamente sconosciuto che potrebbe essere definito la risposta socialista a *La bella di Mosca* di Mamoulian. *Lenin w Polsce* (Sergej Jutkevič), benché realizzato in coproduzione con l'Unione Sovietica, conserva uno spirito profondamente polacco: questo capolavoro agiografico (genere che allora sconfinava già nella parodia) è probabilmente l'unico tentativo riuscito di scrutare nell'animo e nei pensieri di Lenin.

L'ultima e più intensa espressione di questo movimento è giustamente firmata da Aleksander Ford, il principale artefice della scuola di cinema di Łódź e capo della sezione cinematografica dell'armata rossa polacca durante la guerra. Ironicamente intitolato *Pierwszy dzień wolności* (*Il primo giorno di libertà*, ma in Italia uscì come *Il tramonto degli eroi*), il film di Ford affronta un argomento tabù, gli stupri perpetrati in Germania nella fase finale del conflitto, e costituisce un'aspra e sorprendente riflessione sullo sfruttamento delle donne alla mercé della macchina militare maschile.

La cruda, spietata e politicamente coraggiosa 'scuola polacca' si conclude con i film presentati nella nostra rassegna, ma quel che seguì negli anni Sessanta (caratterizzati da una fossilizzazione della politica culturale) fu quasi altrettanto intenso, e i risultati – soprattutto nel genere epico, trattato con lucidità e intelligenza – non ebbero eguali nel mondo.

Peter von Bagh

*The international breakthrough of Polish cinema occurred through controversial, and intelligent views about World War II, a 50's and 60's cinematic movement that was like a unique national therapy session. Moreover, and true to our continuing obsession with CinemaScope and other widescreen processes, this was a truly creative period formally, and especially a strong period for Scope, notably in black and white.*

*The flaming personality of Andrzej Wajda is at the center, represented by two jewels known too vaguely these days, Samson, a quintessential chapter in Wajda's studies of the myths of heroism, the path of a young Jewish man from anti-Semitic Poland during the 30's to the pressure of World War II ghettos, and Popioły, a fabulous four-hour epic of the Napoleonic wars. A renowned masterpiece and Buñuel's favorite could be the mystical center of the series: Wojciech Has's Rękopis znaleziony w Saragossie (The Saragossa Manuscript) – surrealism on an epic scale, starring the great Cybulski. Then there is an unknown film which is a revelation: Przygoda z piosenką (The Singing Adventure) (Stanisław Bareja), a Parisian musical which you could call a kind of socialist answer to Mamoulian's Silk Stockings. Lenin w Polsce (Lenin in Poland, Sergei Jutkevič), although a Russian co-production, is a profoundly Polish work and a masterpiece of hagiography (a genre that was already almost a joke). It is probably the only successful attempt to penetrate inside Lenin's feelings and thoughts.*

*And it was only suitable that the fiercest and final statement of this wave was directed by Aleksander Ford, the principal architect of the Łódź film school and leader of the Polish Red Army film unit during the war. Ironically named Pierwszy dzień wolności (The First Day of Freedom), Ford's film breaks the taboo against the subject of the rape of German civilians during the final phase of the war and forms a straight-forward but striking study of the exploitation of women under the masculine military machine.*

*The harsh, merciless and politically courageous 'Polish school' had reached its end with the films of our series, yet what followed in the 1960s (known for the ossification of cultural politics) was nearly as strong; especially in the field of the intelligent epic, its achievement was without equal on a world scale.*

Peter von Bagh

## SAMSON

Polonia, 1961 Regia: Andrzej Wajda

[Sansone] ■ Sog.: Kazimierz Brandys. Scen.: Kazimierz Brandys, Andrzej Wajda. F.: Jerzy Wójcik. M.: Janina Niedźwiecka. Scgf.: Leszek Wajda. Mus.: Tadeusz Baird. Int.: Serge Merlin (Jakub Gold), Alina Janowska (Lucyna), Elżbieta Kępińska (Kazia), Jan Ciecierski (Józef Malina), Tadeusz Bartosik (Pankrat), Władysław Kowalski (Fialka), Irena Netto (la madre di Jakub). Prod.: Zespół Filmowy Droga, Studio Filmowe Kadr ■ 35mm. D.: 117'. Bn. Versione polacca con sottotitoli inglesi / *Polish version with English subtitles* ■ Da: Filmoteka Narodowa per concessione di Studio Filmowe Kadr

Capitolo essenziale nell'indagine di Andrzej Wajda sui miti degli eroi e dell'eroismo, *Samson* è uno dei suoi capolavori meno noti. Liquidato all'epoca come "storicamente non convincente", il film segue le vicende di un giovane ebreo, dal tumultuoso clima universitario degli anni Trenta ai ghetti della Seconda guerra mondiale. Il film mette in luce il fatto che l'antisemitismo non fu portato in Polonia dai nazisti ma traeva origine dalle preesistenti condizioni sociali del paese. Nel complesso – come osservò Bolesław Michałek – *Samson* è il primo film di Wajda in cui vengono specificate le cause delle dinamiche storiche e non ci si accontenta di lasciare che i personaggi vengano soffocati dalle inevitabili e disastrose conseguenze della guerra e della persecuzione.

Ma soprattutto *Samson* è un film di guerra esistenzialista, interiorizzato. Il protagonista è predestinato a morire, come i personaggi di *I dannati di Varsavia* e *Cenere e diamanti*, ma non è questa la sua vera tragedia. La sua vera tragedia è che sembra stranamente slegato dalle lotte e dalla sofferenza del suo popolo. Diversamente da altri registi che hanno trattato il tema dell'Olocausto, Wajda non trasforma automaticamente il suo protagonista in un eroe solo perché fugge e si na-



Samson

sconde dai suoi persecutori. Lo rende invece consapevole del fatto che in condizioni di estrema oppressione non basta sopravvivere passivamente per giustificare la propria esistenza.

Il protagonista è interpretato in modo memorabile da un attore francese alla sua prima apparizione sullo schermo, Serge Merlin, la cui fisionomia sfida lo stereotipo dell'ebreo. La sensuale fotografia di Jerzy Wójcik (*Cenere e diamanti*, *Eroica*, *Madre Giovanna degli angeli*, *Il faraone*) è fondamentale per l'intensa atmosfera del film. Le immagini di *Samson* che restano maggiormente impresse sono distanti dalle visioni effettistiche del ghetto create da Agnieszka Holland o Roman Polanski: a colpire qui è la neve che cade silenziosa sulle rovine, è la solitudine cosmica di un uomo nei chiaroscuri di una lotta che non sembra nemmeno la sua.

Petteri Kalliomäki

*A quintessential chapter in Wajda's studies of the myths of heroes and heroism, Samson is one of his least known masterpieces. Dismissed at the time of its release as "historically unconvincing" among other things, Samson follows the path of a young Jewish man from the riotous universities of the 30s to the pressures of WWII ghettos. The film points out the fact that anti-Semitism wasn't exported to Poland by the Nazis but was already a product of the pre-war society itself. All in all – as Bolesław Michałek has pointed out – Samson is the first of Wajda's films where the causes of historical developments are specified, rather than just letting the characters suffocate inside the unavoidable and disastrous consequences of the war and persecution. But first and foremost Samson is an existentialist, internalized war movie. The protagonist is pre-destined to die – like the characters in Kanał and Ashes and Diamonds – but this is not his real trag-*

edy. His real tragedy is that he seems to be strangely disconnected from the true battle and suffering of his people. He escapes and hides from his persecutors, but unlike many contemporary films about the Holocaust, Wajda doesn't make him automatically a hero just because of these passive actions. Instead he lets his main character face the facts little by little that under ultimate oppression surviving through passiveness is not enough to justify one's existence as a human being. The main character is memorably played by a French actor, Serge Merlin, in his first screen role, whose personal features defy any Jewish stereotypes. Jerzy Wójcik's (*Ashes and Diamonds*, *Eroica*, *Mother Joan of the Angels*, *Faraon*) sensual cinematography has a lot to do with the strong atmosphere of the final film. The pictures that are left in your mind from *Samson* are not the nearly exploitative images of the gore of the ghetto as presented in Polański's or Holland's contemporary accounts. Instead you remember silent pictures of snow falling down on ruins and the cosmic feeling of one man's loneliness in the shadows of a fight that doesn't even seem to be his own.

Petteri Kalliomäki

## PASEŻERKA

Polonia, 1963 Regia: Andrzej Munk

■ T. it.: *La passeggera*. T. int.: *Passenger*. Sog.: Zofia Posmysz. Scen.: Zofia Posmysz, Andrzej Munk. F.: Krzysztof Winiewicz. M.: Zofia Dwornik. Scgf.: Tadeusz Wybult. Mus.: Tadeusz Baird. Int.: Aleksandra Ślaska (Liza), Anna Ciepielewska (Marta), Janusz Bylczyński (kapò), Anna Gołębiowska (prigioniera), Barbara Horawianka (infermiera), Anna Jaraczówna (kapò), Maria Kosciatkowska (Inga Weniger), Andrzej Krasicki (membro della commissione). Prod.: Zespół Filmowy Kamera ■ 35mm. D.: 64'. Bn. Versione polacca con sottotitoli inglesi / Polish version with English subtitles ■ Da: Filmoteka Narodowa per concessione di Studio Filmowe Kadr



Paseżerka

*Paseżerka* è il quarto e ultimo film di Andrzej Munk, rimasto incompiuto a causa della morte improvvisa del regista in un incidente automobilistico. Inizialmente i suoi collaboratori non vollero metter mano al materiale, ma poi ci ripensarono: i loro contributi estremamente sensibili e intelligenti a un film profondamente originale furono al contempo un'opera di ricostruzione e un tentativo di comprendere il processo creativo dell'amico scomparso. La natura incompiuta del film, magnificamente conservata dagli amici di Munk, riesce perfino a rendere più intenso e sortile il risultato finale, soprattutto se si pensa ai tanti film sui campi di concentramento che sono caduti nella trappola del semplicismo o della volgarità: la tematica dei lager è quasi impossibile da affrontare sul grande schermo.

Nella cinematografia polacca *Paseżerka* ha un importante precedente, *L'ultima tappa* di Wanda Jakubowska (1947), frutto di una testimonianza in prima persona. Per certi versi Munk riesce a trasmettere le stesse sensazioni ed è forse il miglior film di finzione sui campi di concentramento nell'indagare il complesso rapporto tra vittima e carnefice, e uno dei migliori in assolu-

to insieme al documentario di Resnais, *Notte e nebbia* (1955).

Dissero i collaboratori di Munk: "Non abbiamo voluto chiarire quello che lui non aveva chiarito. Non abbiamo cercato conclusioni quando non eravamo certi che fossero anche le sue. Non abbiamo tentato di chiudere una struttura lasciata aperta dalla sua morte. Volevamo solo decifrare la sua opera così com'era, insieme al pubblico, conservandone le lacune e le reticenze, come si decifrebbe un manoscritto reso frammentario dal tempo o dalle circostanze, arrivando così alla sua essenza chiara e vibrante. Andrzej Munk è un nostro contemporaneo. La sua memoria e la sua angoscia ci sono vicine. Non abbiamo osato cercare di indovinare le risposte verso cui si stava orientando, ma forse riusciremo a ripetere gli interrogativi che si poneva".

Peter von Bagh

*Paseżerka* is Andrzej Munk's fourth and final feature, a work left critically unfinished at the moment of the director's accidental death. At first his collaborators didn't want to touch the material. Then they thought otherwise; their impressively intelligent touches to a deeply original film were as much a reconstruction

of a story as an attempt to dive into the thought process of their deceased friend. The unfinished nature of the film, beautifully retained by Munk's friends, might even elevate the intensity and subtlety of the treatment, given how many fiction films about concentration camps are either simplistic or coarse: the theme of concentration camps is well-known to border on impossibility for the cinema. Paseżerka had an impressive predecessor in Polish film, Wanda Jakubowska's *The Last Stage* (1947), that carries the full weight of first-hand testimony. Somehow Munk conveyed the same feeling. It might be the finest fiction film about concentration camps, in the sense of an intricate interplay between the roles of hangman and victim, and over-all, along with Resnais' documentary *Night and Fog* (1955), one of the very best. Munk's collaborators stated: "We didn't want to clarify what he had not make clear himself. We didn't look for conclusions when we were not sure if they were his conclusions. We didn't try to close a framework that his death had left open. We only wanted to decipher this work as it is, along with the audience, with its lacunae and reticence, as sometimes one deciphers a manuscript where time or accident have destroyed fragments, and arrive, as we deciphered, at its essence, at what is clear and living. Andrzej Munk is our contemporary. His memory and his anxiety remain close to us. We did not dare guess the answers toward which he was heading, but perhaps we will succeed in repeating the questions he was asking himself".

Peter von Bagh

## REKOPIS ZNALEZIONY W SARAGOSSIE

Polonia, 1964 Regia: Wojciech Has

■ T. it.: *Il manoscritto trovato a Saragozza*. T. int.: *The Saragossa Manuscript*. Sog.: dal romanzo omonimo di Jan Potocki. Scen.: Tadeusz Kwiatkowski. F.: Mieczysław Jahoda. M.: Krystyna Komosińska. Scgf.:

Jerzy Skarżyński, Tadeusz Myszorek. Mus.: Krzysztof Penderecki. Int.: Zbigniew Cybulski (Alfonse Van Worden), Iga Cembrzyńska (principessa Emına), Elżbieta Czyżewska (Donna Frascueta Salero), Gustaw Holoubek (Don Pedro Velasquez), Stanisław Igar (Don Gaspar Soarez), Joanna Jedryka (Zibelda), Janusz Kłosiński (Don Diego Salero), Bogumił Kobiela (Senor Toledo). Prod.: Zespół Filmowy Kamera. Pri. pro.: 2 settembre 1965 ■ 35 mm. D.: 155'. Bn. Versione polacca con sottotitoli inglesi / Polish version with English subtitles ■ Da: FilMOTEKA Narodowa per concessione di Studio Filmowe Kadr

*Rękopis Znaleziony w Saragozzie* è un film surrealista su scala epica, e questo già basterebbe a renderlo unico e memorabile. Basato sul romanzo di Jan Potocki, si divide in due parti. La prima segue le disavventure di un nobile (Zbigniew Cybulski) nella Spagna del Settecento, ancora terrorizzata dall'Inquisizione e perseguitata dai fantasmi dei Mori. Nella seconda parte, un nobile seduto a tavola ascolta dalla bocca di un vecchio zingaro una serie di storie che si incastrano l'una dentro l'altra in un groviglio di sogno e realtà. Wojciech Has (1925-2000) approdò alla scuola cinematografica di Łódź dopo aver trascorso alcuni anni all'Accademia di belle arti di Cracovia e aver lavorato per uno studio di produzione di Varsavia specializzato in documentari. Regista estremamente versatile, è noto soprattutto per le due incursioni nel surrealismo: *Saragozza* e *La clessidra* (1974), un film a colori fosco e allucinatorio che almeno negli ambienti delle arti visive è diventato un'opera di culto. In questi film il regista mette a frutto il suo passato di documentarista e di artista figurativo: immagini affilatissime si scontrano con combinazioni fantasiose e sorprendenti di situazioni e composizioni visive che appaiono vive e tangibili. Grazie alla sua formazione il regista potrebbe essere definito l'equivalente cinematografico di Salvador Dalí.

Non sorprende dunque che *Rękopis Znaleziony w Saragozzie* fosse uno dei film preferiti di Luis Buñuel, che nella sua produzione più tarda (soprattutto il *Il fascino discreto della borghesia*) tentò in vari modi di ricreare gli intrecci complessi e sensuali prodotti dalle tecniche narrative di Has. Ma neanche il maestro del surrealismo riuscì a sorpassare le visioni del regista polacco: le storie di Has e le loro diramazioni danno vita a un felicissimo viaggio cinematografico in un mondo onirico nel quale tutto alla fine assume un senso, logico o paradossale che sia.

Petteri Kalliomäki

*The Saragossa Manuscript is a surrealist film made on an epic scale, which is already quite a unique and memorable effort. Based on a novel by Jan Potocki, the film is divided into two parts. The first follows the misadventures of a nobleman (Zbigniew Cybulski) in 18th century Spain, which is still terrorized by the Inquisition and haunted by the ghosts of the Moors. The second part is a wonderful recreation of leisurely evenings of story-telling from the past: a nobleman sits down at the dinner table and listens to a series of nested stories told by an old gypsy, with no one in a hurry—not even to complete his own story. Wojciech Has (1925-2000) came to the Łódź film school after spending some years at the Academy of Fine Arts of Krakow and working for a documentary studio in Warsaw. As a feature film director his output has been versatile, but he is best remembered for his two ventures into the surrealist arena: *Saragozza* and *The Hour-Glass Sanatorium* (1974), a gloomy, hallucinatory color film with a cult following, at least in the visual arts circuits. These films combine Has' background as both documentarist and pictorial artist: the razor-sharp pictures collide with imaginative and surprising combinations of situations and visual compositions as if they were living and breathing. On the basis of these two achievements the director could be well described as a cinematic equivalent to Salvador Dalí.*



Rękopis Znaleziony w Saragossie

*From this point of view it is not surprising that The Saragossa Manuscript was one of Luis Buñuel's favorite films; it seems to have had quite an effect on his production. Many of his later films (especially The Discreet Charm of the Bourgeoisie) try in one way or another to recreate Ha's sensual flow of multi-layered storytelling techniques. But surpassing the original Polish vision was impossible even for the master of surrealism himself: Ha's seven (or so) inner stories that link with other stories form one of the most joyous cinematic journeys ever seen – a journey inside a world of dreams where in the end everything makes perfect sense both in logical terms and as an absurd joke.*

Petteri Kalliomäki

## PIERWSZY DZIEŃ WOLNOŚCI

Polonia, 1964 Regia: Aleksander Ford

■ T. it.: *Il tramonto degli eroi*. T. int.: *The First Day of Freedom*. Scen.: Bohdan Czeszko. F.: Tadeusz Wieżan. M.: Mirosława Garlicka. Scgf.: Tadeusz Wybult. Mus.: Kazimierz

Serocki. Int.: Tadeusz Łomnicki (Jan), Beata Tyszkiewicz (Inga Rhode), Tadeusz Fijewski (Dr. Rhode), Ryszard Barycz (Michał), Krzysztof Chamiec (Hieronym), Roman Kłosowski (Karol), Mieczysław Stoor (Paweł), Elżbieta Czyżewska (Luzi Rhode). Prod.: Zespół Filmowy Studio ■ 35mm. D.: 93'. Bn. Versione polacca con sottotitoli inglesi / Polish version with English subtitles ■ Da: Filмотека Narodowa per concessione di Studio Filmowe Kadr

La vita di Aleksander Ford (1908-1981) aveva tutti gli elementi per fare da spunto a più di un film tragico e ambiguo. Nato a Kiev da genitori ebrei, nella Polonia d'anteguerra Ford divenne comunista ed entrò nel pionieristico gruppo cinematografico START (Stowarzyszenie Miłośników Filmu Artystycznego, Associazione dei sostenitori del film artistico). Dopo lo scoppio della Seconda guerra mondiale si rifugiò in Unione Sovietica. Quando fu creato un esercito polacco in esilio per combattere al fianco dei sovietici, Ford contribuì a organizzarne la sezione cinematografica. Dopo la guerra fece di tutto per scalare la gio-

vane industria cinematografica polacca, ricorrendo anche a false accuse che portarono all'arresto dei suoi colleghi. D'altra parte nessuno sarebbe stato più competente di Ford, che portò la cinematografia polacca sulla ribalta mondiale ricostruendo il sistema produttivo cinematografico del paese e fondando una scuola di cinema che formò le generazioni più giovani. Pur avendo firmato uno dei maggiori successi del cinema polacco con *I cavalieri teutonici* (1960), verso la fine degli anni Sessanta Ford si trovò in conflitto con le autorità e dopo la campagna antisionista del 1968 non poté più continuare a lavorare in Polonia. Non gli restarono che un triste esilio, un paio di mediocri regie e il suicidio in una camera d'albergo in Florida.

*Il tramonto degli eroi* fu l'ultimo da lui diretto in Polonia. Per molti versi esso riassume tutti i film di guerra girati dai suoi allievi, da Wajda a Munk, e li supera tutti per l'intransigenza con cui svela la cruda brutalità della guerra. Nei primi quindici minuti il film infrange l'argomento tabù degli stupri perpetrati in Germania nella fase finale del conflitto. Complessivamente è una delle più esaurienti indagini sugli abusi e le sopraffazioni subiti dalle donne in tempo di guerra. Il risultato non è dissimile da *La ciociara* di De Sica, anche se molto più essenziale, cupo e feroce.

Il film è stato elogiato soprattutto per i dialoghi, ma altrettanto importanti sono gli attori principali (Tadeusz Łomnicki è un ufficiale polacco, Beata Tyszkiewicz e Tadeusz Fijewski interpretano una coppia di medici tedeschi) e l'isterica fotografia in bianco e nero di Tadeusz Wieżan, che introduce tra le altre cose un impiego dello zoom tra i più efficaci della storia del cinema. Capolavoro oggi raramente proiettato fuori della Polonia, *Il tramonto degli eroi* attende ancora di essere elevato al rango di classico quale uno dei migliori film bellici mai realizzati.

Petteri Kalliomäki



Pierwszy Dzień Wolności

*The life of Aleksander Ford (1908-81) has the elements for more than one tragic and ambiguous film. Born in Kiev from Jewish parents, Ford got involved with both communists and the pioneering START (Stowarzyszenie Miłośników Filmu Artystycznego, Society of Film Art Devotees) film group in pre-war Poland. During WWII he escaped to the Soviet Union and joined the Polish army unit, founding this army section's film division. After the war he avoided no way of rising to power inside the young PRL film industry, including false accusations leading to the imprisonment of his colleagues. On the other hand, no one could have been a more competent persona on top of the pyramid than Ford once he gained power: no single individual did more than he did to raise Polish film to world fame through establishing won-*

*derful education and production facilities for the younger generation. Although scoring one of the biggest hits of Polish cinema with Knights of the Black Cross (1960), towards the end of the 60s he found himself in conflict with the authorities, and after the anti-Zionist campaign of 1968 he was left without the possibility of continuing to work in Poland. All that was left for Ford was sad oblivion in exile, a couple of mediocre directorial attempts in the West, and a lonely suicide in a hotel room in Florida.*

*The ironically named The First Day of Freedom was the last film Ford directed in Poland. In many ways it sums up all the war films made by his own students from Wajda to Munk, and in an uncompromising way it surpasses them all in revealing the sheer brutality of the war.*

*The taboo subject of raping German civilians at the final stage of the war is broken during the first fifteen minutes. All in all, The First Day of Freedom is one of the most profound studies of women's abuse and demolition under the masculine war machine. The result is not unlike De Sica's Two Women – only much, much more elemental, dark and fierce.*

*The film has mainly collected praise for its dialogue, but at least as important are the leading players (Tadeusz Łomnicki as a Polish officer, Beata Tyszkiewicz and Tadeusz Fijewski as a German doctor couple) and Tadeusz Wieżan's hysterical black and white cinematography, which introduces – among other things – some of the most effective uses of the zoom lens in cinema history. A rare jewel to catch nowadays outside Poland, The First*



*Day of Freedom is a potential classic, waiting to be elevated to the canon of the finest war films of all time.*

*Petteri Kalliomäki*

## POPIOŁY

Polonia, 1964 Regia: Andrzej Wajda

[Ceneri] ■ T. int.: *The Ashes*. Sog.: dall'omonimo romanzo di Stefan Żeromski. Scen.: Aleksander Ścibor-Rylski. F.: Jerzy Lipman. M.: Halina Nawrocka. Scgf.: Anatol Radzinowicz. Mus.: Andrzej Markowski. Int.: Daniel Olbrychski (Rafal Olbromski), Boguslaw Kierc (Krzysztof Cedro), Piotr Wysocki (Jan Gintult), Beata Tyszkiewicz (principessa Elżbieta), Pola Raksa (Helena de With), Władysław Hańcza (il padre di Raal), Jan Świdorski (generale Sokolnicki), Jan Koecher (generale de With), Janusz Zakrzewski (Napoleone Bonaparte). Prod.: Zespół Filmowy Rytm ■ 35 mm. D.: 169'. Bn. Versione polacca con sottotitoli inglesi / *Polish version with English subtitles* ■ Da: Filmoteka Narodowa per concessione di Zebra Films

Questo viaggio di quasi quattro ore nelle guerre napoleoniche – epoca cruciale per la storia polacca – che si apre con la *Mazurka di Dąbrowski* (l'inno nazionale polacco) cantata dai soldati in marcia sulle coste italiane e si chiude nella gelida tundra russa, è probabilmente il più emozionante dei kolossal polacchi realizzati negli anni Sessanta. Tratto da un romanzo di Stefan Żeromski, il film si concentra sulle avventure romantiche e militari di un giovane e irrequieto aristocratico (Daniel Olbrychski) nel clima apocalittico che contraddistinse l'alba del XIX secolo.

Negli anni Cinquanta e Sessanta il personaggio archetipico del cinema polacco era l'eroe futile, il quale nella sua lotta contro i mulini a vento adombrava la storia di un'intera nazione incapace di prendere in mano il proprio destino. Il protagonista interpretato da Olbrychski in *Popioły*



Popioły

esemplifica al meglio questa visione. Il film fu molto discusso perché ampliava questa autorappresentazione attribuendole proporzioni epiche; il simbolismo profondamente nazionale impiegato da Wajda sembrava perfino suggerire che la Polonia non aveva alternative.

Comunque si giudichi l'aspetto storico-filosofico del film, appare indiscutibile la forza del febbrile caleidoscopio con cui Wajda – lavorando qui con un budget superiore a quelli di tutti gli altri suoi film messi insieme – raffigura un'epoca che soffocò ancora una volta l'idealismo e la speranza di un futuro migliore. Come dimenticare le macabre sequenze in cui un glorioso battaglione polacco si trasforma in Spagna in un gruppo di tagliagole, o il momento allucinatorio in cui un Napoleone messianico si erge solitario di fronte a centinaia di soldati feriti? *Popioły* è ben più di un'ennesima versione di *Guerra e pace*: è la tomba cinematografica del Romanticismo.

Lo splendore visivo del film è merito di Jerzy Lipman, uno dei migliori di-

rettori della fotografia del suo paese (*I dannati di Varsavia, Lotna, Il coltello nell'acqua*).

*Petteri Kalliomäki*

*Beginning with Dąbrowski's Mazurka (the Polish national anthem) sung by soldiers marching on Italian shores and ending on the icy tundras of Russia, this nearly four-hour drive over the Napoleonic wars – a key epoch in Polish history – may well be the most stirring experience among all super-spectacles made in the 60s. Based on a novel by Stefan Żeromski, the story focuses on a young, restless nobleman (Daniel Olbrychski), who seeks his place in the apocalyptic atmosphere of the dawn of the 19<sup>th</sup> century through romantic and military adventures.*

*Throughout the 50s and the 60s the archetypical character of Polish cinema was 'a futile hero', a personification of the nation's battle against the windmills when it came to taking the course of history into its own hands. Olbrychski's protagonist in Wajda's Popioły is the best known example of this approach. The film raised a lot of controversy at*

*the time of its release because it enlarged this image of futile national heroism to epic proportions; Wajda's use of deeply national symbols even seemed to suggest that Poland had no alternative.*

*Whatever you think about the historical-philosophical side of the film, there is an unrestrained power in the feverish kaleidoscope that Wajda – working with higher production values than in all of his previous films combined – creates about the epoch that once more deceived all idealism and the hope for a better tomorrow. Who could ever forget the gruesome sequences, where a glorious Polish battalion turns out to be a group of cutthroats in Spain, or the hallucinatory moment where a messianic Napoleon appears all alone in front of hundreds of wounded soldiers? In the end, Popioły is much more than just another national version of War and Peace: it is the cinematic tomb of the Age of Romanticism. Visual splendor is provided by Jerzy Lipman, one of the finest cinematographers of his country (Kanal, Lotna, Knife in the Water).*

Petteri Kalliomäki

## FARAON

Polonia, 1965

Regia: Jerzy Kawalerowicz

■ T. it.: *Il faraone*. T. int.: *Pharaoh*. Sog.: dal romanzo omonimo di Bolesław Prus. Scen.: Tadeusz Konwicki, Jerzy Kawalerowicz. F.: Jerzy Wójcik. M.: Wiesława Otocka. Scgf.: Jerzy Skrzepiński. Mus.: Adam Walaciński. Int.: Jerzy Zelnik (Ramses XIII/Lycon), Wiesława Mazurkiewicz (Nikotris), Barbara Brylska (Kama), Krystyna Mikołajewska (Sarah), Ewa Krzyżewska (Hebron), Piotr Pawłowski (Herhor), Leszek Herdegen (Pentuer), Stanisław Miński (Mephres), Kazimierz Opalinski (Béroès). Prod.: Zespół Filmowy Kadr ■ 35mm. D.: 149'. Bn. Versione polacca con sottotitoli inglesi / Polish version with English subtitles ■ Da: Filmoteka Narodowa per concessione di Studio Filmowe Kadr

Gli anni Sessanta furono l'epoca d'oro del film storico polacco. A partire da *I cavalieri teutonici* (1960) di Aleksandr Ford, i budget aumentarono, i film si allungarono e i migliori registi del paese ebbero l'occasione di lavorare su vasta scala con migliaia di comparse. Ciò non era di per sé un fatto positivo, ma contrariamente da quel che accadeva a Hollywood o nell'Unione Sovietica, dove un maggiore afflusso di denaro finiva spesso per soffocare il talento, i film polacchi di questo periodo dimostrarono che la *grandeur* produttiva poteva portare a creazioni più intense e personali.

Il migliore esempio di questa qualità è *Il faraone* di Jerzy Kawalerowicz, tratto da un romanzo del 1897 di Bolesław Prus. Il film segue la lotta per il potere tra il giovane faraone Ramses XIII (Jerzy Zelnik) e i sommi sacerdoti, che hanno di fatto conquistato il potere approfittando della debolezza dei suoi predecessori. Le basi storiche su cui poggia il romanzo sono state ormai da tempo smentite (non è mai esistito un faraone chiamato Ramses XIII), ma la sua analisi dei meccanismi del potere dovette sembrare attuale alla metà degli anni Sessanta, e oggi lo è ancor di più. Il fatto che il romanzo di Prus fosse uno dei libri preferiti di Stalin sottolinea l'esattezza e la validità delle conclusioni dell'autore sulla crudeltà del potere.

Per quanto riguarda le allusioni alla contemporaneità, il film si presta a molte interpretazioni. Il popolo ebraico perseguitato trova facile collocazione nel contesto del XX secolo. I sommi sacerdoti possono essere associati alla potente Chiesa cattolica. Nel secondo dopoguerra il Partito comunista aveva assistito a più di una lotta intestina. Nel film di Kawalerowicz non c'è distinzione tra regnanti buoni e cattivi: ci sono solo bastardi che si contrappongono ad altri bastardi, in un conflitto nel quale i perdenti sono soprattutto i deboli e gli oppressi.

Girato in Uzbekistan e in Egitto con la consulenza storica del futuro regi-

sta Shadi Abdel Salam (*La mummia*, 1969), *Il faraone* dimostra che un maggiore investimento produttivo può portare a un risultato di qualità. L'atmosfera fosca e tesa che domina il film conferisce la giusta distanza all'ambientazione storica, rendendola emozionante e credibile agli occhi dello spettatore moderno. Jerzy Wójcik sa cogliere la strana luce riflessa dal deserto e dai templi, sigillando l'intreccio in uno spazio remoto in cui tutti i personaggi paiono disperatamente isolati.

Petteri Kalliomäki

*The 60s were the golden age of Polish historical spectacle. Starting from Ford's Knights of the Black Cross (1960), the budgets got bigger and films got longer, and all the finest directors of the country were given opportunities to work on an epic scale with a cast of thousands. This may not necessarily mean anything positive, but unlike Hollywood or Russia in the 60s, where more money led usually to dumbing down creative efforts, the Polish spectacles of the first wave proved that previously unfulfilled equation, that higher production values could actually lead to more personal and powerful films.*

*Nothing provides a better example of this than Jerzy Kawalerowicz's Pharaoh, based on a classical novel by Bolesław Prus first published in 1897. The story follows the power struggle between young pharaoh Ramesses XIII (Jerzy Zelnik) and the high priests, who have gained virtual power over Egypt during the rule of his weaker predecessors. The Egyptological basis of the novel were crushed a long time ago (there never was a pharaoh called Ramesses XIII), but its analysis of the mechanics of power must have felt topical in the mid-60s – and needless to say, feel even more so today. The fact that Prus' novel is known to have been one of Stalin's favorite books underlines the exactitude and timelessness of the author's conclusions about ruthless policy-making.*

*The film allows multiple interpretations of what amount to political and contem-*



Faraon

porary allegories. The persecuted Jewish people are easy to put in their place in the context of the 20<sup>th</sup> century. Powerful high priests may be associated with Poland's traditionally strong Catholic Church. The Communist party had seen more than one fierce power struggle inside its own ranks since the war ended. In Kawalerowicz's film there is no struggle between the better and worse ruler: it is simply one asshole's fight against another, a battle where the biggest losers are the ones who were weak and oppressed in the first place.

Filmed in Uzbekistan and Egypt with the future director Shadi Abdel Salam (The Night of Counting the Years, 1969) as a historical advisor, Pharaoh shows how a big budget can be turned into inner power at every level. The ee-

rie, high-tension atmosphere dominating the film makes the far-away historical milieu suitably distant, exciting and more believable for the modern viewer. Jerzy Wójcik's camera captures the strange sunlight reflected by the desert and the temples, creating a vacuum-like ancient space around the story, where all the characters seem to be deeply isolated from each other.

Petteri Kalliomäki

## LENIN W POLSCE

Polonia, 1965 Regia: Sergej Jutkevič

■ T. it.: *Lenin in Polonia*. T. int.: *Lenin in Poland*. Scen.: Yevgeni Gabrilovich, Sergej Jutkevič. F.: Jan Laskowski. M.: Janina

Kondziola, Klaudia Alejewa. Scgf.: Jan Grandys. Mus.: Adam Walaciński. Int.: Maksim Strauch (Vladimir Ilich Lenin), Anna Lisjanskaya (Krupskaya), Antonina Pavlycheva (la madre di Krupskaya), Ilona Kuśmierska (Ulka), Edmund Fetting (Honecki), Krzysztof Kalczyński (Andrzej), Tadeusz Fijewski (segretario della prigione), Gustaw Lutkiewicz (investigatore), Kazimierz Rudzki (prete). Prod.: Zespół Filmowy Kadr ■ 35mm. D.: 96'. Bn. Versione polacca / *Polish version* ■ Da: Filmoteka Narodowa per concessione di Studio Filmowe Kadr

Sergej Jutkevič, uno dei 'tre moschettieri' del FEKS (Fabbrica dell'attore eccentrico) insieme a Grigorij Kozincev e Leonid Trauberg, a partire dalla fine degli anni Trenta si dedicò

alla celebrazione di Lenin realizzando tre magnifici film: *Luomo con il fucile* (primo film di finzione dedicato a Lenin insieme a due opere di Michail Romm), *Rassказы o Lenine e Lenin in Polonia*, che dei tre è il migliore perché ci presenta finalmente un Lenin intimo, con qualche tocco umoristico. Il regista condivideva con il grande attore Maksim Strauch la convinzione che sarebbe stato stupido fare un film su un grande innovatore senza impiegare una forma innovativa: i due volevano creare una sintesi attraverso le emozioni e le impressioni poetiche.

*Lenin in Polonia* offre la visione intima e privata di un uomo leggendario, incentrandosi non sugli eventi puramente politici ma sui pensieri e le emozioni e facendo sapientemente ricorso al monologo interiore: tutto viene visto attraverso gli occhi di Lenin, e le sue dinamiche mentali e i suoi ricordi svolgono un ruolo primario. Lenin ci viene presentato in un momento della sua vita privo di grandi eventi ma storicamente fondamentale: sono i mesi che precedono e seguono lo scoppio della Prima guerra mondiale. (Questo dettaglio offre un ulteriore punto di vista alla nostra rassegna sul 1914). Il film è simile a un muto, con

la sola voce di Strauch a descrivere ciò che accade e a riflettere sul significato delle varie notizie che si susseguono. Henri Langlois doveva pensare a questo grande film quando scrisse: "Tutta l'evoluzione, tutto il profilo dell'opera di Sergej Jutkevič sta in questo rifiuto, in questo attaccamento all'idea originaria che è fondamentale per il concetto di avanguardia. La sua è l'opera di un uomo che non smise mai di cambiare pur restando assolutamente fedele al punto di partenza: sono questo perpetuo rifiuto e questa fedeltà a uniformare la sua produzione, in una molteplicità che appare ancor più complessa se si pensa che egli non tradì né rinnegò mai le idee della sua giovinezza, lasciando che maturassero con lui".

Peter von Bagh

*Sergej Jutkevič, one of the 'three Musketeers' of FEKS (along with Grigorij Kozincev and Leonid Trauberg) from the late 1930s onward made the portrayal of Lenin one of his specialties, in three exquisite films: The Man with the Gun (which along with two Mikhail Romm films was the first full-scale depiction of a fictional Lenin), Tales of Lenin, and Lenin in Poland, the finest of the three.*

*Here at last was an intimate Lenin, with humorous touches. The director shared with the great actor Maxim Strauch the conviction that it would be dull to make a film about an innovator without thinking about avant-garde form: they wanted to create a synthesis through emotion and poetic impression. Lenin in Poland presents a man behind the legend, an inner view. Purely political events are not central, but thoughts and emotions are, with a clever use of inner monologue, meaning that everything is reflected through Lenin's eyes, with his thought process and the structure of his memories playing a more important role than the events, or in this case an eventless period of his life, although it was heavy with historical meaning given that these are the months leading to WWI and immediately following the war's outbreak. (This detail thus contributes one more facet to our 1914 theme.) It is like a silent movie, with only Strauch's voice describing what happens and pondering the meaning of disparate news.*

*Henri Langlois must have been inspired by this remarkable film when he wrote the following lines: "The entire evolution, the entire outline of Sergej Jutkevič's work lies in this refusal, in this attachment to the real spirit, that is fundamental to the idea of the avant-garde. His work is that of a man who never stopped changing, while remaining entirely faithful to his point of departure, and it is this perpetual refusal, combined with this fidelity, that gives his work unity, in a multiplicity that is all the more subtle because he never betrayed nor renounced any of the ideas of his youth, allowing them to mature".*

Peter von Bagh



Lenin w polsce

## PRZYGODA Z PIOSENKĄ

Polonia, 1968 Regia: Stanisław Bareja

[Avventura con canzone] ■ T.int.: *Adventure with a Song*. Scen.: Jerzy Jurandot, Stanisław Bareja. F.: Franciszek Kądziołka. M.: Zenon Piórecki. Scgf.: Jerzy Masłowski.

Mus.: Marek Sart. Int.: Pola Raksa (Mariola Brońska), Bohdan Łazuka (Piotr Wójcik), Barbara Krafftówna (Madame Michaud), Irena Santor (Suzanne Blanche), Zdzisław Maklakiewicz (Drybek), Czesław Wołłejko (Cox), Maciej Grzybowski (Marcel), Zbigniew Jabłoński (Michaud). Prod.: Zespół Filmowy Kadr ■ 35mm. D.: 97'. Col. Versione polacca / Polish version ■ Da: Filmoteka Narodowa per concessione di Studio Filmowe Kadr

Stanisław Bareja (1929-1987) fu uno dei più celebri registi polacchi di film comici. Firmò molte gustose satire sulla vita quotidiana nella Repubblica Popolare e più in generale sulla mentalità dei suoi connazionali. Decisamente il suo film di culto è *Miś* (1981), che getta uno sguardo ruvido e disincantato sulla vita del proprietario di un club sportivo e include molte allusioni alla realtà contemporanea (come quando un enorme orsacchiotto che ricorda la mascotte degli Giochi Olimpici di Mosca viene appeso a un elicottero). Negli anni Sessanta la satira di Bareja si coniugò con il musical producendo una serie di film brillanti (come *Matrimonio di convenienza*, del 1966). *Przygoda z piosenką* è il suo film più clemente nei confronti della madrepatria, anche perché il clima politico del 1968 era alquanto teso (la campagna antisionista, le rivolte studentesche, ecc.). Gli strali sono qui diretti contro l'Occidente e lo stile di vita capitalistico, o più precisamente contro le speranze riposte dai polacchi nell'emigrazione. Il film, ambientato a Parigi, è una sorta di risposta socialista a *La bella di Mosca* di Mamoulian. La struttura narrativa non potrebbe essere più scontata: una brava ragazza si trasferisce in una grande città e perde l'innocenza. La seducente Pola Raksa interpreta la vincitrice di un concorso canoro che vuole far carriera a Parigi e finisce per lavorare in uno squallido locale di strip-tease. Un Teuvo Tulio o un altro esperto di melodrammi avrebbe esplorato tutte le potenzialità più sordide di questo

tipo di trama, ma Bareja conserva un tono arioso, lieve e volutamente lezioso confezionando una commedia romantica arricchita da canzoni e adorabili balletti. *Przygoda z piosenką* è uno dei più frizzanti spettacoli con ambizioni hollywoodiane mai realizzati di qua dell'Atlantico: comprende un balletto con moltissime hostess, un numero di danza (girato sul posto) che passa in rassegna i luoghi turistici più famosi di Parigi, e un uomo che balla sui muri alla maniera di Fred Astaire mentre sotto i suoi piedi uno specchio si tramuta in acqua manco fossimo in un film di Cocteau! Questa gloriosa esplosione pop fu girata in Scope con vistosi colori confetto da Franciszek Kądziołka.

Petteri Kalliomäki

*Stanisław Bareja (1929-1987) was one of his country's most popular comedy directors. His films were often juicy satires about everyday life and conditions under the People's Republic – and even more profoundly about Polish mentality generally. Bareja's definite cult film is Teddy Bear (1981), a rough-edged look at the life of a sports club owner, where contemporary jokes include hanging a huge mascot resembling Mishka of the Moscow Olympics from a helicopter. In the 60s Bareja's satire was wedded to the musical genre, inside which he created one vivid vision after another (The Marriage of Convenience, 1966, among others). In Adventure with a Song Bareja is at his kindest towards his native country, not least because of the fact that the political climate of 1968 was tighter than it had been for years (the anti-Zionist campaign, student riots, etc.). Instead the barbs are pointed towards West and the capitalist lifestyle, or more exactly towards Polish high hopes about emigration. The film is set in Paris, which makes it a kind of socialist answer to Mamoulian's Silk Stockings.*

*The structure of the story couldn't be more familiar: a good girl turns bad in the big city. Charming Pola Raksa plays the*

*winner of a domestic song contest who ambitiously wants to build her career in Paris instead of her home country – and in order to do so, falls step by step down to working in a sleazy strip-tease joint. Some Teuvo Tulio or other melodramatist could have sunk to the lowest depths with this kind of story, but Bareja keeps it airy, light and deliberately campy, and only as a frame for a romantic comedy plot and a series of delightful song and dance numbers. As a musical showcase Przygoda z piosenką is one of the most energetic wannabe-Hollywood experiences ever to have been created on our side of the Atlantic. We have a chorus with lots of stewardesses, a dance number through all the most famous tourist sights of Paris (shot on location), and a man dancing on the walls in Astaire fashion, with a mirror turning into water under his feet like in some Cocteau film! This glorious pop explosion was shot in scope with flashy candy colors by Franciszek Kądziołka.*

Petteri Kalliomäki



Przygoda z Piosenką

## CINEMA D'ANIMAZIONE POLACCO – LO STUDIO D'ANIMAZIONE DI CRACOVIA POLISH ANIMATION PROGRAM – THE CRACOW STUDIO OF ANIMATION

Programma e note a cura di / Programme and notes curated by **Elżbieta Wysocka**

Al pari della Scuola polacca del manifesto, il cinema di animazione polacco fu caratterizzato da una straordinaria maestria che lo rese celebre anche oltre la cortina di ferro, grazie ai festival dedicati ai cortometraggi.

La sua singolarità, che ne fece un caso a parte non solo nel contesto europeo ma anche tra i paesi del blocco orientale, paradossalmente permise all'animazione polacca di elaborare un linguaggio universale e di comunicare più efficacemente della sua controparte cinematografica, mostrandosi straordinariamente capace di resistere alla prova del tempo.

Lo sviluppo del cinema d'animazione polacco ebbe inizio subito dopo la fase del realismo socialista e si manifestò con la nascita di numerosi studi e laboratori.

Fondamentale fu il ruolo didattico di Kazimierz Urbański: pioniere dell'arte dell'animazione, Urbański aveva studiato all'Accademia di belle arti e alla Scuola superiore di arti applicate di Praga – FAMU, e a partire dal 1957 condusse un rivoluzionario corso di animazione.

Lo Studio di animazione di Cracovia merita un'attenzione speciale nel panorama dell'animazione polacca non solo per la sua importanza didattica ma anche per gli spettacolari risultati che conseguì negli anni Settanta grazie al coinvolgimento di pittori e artisti grafici formati all'Accademia di belle arti. Lo Studio di animazione di Cracovia fu fondato sotto la direzione di Urbański, che con il suo talento di artista e di insegnante lo condusse al successo. Urbański era affiancato da Ryszard Czekala, uno dei primi grandi talenti dell'animazione polacca, e dal leggendario regista Julian Antoniszczak (Antonisz), soprannominato da Urbański 'l'enfant terrible'. A questi nomi si aggiunse in seguito quel-

lo del regista Jerzy Kucia, anch'egli apprezzato a livello internazionale nonché eccellente insegnante.

Tra il 2011 e il 2013 i film dello Studio di animazione di Cracovia sono stati sottoposti a restauro nell'ambito del progetto di conservazione digitale della Cineteca nazionale polacca.

*Much like the Polish Poster Art School, Polish animated film was distinguished by touches of unique artistry which, thanks to short-film festivals, fuelled recognition outside of the iron curtain. As well as being distinguished from Western Europe, Polish animation was also set apart from the rest of the Eastern Bloc which, paradoxically, enabled it to communicate efficiently as a universal medium. Polish animation delivered its message more successfully than its feature film counterpart and what is more, proved itself to stand the test of time.*

*The intensive development of artistic animated film in Poland began shortly after the period of social realism and resulted in the founding of many academic workshops and film studios.*

*The acclaim of teaching animation art belongs to Kazimierz Urbański, a pioneer of the art form, who was educated at the Academy of Fine Arts, the Higher School of Applied Arts in Prague – FAMU and since 1957 conducted the groundbreaking Film Drawing Workshop.*

*The Cracow Studio of Animation is a special place on the map of Polish animation not only because of its priority in education but also because of the spectacular success enjoyed in the 1970s through the recruitment of graduate painters and graphic artists from the Academy of Fine Arts.*

*The Cracow Studio of Animation was founded under the direction of Kazimierz Urbański. It was his individuality and outstanding abilities in teaching and animating which led to the studios*

*success. Working alongside Urbański was Ryszard Czekala, one of the first great promising talents as well as legendary feature film director Julian Antoniszczak (Antonisz) who Urbański dubbed 'l'enfant terrible'. These names were later joined by director Jerzy Kucia who not only received praise from all corners of the world but was also highly valued as an educator.*

*The films from the Cracow Studio of Animation were the subject of restoration in the framework of a Digital Repository project at the Polish National Film Archive between 2011 and 2013.*

### KRAG

Polonia, 1978 Regia: Jerzy Kucia

[Il cerchio] ■ T. int.: *The Circle*. Scen.: Jerzy Kucia. F.: Marek Plata. Mus.: Marek Wilczyński. Prod.: Animated Film Studio (Cracovia) ■ 35mm. D.: 7'. Bn. ■ Da: FilMOTEKA Narodowa

Com'è tipico dei film di Kucia, *Krag* ha una narrazione non lineare. Per citare il critico Jerzy Armata, "la logica della successione cronologica degli eventi è sostituita dalla logica del ricordo". Potremmo aggiungere che il film ritrae la realtà attraverso una lente surreale. Sigillata in un anello filmico e temporale, la scena di un cavallo che tira stancamente un carro è osservata da lontano, attraverso gli alberi e una palizzata di legno. Alle immagini di un'umanità che riposa e gioca in riva all'acqua si alternano i ritmi e i movimenti della natura, creando un crudele e complesso contrasto tra i due mondi. L'autore considera le foto come citazioni tratte dalla realtà e incollate nel mondo dell'artista fatto di disegni e di ritagli. Tutti questi elementi vengono infine combinati mediante un processo di trasformazione artistica che

fa di *Krag* il film più vivido di Kucia. La musica si fonde con i suoni della natura creando un'atmosfera profondamente inquietante.

*Characteristically of Kucia's films, Krag is one of loosely arranged action. As critic Jerzy Armata put it, "the logic of the precedence of events is substituted by a logic of memory". It may be added that the film portrays real life through a surreal lens.*

*Closed in a loop of time and camera movement the scene of a horse tiresomely pulling a wagon is observed from afar, through trees and wooden palisade. People are shown relaxing and playing by the water while nature's cast appear up close, providing a cruel and complex contrast between the two worlds.*

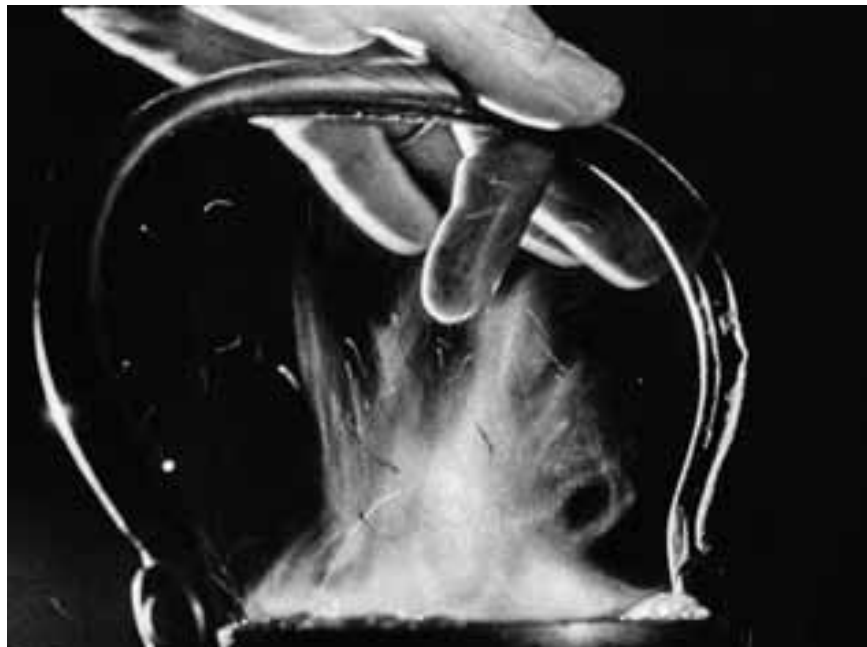
*According to the author, photos are treated like quotes from reality, pasted into the artist's world created from drawings and cut-outs. All elements are ultimately combined by the artistic processing and colouring which make Krag the most vivid of Kucia's films. Yet again music is fused with natural sounds to create a truly disturbing atmosphere.*

## ODRPYSKI

Polonia, 1984 Regia: Jerzy Kucia

[Schegge] ■ T. int.: *Splinters*. Scen.: Ewa Gologórska, Jerzy Kucia. F.: Marek Norek, Andrzej Jeziorek. Mus.: Marek Wilczyński. Prod.: Animated Film Studio (Cracovia). ■ 35mm. D.: 9'. Bn ■ Da: FilMOTEKA Narodowa

Dall'oscurità emergono oggetti d'uso quotidiano, acqua e insetti, alcuni dei motivi preferiti di Kucia. Frammenti di ricordi sbiaditi riaffiorano mentre i ritmi della giornata lavorativa producono un incessante brusio che ancora una volta si intreccia con la colonna sonora. Maturando uno stile via via più personale, Kucia ha ampliato il proprio repertorio superando i confini del film animato. Volgendo l'attenzione alle esperienze interiori dell'individuo, il regista si è avventurato in aree raramente esplorate



Odrpyski

dai registi, affrontando temi che erano stati lasciati alla musica e alla poesia. Il montaggio nervoso, a strappi, tende verso il cinema sperimentale, mentre la precisione dell'osservazione ricorda lo stile documentaristico. L'impostazione estetica di Kucia deriva forse dalla sua familiarità con le tecniche dell'incisione. I critici hanno definito il film "uno studio sulla solitudine".

*Emerging from the darkness come images of everyday objects, water and insects, some of Kucia's favourite motifs. Fragments of fading memories are recalled while the rhythmic motions of the day's work drone on, once more intertwining with the soundtrack.*

*Gradually building his own individual style, Kucia exceeded the boundaries of animated film as his repertoire grew. Through accessing inner experiences of the human kind, Kucia was able to explore areas rarely visited by film makers and touch on those subjects which had previously been left to the domain of music and poetry. The formula of the shredded, nervous editing tends towards that of experimental film, while the ac-*

*curacy of observation leaves it feeling reminiscent of a documentary. The aesthetic could have emanated from the artist's previous experience with traditional printmaking techniques. Critics called the film "a study of loneliness".*

## PARADA

Polonia, 1986 Regia: Jerzy Kucia

[Parata] ■ T. int.: *The Parade*. Scen.: Ewa Gologórska, Jerzy Kucia. F.: Marek Wylon, Andrzej Jeziorek. Mus.: Józef Rychlik. Prod.: Animated Film Studio (Cracovia). ■ 35mm. D.: 15'. Bn ■ Da: FilMOTEKA Narodowa

Lo sfilare di un campo di grano si fonde con una processione ritmica di mietitrici, falci, lame, balle di fieno, carri e arnesi per la battitura lungo una strada di campagna. Ai lavoratori e ai loro macchinari si alternano i musicisti e i loro strumenti. Il raschiare delle ruote dei carri in progressiva accelerazione diviene parte del sottofondo musicale. In *Parada* la musica svolge un ruolo fondamentale e si armonizza con le

immagini. Joseph Rychlik compose un motivo perfettamente sincronizzato con il livello principale della narrazione, realizzando quella che il regista Kucia considerava la musica ideale per il suo film.

Le immagini traggono la loro unicità dall'innovativa tecnologia sviluppata con gli ingegneri dell'Università di scienze e tecnologia AGH di Cracovia: trattando le immagini con il laser Kucia crea un'atmosfera evanescente, onirica e palpitante. Non senza ragione, Giżycki ha definito Kucia "un impressionista del cinema".

*An endless sliding harvest landscape is fused with the rhythmic procession of reapers, scythes, blades, hay bales, flails and hay wagons on a countryside road. Musicians and their instruments are interwoven with workers and their agricultural machinery. The whistling and scratching of wagon wheels gaining acceleration becomes a part of the instrumental backdrop.*

*In Parada, music is a key element, working in harmony with the image. Joseph Rychlik created the track to be perfectly synchronised with the leading layer of narrative. In opinion of Kucia probably the best music for his film.*

*The unique feel to the image results from innovative technology developed with engineers from the AGH University of Science and Technology – the use of a laser light in the initial explosion of the image. This use of advanced technology helped Kucia to construct an ephemeral, dreamlike and pulsating feel to the image. It is not without reason that Giżycki called Kucia 'a movie impressionist'.*

## W SZPONACH SEKSU

Polonia, 1969

Regia: Julian Józef Antonisz

[Nella morsa del sesso] ■ T. int.: *In the Grips of Sex*. Scen.: Julian Józef Antonisz. F.: Henryk Makarewicz. Int.: Teresa Hryniewicz-Dymna, Mieczysław

Święcicki, Jerzy Cnota, Franciszek Miecznikowski, Ryszard Przewłocki, Krzysztof Raynoch. Prod.: Animated Film Studio (Cracovia) ■ 35mm. D.: 11'. Col. Versione polacca / Polish version ■ Da: FilMOTEKA Narodowa

Il film si apre con l'inserzione pubblicata da una ragazza su un quotidiano: "Abito in un appartamento nuovo. Voglio vivere una storia d'amore colorata". Antonisz usava raramente la macchina da presa, e questo film risale al periodo in cui il regista stava esplorando nuove modalità espressive. Qui utilizza anche il fermo immagine e l'inversione temporale e dipinge direttamente sulla pellicola, tutte tecniche che caratterizzeranno i suoi futuri film. Benché tutto appaia come uno scherzo innocente, il film ebbe problemi con la censura e fu ritirato dalla distribuzione a causa delle frecciate dirette alla politica socialista degli alloggi. Gli aspiranti corteggiatori corrono frenetici a rispondere all'inserzione, passando davanti a una sfilza di derelitti palazzi eternamente in costruzione, mentre la ragazza attende apatica nel suo appartamento freddo e spoglio. Inutile precisare che il regime socialista non colse il lato comico di queste osservazioni, e che l'audacia delle immagini fu giudicata inaccettabile in un paese alimentato dalla propaganda. L'ultimo dei pretendenti, quello che riesce a portare il colore nella vita della ragazza e nella pellicola, è Mieczysław Święcicki, membro del celebre collettivo letterario La cantina dei montoni di Cracovia.

*"I am living in a new building. I want to fall in colourful love" reads a girl's newspaper advert which begins the film W szponach seksu. Rarely did Antonisz make a film using a camera, hence this film comes from a time when he was exploring new avenues of expression. Freeze frames and time reversal are also implemented here while the film stock was altered by being directly painted on, all common tricks in his later films. Al-*

*though it all seems like an innocent joke, the film ran into problems with censorship and was withdrawn from distribution due to a jibe at socialist housing policies. Frenzied admirers swarm to respond to the advert, sprinting through scenes of ever unfinished, derelict blocks while the girl sits waiting numbly in her cold, bare flat. Unsurprisingly, the socialist authorities did not see the funny side of these observations and the gritty pictures were deemed unacceptable in a picture perfect state fuelled by propaganda.*

*The last of the amorous suitors who manages to bring colour to the girl and to the film itself is Mieczysław Święcicki, a member of the famous literary collective The Cellar Under the Rams from Cracow.*

---

## SYN

Polonia, 1970 Regia: Ryszard Czekala

[Figlio] ■ T. int.: *Son*. Scen.: Ryszard Czekala. F.: Jan Tkaczyk. Prod.: SMF/SFA. ■ 35mm. D.: 10'. Bn ■ Da: FilMOTEKA Narodowa

Un aratro che incide monotono solchi nella terra nera, la mungitura delle vacche: tanto basta a descrivere le fatiche e la semplicità della vita rurale. Due anziani contadini ricevono la visita del figlio che vive ormai in città. Ci viene mostrata la rozza, semplice fisionomia dei personaggi, e i primi piani mettono a fuoco nei dettagli la 'topografia' quasi astratta delle loro mani callose.

Czekala, la cui scelta dei soggetti risultava spesso spiazzante, sapeva creare tensione tra la brutalità della forma e la dolcezza del messaggio. Ne è un ulteriore esempio il premiato film d'animazione *Apel*, sull'appello in un campo di concentramento. Entrambi i film rivelano una padronanza magistrale della tecnica *cut-out*. Le forme grezze in bianco e nero sono sottoposte all'effetto incrociato della trama della carta e di un sottile strato di inchiostro.

Privi di musica e dialoghi ma ricchi di suoni della natura, i film di Czekala



esplorano un ampio spettro di emozioni. I suoi personaggi appaiono vivi e reali, come in un documentario. Non sorprende dunque che Czekala si sia in seguito dedicato al film di finzione, che gli ha permesso di approfondire il suo interesse per il cinema d'impegno sociale.

*The monotonous ploughing of fields ripping furrows of black earth as cows are being milked depicts the rigours and simplicity of rural life. Ageing parents are visited by a son who has made a life for himself in the city.*

*We are shown the simplistic, coarse physiognomy of the characters and close ups provide details of the almost abstract 'topography' of their calloused hands.*

*Czekala often caused surprise by his choice of theme, he created tension in the brutality of the form and the gentleness of the message. A similar example of his work is the award-winning animated film *Apel* which illustrates a roll call in a concentration camp. Both films are masterful examples of using cutouts. The raw black and white forms are operated by the visible texture of paper and the effects of a subtle layer of ink.*

*Deprived of music or dialogue but rich with natural sounds, Czekala's films still touch on a spectrum of emotions. His characters appear alive and real as if appearing in a documentary. Unsurprisingly, Czekala later turned his interest to feature film so as to further explore his interest in socially orientated cinema.*

## **DODATKOWE WOLE TRAWIENNE MAGISTRA KIZIOŁŁA**

Polonia, 1983

Regia: Julian Józef Antonisz

■ T. int.: *Magister Kiziołł's Additional Digestive Goitre*. Scen.: Julian Józef Antonisz. F.: Andrzej TrojnarSKI. Prod.: Animated Film Studio (Cracovia). ■ 35mm. D.: 6'. Col. Versione polacca / *Polish version* ■ Da: Filmoteka Narodowa

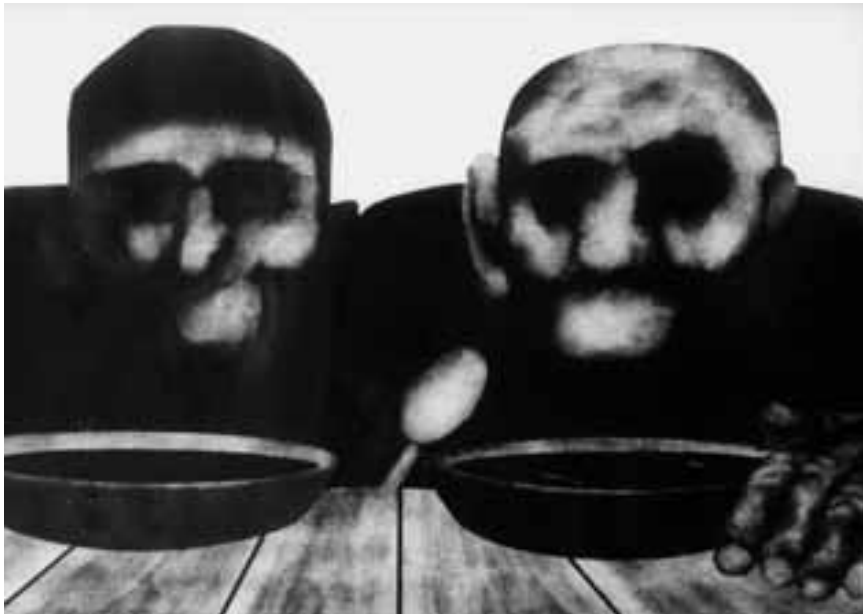
Antonisz lavorò a questo film nei primi anni Ottanta, quando in Polonia vigeva la legge marziale e il paese era in piena crisi economica. A quei tempi le ideologie del progresso e dell'ottimismo erano già state respinte, e le paro-

die del realismo socialista e la paranoia della vita quotidiana erano tematiche ricorrenti ormai fin dagli anni Sessanta. La singolarità di questo film sta nel suo trattare il tema della divulgazione scientifica, vista all'epoca come un settore privilegiato della cultura che permetteva di accedere alla 'realtà oggettiva'. I film di allora si ingegnavano per aggirare la censura, e questo spesso incideva sugli aspetti formali.

Il film, che impiega la tecnica non-camera, fu realizzato con una delle macchine progettate e costruite sul principio del pantografo dallo stesso Antonisz e colorato a mano da sua moglie Danuta Antoniszczak. Narra la storia del bio-inventore Magister Kiziołł (una sorta di alter ego dell'artista), che con autodisciplina e dedizione alla scienza sviluppa un organo supplementare che gli permette di "masticare paglia, fieno, erba, segatura, ferraglie, cartacce e perfino le notizie del telegiornale".

*Antonisz worked on this film during the time of martial law in Poland in the early 1980s when the country was deep in the midst of economical crisis. It was a time when the ideologies of progress and optimism had already been rejected, and since the 1960's, parodies of socialist realism and the paranoia of everyday life had become common themes. What is unique about this film is that it addressed scientific narratives which were seen as a privileged field of culture, granting access to an 'objective reality'. It is interesting that films of this period struggled to evade censorship and it was this battle that inspired the art form.*

*This non-camera film was made with one of the devices designed and constructed by Antonisz, based on the pantograph and hand painted by his wife Danuta Antoniszczak. It tells the story of bio-inventor Magister Kiziołł (possibly taken to be the artist's alter ego), who through self discipline and intense professional effort, develops an extra organ which "allowed him to chew on straw, hay, grass, sawdust, scrap metal, waste paper and even the daily news on television".*



Syn

# IL PARADISO DEI CINEFILI

*The Cinephiles' Heaven*





# RITROVATI E RESTAURATI

*Recovered and Restored*

Programma a cura di / Programme curated by **Gian Luca Farinelli, Peter von Bagh e Guy Borlée**



## GRAND TOUR D'ITALIE: IL 'DAL VERO' DEI PRIMI ANNI DIECI GRAND TOUR D'ITALIE: ACTUALITY FILMS FROM THE EARLY 1910S

Programma a cura di / Programme curated by **Andrea Meneghelli**

Questo programma, dedicato al 'dal vero' italiano dei primi anni Dieci, mi piace pensare sia una sorta di ode al movimento. Un viaggio che tende sempre alla ripartenza, dove il fine sembra essere non tanto l'arrivo, quanto piuttosto l'attraversare. Forse anche per il destino morfologico e storico che caratterizza l'Italia, percorrere il paese a bordo di questi film significa affacciarsi a esperienze e paesaggi diversissimi, nonostante gli infiniti proclami all'Unità della nazione: dalle selvagge gole dell'Abruzzo alle placide tonalità vacanziera del Lago di Garda, dal tempo che pare sospeso del villaggio siciliano a quello stracarico di Storia dei monumenti romani. A mettere questi film l'uno accanto all'altro, si è tentati di applicare, più che la logica del confronto, quella del contrasto: tra il pittoresco della costa toscana e la frenesia della folla che gremisce Piazza del Duomo a Milano, tra il rito secolare del Palio di Siena e la modernissima organizzazione di una fabbrica (di cioccolato). Il movimento è una condizione naturale per un 'genere' cinematografico fondato sul viaggio. Ma il secolo nuovo sta già ampiamente trasformando il percorso di crescita umana e intellettuale un tempo soddisfatto dal Grand Tour in confortevole escursione turistica. E il cinema ha già rivoluzionato l'avventura del viaggio, che ora è diventata avventura dello sguardo. Sguardo per definizione mobile, e che per giunta moltiplica le possibilità dei propri percorsi aiutandosi coi mezzi più svariati: treni, imbarcazioni, cavalletti sui quali la macchina da presa può sfoggiare le proprie virtù panoramiche... Viaggio nel tempo, anche. O meglio: attraverso il tempo. Questo cinema, così tenacemente abbarbicato al gusto ottocentesco (la pittura, la fotografia, l'illustrazione popo-

lare che le avanguardie già bramano di incendiare), al tempo stesso conosce l'estasi impaziente del futuro: l'arditismo degli eroi dell'aviazione, l'obiettivo puro della velocità nelle invenzioni ingegneristiche. L'ultimo movimento che evochiamo è una specie di vertigine, che ancora una volta affonda in un contrasto: tra l'Italia di oggi e quella di un secolo fa, sul crocevia tra l'inevitabile cambiamento e la colpevole devastazione.

Questo programma è frutto di un progetto di ricerca e restauro sul cinema 'documentario' in Italia e sull'Italia prima dell'avvento del fascismo, che la Cineteca di Bologna sta portando avanti da alcuni anni in collaborazione con alcuni archivi europei, in particolare il British Film Institute.

Andrea Meneghelli

*I like to think that this program dedicated to Italian actuality films of the 1910s is an ode to movement. A journey that tends to start over again and that the point of which is not so much the destination but rather the journey itself. Despite innumerable declarations of its official Unity, travelling through Italy aboard these films is like having a window on different experiences and landscapes, which are all bound to the country's historical and morphological destiny: from the wild gorges of Abruzzo to the tepid tones of vacation at Lake Garda, from the timeless reality of a Sicilian village to the powerful weight of History in Roman monuments. In pairing these films we set out to contrast more than to compare: the picturesque Tuscan coast, the frenetic crowd in Piazza Duomo in Milan, the centuries-old Palio in Siena and the extremely modern organization of a chocolate factory. Movement is a natural condition for a film genre based on travel; but the new*

*century transforms the itinerary of intellectual and human growth once satisfied by the Grand Tour in a convenient tourist outing. Film revolutionized the adventure of travelling by making it an adventure of viewing. A mobile view by definition that multiplies its routes with the help of various means: trains, boats, and tripods cameras rest on to show off their panoramic potential... Travel in time or, better still, through time. Film of this era was still influenced by 19<sup>th</sup>-century taste (painting, photography and popular illustrations ready to be burned at the stake by avant-garde artists) while also experiencing the impatient enthusiasm for the future: the audacious feats of aviation heroes, the hunt for speed in engineering inventions. The last type of movement evoked by this program is a kind of vertigo, once again embedded in contrast: Italy today and Italy a century ago, on a crossroads between inevitable change and culpable devastation.*

*This program is the result of a restoration and research project on 'documentary' film in Italy and on Italy before the advent of Fascism that the Cineteca di Bologna has been working on for several years with different European archives, in particular, the British Film Institute.*

Andrea Meneghelli

Tutti i film (ad eccezione di *Dal pontificato di Pio X all'elezione di Benedetto XV*) sono stati restaurati digitalmente nel 2014 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / All the films (with the exception of *Dal pontificato di Pio X all'elezione di Benedetto XV*) have been digitally restored in 2014 by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory.

## DAL PONTIFICATO DI PIO X ALL'ELEZIONE DI BENEDETTO XV

Italia, 1914

■ Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 182 m. D.: 10' a 16 f/s. Bn. Didascalie tedesche / *German intertitles* ■ Da: BFI National Archive per concessione di Ripley's Film

---

## [FUOCHI D'ARTIFICIO E LUMINARIE]

?

■ DCP. D.: 1'. Col. ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ■ Restaurato a partire da frammenti positivi 35mm nitrato imbibiti e giuntati in loop provenienti dal fondo Fausto Correra / *Restored from tinted fragments 35mm nitrate spliced in loops belonging to the Fausto Correra collection*

---

## RICORDO DELLA SETTIMANA D'AVIAZIONE. MILANO 1910

Italia, 1910

■ Prod.: Luca Comerio. ■ DCP. D.: 2'. Bn. Didascalie italiane / *Italian intertitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ■ Restaurato a partire da una copia positiva 35mm nitrato in bianco e nero / *Restored from a b&w 35mm nitrate print*

---

## L'IDROPLANO FORLANINI

Italia, 1910

■ Prod.: Luca Comerio. ■ DCP. D.: 3'. Col. Didascalie tedesche / *German intertitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna e BFI National Archive ■ Restaurato a partire da una copia positiva 35mm nitrato imbibita conservata dal BFI National Archive e proveniente dalla collezione Joye / *Restored from a tinted 35mm nitrate print preserved at BFI National Archive and belonging to the Joye collection*



Ricordo della settimana d'aviazione. Milano 1910

## [NAVIGLI]

Italia, ?

■ Prod.: Luca Comerio. ■ DCP. D.: 10'. Col. ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ■ Restaurato a partire da una copia positiva 35mm nitrato imbibita / *Restored from a tinted 35mm nitrate print*

---

## CHOKOLADEN UND BONBONSFABRIKATION

Italia, ?

■ Prod.: Aquila Film ■ DCP. D.: 5'. Col. Didascalie tedesche / *German intertitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna e BFI National Archive ■ Restaurato a partire da una copia positiva 35mm nitrato imbibita conservata dal BFI National Archive e proveniente dalla collezione Joye / *Restored from a tinted 35mm nitrate print preserved at BFI National Archive and belonging to the Joye collection*

## SCHÖNHEITS KONKURRENZ IN DER KINDERWELT

Italia, ?

■ Prod.: Aquila Film. ■ DCP. D.: 5'. Bn. Didascalie tedesche / *German intertitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna e Deutsche Kinemathek ■ Restaurato a partire da una copia positiva 35mm nitrato conservata dal Deutsche Kinemathek / *Restored from a 35mm nitrate print preserved at Deutsche Kinemathek*

---

## SITTEN UND GEBRÄUCHE IN ITALIEN

Italia, ?

■ Prod.: Esperia (?) ■ DCP. D.: 6'. Col. Didascalie tedesche / *German intertitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna e BFI National Archive ■ Restaurato a partire da una copia positiva 35mm nitrato imbibita conservata dal BFI National Archive e proveniente dalla collezione Joye /

*Restored from a tinted 35mm nitrate print preserved at BFI National Archive and belonging to the Joye collection*

---

## **DA GARDONE A RIVA**

Italia, 1912

■ Titolo copia: *Von Gardon nach Rive*. Prod.: Latium Film. ■ DCP. D.: 4'. Col. Didascalie tedesche / *German intertitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna e BFI National Archive ■ Restaurato a partire da una copia positiva 35mm nitrato imbibita e con colorazioni pochoir conservata dal BFI National Archive e proveniente dalla collezione Joye / *Restored from a tinted and stencil-colored 35mm nitrate print preserved at BFI National Archive and belonging to the Joye collection*

---

## **DA PIOMBINO A PORTOFERRAIO**

Italia, 1911

■ Titolo copia: *Da Piombino a Portoferraio*. Prod.: Latium Film. ■ DCP. D.: 2'. Col. Didascalie portoghesi / *Portuguese intertitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ■ Restaurato a partire da una copia positiva 35mm nitrato e imbibita / *Restored from a tinted 35mm nitrate print*

---

## **GOLE DEL SAGITTARIO**

Italia, 1909

■ Prod.: Società Italiana Cines. ■ DCP. D.: 5'. Col. Didascalie tedesche / *German intertitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna e BFI National Archive per concessione di Ripley's Film ■ Restaurato a partire da una copia positiva 35mm nitrato imbibita conservata dal BFI National Archive e proveniente dalla collezione Joye / *Restored from a tinted 35mm nitrate print preserved at BFI National Archive and belonging to the Joye collection*

## **FONTANE DI ROMA**

Italia, 1912

■ Prod.: Società Italiana Cines. ■ DCP. D.: 4'. Col. Didascalie tedesche / *German intertitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna e BFI National Archive per concessione di Ripley's Film ■ Restaurato a partire da una copia positiva 35mm nitrato imbibita e virata conservata dal BFI National Archive e proveniente dalla collezione Joye / *Restored from a tinted and toned 35mm nitrate print preserved at BFI National Archive and belonging to the Joye collection*

## **MANFREDONIA**

Italia, 1912

■ Prod.: Società Italiana Cines. ■ DCP. D.: 5'. Col. Didascalie tedesche / *German intertitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna e BFI National Archive per concessione di Ripley's Film ■ Restaurato digitalmente a partire da una copia positiva 35mm nitrato imbibita e con colorazioni pochoir conservata dal BFI National Archive e proveniente dalla collezione Joye / *Digitally restored from a tinted and stencil-colored 35mm nitrate print preserved at BFI National Archive and belonging to the Joye collection*



Manfredonia



Das Cabinet des Dr. Caligari



## DAS CABINET DES DR. CALIGARI

Germania, 1920 Regia: Robert Wiene

■ T. it.: *Il gabinetto del dottor Caligari*. T. int.: *The Cabinet of Dr. Caligari*. Sog., Scen.: Carl Mayer, Hans Janowitz. F.: Willy Hameister. Scgf.: Hermann Warm, Walter Reimann, Walter Röhrig. Int.: Werner Krauß (Dr. Caligari), Conrad Veidt (Cesare), Friedrich Fehér (Francis), Lil Dagover (Jane), Hans Heinrich von Twardowski (Alan), Rudolf Lettinger (Dr. Olsen). Prod.: Erich Pommer, Rudolf Meinert per Decla Film Gesellschaft, Berlin ■ DCP. D.: 75'. Virato / *Toned*. Didascalie tedesche con sottotitoli inglesi / *German intertitles with English subtitles* ■ Da: Murnau Stiftung ■ Restaurato nel 2014 da Murnau Stiftung e Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored in 2014 by Murnau Stiftung and Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory*

Pietra miliare del cinema tedesco, leggendario classico del muto, precoce esempio di thriller psicologico, primo successo internazionale della cinematografia tedesca dopo la Prima guerra mondiale, prototipo del cinema espressionista: *Das Cabinet des Dr. Caligari* è tutte queste cose.

Malgrado la sua importanza, per decenni si è continuato a proiettare il film in una forma vecchia e logora. Nonostante i restauri a cura del Filmmuseum di Monaco (1980), del Bundesarchiv-Filmarchiv di Coblenza (1984) e del programma europeo MEDIA ('progetto Lumière', 1995) avessero prodotto importanti miglioramenti estetici, tutti questi lavori si sono scontrati con limiti di natura fisica. Persistevano vari segni di degrado: la tipica patina da 'vecchio film muto' fatta di sporcizia, graffi e righe che infestavano l'immagine come fantasmi; il forte contrasto, che spesso riduceva i volti degli attori a superfici bianche; l'instabilità dell'immagine e i frequenti salti; le didascalie di difficile lettura. Le fonti su cui si basavano i tre restauri fotochimici erano diverse, ma tutte contenevano quei difetti.

Oggi, a quasi vent'anni dall'ultimo restauro, la Fondazione Friedrich Wilhelm Murnau di Wiesbaden ha usato per la prima volta il negativo camera custodito dal Bundesarchiv-Filmarchiv di Berlino e ha riunito i materiali migliori conservati negli archivi di tutto il mondo. Il restauro digitale a 4K è stato eseguito dal laboratorio L'Immagine Ritrovata di Bologna.

*Das Cabinet des Dr. Caligari* non è mai stato vittima di tagli imposti dalla censura o dal produttore: per questo motivo non ci si attendeva scoperte sensazionali e scene tagliate. Ciò nondimeno, la nuova versione presenta il film nella sua forma più completa: il conseguimento di questo risultato era una delle sfide cruciali del progetto.

Anke Wilkening

Il fatto è che si mira a creare inquietudine e terrore. La varietà delle inquadrature diventa quindi secondaria.

In *Caligari*, l'interpretazione espressionista è riuscita con raro successo a evocare la 'fisionomia latente' di una piccola città medievale dai vicoli tortuosi e oscuri, budelli stretti rinserrati tra case sgretolate le cui facciate sbilenche non lasciano mai entrare la luce del giorno. Porte cuneiformi dalle ombre pesanti e finestre oblique dai vani deformi sembrano rodere i muri. Davanti all'esaltazione bizzarra che emana da questa scenografia sintetica di *Caligari*, ricordiamoci di una dichiarazione di Edschmid: "l'espressionismo si muove in un'eccitazione perpetua". Queste case o questo pozzo appena schizzato all'angolo di una stradina sembrano infatti vibrare di una straordinaria vita interiore. Lotte H. Eisner, *Lo schermo demoniaco*, Editori Riuniti, Roma 1983

*A landmark movie of German cinema, a classic of the silent movie genre, an early example of the psychological thriller, German cinema's first international success after the First World War, a prototype of expressionist cinema, and the stuff of legend – Das Cabinet des Dr. Caligari is many things.*

*Despite its prominent status, for decades the movie was shown in a rather tired old format. Although restorations by the Filmmuseum München (1980), the Bundesarchiv-Filmarchiv in Koblenz (1984) and as part of the 'Lumière' European MEDIA project (1995) brought important aesthetic improvements, all these works came up against their physical limits. Various signs of wear remained – the typical patina of an 'old silent movie': dirt, scratches and lines that flitted through the picture like white ghosts, hard contrast, that often reduced the actors' faces to white surfaces; picture unsteadiness, and a lot of shots with jump cuts and title cards that were hard to read. The three photochemical restoration approaches relied on different sources, but they all used prints that already contained these defects.*

*Not until now, almost twenty years after the last restoration, has the Friedrich-Wilhelm-Murnau Foundation in Wiesbaden used the film's camera negative from the Bundesarchiv-Filmarchiv in Berlin for the first time, and also gathered together all existing historic prints from film archives worldwide. The digital image restoration in 4K resolution was carried out by the laboratory L'Immagine Ritrovata.*

*Das Cabinet des Dr. Caligari has never fallen victim to interventions by censors or cuts by the producer, so sensational new discoveries of lost scenes were not expected. Nevertheless, the new version presents the film in its most complete form to date. Achieving this was one of the biggest challenges in the project.*

Anke Wilkening

*But what matters is to create states of anxiety and terror. The diversity of planes has only secondary importance.*

*In Caligari, the Expressionist treatment was unusually successful in evoking the 'latent physiognomy' of a small medieval town, with its dark twisting back-alleys boxed in by crumbling houses whose inclined facades keep out all daylight. Wedge-shaped doors with heavy shadows and oblique windows with distorted*

frames seem to gnaw into the walls. The bizarre exaltation brooding over the synthetic sets of Caligari brings to mind Ed-schmid's statement that "Expressionism evolves in a perpetual excitation." These houses and the well, crudely sketched at an alley-corner, do indeed seem to vibrate with an extraordinary spirituality. Lotte H. Eisner, *The Haunted Screen*, University of California Press, Berkeley 1969

## THE EPIC OF EVEREST

GB, 1924 Regia: John B.L. Noel

■ F.: John B.L. Noel. Prod.: John B.L. Noel per Explorers Films ■ 35mm. L.: 1989 m. D.: 89' a 20 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: BFI National Archive ■ Restaurato da / *Restored by* BFI National Archive

"Non ci aspettiamo nessuna pietà dall'Everest" disse George Mallory all'inizio dell'ascesa finale dell'insidiosa montagna. E pietà non vi fu. La leggendaria spedizione britannica del 1924 al Monte Everest, che fu molto probabilmente il primo serio tentativo di raggiungere la vetta, ebbe come tragico epilogo la morte degli alpinisti George Mallory e Andrew Irvine. Il capitano John Noel, fotografo ufficiale della spedizione, pose l'ardua impresa al centro del magnifico *The Epic of Everest*, nel quale espresse anche la sua profonda fascinazione per l'allora sconosciuta terra tibetana.

Il film segue il contingente di uomini, animali e attrezzature in viaggio attraverso l'altopiano e lungo il percorso registra le prime testimonianze del popolo tibetano e della sua cultura. Noel, intrepido esploratore, nel 1913 aveva tentato di arrivare all'Everest passando per il Tibet. Aveva fallito. Finanziò egli stesso il film sulla spedizione del 1924: si fece consigliare da Herbert Ponting, che aveva accompagnato Scott in Antartide, preparò una serie di attrezzature speciali (come un



The Epic of Everest

teleobiettivo a lungo raggio), e si costruì un laboratorio nel Darjeeling per sviluppare il materiale. In seguito girò il mondo tenendo cicli di conferenze in cui mostrava il film e le splendide diapositive a colori.

Per il restauro del film ci si è basati proprio sulla copia usata nelle conferenze, conservata dalla figlia di Noel, Sandra, che l'ha donata al BFI. Le sue eccellenti condizioni hanno consentito di migliorare le sequenze danneggiate della copia originale su supporto nitrato conservata dall'archivio. Tuttavia la copia era incompleta e priva sia delle didascalie, sia dei viraggi e delle imbibizioni originali. Le copie sono state scansionate sotto liquido a una risoluzione di 4K per eliminare i graffi. È stata inoltre sviluppata una nuova tecnica per scansionare alcune scene usando i LED di un singolo colore per compensare il deterioramento del viraggio blu e i danni più gravi causati dalle muffe.

Nel 1984 il capitano Noel scrisse a David Francis del BFI esprimendo l'auspicio che *The Epic of Everest* fosse restaurato: "Il film e i colori necessitano ancora di un consistente trattamento tecnico per diventare un film completo interamente a colori... in

questo modo il film finito sarebbe degno di rappresentare una classica storia dell'esplorazione britannica e dunque meritevole di un posto negli archivi nazionali. [...] Sarei grato se il mio film potesse avere un simile destino... per la mia vita sarebbe una sorta di coronamento".

Bryony Dixon

*"We expect no mercy from Everest" said George Mallory as he started his final ascent of the treacherous mountain and he got none. Captain John Noel, the official photographer on the legendary 1924 British Expedition to Mount Everest, arguably the first serious attempt and famed for the tragic loss of mountaineers, George Mallory and Andrew Irvine, puts this human struggle at the heart of his magnificent film The Epic of Everest while conveying to us his fascination with the unknown land of Tibet. The film follows the large contingent of men, animals and equipment across the Tibetan Plateau towards Everest. En route it records some of the earliest images of the Tibetan people and their culture. Noel was an adventurous explorer who had tried but failed to get to Everest through Tibet, in 1913. He financed the film of the 1924 expedition himself,*

sought advice from Herbert Ponting who had accompanied Scott to Antarctica, and assembled special equipment such as a long range telephoto lens and even built his own lab in Darjeeling to process the reels. Later he toured extensively around the world lecturing with the film footage and beautiful colour slides.

It was the film print that Noel carried around for his lectures which was the key to the film's eventual restoration, safeguarded by his daughter Sandra and donated to the BFI. Its superior condition meant the restoration team could improve damaged sequences from the archive's original nitrate print. However it was incomplete and lacked both intertitles and the film's original tints and tones. The prints were scanned at a resolution of 4K using a wet gate to eliminate scratches and a novel technique was developed to scan selected scenes using individual colour LED's to compensate for deterioration of the blue toning and the severe mould damage.

In 1984 Captain Noel wrote to David Francis at the BFI, of his wishes for a restoration of The Epic of Everest. "The picture film and colour stills needed to be edited with a lot of technical treatment into a finished story film all in colour... so that the finished film would be worthy of being a classic story of British Pioneer Exploration and so be truly worthy of a place in the National Archives. [...] I would welcome this destiny for my picture... a sort of maximum attainment in my life".

Bryony Dixon

## NORRTULLSLIGAN

Svezia, 1923 Regia: Per Lindberg

[La banda di Nortull] ■ T. int.: *The Norrtull Gang*. Sog.: dal romanzo omonimo di Elin Wägner. Scen.: Hjalmar Bergman. F.: Ragnar Westfelt. Int.: Tora Teje (Pegg), Inga Tidblad (Baby), Renée Björling (Eva), Linnéa Hillberg (Emmy), Egil Eide (il capo di Pegg), Nils Asther (il fidanzato di Baby), Tollie Zellman (Görel), Stina Berg

(madre di Görel), Lauritz Falk (Putte). Prod.: Bonnierfilm ■ 35mm. L.: 2053 m. D.: 86' a 21 f/s. Desmetcolor. Didascalie svedesi / Swedish intertitles ■ Da: Svenska Filminstitutet ■ Restaurato da / Restored by Svenska Filminstitutet

Le precedenti copie del film derivavano da un internegativo a colori ridotto al formato academy nel quale nel 1988 furono inserite didascalie non originali. Nel 2013 si è esaminato più attentamente un negativo *safety* derivante dalla stessa copia positiva su supporto nitrato. Questo secondo negativo è in bianco e nero, nel corretto formato *full-frame*, e ha le didascalie originali (compreso un logo animato nella sequenza dei titoli di testa). Dal secondo negativo, nel laboratorio di Rotebro dello Svenska Filminstitutet è stata stampata nel 2013 una copia Desmet usando come riferimento le copie tratte dal negativo a colori.

*Norrtullsligan* ritrae la vita di quattro impiegate che dividono un appartamento e cercano di cavarsela in un mondo dominato dagli uomini. Commedia deliziosa dai piacevoli tocchi ironici, il film mostra anche come le donne siano sfruttate e maltrattate dai superiori maschi (tanto da decidere di scioperare per reclamare condizioni lavorative migliori).

La protagonista, l'«Io» della storia, è interpretata con sobrietà e amaro senso dell'umorismo dalla leggendaria attrice teatrale Tora Teje, che negli anni Venti divenne anche la principale star del cinema svedese. Interpretò solo una manciata di film, ma le sue mitiche apparizioni bastarono a rendere quelle pellicole memorabili. Teje seppe portare sullo schermo profondità, intelligenza e bellezza, sempre alludendo alla complessità celata sotto la superficie dei suoi personaggi.

*Norrtullsligan* è l'adattamento piuttosto fedele di un famoso romanzo della scrittrice e giornalista Elin Wägner; le didascalie splendidamente laconiche del film sono citazioni tratte dal libro.

Si decise però di cambiare il finale della storia, scelta che la Wägner criticò. Malgrado il finale convenzionale e per certi versi deludente, tuttavia, *Norrtullsligan* è un film estremamente moderno.

La modernità caratterizza anche la regia di Per Lindberg: basti pensare alla straordinaria scena che raffigura un esercito sconfinato di dattilografe in un ufficio enorme, immagine simile a quelle che successivamente troveremo in film più famosi come *La folla* (1928) di King Vidor e *L'appartamento* (1960) di Billy Wilder. Lindberg fu una figura solitaria nel cinema svedese; dopo aver girato due muti si dedicò nuovamente al teatro, suo primo amore, facendo ritorno al cinema solo alla fine degli anni Trenta per girare una serie di film innovativi ma non sempre premiati dal successo.

Jon Wengström

*Earlier prints of the film originate from a down-sized, academy ratio colour inter-negative, in which non-original intertitles were inserted in 1988. A second safety negative in the collections, made from the same positive nitrate source, was studied more in detail in 2013. This second negative is in black-and-white, in the correct full frame aspect ratio, and has original intertitles (including an animated logo in the opening credit sequence). From this second negative, a Desmet print was struck in 2013 at the Svenska Filminstitutet Laboratory in Rotebro, using prints from the colour negative as indication for the tinting.*

*Norrtullsligan depicts the life of four female office workers who share a flat and try to be self-sufficient, self-providing and self-confident in a man's world. A delightful comedy, with some nice ironic touches, the film also shows how the women are worn-out at work and being maltreated by their male superiors (at one point they even go on strike for better working conditions).*

*The main character, the 'I' of the story, is played with wonderfully subdued means and a wry sense of humour by legendary*



Norrtullsligan

stage actress Tora Teje, who became the first major Swedish star when she also began acting in films in the 1920s. She only played in a handful of films, but her memorable performances contributed to the quality and lasting fame of most of them, including the trio of performances she made in her screen debut year: the woman torn between her family and the man she loves in Sjöström's *Klostret i Sandomir* (1920), the abused farmer's wife in Karin Ingmarsdotter (Sjöström, 1920), and the slightly bored, upper-class wife of in Stiller's *Erotikon* (1920). Teje brought depth, understanding, intelligence and beauty to the screen, always hinting that there was more hidden within the characters than what appears at first.

*Norrtullsligan* is a rather close adaptation of a famous novel by author and journalist Elin Wägner; the film's wonderfully laconic inter-titles are direct quotations from the book. The filmmakers decided however to change the ending of the story, something Wägner herself criticized in a slightly bewildered review for a local newspaper. But despite the conventional and somewhat disappoint-

ing ending, *Norrtullsligan* is a remarkably modern film.

It is a modern also in terms of the direction by Per Lindberg. Most striking is the famous shot where we see an endless line of workers by their typewriters in a gigantic office space, a shot similar to those found in more famous, but later films, such as King Vidor's *The Crowd* (1928) and Billy Wilder's *The Apartment* (1960). Lindberg was a solitary figure in Swedish cinema; after making two silent films he only returned to cinema, from his first love theatre, in the late 1930s, to make a series of innovative though not always successful films.

Jon Wengström

## ADDIO GIOVINEZZA

Italia, 1918 Regia: Augusto Genina

■ Sog.: dall'omonima commedia 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), Antonio Monti

(padre di Mario), Augusto Genina (uno studente). Prod.: Itala Film, Torino  
 ■ 35mm. L.: 1578 m. D.: 77' a 18 f/s. Bn. Didascalie italiane con sottotitoli inglesi / *Italian intertitles with English subtitles*  
 ■ Da: Museo Nazionale del Cinema di Torino e Fondazione Cineteca di Bologna  
 ■ Restaurato nel 2014 da / *Restored in 2014 by* Fondazione Cineteca di Bologna e Museo Nazionale del Cinema di Torino in collaborazione con / *in collaboration with* National Film Center di Tokyo. Il restauro è stato realizzato presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da due controtipi negativi stampati dallo stesso positivo nitrato, lacunoso e con importante decadimento, conservato dal National Film Center. La ricostruzione delle didascalie si è basata sulla documentazione d'epoca conservata dal Museo Nazionale del Cinema / *The film was restored at the laboratory L'Immagine Ritrovata using two duplicate negatives printed from the same incomplete and decayed nitrate print kept at the National Film Center. The intertitles' reconstruction is based on period documents kept at the Museo Nazionale del Cinema*

Il tragitto del film *Addio giovinezza*, dalla sua partenza (la prima uscita italiana, nel 1918) fino al suo ritorno in Italia (qui al Cinema Ritrovato a Bologna, nel 2014, in un restauro digitale), è allo stesso tempo incredibile ed esemplare della sorte di tanti film del passato. 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 diven-

tata oggetto di un grande progetto di ricerca, identificazione e restauro sotto la direzione dello studioso Hiroshi Komatsu. Grazie al National Film Center, in precedenti edizioni del Cinema Ritrovato abbiamo potuto mostrare rarissimi film italiani e francesi provenienti da questa collezione meravigliosa. Quest'anno abbiamo la fortuna di presentare il restauro di *Addio giovinezza*, realizzato in coproduzione tra il National Film Center, il Museo Nazionale del Cinema di Torino e la Fondazione Cineteca di Bologna. 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. I nostri ringraziamenti vanno ai colleghi giapponesi del National Film Center, Hisashi Okajima e Akira Tochigi, e a Hiroshi Komatsu dell'Università di Waseda.

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 avulse 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 strug-

gente – 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. Il film – accolto da una critica in contrasto, amato dal pubblico – è un omaggio alla leggerezza e alla malinconia, poiché come scrive Erich Maria Remarque: “Non può essere del tutto scomparsa quella tenerezza che ci turbava il sangue, quell'incertezza, quell'inquietudine di ciò che doveva giungere, i mille volti dell'avvenire, la melodia dei sogni e dei libri, il fruscio lontano, il presentimento della donna: non può essere scomparso tutto questo sotto il fuoco tambureggiante, nella disperazione, nei bordelli di truppa”.

Claudia Gianetto

*The journey made by the film Addio giovinezza, from its departure (its first Italian release in 1918) to its return in Italy (here at Il Cinema Ritrovato in Bologna in 2014, in a digital restoration), is at once incredible and representative of the fate of so many pictures from the past. 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 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. Thanks to*

*the National Film Center we have been able to show extremely rare Italian and French films from this marvelous collection at previous editions of Il Cinema Ritrovato. This year we have the great fortune of presenting the restoration of Addio giovinezza, co-produced by National Film Center, Museo Nazionale del Cinema in Torino and Fondazione Cineteca di Bologna. 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. We would like to thank our Japanese colleagues at the National Film Center, Hisashi Okajima and Akira Tochigi, and Hiroshi Komatsu of Waseda University.*

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 20<sup>th</sup>-century history. The film – received by clashing critics, loved by audiences – was a tribute to lightness and melancholy, just as Erich Maria Remarque writes: “It cannot be that it has gone, the yearning that made our blood unquiet, the unknown, the perplexing, the oncoming things, the thousand faces of the future, the melodies from dreams and from books, the whispers and divinations of women; it cannot be that this has vanished in bombardment, in despair, in brothels”.*

Claudia Gianetto

## THE TEMPTRESS

USA, 1926 Regia: Fred Niblo

■ T. it.: *La tentatrice*. Sog.: dal romanzo *La tierra de todos* di Vicente Blasco Ibañez. Scen.: Dorothy Farnum. F.: William Daniels, Tony Gaudio. Scgf.: Cedric Gibbons, James Basevi. Int.: Greta Garbo (Elena di Torrebianca), Antonio Moreno (Manuel Robledo), Lionel Barrymore (Canterac), Marc McDermott (Fontenoy), Armad Caliz (marchese di Torrebianca), Roy D'Arcy (Manos duras). Prod.: Irving Thalberg per MGM ■ 35mm. D.: 117' a 24 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Warner Bros. ■ Restaurato da Warner Bros. a partire dal negativo camera originale. La copia finale è stata stampata su pellicola 35mm controtipo positivo / *Restored by Warner Bros. from the original camera negatives. Final answer print was made on 35mm fine grain master positive stock*

*The Temptress* dovrebbe essere un film di Mauritz Stiller; ma il regista svedese viene licenziato dopo dieci giorni di riprese, e al suo posto arriva Fred Niblo. Di stilleriano resta, pare, la ricchezza barocca e l'accurata articolazione di piani delle prime sequenze, dove una festa mascherata offre a Garbo

l'occasione di annunciare la propria bellezza con una breve suspense, di concertarne la rivelazione: supplicata dallo sconosciuto che ha appena incontrato, si toglie infine la maschera, e vediamo il riflesso abbagliante del suo viso nel controcampo, nella luce che d'improvviso piove sulla meraviglia di lui (si prolunga ancora un attimo la delizia dell'attesa: Garbo alza molto lentamente lo sguardo).

Tentatrice, seduttrice passiva e distruttiva, questa donna è al centro di un'incantata, isterica circolazione amorosa. Ma come accadrà tante volte ancora (*La donna misteriosa*, *Il destino*), in realtà Garbo è sola. *The Temptress* sbalza questa solitudine sullo sfondo delle grandi sale, tombe di lusso borghese, freddamente illuminate nella loro profondità scandita da scaloni e tende. In modo enigmatico e irriducibile, il suo amore va solo all'uomo incontrato nella notte di festa, per sempre: è lui, invece, a perdersi nell'intrico delle convenzioni sociali, delle parate matrimoniali, dell'orgoglio maschile, e a perderla. Garbo lo vede partire e appoggia la bocca sull'anello che lui le ha regalato: è la sensualità del contatto con gli oggetti simbolici che tornerà in *La carne e il diavolo* e poi in *La regina Cristina*.

Eppure Garbo sarà al culmine del suo drammatico, fotogenico splendore nell'ultima scena, che è una scena di disfatta. Ci sono state altre feste, altri carnevali, altri innamorati delusi, una morte in duello, la diga che esplode, lei assurdamente vestita di pizzo bianco, Antonio Moreno tutto fango e furia, che grida “Non mi distruggerai”. Infatti è lei a distruggersi, per vocazione. Si incontrano molti anni dopo, a Parigi (nel finale autorizzato, non nell'inverosimile happy end girato per essere distribuito nel caso il primo risultasse troppo deprimente), e Garbo è una clocharde di patetica eleganza, alcolizzata, smemorata, perduta. Potrebbe essere *L'Absinthe* di Degas e invece naturalmente è irresistibile nel pallore esausto, il basco nero, e quelle “palpe-

bre d'amianto” (Richard Corliss) che si sollevano a fatica per guardare e non vedere: “Davvero non ricordo. Ho conosciuto tanti uomini”.

Paola Cristalli

*The Temptress should have been a Mauritz Stiller's movie; but the Swedish director was fired ten days after the shooting started and his place was taken by Fred Niblo. What remains of Stiller's hand is probably in the baroque richness and in the detailed articulation of frames in the first sequences, where a masked ball offers Garbo the chance to show her beauty by a brief suspense, to design the revelation. The scene where, entreated by the stranger she has just barely met, she takes away her mask at last, finds its perfect resolution, and we see the blinding reflection of her face in the light that suddenly drops on his wonderment (the mask has fallen, and for a second the joy of waiting is prolonged: Garbo raises her eyes – very slowly).*

*Tempting, passive and destructive seducer, this woman is at the center of an incontrollable, hysterical love circle. But as it will happen in subsequent movies (The Mysterious Lady, A Woman of Affairs), Garbo is alone, etching this solitude on the background of the large funereal halls of bourgeois wealth, among grand staircases and draperies. In an enigmatic manner, her love is only for the man she has met the night of the party, forever: he's the one who gets confused in the maze of social conventions, wedding parades, male pride, and loses her. Garbo sees him leaving and kisses the rings he has given her: it's the sensuality of contact with symbolic objects, which will come back in The Flesh and the Devil and later in Queen Christina. Paradoxically Garbo will be at the apex of her dramatic and photogenic splendour in the last scene, one of defeat. Many other parties have taken place, other masked balls, other jilted lovers, a death in a duel, a dam burst up, she absurdly dressed in white lace and Antonio Moreno all mud and fury, screaming: “You will not destroy me!” She destroys*



The Temptress

*herself, for a painfully aware inclination. [Spoiler alert] Many years later they would meet again in Paris (in the authorised ending, not in the improbable happy end shot to be distributed just in case the former was to be considered too depressing), and Garbo is now a pathetically elegant tramp, a forgetful and lost alcoholic. She could be just come out of Degas's L'Absinthe but she is irresistible, her pallour as weary and pearly as ever, her black bonnet, and those "asbestos eyelids" (Richard Corliss) hardly raised to look at the old lover without really seeing him: "Truly I do not remember. I have met so many men".*

Paola Cristalli

### WHY BE GOOD?

USA, 1929 Regia: William A. Seiter

■ T. alt.: *That's Bad Girl*. Sog., Scen.: Carey Wilson. F.: Sidney Hickox. M.: Terry Morse. Int.: Colleen Moore (Pert Kelly), Neil Hamilton (Peabody Jr.), Bodil Rosing (Ma Kelly), John Sainpolis (Pa Kelly), Edward Martindel (Peabody Sr.), Eddie Clayton (Tom), Louis Natheaux (Jimmy), Collette Merton (Julie), Dixie Gay (Susie), Jean Harlow. Prod.: John McCormick per First National Pictures, Inc. ■ DCP. D.: 90' Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Warner Bros. ■ Restaurato da Warner Bros. presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored by Warner Bros. at L'Immagine Ritrovata laboratory*

L'ultimo muto di Colleen Moore, *Why Be Good?*, è una produzione First National priva di dialoghi ma provvista di colonna sonora Vitaphone con musica ed effetti sonori sincronizzati, ricca testimonianza dell'hot jazz e della musica da ballo degli anni Venti nelle esecuzioni di grandi musicisti dell'epoca come Jimmy Dorsey, Phil Napoleon, Joe Venuti ed Eddie Lang. Nel film Colleen Moore è una flapper scatenata che attraversa a passo di danza splendide ambientazioni Art déco. Jean Harlow, qui in una delle sue prime apparizioni, spicca come figurante. *Why Be Good?*, a lungo ritenuto perduto, è stato riscoperto grazie alla perseveranza dello storico



Why Be Good?

del cinema Joseph Yranski e a Ron Hutchinson del Vitaphone Project. La ricerca iniziò quando durante un'intervista Colleen Moore disse a Joseph che esisteva una copia superstite del film, conservata in un archivio italiano. Ron Hutchinson riuscì a trovare un disco Vitaphone da 16 pollici contenente la colonna sonora. A quel punto si misero in moto le ricerche. Gian Luca Farinelli della Cineteca di Bologna contattò Matteo Pavesi della Cineteca Italiana di Milano, il quale cortesemente consentì l'accesso al controtipo negativo 35mm su supporto nitrato per il restauro presso L'Immagine Ritrovata in collaborazione con la Warner Bros. Il restauro sarà presentato in anteprima mondiale al Cinema Ritrovato.

Ned Price

*Why Be Good?* soddisfa molti requisiti essenziali: c'è la brava ragazza dalla cattiva reputazione; la ragazza povera alle prese con un ambiente ricco; lo scambio di identità; e il finale fiabesco. Pert Kelly, commessa in un grande magazzino newyorkese, nonostante

la cattiva fama, è una ragazza onesta. In un locale fuori città conosce Peabody Jr., e i due si danno appuntamento per l'indomani sera. Il mattino dopo, Pert arriva al lavoro in ritardo e deve sorbirsi la ramanzina del direttore del personale, il quale si rivela essere proprio Peabody, Jr. Il padre di questi, che è il proprietario dei grandi magazzini, licenzia Pert, ma Peabody, Jr. si è (prevedibilmente) innamorato di lei e la invita a una festa elegante a casa dei genitori. Poiché suo padre dubita della virtù di Pert, Junior decide di metterla alla prova portandola in un locale di malaffare dove ha orchestrato una messinscena.

Jeff Codori, *Colleen Moore. A Biography of the Silent Film Star*, McFarland & Company, Inc., Jefferson, NC 2012

*Why Be Good?*, *Colleen Moore's final silent, is a First National Film with no dialog, but contains a Vitaphone soundtrack with synchronized music and sound effects. The soundtrack is full of hot jazz and twenties dance music, and confirmed on it are such period jazz greats as*

*Jimmy Dorsey, Phil Napoleon, Joe Venuti and Eddie Lang. The film portrays Colleen Moore as a wild flapper, dancing though beautiful art deco sets. Jean Harlow makes an early appearance as a prominent dress extra. Why Be Good? was long believed to be a lost film, it was re-discovered though the perseverance of Film Historian, Joseph Yranski and Ron Hutchinson of the Vitaphone Project. The search began when Joseph interviewed actress Colleen Moore, who told him that a copy of the film survived in an Italian Film Archive. Ron Hutchinson was able to find a 16" Vitaphone disc containing the soundtrack and the task of locating the missing picture began. Gian Luca Farinelli of Cineteca di Bologna contacted Matteo Pavesi of Cineteca Italiana di Milano, who graciously allowed access to the 35mm nitrato dupe negative for the restoration at L'Immagine Ritrovata in conjunction with Warner Bros. The restoration will have a world premier at Il Cinema Ritrovato.*

Ned Price

*Why Be Good? had many of the requisite elements: a bad girl who is actually good deep down; poor girl imported into a rich environment; mistaken identities; and the fairy-tale ending. Pert Kelly, a counter girl in a New York department store, has a reputation for promiscuity, but is secretly a virtuous woman. She meets Peabody, Jr., at a roadhouse one night, and they make a date to meet again the following evening. The next morning, Pert is late for work and is called on the carpet by the personnel manager, who turns out to be Peabody, Jr. His father, who owns the store, fires Pert, but Peabody, Jr. is (predictably) smitten with her. He invites her to one of his parent's fancy soirées. His father doubts Pert's virtue, so Junior decides to evaluate her by bringing her to a disreputable roadhouse where he has staged an elaborate test. She protests and, convinced, Junior marries her right away. Jeff Codori, Colleen Moore. A Biography of the Silent Film Star, McFarland & Company, Inc., Jefferson, NC 2012.*



## LA CHIENNE

Francia, 1931 Regia: Jean Renoir

■ T. it.: *La cagna*. Sog.: dal romanzo omonimo di Georges de La Fourchardière. Scen.: Jean Renoir. F.: Theodor Sparkuhl. M.: Paul Fejos, Denise Batcheff, Jean Renoir, Marguerite Renoir. Scgf.: Gabriel Scognamillo. Int.: Michel Simon (Maurice Legrand), Janie Marèse (Lucienne Pelletier, detta Lulu), Magdeleine Bérubet (Adèle Legrand), Georges Flamant (André Joguín, detto Dédé), Roger Gaillard (Alexis Godard). Prod.: Pierre Braunberger, Roger Richebé per Les Établissements Braunberger-Richebé ■ DCP. D.: 96'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ■ Da: Cinémathèque Française e Les Films des Jeudi per concessione di Ripley's Film ■ Restaurato da Les Films du Jeudi e Cinémathèque française con il supporto di CNC e il contributo del Fonds Culturel Franco-Américain - DGA MPA SACEM WGAW. Restauro in 2K (da una scansione in 4K) eseguito da Digimage Classics. Restauro sonoro eseguito da L.E. Diapason / *Restored by Les Films du Jeudi and Cinémathèque française with the support of the CNC and the help of the Fonds Culturel Franco-Américain - DGA MPA SACEM WGAW. Restoration in 2K (from a 4K scan) made by Digimage Classics and sound restoration by Diapason*

Cassiere contabile in una ditta di maglieria e pittore della domenica, Legrand possiede [...] due 'volti', uno pubblico e uno privato, ancor prima di conoscere Lulu (il cui nome, come quello della Lulu di Pabst o della Lola Lola di von Sternberg, preannuncia foneticamente l'idea dello sdoppiamento, come se questi personaggi tendessero uno specchio agli uomini). A differenza del dottor Jekyll, Legrand non è mosso da ambizioni scientifiche o metafisiche, ma solo dalla propria sensibilità. È questo il vero tema del film di Renoir.

Lo scarto/squartamento tra le due personalità di Hyde e di Jekyll è la figura principale di *La Chienne*. Renoir si mostra sistematico fin nei minimi



La Chienne

dettagli; a partire dal personaggio di Legrand, il film moltiplica duplicazioni, scissioni, sdoppiamenti e riflessi di vario tipo. La divisione colpisce i personaggi nella loro intimità: Lulu assume lo pseudonimo di Clara Wood ed è l'amante di due uomini; un Legrand ormai barbone si vede riflesso nel volto di Alexis Godard, anch'egli barbone. Legrand è 'squartato' tra Adèle e Lulu, Lulu tra Legrand e Dédé, Adèle oppone continuamente Legrand a Godard, Dédé divide il suo tempo tra la camera di Lulu e il caffè dove lo aspettano gli amici. Prima della scena dell'omicidio, Lulu propone a Dédé di lasciare Parigi, di viaggiare; Legrand riprenderà la stessa proposta per rivolgerla alla donna. Dédé fa notare a Lulu che "andare a letto" con lei non lo "diverte"; l'indomani Lulu usa gli stessi termini con Legrand. Dopo la partenza di Dédé, Lulu si stende in diagonale sul letto, posizione che prefigura quella del suo cadavere. [...] Uno spazio torna in modo significativo: la piazza con la scalinata in cui si incontrano Legrand e Lulu è la stessa

che Legrand attraversa da solo (e sotto la pioggia) dopo aver scoperto il tradimento di Lulu e Dédé. La personalità di Hyde si sostituisce a quella di Jekyll. E, non a caso, le sostituzioni sono la molla drammatica di *La Chienne*.

Jean Louis Leutrat, *La Chienne de Jean Renoir*, Éditions Yellow Now, Crisnée 1994

*A cashier for a knitwear company and an amateur painter, Legrand has [...] two 'faces', a public one and a private one, before even meeting Lulu (whose name, like Pabst's Lulu and von Sternberg's Lola Lola, phonetically foretells the idea of a double, as if these characters held up a mirror to men). Unlike Doctor Jekyll, Legrand is not motivated by scientific or metaphysical ambition but solely by his sensitivity. This is the true subject of Renoir's film.*

*The difference/division between the two personalities of Hyde and Jekyll is the main figure of La Chienne. Renoir proves to be systematic down to the smallest detail; starting with the character of Legrand, the film multiplies duplica-*

tions, divisions, splitting and reflections of various kinds. Division affects the innermost lives of the characters: Lulu takes on the pseudonym of Clara Wood and is the lover of two men; Legrand when later homeless sees his reflection in the face of Alexis Godard, who too is homeless. Legrand is 'divided' between Adèle and Lulu, Lulu between Legrand and Dédé, Adèle constantly compares Legrand to Godard, Dédé splits his time between Lulu's room and the café with his friends. Before the murder, Lulu asks Dédé to leave Paris, to travel; Legrand will use the same proposal on her. Dédé tells Lulu that "sleeping" with her is not "fun" for him; afterwards Lulu will

use the same terms with Legrand. After Dédé's departure, Lulu lies down diagonally on the bed, prefiguring the position of her dead body. [...] One space makes a meaningful reappearance: the square with steps where Legrand and Lulu meet alone (and in the rain) after discovering the truth about Lulu and Dédé. Hyde's personality replaces Jekyll's. And not by chance this type of substitution is the dramatic force driving *La Chienne*.

Jean-Louis Leutrat, *La Chienne* de Jean Renoir, *Éditions Yellow Now, Crisnée* 1994

## LES CROIX DE BOIS

Francia, 1931 Regia: Raymond Bernard

■ T. int.: *Wooden Crosses*. Sog.: dal romanzo omonimo di Roland Dorgelès. Scen.: Raymond Bernard, André Lang. F.: Jules Krüger. M.: Lucienne Grumberg. Scgf.: Jean Perrier. Int.: Raymond Aimos (Fouillard), Antonin Artaud (Vieublè), Charles Vanel (caporale Breval), Gabriel Gabrio (Sulphart), Paul Azaïs (Broucke), Pierre Blanchard (Gilbert Demachy). Prod.: Pathé-Natan ■ DCP. D.: 115'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ■ Da: Pathé International ■ Restaurato da Pathé e Fondation Jérôme Seydoux-Pathé. Il film



Les Croix de bois

è stato scansionato e restaurato in 4K presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / Restored by Pathé and Fondation Jérôme Seydoux-Pathé. The film was scanned and restored in 4K at L'Immagine Ritrovata laboratory.

*Les Croix de bois* è uno dei film più sottovalutati del cinema francese degli anni Trenta, e tuttavia va annoverato nella storia del cinema tra le più terrificanti evocazioni del grande mattatoio del '14-'18. Costruzione e regia sono caratterizzate da un rigore sorprendente, quasi documentario, nel descrivere l'inesorabile disgregazione e la morte di un drappello di soldati francesi. Laddove Milestone e Pabst sottolineano il loro intento pacifista, Bernard rifugge da ogni discorso retorico, confidando totalmente nel peso terribile delle immagini di Jules Krüger. Una sobrietà che alcuni rimproverarono all'epoca ma che oggi rivela tutta la sua modernità, assieme al rifiuto del pathos e del melodramma bellico. Il film ebbe un successo immediato, eppure la sua risonanza internazionale fu presto ostacolata, prima dall'ascesa dei nazisti (che lo vietarono subito) e poi da Hollywood, che gli riservò una ben strana sorte: acquistato da Fox Film già nel 1932, non verrà mai distribuito, ma saccheggiato negli anni per fornire *stock-shots* alle produzioni di Darryl F. Zanuck. Sì, è proprio Pierre Blanchar che vediamo lanciar granate tra due inquadrature in teatro di posa di Fredric March e Werner Baxter in *Le vie della gloria* (1936) di Howard Hawks! Lenny Borger, *Les Croix de bois*, "Cinématographe", n. 91, luglio 1983

*Les Croix de bois* is one of the most underrated films in French cinema from the Thirties which should nevertheless be included in the history of cinema among the most terrifying portrayals of the World War I. The structure and direction are surprisingly rigorous, almost documentary-like, in describing the relentless disintegration and the death of a squadron of French soldiers. Whilst Milestone and

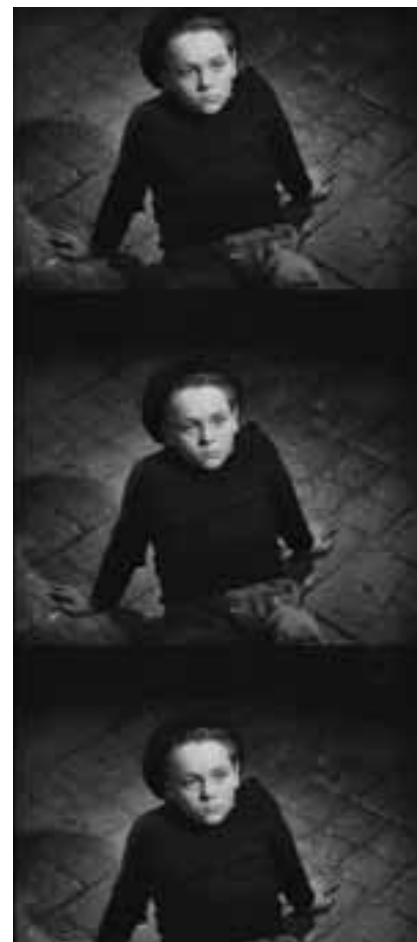
*Pabst highlight their pacifism, Bernard avoids rhetoric, entrusting himself completely to the impact of Jules Krüger's cinematography. Its simplicity was criticised by some at the time but now shows its modernity, together with the rejection of pathos and military melodrama. The film was an immediate success, and yet international recognition was thwarted, first of all, by the Nazis (who banned it immediately) and then Hollywood, where it had a strange fate: it was bought by Fox as early as 1932, it would never be distributed but parts of it would be used for stock-shots by Darryl F. Zanuck's production. Yes, it really is Pierre Blanchar that you can see hurling grenades between two studio frames of Fredric March and Werner Baxter in The Road to Glory (1936) by Howard Hawks!* Lenny Borger, *Les Croix de bois*, "Cinématographe", no. 91, July 1983

## OIDHCHE SHEANCHAIS

GB-Irlanda, 1935 Regia: Robert Flaherty

■ T. int.: *Night of the Storyteller*. M.: John Goldman. Prod.: Gaumont-British Picture Corporation Ltd. ■ 35mm. D.: 20'. Bn. Versione gaelica con sottotitoli inglesi / Gaelic version with English subtitles ■ Da: Harvard Film Archive ■ Restaurato da Harvard Film Archive a partire da una copia nitrato 35mm scoperta negli archivi della Harvard University nel 2013 / Restored by Harvard Film Archive from a 35mm nitrate print discovered at Harvard University in 2013

Il cortometraggio *Oidhche sheanchais* (1935) di Robert Flaherty afferma la sua visione del cinema come arte mitopoietica e folclorica. Primo film finanziato dal governo irlandese, *Oidhche sheanchais* ricevette il modesto budget di 200 sterline per la produzione di un film in gaelico sulle leggende popolari locali. Flaherty diresse il film mentre si trovava a Londra, impegnato nella post-sincronizzazione del celebre documentario *L'uomo di Aran* e utilizzò il cast di



Oidhche sheanchais

quel film e il contributo di Seáinín Tom Ó Dioráin, noto narratore di storie e leggende popolari dell'isola di Aran. Diversamente da *L'uomo di Aran*, *Oidhche sheanchais* era interamente parlato in gaelico. Prima dell'uscita del film, l'Irish Press distribuì una trascrizione dei dialoghi per far sì che "i bambini... non perdessero nulla della bellezza e della finezza della storia narrata".

Haden Guest, Sunniva O'Flynn

*The short Oidhche sheanchais affirms Flaherty's belief in cinema as a mythopoeic and folkloric art. Ireland's first government-sponsored film, Oidhche sheanchais was funded by a modest £ 200 budget assigned for the production of an Irish language talkie enshrining a*

*vital element of the national heritage. Flaherty directed the film while in London recording the post-synch sound for Man of Aran, using that film's cast together with Seáinín Tom Ó Dioráin, a renowned Aran island storyteller. Unlike Man of Aran, Oidhche sheanchais was recorded entirely in Irish. Prior to the film's release the Irish Press distributed a dialogue transcript to ensure that "children will... not miss any of the beauty and subtlety of the story it tells".*

*Haden Guest, Sunniva O'Flynn*

## UNE PARTIE DE CAMPAGNE

Francia, 1936 Regia: Jean Renoir

■ T. it.: *La scampagnata*. Sog.: dall'omonimo racconto di Guy de Maupassant. Scen.: Jean Renoir. F.: Claude Renoir. M.: Marguerite Houllé-Renoir. Scgf.: Robert Gys. Mus.: Joseph Kosma. Ass. regia: Yves Allégret, Jacques Becker, Jacques B. Brunius, Henri Cartier-Bresson, Claude Heymann, Luchino Visconti. Int.: Sylvia Bataille (Henriette Dufour), Georges Saint-Saëns [Georges Darnoux] (Henri), Jane Marken (Juliette Dufour), André Gabriello (Cyprien Dufour), Jacques Borel [Jacques B. Brunius] (Rodolphe), Paul Temps (Anatole), Gabrielle Fontan (la nonna), Jean Renoir (papà Poulain), Marguerite Houllé-Renoir (la cameriera), Georges Bataille (seminarista) Henri Cartier-Bresson (seminarista), Pierre Lestringuez (il prete), Alain Renoir (un giovane pescatore). Prod.: Pierre Braumberger per Panthéon. ■ DCP. D.: 40'. Bn. Versione francese / *French version* ■ Da: Les Films du Jeudi, Les Films du Panthéon e Cinémathèque Française per concessione di Ripley's Film ■ Restaurato e digitalizzato nel 2014 da Les Films du Jeudi, Les Films du Panthéon e Cinémathèque française con il supporto di CNC e Fonds Culturel Franco-Américain - DGA MPA SACEM WGAW / *Restored and digitalized in 2014 by Les Films du Jeudi, Les Films du Panthéon and Cinémathèque française with the support of CNC and of the Franco-American Cultural Fund - DGA MPA SACEM WGAW*

*Une partie de campagne* è uno dei più riusciti esempi dello stile espressivo che Renoir perfezionò nel corso degli anni Trenta: movimenti di macchina che possono o meno coincidere con il punto di vista di uno dei personaggi, primi piani che esprimono l'ambiguità dei sentimenti, composizioni in profondità di campo che rivelano molteplici livelli narrativi, atmosfere che dissimulano strutture di classica simmetria, bellezza lirica minata dal lato oscuro delle passioni, comunque controllate dalle convenzioni sociali. Mai come in *Une partie di campagne* Renoir seppe reinventare le eredità del naturalismo e dell'impressionismo, fondendole tra loro in un linguaggio del tutto personale. Eppure il regista fu costretto ad abbandonare il film prima di averlo terminato. *Une partie de campagne* venne distribuito nel 1946, dieci anni dopo le riprese, dal produttore Pierre Braunberger, che autorizzò Marguerite Houllé-Renoir, montatrice e compagna del regista negli anni Trenta, a montare il film e Joseph Kosma, autore delle musiche di *La grande illusione*, *La Marsigliese* (1937) e *La Bête humaine* (1938), a comporne la colonna musicale. Renoir, che viveva a Los Angeles, diede il proprio consenso senza neppure aver visto il risultato finale.

Tratto dal racconto di Maupassant, il film, come risulta dai documenti di lavorazione di Renoir, avrebbe dovuto essere un mediometraggio poco più lungo di quanto sia in realtà. Iniziato come progetto di modeste dimensioni, da realizzare in esterni insieme alla famiglia e agli amici nelle vicinanze della casa di campagna di Renoir, dove il regista aveva girato il suo primo film, *La Fille de l'eau*, e dove suo padre aveva dipinto quadri memorabili, il film si trasformò in un costoso progetto della durata di tre settimane, con la troupe in balia d'un maltempo che mise a dura prova i rapporti personali. La pioggia, tuttavia, si rivelò uno dei felici incidenti della carriera di Renoir, che riscrisse la sceneggiatura del film in modo che

il temporale entrasse a far parte della vicenda. Le riprese erano quasi terminate quando Renoir e Sylvia Bataille litigarono e il regista abbandonò il film per iniziare le riprese di *Le Bas-fonds*.

Janet Bergstrom

*Une partie de campagne is one of the most beautiful examples of a unique mode of cinematic expression that Renoir perfected during the 1930s: a wandering camera that may or may not coincide with a character's perspective in the course of its movements, close shots that convey the ambiguity of characters' emotions, compositions in depth that reveal two or three levels of narrative attention, ambiance and incidental activities that disguise classically symmetrical story structures, lyrical beauty undermined by the dark side of human desire as governed by social conventions. Renoir reinvented and combined the heritage of Naturalism and Impressionism in his own idiom and nowhere better than in Une partie de campagne. What a paradox to learn that Renoir left the production before it was finished. Une partie de campagne was released in 1946, ten years after it was shot, by producer Pierre Braunberger who added two titles to bridge gaps in the story and authorized Marguerite Houllé-Renoir, Renoir's editor and companion throughout the 1930s, to edit the film and Joseph Kosma, composer for La Grande illusion, La Marseillaise and La Bête humaine, to write the music. By then Renoir was living in Los Angeles as an American citizen. He consented after the fact and without seeing the film.*

*Partie de campagne, as de Maupassant's story and Renoir's working documents were titled, was intended to be a medium-length film, not much longer than its current length. What started as a small project to be shot on location with family and friends for about a week near Renoir's country home in Marlotte, where he had made his first film La Fille de l'eau and where his father had created memorable paintings, turned into an expensive three weeks dominated by rain and waiting for the sun to appear, straining personal re-*



Une partie de campagne

*relationships. But bad weather became one of the many happy accidents in Renoir's career. He rewrote the script and retook shots to make rain part of the story. The impression the film leaves on us is inseparable from this dimension. Shooting was nearly complete when Sylvia Bataille and Renoir had a fight, and the director left to begin Les Bas-fonds.*

Janet Bergstrom

## LE JOUR SE LÈVE

Francia, 1939 Regia: Marcel Carné

■ T. it.: *Alba tragica*. Sog.: dal romanzo omonimo di Jacques Viot. Scen., Dial.: Jacques Prévert. F.: Curt Courant. Mus.: Maurice Jaubert. M.: René Le Hénaff. Scgf.: Alexandre Trauner. Int.: Jean Gabin (François), Jules Berry (Monsieur Valentin), Jacqueline Laurent (Françoise), Arletty (Clara), Jacques Baumer (il commissario), Bernard Blier (Gaston), René Génin (il portinaio), Mady Berry (la portinaia), Marcel Pérès (Paulo), Arthur Devère (Gerbois) Prod.: Les Productions Sigma ■ DCP. D.: 91'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ■ Da: Studio Canal ■

Restauro in 4K presentato da Studio Canal. Il lavoro sulle immagini è stato effettuato da Éclair, il sonoro è stato restaurato da L.E. Diapason in collaborazione con Éclair / *Restoration 4K presented by Studio Canal. Work on the images made by Éclair, sound restored by L.E. Diapason in partnership with Éclair*

In *Le Jour se lève* possiamo vedere due diversi tipi di transizione da un'inquadratura a un'altra. Nella sequenza che si svolge nel presente, i cambiamenti di inquadratura vengono fatti molto rapidamente per mezzo dell'effetto a tendina. La tendina è un tipo di transizione in cui la nuova inquadratura fa letteralmente scorrere via la vecchia. [...] Marcel Carné le usò perché voleva mostrare la differenza tra le parti dell'azione che si svolgono nel presente e quelle che si svolgono nel passato. Ogni scena ambientata nel presente è, d'altro canto, isolata dagli eventi ricordati da Jean Gabin per mezzo di una dissolvenza eccezionalmente lunga. A cosa corrisponde questa dissolvenza? Innanzitutto corrisponde fisiologicamente allo stato onirico. Lo sguardo è fisso, la pupilla si dilata, l'immagine degli oggetti sulla retina è sfocata. La

manca di attenzione volontaria impedisce al cristallino la messa a fuoco. Secondariamente, la dissolvenza si presta alla tecnica della sovrapposizione. In generale si usa la sovrapposizione per comunicare la qualità immaginaria di un evento o di un personaggio. È spesso usata per raffigurare fantasmi. Dato che l'oggetto e i personaggi hanno una qualità trasparente, gli spettatori li interpretano come veri solo a metà, parte sogno e parte realtà. Le lunghissime dissolvenze di *Le Jour se lève* appaiono come i simboli tangibili delle immagini di pura fantasia che seguono. Durante tutta la transizione abbiamo la prova tangibile che la nostra realtà sta in qualche modo cambiando. Veniamo portati dal solido e concreto presente a una realtà diversa che si realizza solo attraverso il ricordo. Chiedete agli spettatori quanti di loro hanno capito fin dall'inizio, a partire dalla prima dissolvenza, che Gabin stava ripercorrendo il proprio passato. Probabilmente alcuni spettatori hanno capito, ma non subito. I mezzi d'espressione cinematografici sono meno espliciti e hanno meno sfumature di quelli letterari. Per questo motivo, prima della distribuzione in sala fu deciso di aggiungere alla colonna sonora della copia originale una voce over che rappresenta la coscienza di Gabin e che proclama in tono sepolcrale: "Eppure sembra ieri... ricordi?". Questa breve frase, pensata per facilitare la comprensione dello spettatore, non compariva nella sceneggiatura originale. André Bazin, *Le Jour se lève... Poetic Realism*, in *Le Jour se lève: A Film by Jacques Prévert and Marcel Carné*, Simon & Schuster, New York 1970

*In Le Jour se lève we can see two different ways of progressing from one shot to another. In the sequence set in the present, the shot changes are made very quickly with wipes. A wipe is the substitution of one image by another through a sort of sweep across the screen. [...] Marcel Carné used these because he wanted to show the difference between the parts*



Le Jour se lève

of the action set in the present and those set in the past. Each scene set in the present is, on the other hand, cut off from the events evoked in Jean Gabin's mind by an exceptionally long dissolve.

What does this dissolve correspond to? First it corresponds in a physiological way to the dreaming state. The eye stares, the pupil dilates, the image of objects on the retina is blurred. The lack of voluntary attention prevents the lens from focussing. Secondly the dissolve is suitable for superimposition technique. In general, superimposition is used to convey the imaginary quality of an event or character. It is often employed to represent ghosts. Since the object and characters have a transparent quality, the spectators interpret them as only half true, part dream and part reality. The very long dissolves in *Le Jour se lève* come

across as the tangible symbols of the purely imaginary images to follow. During the whole of the transition period we have visible evidence that our reality is in some way chancing. We are taken from the solid, concrete present to a different reality, one found only through memory. Ask the public how many of them understood from the start, right from the first dissolve, that Gabin was going back into his past. Probably a few spectators would have understood, but not at once. Filmic means of expression are less explicit and have fewer nuances than literary means. Thus it was decided to add to the soundtrack of the original print, before general release, a superimposed voice which represents in a way Gabin's conscience and which proclaims in sepulchral tones: "And yet it seems like only yesterday... do you remember?" this

short phrase, designed to eliminate any doubt in our minds, did not appear in the original shooting script.

André Bazin, *Le Jour se lève... Poetic Realism, in Le Jour se lève: A Film by Jacques Prévert and Marcel Carné, Simon & Schuster, New York 1970*

---

## MY DARLING CLEMENTINE

USA, 1946 Regia: John Ford

■ T. it.: *Sfida infernale*. Sog.: Sam Hellman. Scen.: Samuel G. Engel, Winston Miller. F.: Joe MacDonald. M.: Dorothy Spencer. Scgf.: James Basevi, Lyle Wheeler. Mus.: Cyril Mockridge. Int.: Henry Fonda (Wyatt Earp), Linda Darnell (Chihuahua), Victor Mature (Doc Holliday), Cathy Downs (Clementine Carter), Walter Brennan (il

vecchio Clanton), Tim Holt (Virgil Earp), Ward Bond (Morgan Earp), Alan Mowbray (Thorndyke), John Ireland (Billy Clanton). Prod.: Samuel G. Engel per Twentieth Century Fox Film Corporation ■ DCP. D.: 102'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Twentieth Century Fox ■ Scansionato in 4k a partire da un controtipo positivo 35mm conservato dal Museum of Modern Art e restaurato in 4k presso Cineric Inc. Il sonoro è stato restaurato presso Audio Mechanics / *Scanned in 4k from Museum of Modern Art's nitrate 35mm fine grain master and restored in 4k at Cineric Inc. Audio was restored from the source element at Audio Mechanics.*

L'iconografia dell'eroe è così familiare nelle convenzioni del genere western che si rischia di dare per scontata la mitizzazione fordiana di Wyatt Earp, anche se lo stile cupo, espressionista e melodrammatico di *My Darling Clementine* (che ricorda da vicino *La croce di fuoco*) è estremamente consapevole ed esagerato, perfino per Ford. Incedere tranquillo e sguardo franco, Earp (in sintonia con la maggior parte dei ruoli fordiani di Henry Fonda) è un eroe puro e laconico che sa quel che vuole e fa quel che va fatto. Il suo nome basta a incutere rispetto. All'inizio, nel selvaggio West, è inquadrato dal basso e si staglia contro il cielo nella maestosità della Monument Valley. Negli interni, con il contrappunto di malinconiche melodie popolari, abita un'oscurità striata da nuvole di fumo di sigaretta e macchiata dalla luce delle lampade a gas, ed è osservato lungo distanti linee prospettiche. Wyatt unisce la natura divina di Lincoln, la passione di Tom Joad, la franchezza di Ringo Kid. Come molti altri eroi fordiani, sbuca dalle terre selvagge, ripara i torti e se ne va per la sua strada. Ma il tema di Ford non è tanto l'eroe quale archetipo, quanto la sensibilità malinconica dell'archetipo in un mondo di contraddizioni. Esteriormente, Wyatt è perennemente in transito – dal nero delle terre selvagge al bianco della civiltà – e in questo assomiglia



My Darling Clementine

a Tombstone, che Ford tipicamente coglie in un momento di passaggio, mentre vengono gettate le basi dell'America. "È una città sempre sveglia e molto aperta, Tombstone! Troverete tutto quello che vorrete", dice Pa Clanton. Ma l'atmosfera notturna di peccaminosa esuberanza in cui i nomadi si cacciano reciprocamente fuori dalla città e la tenutaria interpretata da Jane Darwell rappresenta la stabilità e la distinzione, cede rapidamente il passo a una comunità fatta di scuole, chiese e donne come Clementine Carter. Tag Gallagher, *John Ford. The Man and His Films*, University of California Press, Berkeley 1988

*So familiar is the mythic iconography of the hero within generic conventions of the western, that one may take Ford's mythicizing of Wyatt Earp a bit too much for granted, even though My Darling Clementine's black, expressionist, music-drama style, closely resembling The Fugitive, is remarkably self-conscious and exaggerated, even for Ford. Earp (like most Henry Fonda roles for*

*Ford) is a hero pure who knows his mind, talk seldom, lopes calmly, gazes steadily, gets the jobs done; his very name inspires gapes of awe. Initially, in the wilderness, he is framed with upward-gazing angles, sky-backed poses, and Monument Valley monuments. Indoors, counterpointed by mournful honky folk tunes, he inhabits a blackness streaked by clouds of cigarette smoke and spotted by gaseous lamps, and is sighted along distant lines of perspective. Wyatt combines the godhood of Lincoln, the passion of Tom Joad, the directness of the Ringo Kid. Like many others Fordian hero, he comes out of the wilderness, rights wrongs, and goes on his way. But Ford's topic is less the hero as archetype than the archetype's moody sensibility within a world of contradictions. Outwardly, Wyatt is perennially in passage – from black wilderness to white civilization – and in this he resembles Tombstone, which Ford typically seizes upon at a moment of transition in the making of America. "Wide-awake, wide-open town, Tombstone! You can get anything you want here", says Pa Clanton. But the nightly atmosphere of sinful*

*roisterousness, in which nomads throw each other out of town and Jane Darwell's madam represents distinguished stability, is quickly giving way by day to a community of schools, churches, and Clementine Carters.*

*Tag Gallagher, John Ford. The Man and His Films, University of California Press, Berkeley 1988*

## THE LADY FROM SHANGHAI

USA, 1946 Regia: Orson Welles

■ T. it.: *La signora di Shanghai*. Sog.: dal romanzo *If I Die Before I Wake* (*L'altalena della morte*) di Sherwood King. Scen.: Orson Welles. F.: Charles Lawton, Jr. M.: Viola Lawrence. Scgf.: Stephen Goosson, Sturges Carne. Mus.: Heinz Roemheld. Int.: Orson Welles (Michael O'Hara), Rita Hayworth (Elsa Bannister), Everett Sloane (Arthur Bannister), Glenn Anders (George

Grisby), Ted de Corsia (Sidney Broome), Gus Schilling (Goldie), Louis Merrill (Jake), Erskine Sanford (giudice), Carl Frank (procuratore distrettuale Galloway), Evelyn Ellis (Bessie). Prod.: Columbia Pictures ■ DCP: D.: 88'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Sony Columbia ■ Restaurato in 4K da Sony Pictures presso Colorworks. Il negativo originale nitrato è stato scansionato a 4K presso Cineric, New York. Il restauro digitale è stato completato al MTI Film di Los Angeles, e il restauro audio al Chace Audio by Deluxe. Color correction e DCP sono stati completati presso Colorworks / *The film was restored in 4K at Colorworks by Sony Pictures. The original nitrate negative was scanned at 4K at Cineric in New York. Digital image restoration to correct for damage was completed at MTI Film in Los Angeles, and audio restoration at Chace Audio by Deluxe. Color correction and DCP completed at Colorworks*

Welles si ritrovò di nuovo a Hollywood, dove il suo progetto per un piccolo film anticonformista fu trasformato in una grossa produzione incentrata su Rita Hayworth. Il film che ne risultò (originariamente intitolato *Take This Woman* e poi *Black Irish*) racconta di come Michael O'Hara (Welles), un ingenuo vagabondo, venga sedotto dal fascino della ricca Elsa Bannister (Hayworth), diventando dapprima un gigolò e poi suo malgrado complice di un omicidio. Dal momento in cui O'Hara si lega a questo gruppo di disonesti, il film diventa sempre più sulfureo e delirante; dalla fantastica scena d'amore con Rita Hayworth all'acquario di San Francisco fino al magico labirinto degli specchi della scena finale, il mondo attorno a lui diventa sempre più assurdo, senza alcuno spiraglio [...].

Rimontato in modo radicalmente diverso dopo i risultati della seconda anteprima, *The Lady from Shanghai*



The Lady from Shanghai



dovette attendere a lungo prima di venire distribuito. [...] Per quanto possa sembrare paradossale, si ha l'impressione che tutti gli interventi della Columbia sul film non siano poi stati distruttivi come le revisioni di *L'orgoglio degli Amberson* a opera della RKO. La ragione è che *The Lady from Shanghai* è caratterizzato da una sorta di ispirata vacuità, da una stilizzazione grottescamente comica librata al di là dell'espressionismo e verso l'assurdo. [...] In effetti si potrebbe sostenere che l'opera di Welles durante questo periodo aveva iniziato a spostarsi sempre più dal reale all'immaginario, dal conscio al subconscio, dagli angiporti ai luna park. Il suo stile, con le sue distorsioni fantastiche, il suo complesso gioco di luci e di ombre, i suoi molteplici livelli d'azione, si era sempre prestato molto bene a descrivere la corruzione e la pazzia. Ma *The Lady from Shanghai*, probabilmente per pura necessità, esalta e sublima all'eccesso le caratteristiche di questo stile, mescolandolo a un massimo di convenzione hollywoodiana, e in questo senso diventa uno dei film più scatenati e ipercinetici di Welles, e il più violento e sprezzante nella visione della società americana. James Naremore, *Orson Welles, ovvero la magia del cinema*, Marsilio, Venezia 1993

*Welles found himself back in Hollywood, where his plans for an offbeat potboiler were transformed into a big-budget vehicle for Rita Hayworth. The resulting film (originally titled Take This Woman and then Black Irish) tells the story of how Michael O'Hara (Welles), a naïve vagabond, is seduced by the moneyed glamour of Elsa Bannister (Hayworth), allowing himself to become a gigolo and then a duped accomplice in murder. As O'Hara commits himself to this deceitful group, the film becomes increasingly farcical and demonic; from the fantastic love scene with Rita Hayworth in the San Francisco aquarium until the magic mirror maze at the conclusion, the world around O'Hara turns*

*utterly lunatic, with no release [...]. The movie was substantially re-edited after the second preview and long held from release. [...] Furthermore, there is a sense in which all of Columbia's tampering with the film has not been as disruptive as, say, RKO's revisions of Ambersons. The reason is that The Lady from Shanghai is characterized by a sort of inspired silliness, a grotesquely comic stylization that has moved beyond expressionism toward absurdity. [...] In fact, one could argue that Welles's career during this period had begun to move more and more away from realism to fantasy, from consciousness to subconsciousness, from ports to Crazy Houses. His style, with its fantastic distortions, its complex play of light and shadow, its many levels of activity, had always been suited to the depiction of corruption and madness. But The Lady from Shanghai, probably out of sheer necessity, combines the extremes of this style with the extremes of Hollywood convention; in the process it becomes one of Welles's most hyperkinetic films, and his most misanthropic treatment of American life. James Naremore, The Magic World of Orson Welles, Oxford University Press, New York 1978*

## LA PAURA

Italia, 1954 Regia: Roberto Rossellini

■ T. int.: *Fear*. Sog.: dalla novella *Angst* di Stefan Zweig. Scen.: Franz Treuberg, Sergio Amidei, Roberto Rossellini. F.: Carlo Carlini. M.: Jolanda Benvenuti, Walter Boos, Heinz Schnackertz. Mus.: Renzo Rossellini. Int.: Ingrid Bergman (Irene Wagner), Mathias Wieman (prof. Alberto Wagner), Renate Mannhardt (Johanna Schultze), Kurt Kreuger (Enrico Stoltz), Elisabeth Wischert (Mady), Gabriele Seitz (Bubi). Prod.: Aniene Film, Ariston Film, München ■ DCP. D.: 83'. Bn. Versione inglese con sottotitoli italiani / *English version with Italian subtitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ■ Restaurato nel 2014 da Fondazione Cineteca di Bologna, CSC

- Cineteca Nazionale e Istituto Luce Cinecittà presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, nell'ambito del Progetto Rossellini promosso da Istituto Luce Cinecittà, Cineteca di Bologna, CSC - Cineteca Nazionale e Coproduction Office / Restored by Fondazione Cineteca di Bologna, CSC - Cineteca Nazionale and Istituto Luce Cinecittà at L'Immagine Ritrovata laboratory in 2014 within the framework of the Rossellini Project, promoted by Istituto Luce Cinecittà Cineteca di Bologna, CSC - Cineteca Nazionale e Coproduction Office

Sul set di *La paura* Rossellini girò due negativi: uno dei due gli servì per montare la versione tedesca *Angst*, con l'altro venne montata la versione internazionale *Fear*, uguale alla prima versione italiana, e fu successivamente rimontato per una seconda versione italiana, *Non credo più all'amore*. Il presente restauro è la ricostruzione della versione internazionale *Fear* ed è stato realizzato a partire dal negativo di *Non credo più all'amore* e da due controtipi combinati d'epoca, uno positivo e uno negativo. Quest'ultimo ha fornito anche il riferimento per la ricostruzione del montaggio. L'audio inglese è stato restaurato a partire dall'acquisizione di un positivo suono d'epoca.

L'ultimo film di Rossellini interpretato da Ingrid Bergman è una coproduzione italo-tedesca. Tratto dalla novella *Angst (Paura)*, di Stefan Zweig, narra di una donna che tradisce il marito, il quale ingaggia un'attrice allo scopo di ricattarla e indurla a confessare. Il ricatto, però, genera nella protagonista un tale stato di angoscia che il marito deve intervenire per impedirle di suicidarsi. Di questo racconto, ambientato all'inizio del secolo scorso, Rossellini conserva l'essenziale pur modificando i personaggi e le loro motivazioni più profonde. Soprattutto, dall'Impero Austro-Ungarico dei primi Novecento trasferisce l'intrigo nella Germania degli anni Cinquanta, contemporanea alla realizzazione del film.



La paura

Le riprese si svolgono a Monaco, tra la fine dell'estate e l'ottobre 1954. Rossellini impressiona contemporaneamente due negativi: uno destinato al mercato tedesco e recitato in tedesco in presa diretta (anche da Ingrid Bergman, che era bilingue); l'altro destinato al mercato internazionale e a quello italiano, recitato prevalentemente in inglese in vista della post-sincronizzazione in inglese e del doppiaggio italiano. Da quest'ultimo negativo, infatti, Rossellini ricava anche la prima versione italiana, uguale alla versione internazionale appena restaurata, completa delle parti eliminate nella versione anglofona diffusa dall'Atlantic Television Corp.

Per Rossellini si tratta di un ritorno in Germania quasi dieci anni dopo *Germania anno zero*. Una Germania che non è più quella della Berlino dell'immediato dopoguerra, distrutta dalle bombe. È al contrario una nazione operosa già divisa a metà: la Repubblica Federale tedesca e la Repubblica Democratica tedesca. La Storia cambia, insomma, e Rossellini cambia la storia: colloca l'intrigo nell'efficiente Baviera della Germania occidentale, che ha già conosciuto il miracolo economico, ma deve ancora fare i conti col fantasma della colpa. Rossellini ha sottolineato più volte l'importanza di distinguere l'aspetto

materiale da quello morale della ricostruzione tedesca del dopoguerra. La paura del titolo è infatti anche quella di una nazione incapace di affrontare la propria ricostruzione morale, il lato oscuro d'un presente ufficiale luminoso e pieno di benessere, ma costruito sulla negazione e sulla rimozione, anziché sull'accettazione e sulla confessione delle proprie colpe.

È tuttavia difficile resistere alla tentazione di vedere, nello scienziato che usa la moglie come cavia, anche un doppio del regista che utilizza l'attrice – di nuovo sua moglie – appunto come cavia. Sin dai tempi di *Stromboli*, per sperimentare un nuovo linguaggio, senza indietreggiare di fronte alla certezza di distruggerla come diva e metterla a nudo come donna.

Elena Dagrada

*Rossellini shot two versions of La paura, one in German (Angst) and an international version (Fear). The two differ in shots and editing. The first Italian version (La paura) corresponds to the international one. Later on another shorter version was distributed by the title Non credo più all'amore. This restoration is the reconstruction of the international version, Fear, and it started from the negative of Non credo più all'amore and by two vintage duplicates, a positive and a negative. The latter, with a number of vintage prints, were used as reference to reconstruct the editing. The English soundtrack was restored from the digitization of a vintage positive soundtrack.*

*Rossellini's last film with Ingrid Bergman was an Italo-German coproduction. Based on Stefan Zweig's short story Angst (Fear), it is about a woman who cheats on her husband who in turn hires an actress to blackmail her and get a confession from her. However, being blackmailed fills her with so much anxiety that her husband has to step in and stop her from killing herself. In this story, set at the beginning of the last century, Rossellini preserves the essential while modifying the characters and their deep-*

er motivations. In particular, he moved it from the Austro-Hungarian Empire at the start of the 20<sup>th</sup> century to contemporary Germany.

It was shot in Munich, between the end of summer and October 1954. Rossellini printed two negatives at the same time: one intended for the German market and acted in German (also by Ingrid Bergman who was multilingual), and the second, intended for the international market, mainly in English before post-synchronisation in English and then dubbing into Italian. It was from this second negative, in fact, that Rossellini obtained the Italian version, the same as the recently restored international version, complete with the parts that had been eliminated from the English version released by Atlantic Television Corp., where it is even possible to hear Ingrid Bergman's voice.

For Rossellini it was a return to Germany almost ten years after Germania anno zero, a Germany which was no longer the same as post-war Berlin, which had been destroyed by bombs. As well, this industrious nation was already split in half: the Federal Republic of Germany and the German Democratic Republic. History changes and Rossellini changes history: he changes the location to the efficient Bavaria of West Germany, which was already experiencing an economic miracle, but had yet to come to terms with the ghost of guilt.

Rossellini highlights many times the importance of distinguishing the material aspects from the moral aspects of German rebuilding after the war. The fear in the title is also that of a nation incapable of dealing with its moral reconstruction, the darker side of the official bright present that is full of wellbeing, but constructed on the negation and repression of guilt rather than its acceptance and confession.

It is difficult to resist the temptation to see, in the scientist who subjects his wife to his experiments, the director's double because he subjected his wife, the actress, to experiments at the same time. He had been doing this since Stromboli, experi-

menting with a new language, without shying away from the certainty of destroying the diva in her, and showing her as a woman.

Elena Dagrada

## OKLAHOMA!

USA, 1955 Regia: Fred Zinnemann

■ Sog.: dal musical omonimo di Richard Rodgers e Oscar Hammerstein II tratto dalla commedia *Green Grow the Lilacs* di Lynn Riggs. Scen.: Sonya Levien, William Ludwig. F.: Robert Surtees. M.: Gene Ruggiero, George Boemler. Scgf.: Joseph Wright. Int.: Gordon MacRae (Curly), Gloria Grahame (Ado Annie), Gene Nelson (Will Parker), Charlotte Greenwood (zia Eller), Shirley Jones (Laurey), Eddie Albert (Ali Hakim), James Whitmore (Mr. Carnes), Rod Steiger (Jud Fry), Barbara Lawrence (Gertie), Jay C. Flippen (Skidmore). Prod.: Arthur Hornblow Jr. per Rodgers & Hammerstein Pictures, Inc. ■ DCP. D.: 148'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Twentieth Century Fox ■ Scansionato in 8k da un interpositivo 65mm e restaurato in 4k 30 f/s presso Fotokem. Il sonoro originale a 6 piste Todd-AO è stato rimasterizzato alla Twentieth Century Fox, in collaborazione con Endpoint Audio e Chace Audio by Deluxe / *Scanned in 8k from 65mm interpositive and restored in 30fps 4k at Fotokem. The original Todd-AO 6-track soundtrack was re-mastered at Twentieth Century Fox, in collaboration with Endpoint Audio and Chace Audio by Deluxe*

Un famoso scienziato di Buffalo, il professor O'Brien dell'American Optical Company, aveva progettato un enorme 'fisheye' panoramico; nacque così il processo Todd-AO, che fruttò un contratto con Richard Rodgers e Oscar Hammerstein (R&H), i quali volevano girare *Oklahoma!* nel nuovo formato. [...]

Per la regia, Mike Todd e Arthur Hornblow fecero il mio nome: R&H parvero gradire la proposta e io non ve-

devo l'ora di accettare. L'idea di esplorare nuovi modi di fare cinema mi entusiasmava. E poi adoravo *Oklahoma!* per il radioso ottimismo e la gioia di vivere che aveva saputo infondere nei giorni cupi della Seconda guerra mondiale. Ero così entusiasta che dissi di sì senza consultarmi con Abe Lastfogel e accettai un compenso molto più basso di quel che avrei meritato.

Per citare un collega spiritoso, l'intera questione attorno alla quale ruotava il film era se "un cowboy avrebbe o no portato una ragazza di campagna a un ballo". La possibilità di trasferire un musical di Broadway nei paesaggi sconfinati del grande Ovest e di ambientare i numeri di danza di Agnes de Mille in uno scenario naturale sembrava troppo bella per essere vera. Naturalmente era un progetto pionieristico e c'erano centinaia di problemi da risolvere prima di iniziare le riprese; avevamo a disposizione solo un 'fisheye', e anche se ne erano stati ordinati altri e la data di consegna era garantita dovevamo cominciare la lavorazione accontentandoci di quello. Ciò causò numerosi grattacapi, e alla fine per sicurezza decidemmo di girare simultaneamente un secondo negativo in Cinemascope: insomma, voleva dire fotografare ciascuna scena due volte!

[...] *Oklahoma!* era pensato per essere un grande spettacolo. Il film naturalmente rende al massimo se proiettato con il procedimento Todd-AO per il quale è stato concepito. Purtroppo tali sistemi di proiezione scarseggiano, e a quel punto il modo migliore per valorizzarlo è il Cinemascope. [...]

Lo ricordo come una delle esperienze più allegre e serene della mia carriera e come l'inizio di molte amicizie destinate ad accompagnarmi per tutta la vita. Fred Zinnemann, *An Autobiography*, Bloomsbury, London 1992

*A famous scientist in Buffalo, Professor O'Brien of the American Optical Company, who designed a colossal panoramic 'fish-eye' lens for him; this gave birth to the Todd-AO process, and to a deal*



Oklahoma!

with Richard Rodgers and Oscar Hammerstein ('R & H'), who wanted to film Oklahoma! in the new medium. [...]

Todd and Arthur Hornblow proposed me as the director: R & H seemed pleased with the prospect and I was eager to accept. The idea of exploring new avenues of movie making was most exciting. Besides, I was enormously fond of Oklahoma! and of the radiant optimism and joy of life it had projected during the gray days of World War Two. My enthusiasm was so great that I agreed, without first asking Abe Lastfogel, to a much smaller salary than I should have accepted.

To quote a witty colleague, the story revolved around the question of "whether a cowboy would or would not take a farm girl to a county dance". The possibility of taking a Broadway musical and relocating it in the wide-open spaces of the great West, of filming Agnes de Mille's dance numbers in natural outdoor surroundings, seemed too good to be true. Of course there were hundreds of pioneering problems to be overcome before shooting could start; there was only one 'fish-eye' lens in existence, and although more had been ordered and the delivery date guaranteed, we would have to start production with just that one lens and nothing at all to back it up. This caused considerable scratching of heads, and in the end, for protection, it was decided to

shoot, simultaneously, a second negative in Cinemascope – in fact to photograph every single scene twice!

[...] Oklahoma! was intended to be a large spectacle. The film is, of course, at its best when shown in the Todd-AO process for which it was created; unhappily, the facilities for screening it in that manner are hardly available. It is at its second best in Cinemascope. [...]

It remains as one of the most joyful and untroubled experiences in my own memory, the starting point of many lifelong friendships.

Fred Zinnemann, *An Autobiography*, Bloomsbury, London 1992

## SALVATORE GIULIANO

Italia, 1962 Regia: Francesco Rosi

■ Sog., Scen.: Francesco Rosi, Suso Cecchi D'Amico, Enzo Provenzale, Franco Solinas. F.: Gianni Di Venanzo. M.: Mario Serandrei. Scgf.: Sergio Canevari, Carlo Egidi. Mus.: Piero Piccioni. Int.: Frank Wolff (Gaspere Pisciotta), Salvo Randone (presidente della Corte), Federico Zardi (avvocato di Pisciotta), Pietro Cammarata (Salvatore Giuliano), Giuseppe Tei (giovane pastore), Cosimo Torino (Frank Mannino), Giuseppe Calandra (sottufficiale dei carabinieri), Renato Pincirolì (Pincirolì), Max Cartier

(Francesco), Fernando Cicero (un bandito). Prod.: Franco Cristaldi per Galatea, Lux Film, Vides Cinematografica ■ DCP. D.: 123'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / Italian version with English subtitles ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ■ Restaurato da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, in associazione con The Film Foundation. Con il contributo di Hollywood Foreign Press Association e The Film Foundation. Un ringraziamento speciale a Francesco Rosi e a Cristaldi Film / Restored by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata, in association with The Film Foundation, with funding provided by the Hollywood Foreign Press Association and The Film Foundation. Special thanks to Francesco Rosi and to Cristaldi Film

Il restauro digitale è stato eseguito a partire dal negativo camera originale e scansionato alla risoluzione di 4K. Per riportare in vita lo splendore originale del film, la correzione digitale del colore è stata effettuata con cura particolare usando come riferimento una copia d'epoca. In questa fase è stato fondamentale il contributo di Francesco Rosi. Il suono originale è stato sottoposto a restauro digitale usando la colonna ottica 35mm originale. Alcune parti erano gravemente afflitte da sindrome dell'aceto: per queste sezioni è stata usata anche una copia positiva. Il restauro è stato completato nel maggio del 2013.

Il mio scopo non era quello di dedicarmi al personaggio di Giuliano: era di interessarmi alla Sicilia, ai valori umani, alla tragedia umana scaturita dai rapporti tra Giuliano e gli altri siciliani, tra Giuliano e i carabinieri, tra Giuliano e la vera politica italiana di quell'epoca. Mitizzare Giuliano era inevitabile, in quanto non approfondire il personaggio voleva dire per forza mitizzarlo. È logico: dopotutto Giuliano era un mito e io ho mirato a non distruggere il mito. Poiché personalmente non mi interessava di lui, e non mi interessava neanche distrug-



Salvatore Giuliano

gere il suo mito. Mi interessava invece raccontare la Sicilia. Infatti, ciò che mi ha fatto più piacere è che i siciliani abbiamo riconosciuto – come ha fatto lo stesso Sciascia che stimo moltissimo – che *Salvatore Giuliano* era il primo film *vero* sulla Sicilia. [...] I fatti mi davano due possibilità, anzitutto quella di far capire allo spettatore quanto era accaduto tramite l'emozione: ecco il cadavere. Poi quella di collegare tutti i fatti nello svolgimento di un processo in cui si rivivevano tutte le contraddizioni viste in precedenza.

Francesco Rosi in *Dossier Rosi* di Michel Ciment, a cura di Lorenzo Codelli, Editrice Il Castoro, Milano 2008

*The digital restoration was carried out starting from the original camera negative and scanned at a 4K resolution. In order to bring back the original splendor of the film, the digital grading was executed with particular care using a vintage copy as a reference. Francesco Rosi's contribution was invaluable at this stage. The original sound was digitally restored using the 35mm original optical sound. Some parts of it were seriously affected by vinyager syndrome, therefore a positive print was also used for those sections. Restoration work was completed in May 2013.*

*It was not my aim to devote myself to the character of Giuliano, but rather to find out about Sicily, the people's values, the human tragedy born out the relationship between Giuliano and the other Sicilians, between Giuliano and the police, between Giuliano and the real Italian politics of the time. It was inevitable that Giuliano would be made into a myth, because without analyzing the character in depth it meant that he would have to be mythologized. It is logical, after all Giuliano was a myth and it was my intention not to destroy the myth, because I was not personally interested in him, and was not interested in destroying his myth either. I wanted,*

instead, to talk about Sicily. What made me really happy, in fact, was that Sicilians and Sciascia, whom I regard with the highest esteem, acknowledged that Salvatore Giuliano was the first true film about Sicily. [...] The facts gave me two possibilities, first of all to help the viewer understand the events through emotions, by showing the corpse. Secondly, to connect all the facts in the development of a trial where all the contradictions were relived as were seen before.

Francesco Rosi from Dossier Rosi by Michel Ciment, edited by Lorenzo Codelli, Editrice Il Castoro, Milan 2008

## IT HAPPENED HERE

GB, 1965 Regia: Kevin Brownlow, Andrew Mollo

■ Sog.: Kevin Brownlow. Scen.: Kevin Brownlow, Andrew Mollo. F.: Peter Suschitzky, Kevin Brownlow. M.: Kevin Brownlow. Scgf: Andrew Mollo, Jim Nicolson. Prod.: Kevin Brownlow, Andrew Mollo per Rath Films ■ 35mm. D.: 97'. Bn. Versione inglese / English version  
 ■ Da: Zeughauskino - Stiftung Deutsches Historisches Museum

La lavorazione del film di Kevin Brownlow, *It Happened Here*, iniziò otto anni fa in 9,5mm, prima che venissero trovati i mezzi per rifarlo in 16mm. [...] Il film è stato tacciato vuoi di fascismo, vuoi di un pacifismo assimilabile a una sorta di nichilismo morale. Ma i fascisti presenti in massa all'Odeon Leicester Square e intenzionati ad applaudire i loro discorsi preferiti, furono ridotti al silenzio, persino durante le più lunghe diatribe antisemite. E i critici che hanno visto nei massacri dei prigionieri tedeschi ad opera dei partigiani inglesi un cinismo alquanto 'fascisteggiante' sembrano aver dimenticato il senso di una frase precedente: "La cosa più pericolosa del fascismo è che ci obbliga a combatterlo con i suoi stessi mezzi". Oserei dire

quindi che l'emozione dominante negli spettatori è una comprensione triste e dolente delle ragioni dei partigiani. Nel loro intimo, gli inglesi sono ossessionati non solo dal masochismo del puritanesimo, ma anche dalla paura che senza gli Stati Uniti, la Russia e gli errori dello stesso Hitler, essi avrebbero perso la guerra.

[...] Dal punto di vista intellettuale, è estremamente interessante l'interpretazione nazista della storia e della società inglesi, che si spinge a criticare qualsiasi retorica storica; la presenza di sentimenti nazisti espressi con un tono di voce molto inglese produce un fascino orribile, e nella sua apparente spontaneità un convegno antisemita rivaleggia con il miglior *cinéma-vérité*. La superficie sgranata di alcune sequenze in 16mm si armonizza perfettamente con il clima dell'epoca. L'intreccio di 'trompe-l'œil' documentario e incubo storico produce un grande dinamismo emotivo – e apre forse una nuova strada al cinema fantastico.

Raymond Durnat, *En Angleterre occupée*, "Midi Minuit Fantastique", n. 15-16, dicembre 1966

*The making of Kevin Brownlow's film, It Happened Here, began eight years ago in 9.5mm, before they found a way to film it again in 16mm. [...] The film has been accused both of fascism and a pacifism similar to a kind of moral nihilism. But the fascists who appeared en masse at the Odeon in Leicester Square, with the intention of applauding their favourite subject, were reduced to silence, even during the longest anti-semitic diatribes. And the critics who saw in the massacres of the German prisoners by the British partisans rather 'fascist-like', seemed to have forgotten the meaning of a previous sentence: "The most dangerous thing about fascism is that it forces us to fight it with the same means". Therefore, I would venture to say that the viewers' main emotion is one of sadness and pain in understanding the partisans. In their inner souls, the British are obsessed not only by Puritanism's masochism, but*



It Happened Here

*also the by fear that without the United States, Russia and Hitler's own mistakes, the war would have been lost.*

*[...] From an intellectual point of view, the Nazi interpretation of history and British society, which tends to criticise any type of historical rhetoric, is extremely interesting. The presence of Nazi sentiments expressed in a very English voice is grotesquely appealing, and in the apparent spontaneity of an anti-semitic conference, it emulates the best cinéma-vérité. The mixture of 'trompe-l'œil' documentary and historic nightmare produces an intense emotional charge, and might be a new beginning for fantasy film.*

Raymond Durnat, *En Angleterre occupée*, "Midi Minuit Fantastique", n. 15-16, December 1966

## MATRIMONIO ALL'ITALIANA

Italia, 1964 Regia: Vittorio De Sica

■ T. int. *Marriage Italian Style*. Sog.: dal testo teatrale omonimo di Eduardo De Filippo. Scen.: Renato Castellani, Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Tonino Guerra. F.: Roberto Gerardi. M.: Adriana Novelli. Scgf.: Carlo Egidi. Cos.: Piero Tosi. Mus.: Armando Trovajoli. Int.: Sophia Loren (Filumena Marturano), Marcello Mastroianni (Domenico Soriano), Aldo Puglisi (Alfredo), Tecla Scarano (Rosalia), Generoso Cortini (Michele), Vito Morriconi (Riccardo), Gianni Ridolfi (Umberto), Marilù Tolo (Diana). Prod.: Carlo Ponti per Compagnia Cinematografica Champion, Les Films Concordia ■ DCP. D.: 102'. Col. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles*  
■ Restaurato nel 2014 da Fondazione Cineteca di Bologna e Technicolor Foundation for Cinema Heritage con il contributo di Memory Cinema, presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored in 2014 by Fondazione Cineteca di Bologna and Technicolor Foundation for Cinema Heritage in collaboration with Surf Film and with contribution from Memory Cinema, at L'Immagine Ritrovata laboratory*

Il restauro integrale a risoluzione 4K si è basato su un interpositivo 35mm stampato nel 1964 direttamente dal negativo camera, che sfortunatamente è andato perduto. Questo interpositivo di seconda generazione è stato trovato presso il gruppo Éclair, depositato per conto di Studio Canal, e si è rivelato il migliore elemento disponibile su cui basare il processo di restauro. Rispetto ai restauri e alle ristampe precedenti, la scoperta di questo nuovo elemento ha permesso di guadagnare una generazione, perché fino a oggi tutti i restauri si erano basati sull'unico elemento di conservazione disponibile in Italia: un internegativo di proprietà della Surf Film. La fase di correzione del colore ha beneficiato della preziosa supervisione di Ennio Guarnieri, che non solo aveva collaborato con l'operatore

Roberto Gerardi ma fu a sua volta direttore della fotografia di alcuni film di Vittorio De Sica, come *Il giardino dei Finzi Contini*.

Davide Pozzi e Elena Tammaccaro

Nel 1964 De Sica torna a Napoli per girare un film tratto dall'opera più celebre di Eduardo De Filippo, la sua "creatura più cara", già molto rappresentata in giro per il mondo (a Parigi da Valentine Tessier, a New York da Katy Jurado) – per non dire delle migliaia di repliche sui palcoscenici italiani, protagoniste prima una leggendaria Titina, sorella di Eduardo, poi Regina Bianchi. Preferisce tuttavia (o non può, o non osa) non intitolare il film *Filumena Marturano*. Del resto, Eduardo viene interpellato per la sceneggiatura, ma subito sparisce; all'opera si accinge una pattuglia dei soliti noti che hanno dato gloria al recente cinema italiano, e che rimodulano i tre atti della commedia in una scansione di flash-back. Il titolo scelto è appunto *Matrimonio all'italiana*: ammicca, si traduce bene, ribilancia il peso dei divi. Sophia e Marcello sono all'apogeo della carriera, in un turbinio di Oscar e glamour, freschi della scena di spogliarello che lo stesso De Sica ha orchestrato per loro in *Ieri, oggi e domani*. Anche sui manifesti di *Matrimonio all'italiana*, non a caso, Sophia ride spalvalda e in negligé.

La sfida evidente è trasformare questa Loren, spettacolare e trentenne, nella consumata e drammatica Filumena. Per Mastroianni è più semplice: reinventa Domenico Soriano in chiave di gaglioffo amabile, galleggia da par suo sulla capacità di seduzione che in Eduardo era solo presunta o già sepolta. In un solo momento è davvero sordido. Ammette Filumena nella propria casa, e brutalmente le fa capire che è solo per far da serva alla vecchia madre, fino alle incombenze più umili. Lei accetta: senza rassegnazione, con scherno amaro verso sé stessa e l'uomo da cui non può staccarsi. Sophia Loren è lì, la bellezza comunque

imprescindibile, ma è come se il suo corpo assorbisse lo squallore di queste stanze, la loro muffa, il loro odore. Rende tutto palpabile, e si guadagna il diritto a essere Filumena Marturano, alla commedia dell'amore umiliato e della maternità scaltra, ai "figlie nun se pàvano" e a tutto il resto.

Bel lavoro d'attrice, di direzione d'attrice e di scenografia. I set di Carlo Egidi sono tra le cose più pregevoli del film, gli ambienti del dopoguerra piccoloborghese di Eduardo diventano interni fatiscenti, cavernosi, percorsi da un senso di disfacimento. Intorno, Napoli aggiornata al 1964 appare un luogo estraneo e involgarito: e infatti qua e là si canticchiano distratamente le strofe nostalgiche di *Munasterio 'e Santa Chiara* ("penz' a Napule cum'era..."). Alla fine troviamo i due alle falde del Vesuvio, in un paesaggio grigio, in una scena che ha non poco di assurdo: due vecchi amanti, che hanno avuto tutta la vita per disgustarsi a vicenda, cedono a un improvviso quanto improbabile riaccendersi del desiderio. Eppure in questo incongruo avvinghiarsi, così smaccatamente *italian-international style* (Carlo Ponti produce e sorveglia), De Sica, che è artista grande non meno che lucido uomo di spettacolo, fa esplodere il senso delle eduardiane "vite scaraventate l'una contro l'altra".

Paola Cristalli

*The total 4K restoration started from a 35mm intermediate printed in 1964 directly from the camera negative, which unfortunately was lost. This second generation intermediate was found in France at Éclair Group deposited on behalf of Studio Canal. It was the best available element to undertake the restoration process. Compared to the previous reprints and restorations, the discovery of this new element gained a whole photographic generation, because up until today all restorations had started from the only preservation element available in Italy: an internegative, property of Surf Film. The color correction phase*



Matrimonio all'italiana

has enjoyed the precious supervision of Ennio Guarnieri, who was not just an apprentice of the film's cinematographer, Roberto Gherardi, but also the cinematographer himself of some films directed by Vittorio De Sica, as for example, *The Garden of Finzi-Continis*.

*Davide Pozzi e Elena Tammaccaro*

In 1964 De Sica comes back to Naples to shoot a film adaptation of Eduardo De Filippo's most well-known work, his "dearest creature", that had been on stage around the world (in Paris with Valentine Tessier, in New York with Katy Jurado) – not to mention the thousands of performances in Italy, with leading ladies like the legendary Titina, Eduardo's sister, and later Regina Bianchi. He prefers not (or he does not dare) to call the film *Filumena Marturano*. Eduardo has been contacted for the screenplay but disappears quite soon; a troop of names that had recently made the glory of Italian cinema gets onto the project and reshapes the three-act comedy into a series of flash-backs. The title chosen is *Matri-*

*monio all'italiana*, which has its virtues: it is cheeky, it translates well, and it balances the weight of the two stars. Sophia and Marcello are at the height of their careers, in a whirl of Oscars and glamour, fresh from the striptease scene that De Sica himself has just orchestrated for them in *Ieri, oggi e domani*. It is not by chance that the posters of *Matrimonio all'italiana* feature a smiling, imperious Sophia dressed in a negligee.

The obvious challenge is transforming a spectacular and thirty-year-old Loren into the worn-out and dramatic *Filumena*. Things are simpler for *Mastroianni*: he reinvents Domenico Soriano as a lovable rascal floating along, as only he could, on his power of seduction, which in Eduardo's piece was only alleged, or buried in the past. There is only one moment in which Domenico is truly sordid. He allows *Filumena* in his home and cruelly lets her know that she is there only to serve his old mother, down to the most menial tasks. She accepts: without resignation, wryly mocking herself and the man she cannot separate herself

from. Sophia Loren stands there with her unavoidable beauty, but her body seems to absorb the squalor, the mold and the odor of the rooms. She makes it all palpable, and here she earns her right to be *Filumena Marturano*, the right to the comedy of denigrated love and shrewd motherhood, to the celebrated line "you don't pay for children" and all the rest.

A great work of acting, actress directing and art direction. Carlo Egidi's sets are one of the finest qualities of the film; Eduardo's post-war middle-class settings are turned into dilapidated, cavernous interiors. Naples updated to 1964 seems a foreign and slightly coarse place: in fact, here and there someone distractingly sings the nostalgic lyrics of *Munasterio 'e Santa Chiara* ("penz' a Napule cum'era...", "think of how Naples used to be"). At the end we find the two characters on the slopes of Vesuvius, in a gray landscape, in a scene that is more than just a little absurd: two old lovers, who have had an entire life to grow a mutual disgust, give into a sudden and unlikely burst of desire. And yet in their clinging,



*in this incongruous love scene so blatantly Italian-international style (Carlo Ponti producing and supervising), De Sica, a great artist as much as an experienced showman, detonates the meaning of Edward's "lives hurled against each other."*  
Paola Cristalli

## PER UN PUGNO DI DOLLARI

Italia-Spagna-Germania, 1964

Regia: Sergio Leone

■ T. int.: *A Fistful of Dollars*. Sog.: Sergio Leone. Scen.: Sergio Leone, Duccio Tessari. F.: Federico Larraya, Massimo Dallamano. M.: Roberto Cinquini. Scgf., Cos.: Carlo Simi. Mus.: Ennio Morricone. Int.: Clint Eastwood (Joe, lo straniero), Gian Maria Volonté (Ramón Rojo), Marianne Koch (Marisol), Margarita Lozano (Consuelo Baxter), Bruno Carotenuto (Antonio Baxter), Antonio Prieto (Benito Rojo), Wolfgang Lukschy (John Baxter), José 'Pepe' Calvo (Silvanito), Mario Brega (Chico). Prod.: Arrigo Colombo, Giorgio Papi per Jolly, Constantin, Ocean  
■ DCP. D.: 100'. Col. Versione inglese con sottotitoli italiani / *English version with Italian subtitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ■ Restaurato da Cineteca di Bologna e Unidis Jolly presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata. Con il supporto di Hollywood Foreign Press Association e The Film Foundation. Si ringraziano i produttori Giorgio Papi e Arrigo Colombo. La proiezione è stata resa possibile dai detentori dei diritti, la famiglia Paladino e Unidis Jolly Film, che ha prodotto e distribuito il film. Uno speciale ringraziamento alla famiglia Leone. / *Restoration carried out by Cineteca di Bologna and Unidis Jolly Film at L'Immagine Ritrovata laboratory. Funding provided by the Hollywood Foreign Press Association and The Film Foundation. Special acknowledgments to producers Giorgio Papi and Arrigo Colombo. The screening has been made possible by the right holders: the Paladino family and Unidis Jolly Film, which produced and distributed the film. Thanks to the Leone family*

Il restauro dell'immagine è stato realizzato a partire dal negativo camera originale Techniscope depositato presso l'archivio della Cineteca di Bologna per conto della società Unidis Jolly Film. Il direttore della fotografia Ennio Guarnieri ha supervisionato la *colour correction* e una copia Technicolor d'epoca è stata utilizzata come riferimento in questa fase. Le musiche sono state rimasterizzate a partire da due set di magnetici originali, 35mm e 16mm.

In un certo senso, Sergio Leone sentiva che Hollywood non sapeva più creare la magia che lo aveva incantato da giovane. I western erano diventati troppo convenzionali e verbosi [...]. Se le storie cominciavano a sembrare sciocche o prevedibili, non si poteva pretendere di tenere avvinti gli spettatori a lungo, e l'incanto era destinato a scomparire. Leone intuiva che le vecchie favole stavano svanendo e sentiva che "non sarebbe stato possibile rimpiazzarle". Si poteva far rivivere l'incanto concentrandosi su dettagli convincenti, facendo uno sforzo per mantenere la favola il più possibile realistica, sottolineando l'imprevedibilità, accentuando 'lo spettacolo' e creando un eroe in sintonia con i tempi. Era abbastanza esperto da sapere che c'era una differenza enorme tra le mistificazioni di Hollywood e i fatti della vita quotidiana, questione ben più complessa del semplice contrasto tra 'mito' e 'realtà'. Ed era affascinato dal meccanismo che permette al cinema di proporsi come moderna forma di mito. Da *Per un pugno di dollari* in poi, Leone vuole farci credere alle sue favole e fa di tutto perché ciò avvenga, ma nel contempo non vuole che ci crediamo. Per prendere le distanze usa l'ironia, l'umorismo e la voce di un personaggio che dice "Mi sembra di giocare agli indiani". Insomma, vuole avere tutto.

[...] Sergio Leone faceva film western ambientati in un'altra epoca e in un altro paese, in un passato insieme stori-

camente accurato e simile a un sogno. Invece di raccontarci le sue storie alla maniera hollywoodiana (come aveva imparato a fare), le abbelliva, trasformava la grammatica del film in una sorta di retorica e generalmente aveva nei confronti del western l'atteggiamento di un manierista alle prese con un soggetto biblico. Una delle caratteristiche salienti del western era il paesaggio, e Leone usò i paesaggi in maniera spiazzante, ora riempiendoli di faccioni ora distanziandosi per lasciarli sorprendentemente vuoti. Piuttosto che invocare i valori morali tradizionali del western, trasformò il genere in un muscoloso carnevale mediterraneo popolato da canaglie e da imbrogliatori. Quando Leone cita i western hollywoodiani nella *Trilogia del dollaro* – ora per riaccenderne la magia, ora per esorcizzarli – lo fa sempre in questo contesto culturale nuovo. Per sua stessa ammissione, quando girava *Per un pugno di dollari* aveva in mente soprattutto *Shane* di George Stevens, con il suo cavaliere solitario venuto dal nulla e coinvolto in una guerra contro i prepotenti per aiutare la 'sacra famiglia' e poi tornare da dove era venuto; *Warlock* di Edward Dmytryk, in cui gli abitanti del villaggio attendono una sparatoria "come ragazzini che aspettano la parata del circo"; e il ciclo Ranown di Budd Boetticher, una serie di western a basso costo che contrappongono il granitico stoicismo dell'eroe (Randolph Scott) a una serie di riusciti e pittoreschi farabutti. Nei western di Boetticher il protagonista porta il suo senso dell'onore e la sua dignità in una desolazione sorprendentemente spoglia. In *Per un pugno di dollari* l'eroe preferisce di gran lunga sfruttare la situazione.

Christopher Frayling, *Once Upon a Time in Italy. The Westerns of Sergio Leone*, Harry N. Abrams, New York 2005

*The image was restored from the original Techniscope camera negative deposited at the Cineteca di Bologna's archive by*

Per un pugno di dollari



the company Unidis Jolly Film. Cinematographer Ennio Guarnieri has supervised the color correction and a 1965 Technicolor print was used as reference. The music was remastered from two original sets of 35mm and 16mm magnetic soundtracks.

Somehow, Hollywood was no longer creating for him the magic he remembered from his youth. Westerns had become too formulaic and talky [...]. If the stories started to feel silly or predictable, they could not expect to claim their audiences' attention for very long, and the enchantment would disappear. Leone sensed that the old fairy tales were slipping away and felt that "their loss would be irreplaceable". Focusing on convincing detail, making a concerted effort to keep the fairy tale as realistic as possible, putting an emphasis on the unpredictable, pumping up "the spectacle," and creating a hero in tune with the times could bring some of the enchantment back. He had enough experience to know that there was a world of difference between the mystifications of Hollywood and the facts of everyday life – a much more complex matter than just the contrast between 'myth' and 'reality'. And he was fascinated by exactly how cinema functioned as a latter-day form of myth. In his films from *A Fistful of Dollars* onward, he wants us to believe in his fables – he goes to considerable lengths to ensure that we do – yet at the same time he doesn't want us to believe them. He distances himself through irony, humor, and the voice of a character saying, "It's like playing cowboys and Indians". He wants to have it both ways.

[...] Sergio Leone made Westerns – set in another time and another country, in a scrupulously researched past that also resembled a dream. Instead of telling his stories in classic Hollywood fashion (as his apprenticeship had trained him to do), he embellished them, turned the grammar of film into a kind of rhetoric, and generally behaved toward the Western like a mannerist artist confronted by a biblical subject. One of the defining features of the Western was the

landscape, and Leone used landscapes in unsettling ways, making them either full of big faces or surprisingly empty and receding into the far distance. And rather than invoking the traditional morality of the Western, he turned the genre into a robust Mediterranean carnival peopled by tricksters and rogues.

When Leone cited Hollywood Westerns in his Dollars films – sometimes to reenchant them, sometimes to exorcise them – it was always in this fresh cultural context. When making *A Fistful of Dollars*, the Westerns he particularly had in mind, by his own account, were George Stevens's *Shane*, with its solitary rider from nowhere entering a valley range war, helping the 'holy family', then returning whence he came; Edward Dmytryk's *Warlock*, with its reference to the townspeople waiting for a gunfight "like little boys waiting for the circus parade"; and Budd Boetticher's *Ranown* cycle of low-budget Westerns that contrasted the granite-faced stoicism of the hero (Randolph Scott) with a series of colorful, well-drawn villains. In Boetticher's Westerns, the hero brings a sense of worth and purpose to a surprisingly bleak wilderness. In *A Fistful of Dollars*, the hero much prefers to exploit the situation.

Christopher Frayling, *Once Upon a Time in Italy. The Westerns of Sergio Leone*, Harry N. Abrams, New York 2005

## A HARD DAY'S NIGHT

GB, 1964 Regia: Richard Lester

■ T. it. *Tutti per uno*. Scen.: Alun Owen. F.: Gilbert Taylor. M.: John Jympson. Scgf.: Ray Simm. Mus.: John Lennon, Paul McCartney, George Martin. Int.: John Lennon (John), Paul McCartney (Paul), Ringo Starr (Ringo), George Harrison (George), Norman Rossington (Norm), Anna Quayle (Millie), Victor Spinetti (dirigente televisivo), Wilfrid Brambell (nonno), Deryck Guyler (ispettore di polizia), Phil Collins (uno dei fan). Prod.: Proscenium Films, Walter Shenson Films

■ DCP. D.: 87'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Criterion ■ Negativo originale scansionato in 4K presso Sony Colorworks. Restauro a cura di Criterion / The original negative was scanned in 4K at Sony Colorworks and the restoration was curated by Criterion

Assistere a una proiezione di *A Hard Day's Night* in un cinema di quartiere – allora esistevano ancora i cinema di quartiere, e i quartieri – era un'esperienza affascinante e molto divertente. Nelle prime settimane di programmazione il cinema era dominato da schiere di fan urlanti. Gradualmente l'isteria e i portafogli si assottigliavano e i Beatle-maniaci abbandonavano le sale per far posto ai Beatle-fan come me, altrettanto entusiasti ma più tranquilli. Se tornavamo a vedere il film più e più volte, era prima per capire, poi per goderci appieno la brillante sceneggiatura a quattro voci di Alun Owen e le euforiche acrobazie della cinepresa di quell'americano espatriato, Richard Lester. Oggi *A Hard Day's Night* conserva tutta la sua forza, il suo buonumore, la giovialità e la cortesia tipiche dell'atmosfera delle Midlands. Apprezziamo ancora la mano sicura con cui Lester dirige le sue star, come se fosse un indulgente fratello maggiore, e nell'assenza di presunzione di questa sicurezza riconosciamo il 'verso libero' di un personalissimo ritmo cinematografico (dove di tanto in tanto la macchina da presa indugia sull'istante di divertimento o di umiliazione di un personaggio secondario). Nel film ritroviamo quello che allora sollecitava la nostra adesione: la perfetta sintesi di un momento in cui, per molti di noi, era bello essere giovani. La perdita di quel momento, e di quella giovinezza, possono renderci malinconici quando riguardiamo (specie se da soli) *A Hard Day's Night*. Perché noi siamo invecchiati, e il film no. Dieci anni dopo ci rendiamo conto che era un rito di passaggio – glorioso – verso il nulla. Richard Corliss, "Film Comment", maggio-giugno 1974



A Hard Day's Night

Si potrebbe dire che il montaggio frammentato sia essenzialmente una derivazione della nouvelle vague (come si potrebbe dire che John Lennon qui è una versione britannica di Jean-Paul Belmondo, cosa che effettivamente è), ma ci sono almeno due differenze: lo stile e l'accessibilità. Il film di Lester applica l'approccio nouvelle vague a modo suo e con piglio più ottimista. E poi, se vogliamo essere realistici, l'impatto e l'influenza (negli Stati Uniti e in Gran Bretagna) di un film in lingua inglese con i Beatles sarà molto più profonda di quella di tutti i film della nouvelle vague messi insieme.

Ken Hanke, "Films in review", febbraio 1993

*Seeing A Hard Day's Night in a neighborhood theater – there were still neighborhood theaters, and neighborhoods, back then – was a fascinating experience, and a lot of fun. In the first few weeks of the film's run, the house was dominated by the hard-core screamers. Gradually, hysteria and overdrawn allowances depleted the theaters of these Beatlemaniacs, and my crowd – the Beatlephiles, just as enthusiastic but cooler – took over. If we went back again and again, it was first to comprehend,*

*and then to savor, the witty fourplay of Alun Owen's script and the high-spirited camerabatics of that expatriate American, Richard Lester.*

*A Hard Day's Night today retains its vigor, its good humor, its Midlands courtliness and easy grace. We can still appreciate Lester's guiding hand on his stars, like an indulgent older brother, and recognize in its least self-conscious form the 'sprung rhythm' of his film tempo (when the comic pace is broken by a lingering shot of a bemused or humiliated bit player). We can also find in the film what we responded to then: its perfect distillation of a moment when, for a*

*lot of us, it felt good to be young. The loss of that moment, and that youth, may make us melancholy when we watch A Hard Day's Night today, especially alone. We've aged, and it hasn't. Looking at the film a decade later, we realize it was a glorious rite of passage-to nowhere.* Richard Corliss, "Film Comment", May-June 1974

*It can be argued that the fragmented editing style is basically an outgrowth of the French New Wave film (just as it can be argued that John Lennon here is a British version of Jean-Paul Belmondo – and he is), but there are two very pertinent differences: attitude and accessibility. Lester's film applies the approach in its own way and in a much more upbeat trame of mind. Plus, if we are realistic, the impact and influence of an English language film with the Beatles is far more profound in general in the U.S. and Britain than all the French New Wave films put together.*

Ken Hanke, "Films in Review", February 1993

## WUTAI JIEMEI

Cina, 1964 Regia: Jin Xie

[Due sorelle] ■ T. int.: *Stage Sisters*. Scen.: Lingu Wang, Jin Xie, Jin Xu. F.: Zhenxiang Chen, Daming Zhou. M.: Lijun Zhang. Int.: Fang Xie (Chunhua Zhu), Yindi Cao (Yuehong Xing), Nan Deng (A Xin), Ran Ding (ufficiale Pan), Lin Dong (Ni San Laoye), Qi Feng (Xing Shi Fu), Ai-sheng Gao (Jiang Bo), Wei Li (Tang), Jingyi Luo (Yu Guiqing), Ji Ma (Qian Dakui). Prod.: Li Ding per Shanghai Film Studios ■ DCP. D.: 112'. Col. Versione cinese con sottotitoli inglesi / Mandarin version with English subtitles

■ Da: Shanghai Film Museum ■ Restaurato in 4k nel 2014 da Shanghai International Film Festival con il contributo di Shanghai Film Group, Shanghai Film Technology Co., Shanghai Film Museum, presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, con il sostegno di Jaeger-LeCoultre / Restored in 4k in 2014 by Shanghai International

Film Festival, in collaboration with Shanghai Film Group, Shanghai Film Technology Co., Shanghai Film Museum, sponsored by Jaeger-LeCoultre, at L'Immagine Ritrovata laboratory

*Wutai Jiemei* è un film inaspettatamente fluido e sottile, emotivamente plausibile. Ed è anche una storia ambiziosa e d'ampio respiro che accompagna le protagoniste dalle province al distretto teatrale di Shanghai e viceversa. Alcuni set un po' angusti riflettono la scarsità di risorse, ma la padronanza tecnica di Xie e il livello generale della recitazione eguagliano come minimo la qualità di un modesto dramma hollywoodiano degli anni Cinquanta o Sessanta.

Fang Xie e Yindi Cao sono rispettivamente Chunhua e Yuehong, le sorelle del titolo: in realtà sono due amiche conosciutesi negli anni Trenta quando Chunhua, in fuga da un matrimonio combinato, è stata accolta dalla compagnia itinerante dell'Opera cinese di cui faceva parte Yuehong. Le due belle ragazze, diventate star di provincia, finiscono nei guai quando un proprietario terriero le invita a cantare a casa sua e si aspetta che Yuehong offra a

lui e ai suoi amici un'esibizione privata. La giovane riesce a scappare, ma Chunhua, accusata di aver insultato il nobile, viene incatenata a una colonna sulla pubblica piazza dalle guardie nazionaliste. Per Fang Xie è una delle tante occasioni di mostrare il proprio talento drammatico.

Ma per buona parte del film le crisi morali e i conflitti di classe sono simili a quelli descritti dal cinema americano degli anni Trenta e Quaranta. I valori di Chunhua e dei suoi nuovi amici comunisti differiscono molto poco dai valori degli abitanti del Midwest che finiscono a Los Angeles e a New York nei nostri drammi proletari. E il femminismo del film non è reso meno autentico dalle motivazioni politiche che lo sottendono.

Il realismo emotivo fu probabilmente una delle ragioni per cui dopo l'avvio della Rivoluzione culturale il film fu proibito e Xie fu arrestato. L'evidente piacere con cui il regista ritrae il mondo equivoco degli anni Trenta a Shanghai, sua città natale, probabilmente non aiutò.

Mike Hale, *Two 'Sisters' From Time of Mao Star Again*, "The New York Times", 25 settembre 2009



Wutai Jiemei

*Two Stage Sisters* is unexpectedly fluid and subtle, with emotions that ring true. It's also a sweeping, ambitious narrative that moves from the provinces to the theater district of Shanghai and back again. Some cramped staging may reflect a lack of resources, but Mr. Xie's technical assurance and the overall level of the acting are the equal of at least a modest Hollywood drama of the 1950s or '60s. Xie Fang and Cao Yindi star as Chunhua and Yuehong, the sisters of the title, who are actually friends brought together in the 1930s when Chunhua flees an arranged marriage and is taken in by the traveling Chinese opera company to which Yuehong belongs. The two good-looking young women become provincial stars, which gets them in trouble when a local landowner invites them to sing at his house and expects Yuehong to stay and give him and his friends a private recital.

She escapes, but in the aftermath, Chunhua, who takes the rap for having insulted the gentry, is chained to a post in the public square by the Nationalist gendarmes. It's one of many chances for Ms. Xie to flash her talent for noble suffering. But through much of the film, the moral crises and the class conflicts play out almost exactly as they did in American pictures of the 1930s and '40s. The values of Chunhua and her new Communist friends differ very little from the values of the Midwesterners drawn to Los Angeles and New York in our own proletarian dramas. And the film's feminism is no less genuine for being politically motivated.

Its emotional realism was most likely one of the reasons that the film was banned and Mr. Xie imprisoned once the Cultural Revolution began. The obvious delight Mr. Xie took in portraying the 1930s louche life in Shanghai, his hometown, probably didn't help.

Mike Hale, *Two 'Sisters' From Time of Mao Star Again*, "The New York Times", 25 September 2009



Long men kezhan

## LONG MEN KEZHAN

Taiwan, 1967 Regia: King Hu

[La locanda del dragone] ■ T. int.: *Dragon Inn*. T. alt.: *Dragon Gate Inn*. Scen.: King Hu. F.: Hui-Ying Hua. M.: Hung-Min Chen. Mus.: Lan-Ping Chow. Int.: Ling-Feng Shang Kuan, Jun Shi, Ying Bai, Feng Hsu, Chien Tsao, Han Hsieh. Prod.: Yung-Fong Sha per Union Film Company ■ DCP. D.: 111'. Versione cinese con sottotitoli inglesi / Mandarin version with English subtitles ■ Da: Chinese Taipei Film Archive ■ Il restauro digitale in 4K è stato realizzato dal Chinese Taipei Film Archive presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire dal negativo. Il direttore della fotografia ha supervisionato il *color grading* / Digital restoration made in 4K by the Chinese Taipei Film Archive AT L'Immagine Ritrovata laboratory in Bologna from the negative. The director of photography has supervised the *color grading*

In *Long men kezhan* è chiaro che King Hu si stava allontanando dalle convenzioni narrative occidentali. All'inizio del film si fissano le coordinate storiche e sociopolitiche della vicenda, e la mole di informazioni è tale da rendere quasi impossibile assimilarla; alla fine, dopo aver affrontato difficoltà appa-

rentemente insormontabili, molti personaggi eroici muoiono. Erano situazioni insolite per gli spettatori abituati al cinema hollywoodiano. Dal punto di vista stilistico, Hu elabora e dilata il crescendo che porta alle battaglie nella locanda e 'gioca' con la composizione delle inquadrature e con il montaggio ritmico, sottolineando l'aspetto formale. Iniziamo a percepire l'intensità dello sguardo dei personaggi. Qui la star femminile, Ling-Feng Shang Kuan, assume un ruolo di spicco: la sua Zheng Peipei si traveste da uomo e finge di essere Zhu Hui, il 'fratello' di Zhu Ji (interpretato da Shue Han). Hu fa seguire alla lunga introduzione 15 straordinari minuti di riprese in esterni, dove ogni singola inquadratura è splendidamente composta e dove i variopinti costumi storicamente accurati sono contrapposti a un paesaggio spento, grigiastro e roccioso. Ancora più sorprendente è la scena in cui Zhu Hui fa ritorno alla locanda e combatte con Mao Zongxian (interpretato da Han Yingjie), l'agente di un eunuco (personaggi ricorrenti nei film di Hu). Volano le frecce, le acrobazie sono rese ancora più dinamiche ed eccitanti grazie al formato panoramico e al montaggio costruttivista, e nel turbinio

di immagini in cui i personaggi o gli oggetti si limitano talvolta a sfiorare i margini dell'inquadratura, lasciando allo spettatore il compito di colmare le lacune visive – tecnica che David Bordwell definisce “glimpse”, balenio – Hu si rivela vero maestro dell'azione cinematografica. Inoltre, *Long men kezhan* è il film che sviluppa in maniera più evidente i principi e gli effetti derivati dall'Opera di Pechino.

*Long men kezhan* batté tutti i record di permanenza nelle sale con 105 giorni di programmazione a Taipei, superando al botteghino anche i film di Hong Kong e diventando il titolo in lingua cinese di maggior successo a Taiwan. Riscosse un successo enorme anche in Corea del Sud e nel Sud-est asiatico, e nel 1968 trionfò a Hong Kong [...]. Peter Rist, King Hu. *Experimental, narrative filmmaker*, in *Cinema Taiwan. Politics, Popularity and State of the Arts*, edited by Darrell William Davis and Ru-shou Robert Chen, Routledge, London-New York 2007

*It is evident in Long men kezhan, that King Hu was departing from Western narrative conventions. So much information is given at the opening of the film establishing the historical and sociopolitical coordinates that it is almost impossible to digest all of it; many heroic characters die at the end after facing seemingly insurmountable odds; both are situations that were unfamiliar to spectators of Hollywood entertainment. Also, stylistically, Hu elaborates and extends the build-up to confrontations in the inn, and 'plays' even more with shot composition and rhythmic editing, especially highlighting the importance of the look. We begin to really feel the intensity of a character's gaze. Here the female star, Shangquan Lingfeng, gets top billing and, like Zheng Peipei she cross-dresses, posing as Zhu Hui, the 'brother' of Zhu Ji (played by Shue Han). Following the aforementioned introduction, Hu provides a stunning fifteen minutes of exterior cinematography, where every shot is beautifully staged and composed and where the colorful, histori-*

*cally accurate costumes are set off against a muted, grayish, rocky landscape. Even more striking is the scene where Zhu Hui returns to the inn and fights Mao Zongxian (played by Han Yingjie), the agent of a eunuch (characters who recur often in Hu's films). With arrows flying through the air and acrobatics made even more dynamic and exciting through the full width of the widescreen frame and editing on the pulse, at the instant something or someone touches the frame edge – what David Bordwell terms the “glimpse” – Hu establishes himself as the true ‘master’ of cinematic action. In addition, Long men kezhan is the film which most obviously develops the principles and effects derived from Beijing opera.*

*Long men kezhan had a record-breaking run of 105 days in Taipei, topping all Hong Kong and other films at the Taiwan box office, becoming the most successful Chinese-language film till then, on the island; it was also enormously successful in South Korea and Southeast Asian territories, and eventually triumphed in 1968 in Hong Kong [...].*

*Peter Rist, King Hu. Experimental, narrative filmmaker, in Cinema Taiwan. Politics, Popularity and State of the Arts, edited by Darrell William Davis and Ru-shou Robert Chen, Routledge, London-New York 2007*

---

## BRAND X

USA, 1969-70

Regia Wynn Chamberlain

■ Sog. e Scen.: Wynn Chamberlain. F.: John Harnish. M.: Wynn Chamberlain, John Harnish, Mike Misch. Mus.: Ken Lauber. Int.: Taylor Mead, Sally Kirkland, Frank Cavestani, Tally Brown, Ultra Violet; Abbie Hoffman, Candy Darling, Sam Shepard, Madalyn LLOYD, Sam Ridge, Joy Bang, Jim Huff, Susan Baumgartner, John Long, Jim Maya. Prod.: Wynn Chamberlain. ■ DCP. D.: 87'. Col. Versione inglese con sottotitoli italiani / *English version with Italian subtitles* ■ Da: Fondazione Cineteca

di Bologna ■ Restaurato nel 2014 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia positiva 16mm e da una colonna ottica 16mm di proprietà del regista / *Restored in 2014 by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory from a 16mm positive print and a 16mm optical negative soundtrack owned by the director*

Wynn Chamberlain era un artista di successo della New York degli anni Sessanta. Viveva e lavorava al 222 di Bowery ed era amico di Andy Warhol, Willem de Kooning, Larry Rivers, William Burroughs, Brion Gysin, Frank O'Hara e Jonas Mekas. Nel 1969 scrisse e diresse l'innovativo *Brand X* (uscito nel maggio del 1970) interpretato da Taylor Mead e amato da Marcel Duchamp, che andò a vederlo più volte all'Elgin Theater di New York. Nel 1971 Chamberlain andò in India, dove visse per vent'anni. Nel 1997 si è trasferito in Marocco, a Marrakech.

Taylor Mead, poeta, artista e attore americano, è apparso in più di venti film sperimentali di Andy Warhol, Jack Smith e Ron Rice ed è una figura nota e amatissima della scena artistica newyorkese.

*Brand X* usa la banalità della programmazione televisiva come cornice per esporre e ridicolizzare la politica e i tabù dell'epoca. È un film sovversivo nel suo minare e smontare la tv generalista fino a metterne in dubbio la razionalità e l'attendibilità.

Oggi, quando ci si appresta a guardare *Brand X*, è importante ricordare che il film fu realizzato sei mesi dopo gli omicidi di Martin Luther King e Robert F. Kennedy. Richard Nixon era appena diventato presidente degli Stati Uniti, e due settimane dopo la prima newyorkese di *Brand X* si svolsero i fatti dell'Università dell'Ohio, dove la Guardia Nazionale nel giro di soli 13 secondi sparò 67 colpi su un gruppo disarmato di studenti che protestava-



Brand X

no contro l'invasione statunitense della Cambogia. Quattro studenti morirono, nove restarono paralizzati per sempre e molti rimasero feriti.

Il biennio 1968-69 fu un periodo disastroso, tanto che Lil Picard, che era sopravvissuta alla catastrofe tedesca degli anni Trenta, sulla rivista "inter/VIEW" paragonò quegli anni agli ultimi giorni della Repubblica di Weimar, quelli che precedettero l'avvento di Hitler, e ricordò il primo verso di una poesia scritta negli anni Trenta dal celebre drammaturgo Bertolt Brecht: "Davvero vivo in tempi bui". Picard, commentando *Brand X* nel 1970, predisse che "Questo film potrà un giorno diventare una commedia brechtiana della verità, metafora profetica delle tante cose che presto vivremo in America".

E così fu. Come la libertà di Weimar fu seguita dalla repressione nazista, il desiderio di verità e giustizia negli Stati Uniti alimentò il Festival di Woodstock, i Sette di Chicago, le Pantere Nere e tanti altri gruppi rivoluzionari che inevitabilmente cedettero il passo a una tendenza reazionaria, la quale

iniziò con Nixon, fu normalizzata da Gerald Ford, venne resa attraente da Ronald Reagan e raggiunse un'intensità inusitata con gli attacchi alla Costituzione degli Stati Uniti e ad altre istituzioni condotti da George W. Bush. In *Brand X*, però, si ride. Per citare Abraham Lincoln, "Con la terribile pressione che abbiamo su di noi notte e giorno, se non ridessi morirei".

Ci si può scagliare con veemenza contro i potenti che si proclamano padroni del mondo, ma ridere di loro come fa *Brand X* suscita sollievo e gratitudine. Ridere dei malefici dei potenti, però, può essere pericoloso. *Brand X* fu ostracizzato proprio perché era il primo a farlo.

Wynn Chamberlain

*Wynn Chamberlain was a successful artist in New York in the 1960's. He lived and worked at 222 Bowery and was friends with Andy Warhol, Willem de Kooning, Larry Rivers, William Burroughs, Brion Gysin, Frank O'Hara and Jonas Mekas. In 1969 he wrote and directed the ground-breaking film Brand*

*X (released in May 1970) starring Taylor Mead, also attended constantly by Marcel Duchamp when it showed at the Elgin Theater in New York. In 1971 he went to India, and lived there for twenty years. In 1997 he moved to Marrakech, Morocco.*

*Taylor Mead is an American poet, artist and actor who has appeared in more than twenty underground films by Andy Warhol, Jack Smith and Ron Rice. He is known as a beloved icon of the downtown New York art scene.*

*Brand X uses simplistic television programming as a frame to expose and ridicule the politics and taboos of the day. Brand X is subversive in that it undermines and deconstructs broadcast TV so that your belief in its rationality is seriously challenged.*

*When viewing Brand X now, it is important to recall that six months before production of this picture began, Martin Luther King and Robert F. Kennedy had both been murdered, Richard Nixon had just been sworn in as President of the United States, and two weeks before Brand X opened in New York, at a University in Ohio the National Guard over a period of 13 seconds fired 67 rounds of ammunition into an unarmed group of students protesting the U.S. invasion of Cambodia. Four students were killed, nine were permanently paralyzed and many injured.*

*1968-69 was historically a disastrous period. So terrible that Lil Picard an exiled survivor of the German disaster of the 1930's writing in "inter/VIEW" magazine compared it to the last days of the Weimar Republic in Germany immediately before Hitler and his gang took power and she recalled a poem written by the famous dramatist Bertolt Brecht in 1932 whose first line reads, "Really we are Living in Disastrous Times". Picard, writing about Brand X in 1970, went on to predict that, "It could well be this film will in time become a Brechtian Truth Comedy, a prophetic metaphor for many of the things we would soon be experiencing in American life".*



*And so it was. Just as the freedom of the Weimar Republic in Germany brought on the repressions of the Nazi party, so did the desire for justice and freedom in the United States nurture the Woodstock Festival, the antics of The Chicago Seven, the Black Panthers and countless other revolutionary groups which inevitably gave way to a new recidivist movement that began with Nixon, was bowdlerized by Gerald Ford, glamorized by Ronald Reagan and carried to unprecedented levels of attacks on the Constitution of the United States and other public institutions by George W Bush. At Brand X, however, people are laughing. Abraham Lincoln is quoted as saying, "With the fearful strain that is upon us night and day, if I did not laugh, I should die".*

*You can rant and rave at the powerful who openly proclaim they are the rulers of the world, but to laugh at them as Brand X does causes one to catch one's breath and laugh in relief that someone has done it at last. To laugh at the voodoo of powerful ogres, however, can be dangerous. Brand X was blackballed and shut down because it was among the first to do so.*

Wynn Chamberlain

## LA PIÙ BELLA SERATA DELLA MIA VITA

Italia-Francia, 1972 Regia: Ettore Scola

Sog.: dal romanzo *La panne* di Friedrich Dürrenmatt. Scen.: Sergio Amidei, Ettore Scola. F.: Claudio Cirillo. M.: Raimondo Crociani, Loredana Cruciani. Mus.: Armando Trovajoli. Int.: Alberto Sordi (Alfredo Rossi), Michel Simon (Zorn, il procuratore), Pierre Brasseur (conte La Brunetière), Charles Vanel (Dutz, il giudice-presidente), Claude Dauphin (Buisson, il cancelliere), Janet Agren (Simonetta), Giuseppe Maffioli (Pilet), Dieter Ballmann (meccanico), Hans Ballmann (meccanico). Prod.: Dino De Laurentiis per Produzioni De Laurentiis International Manufacturing Company, Columbia Films ■ DCP. D.: 106'.

Versione italiana con sottotitoli inglesi / Italian version with English subtitles ■ Da: Sony Columbia ■ Restaurato in 2K da Sony Pictures presso Colorworks. L'originale 35mm è stato scansionato a 4K presso Colorworks. Le operazioni di restauro volte a correggere i danni dell'immagine sono state eseguite presso Prasad Group in India, il restauro sonoro presso Chace Audio by Deluxe. Color correction e DCP sono stati eseguiti presso Colorworks / The film was restored in 2K by Sony Pictures at Colorworks. The 35mm original release print was scanned at 4K at at Colorworks. Digital image restoration to correct for damage was completed at Prasad Group in India, and audio restoration at Chace Audio by Deluxe. Color correction and DCP completed at Colorworks

All'inizio degli anni Settanta alcuni film etichettati come 'commedia all'italiana' rivelarono un'asprezza più acuminata nel delineare la degenerazione della borghesia nostrana. Nell'arco di poco più di un anno escono *Roma bene* (1971) di Lizzani, quadro impietoso di industriali e aristocratici, *In nome del popolo italiano* (1971) di Risi, dove un imprenditore corruttore è assediato da un giudice, e *La più bella serata della mia vita* (1972) di Ettore Scola, dove un magistrato Alberto Sordi è Alfredo Rossi, commerciante romano di tessuti residente a Milano, che, in viaggio a Lugano per depositare illegalmente i suoi soldi, insegue una bella centaura e precipita in una trappola surreale. Infatti si ferma in un castello nei boschi svizzeri, dove quattro anziani magistrati lo processano nel corso di una cena sontuosa che sembra un gioco ma si conclude in modo imprevedibile.

Scola e lo sceneggiatore Sergio Amidei si ispirarono a un bellissimo racconto di Friedrich Dürrenmatt, *La panne* (1956), adattando la fisionomia del protagonista – incarnazione di un cinismo triviale – a un ordinario 'mostro' italiano così narcisista e compreso nella propria sfacciata impunità da compiacersi di essere descritto come

un criminale. Scola e Amidei modificarono alcuni elementi del racconto, traducendo magnificamente anche nel film il crescendo inquisitorio che denuda i misfatti commessi dall'uomo medio, grazie al sarcasmo tagliente dei dialoghi, all'inquietante atmosfera del castello, ai raffinati cromatismi rossi e scuri della fotografia di Claudio Cirillo, alle scenografie di Luciano Ricceri e ai quattro Stradivari che circondano Sordi, tutti venerabili vegliardi del cinema francese: il rabelaisiano Michel Simon, il gelido Claude Dauphin, il sornione Charles Vanel e il volpino Pierre Brasseur, morto improvvisamente al termine delle riprese. Sottovalutato dalla critica e dal pubblico al momento dell'uscita natalizia, introvabile per quarant'anni, il film inaugura una nuova fase nel cinema di Scola che, per la prima, volta si ispira ad un testo letterario e privilegia la claustrofobia come dimensione narrativa. È anche un film significativo nella collaborazione fra Sordi e Scola (iniziata negli anni Cinquanta, quando il secondo era uno sceneggiatore), approfondendo quei lineamenti di viltà e opportunismo già presenti nell'editore Di Salvo di *Riusciranno i nostri eroi...* (1968), con in più una tinta di crudeltà che ritroveremo in *Come una regina* (episodio di *I nuovi mostri*, 1977) e nel discontinuo *Romanzo di un giovane povero* (1995).

Impossibile non vedere nell'imprenditore lombardo che porta i suoi soldi di nascosto in Svizzera il futuro Presidente del Consiglio che proprio in quegli anni muoveva i suoi primi passi da imprenditore.

Roberto Chiesi

*At the beginning of the seventies some films labelled as 'Comedy Italian Style' expressed an edgier bitterness in defining the degeneration of the Italian bourgeoisie. In just over a year three films were released: Lizzani's *Roma bene* (1971), an unforgiving image of industry and aristocracy; Risi's *In nome del popolo italiano* (1971) where a corrupt entre-*



La più bella serata della mia vita

preneur is harangued by a judge; and *The Most Wonderful Evening of My Life* (1972) directed by Ettore Scola, where a masterful Alberto Sordi is Alfredo Rossi, a fabric salesman from Rome who lives in Milan and who meets a beautiful woman on a motorbike, while going to Lugano in order to illegally deposit some money, and falls into a surreal trap. He ends up in a castle in the Swiss woods, where four elderly judges put him on trial during a sumptuous dinner. It seems like a game but has an unexpected ending.

Scola and the scriptwriter Sergio Amidei were inspired by Friedrich Dürrenmatt's beautiful short story *A Dangerous Game* (1956), adapting the main character, who is the incarnation of crude cynicism, into an everyday Italian 'monster' who is so narcissistic and insolently believing to be above the law that it pleases him to be described as a criminal.

Scola and Amidei modify some elements of the story, magnificently transporting the questioning crescendo that strip the misdeed committed by the average man, thanks to the cutting sarcasm in the dialogues, the disturbing atmosphere at the castle, the finest dark and red colours of Claudio Cirillo's photography, Luciano Ricceri's sets and the four Stradivarius that revolve around Sordi, all venerable elders of French cinema: the rabelasian Michel Simon, the frosty Claude Dauphin, the crafty Charles Vanel and the fox-like Pierre Brasseur, who died suddenly at the end of filming. Underrated by critics and the public when it was released at Christmas time, the film ushered in a new phase in cinema for Scola, who for the first time had been inspired by a literary text and who gives claustrophobia a narrative dimension.

It is also a significant film in the collaboration between Sordi and Scola (begin-

ning in the fifties, when the latter was a scriptwriter), enhancing the features of cowardice and opportunism which were already present in the character Di Salvio with *Will Our Heroes Be Able to Find Their Friend Who Has Mysteriously Disappeared in Africa?* (1968), with a hint of ruthlessness in *Come una regina* (episode in *I nuovi mostri*, 1977) and in the uneven *Romanzo di un giovane povero* (1995). In the businessman who secretly moves his money from Lombardy to Switzerland we cannot help recognizing the future Italian Prime Minister, who was then taking his first steps as an entrepreneur.

Roberto Chiesi

## I CORTOMETRAGGI DI JACQUES TATI JACQUES TATI'S SHORT FILMS

I cortometraggi di Jacques Tati sono stati restaurati su iniziativa di Les Films de Mon Oncle da due laboratori: L'Immagine Ritrovata (Italia) per l'immagine e L.E. Diapason (Francia) per il suono. Il primo passo è consistito nel trovare il materiale originale conservato nell'archivio personale di Jacques Tati, presso gli Archives Françaises du Film, nella rete delle cineteche e in vari laboratori.

*Jacques Tati's short films were restored in their entirety at the initiative of Les Films de Mon Oncle, by two laboratories: L'Immagine Ritrovata (Italy) for the image and L.E. Diapason (France) for the sound. The first step was to find the original material still extant in Jacques Tati's personal archives, at the Archives Françaises du Film, through the network of cinémathèques and in various laboratories.*

### GAI DIMANCHE

Francia, 1935 Regia: Jacques Berr

■ T. int.: *Joyful Sunday*. Scen.: Jacques Tati, Rhum. F.: Marcel Paulis. Mus.: Michel Levine. Prod.: Marcel de Hubsch per Atlantic Film. ■ DCP. D.: 21'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ■ Da: Les Films de Mon Oncle ■ La colonna immagine deriva da due copie 16mm provenienti rispettivamente dall'archivio Gaumont e dal Forum des images, che hanno finanziato il restauro. Benché incompleto, è stato usato il negativo sonoro conservato presso gli Archives françaises du film / *The image track came from two 16mm prints, one from the Gaumont archives and the other from the Forum des images, which sponsored the restoration. The sound negative in the Archives françaises du film was used, even though it was incomplete.*

Primo film conosciuto di Tati, *Gai dimanche* è datato 1935. Tati interpreta un dandy sfortunato, vagamente barbone ma vestito con una certa eleganza, cacciato all'inizio del film dall'entrata della metropolitana in cui ha passato la notte. Si lascia trascinare da un amico venditore ambulante a un picnic, e per la scampagnata i due compari affittano una sgangherata decappottabile imbarcando una schiera di strampalati. Già si delinea, timidamente, il futuro personaggio dello svaaporato in balia degli eventi, pigramente spinto dal vento, simile alla freccia della segnaletica stradale che da senso unico si è fatta banderuola.

Claude Beylie, *Jacques Tati inconnu...*, "Cinéma", n. 23, dicembre 1957

*Tati's first famous film, Gai dimanche, is dated 1935. Tati plays a down-and-out dandy, slightly tramp-like but dressed with a kind of elegance, who at the start of the film is pushed out from the entrance to the underground station where he spent the night. He lets himself be dragged to a picnic by his peddler friend, and the two of them rent a rickety convertible for an outing and pick up a series of eccentric people. The first faint outline of the airhead character is already outlined: he is powerless to control his destiny, lazily pushed by the wind, like one way arrow road sign that has since been blown about by the wind. Claude Beylie, Jacques Tati inconnu..., "Cinéma", n. 23, December 1957*

### SOIGNE TON GAUCHE

Francia, 1936 Regia: René Clément

■ Tit. int.: *Work On Your Left*. Scen.: Jean-Marie Huard. F.: René Clément. Mus.: Jean Yatove. Int.: Jacques Tati (Roger), Max

Martel (postino), Luis Robur (pugile), Jean Aurel (ragazzino). Prod.: Fred Orain per Cady Film ■ DCP. D.: 13'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ■ Da: Les Films de Mon Oncle ■ Il restauro digitale finanziato da Berluti si è basato su un interpositivo scena e colonna conservato presso gli Archives françaises du film. Le condizioni del materiale erano relativamente buone, se si eccettuano le estremità danneggiate del rullo / *The digital restoration sponsored by Berluti was based on a combined (image and sound) interpositive kept in the Archives françaises du film. Apart from damaged reel extremities, it was in a relatively good state*

Per un casuale concorso di circostanze nel 1936 l'apprendistato cinematografico di Jacques Tati venne ad incrociare quello di René Clément, con cui avrebbe stretto un'effimera complicità legata a qualche progetto mai realizzato (come il mediometraggio *Rugby*, ideato a quattro mani).

Finora Tatischeff (appena ribattezzatosi Tati) si era soprattutto esibito sulle scene, in particolare come autore-attore di uno spettacolo, *Impressions sportives* (1934). Aveva anche interpretato tre cortometraggi (di due ha scritto anche la sceneggiatura), non particolarmente fortunati. Da parte sua, Clément, appena ventiseienne, era stato assistente di Charles Barrois per *On demande une brute* (1934) e di Jacques Berr per *Gai dimanche* (1935), entrambi interpretati da Tati. Così Tati gli affidò la regia e la fotografia di *Soigne ton gauche*, che costituisce un primo abbozzo interessante di alcuni motivi che ritroveremo nel cinema dell'autore di *Mon oncle*. L'ambiente ricorda infatti *Jour de fête*: la campagna come dominio dell'infanzia, dove un ragazzo di fattoria, Roger, rimane affa-

scinato dagli allenamenti di un pugile tanto da impegnarsi in un match contro un avversario invisibile, ma sarà brutalmente ricondotto alla realtà. Se nella sublimazione dell'agonismo in humour lunare è già riconoscibile lo stile di Tati, anche al contributo di Clément è riconducibile la definizione delle figure sullo sfondo (come i bambini) e l'autenticità degli ambienti.

Roberto Chiesi

*By a chance turn of events in 1936, Jacques Tati's film apprenticeship coincided with that of René Clément, with whom he would have a short-lived collaboration on some projects which were never completed (such as the medium-length film Rugby, written by both of them).*

*Up to this point Tatischeff (who had recently renamed himself Tati) had mainly performed on the stage, in particular as writer and actor of the play, Impressions sportives (1934). He had also acted in three not particularly successful short films (two of which he had also written the screenplay for). Clément, who had just turned twenty-six, had been the assistant for Charles Barrois in On demande une brute (1934) and for Jacques Berr in Gai dimanche (1935), both of which starred Tati. So Tati entrusted him with the direction and photography of Soigne ton gauche, which was the first sketch of some of the interesting features that we see again in films by the director of Mon oncle. The environment is reminiscent of Jour de fête: the countryside as the home of childhood, where Roger, a farm boy, is fascinated by a boxer training so he begins fighting an invisible opponent, but is brutally brought back to reality. If Tati's style is already recognisable in the elevation of competitiveness into a surreal humour, the definition of the characters (like the children) in the background and the authenticity of the environment can also be traced back to Clément's contribution.*

Roberto Chiesi

## L'ECOLE DES FACTEURS

Francia, 1946 Regia: Jacques Tati

■ Tit. int.: *The School for Postmen*. Scen.: Jacques Tati. F.: Louis Felix. M.: Marcel Moreau. Mus.: Jean Yatove. Int.: Jacques Tati (il postino), Paul Demange (il postino capo). Prod.: André Paulvé, Fred Orain per Cady Film ■ DCP. D.: 15'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ■ Da: Les Films de Mon Oncle ■ Il negativo originale su supporto nitrato conservato presso gli Archives françaises du film era un composito e comprendeva molte inquadrature ricavate da controtipi. Il restauro è stato eseguito in associazione con il Musée de la Poste / *The original nitrate negative kept in the Archives françaises du film was a composite and it included many shots derived from duplicates. The restoration was carried out in partnership with the Musée de la Poste*

Nel 1946 Tati firma, assieme a Henri Marquet, la sceneggiatura di un cortometraggio, *L'Ecole des facteurs*. René Clément sta preparando il suo primo grande film, *Operazione Apfelken*, e gli cede la regia. La produzione è affidata a Fred Orain. Tati è quindi attore, sceneggiatore e regista. *L'Ecole des facteurs* riprende da *Soigne ton gauche* il postino in bicicletta e il giovanotto serafico per riunirli in un solo personaggio. Tati interpreta François. Si è lasciato crescere un folto paio di baffi scuri, leggermente spioventi. La giacchetta è un po' corta e le gambe sono un po' troppo lunghe, obbligandolo ad ancheggiare comicamente a ogni pedalata per non sbattere le ginocchia contro il manubrio. [...] Il tema della corsa a inseguimento, la violenza fisica di numerosi effetti comici, l'astuzia, quindi l'ottimismo del nostro eroe di fronte alle avversità, tutto qui ricorda il burlesque americano. Trent'anni prima, *L'Ecole des facteurs* avrebbe potuto essere annoverato tra i migliori prodotti degli studios di Mack Sennett. Con il senno di poi, lo stesso Tati riconoscerà che questi diciotto minuti segnano il

vero e proprio inizio della sua carriera cinematografica.

Marc Dondey, *Tati*, Ramsay, Paris 2002

*In 1946, Jacques Tati, along with the scriptwriter Henri Marquet, completed the short film, L'Ecole des facteurs. René Clément was preparing his first great film, The Battle of the Rails, and he handed over the direction to him. The production was entrusted to Fred Orain. Tati was therefore the actor, scriptwriter and director. L'Ecole des facteurs takes from Soigne ton gauche the characters of the postman on his bicycle and the angelic young man, reuniting them in a single character. Tati plays François. He grew a thick, slightly sloping, moustache. His jacket is a bit short and his legs are a bit long, forcing him to wiggle his hips in a comic fashion with every push of the pedals so as not to hit his knees on the handlebar. [...] The theme of pursuit racing, the physical violence of the numerous comic effects, the shrewdness and the optimism of our hero in the face of adversity, it is all reminiscent of American burlesque. Thirty years earlier, L'Ecole des facteurs would have been counted as one of the best of Mack Sennett's products. With the benefit of hindsight, Tati would recognize that these eighteen minutes signalled the true beginning to his cinematographic career. Marc Dondey, Tati, Ramsay, Paris 2002*

## COURS DU SOIR

Francia, 1967 Regia: Nicolas Ribowski

■ T. int.: *Evening Classes*. Scen.: Jacques Tati. F.: Jean Badal. M.: Nicole Gauduchon. Mus.: Léo Petit. Int.: Jacques Tati (il professore), Marc Monjou (un allievo). Prod.: Bernard Maurice per Telecip, Specta Films. ■ DCP. D.: 27'. Col. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ■ Da: Les Films de Mon Oncle ■ Il negativo originale conservato presso gli Archives françaises du film, anche se in buone condizioni,

era composto da elementi disomogenei: alcuni a colori, alcuni in bianco e nero, in pellicole e formati diversi, provenienti sia da originali, sia da copie / *The original negative in the Archives françaises du film, although in good condition, was made up of very disparate elements: some in colour, some in black and white, in different formats and film stocks, from both originals and copies.*

Durante le riprese di *Playtime*, la lunga costruzione delle scenografie, le infinite ripetizioni, le scene rigirate incessantemente creano un clima di vera frustrazione su un set di Tati.

Durante quel periodo difficile, i giorni dedicati a *Cours du soir* sono una felice parentesi. Girato su sceneggiatura di Tati dal suo assistente Nicolas Ribowski, questo cortometraggio usa le scenografie e gli attori di *Playtime*. Gli uomini d'affari vengono trasformati in bravi scolaretti alla scoperta dei vari modi di fumare una sigaretta, di montare a cavallo o di cadere dalle scale. A far loro da professore di questo corso di 'osservazione' abbiamo Hulot che entra in classe e si toglie cappotto e cappello per assumere i tratti di Jacques Tati. Alla fine della lezione, il professore passeggia per la città. Mentre passa davanti ad alti palazzi, le facciate si scostano come per magia, rivelando un terreno abbandonato con qualche baracca di legno. Hulot scompare in una di esse. *Cours du soir* presenta per la prima volta sullo schermo vari numeri classici di Tati, e grazie alla sua modestia il cortometraggio costituisce un commento pertinente all'epica avventura di *Playtime*, di cui è l'immagine rovesciata. Svelando il rovescio della scenografia e del personaggio, Tati applica il senso dell'osservazione anche a se stesso.

Marc Dondey, *Tati*, Ramsay, Paris 2002

*During the filming of Playtime, the long construction of the sets, the infinite repetition and the incessant retakes created a real air of frustration on Tati's set.*

*During that difficult period, the days dedicated to Cours du soir were a happy interval. Filmed by Tati's assistant Nicolas Ribowski using Tati's screenplay, this short film used the sets and actors from Playtime. The businessmen are transformed into good schoolboys looking for various ways to smoke a cigarette, get on a horse or fall down the stairs. The teacher for this course in 'observation' is Hulot who comes into the classroom and takes off his coat and hat, assuming the Jacques Tati's traits. At the end of the lesson, the teacher takes a walk in the city. As he is walking in front of buildings, their facades are stripped away as if by magic, revealing an abandoned ground with some wooden shacks. Hulot disappears inside one of them. Cours du soir shows some of Tati's skills for the first time on screen, and thanks to his modesty the short film provides a relevant comment on the epic adventure of Playtime, of which it is the mirror image. Unveiling the opposite of the screenplay and the characters, Tati also turns the observation onto himself.*

Marc Dondey, *Tati*, Ramsay, Paris 2002

## DÉGUSTATION MAISON

Francia, 1976 Regia: Sophie Tatischeff

■ Tit. int.: *Home Tasting*. Scen.: Sophie Tatischeff. F.: Pierre Dupouey. M.: Joëlle Hache. Scgf.: Denis Martin-Sisteron. Int.: Dominique Lavanant, Dédé, Gilberte Géniat. Prod.: CEPEC, Specta Films ■ DCP. D.: 13'. Col. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ■ Da: Les Films de Mon Oncle ■ Benché il film sia relativamente recente, il materiale originale era assai deteriorato (i colori erano sbiaditi e le giunture danneggiate). Tuttavia, i negativi scena e suono 16mm hanno permesso un restauro perfetto dell'immagine / *Although the film is relatively recent, the original material had aged badly (the colour had faded and the splices were damaged). However the 16mm image and sound negatives enabled a perfect restoration of the image*

*Dégustation maison* ha ottenuto il premio del Festival di Cabourg nel 1977. Elabora tutta la propria scrittura in campi e controcampi e dà chiaramente al montaggio il primato sull'immagine. La cosa non sorprende: prima di passare alla regia, Tatischeff era montatrice. Questa simbiosi tra regia e montaggio le permette di creare un cinema purissimo. Lo spettacolo è garantito dalle corrispondenze tra le inquadrature, dagli sbalzi di ritmo, dal moltiplicarsi dei poli d'attrazione. Tatischeff è a tratti appassionante. Il film si basa sul campo medio, continuamente ricollocato dall'inserzione di un primo piano o di una figura media, ma senza mai lasciare che il montaggio disperda o diminuisca la scelta precedente delle inquadrature. Tutto sembra costruito per magia senza che la costruzione sia concretamente afferrabile.

Leonardo de la Fuente, *La Preuve par six*, "Cinéma", n. 240, dicembre 1978

*Dégustation maison won the Festival of Cabourg in 1977. The film, directed by Sophie Tatischeff, is very impressive and develops her own writing in shots and reverse shots and clearly gives importance to the editing over image. This is not surprising because, before becoming a director, Tatischeff was an editor. This symbiosis of directing and editing allowed for the creation of pure cinema. The spectacle is guaranteed by the correspondence of the shots, the sudden changes of pace and by the increasing points of attraction. Tatischeff makes cinema that can be thrilling at times. The film uses medium-long shots which are continuously relocated into the foreground or with another medium image, but without ever letting the editing break up or taking away from the choice of the previous shots. It all seems to be constructed for magic, when the construction itself is not easy to understand.*

Leonardo de la Fuente, *La Preuve par six*, "Cinéma", n. 240, Dicembre 1978

## PETER SELLERS: LA 'TRILOGIA DI HECTOR DIMWITTIE' PETER SELLERS' 'HECTOR DIMWITTIE TRILOGY'

Questi cortometraggi interpretati da un Peter Sellers agli esordi, che in essi veste i panni di un personaggio chiamato Hector Dimwittie, furono girati nel 1957. Pensati per essere abbinati a un lungometraggio principale, i corti – che avrebbero dovuto comporre una serie di almeno dieci titoli – offrono all'attore la possibilità di esibire il suo talento comico e la sua bravura di trasformista. Di essi si persero le tracce fino agli anni Novanta, quando Robert Farrow li trovò abbandonati negli studios della Park Lane Films e decise di conservarli. Nel 2013 Farrow propose i corti a Paul Cosgrove del Southend Film Festival, dove sono stati proiettati il 1° maggio di quest'anno. La sceneggiatura di due dei tre film è frutto della collaborazione di Lewis Greiffer e Mordecai Richler. Il regista è Leslie Arliss, che aveva diretto *The Wicked Lady* (1945) con Margaret Lockwood. Si ritiene che Mordecai Richler fosse qui alla sua prima sceneggiatura. Lewis Greiffer, prolifico autore televisivo, aveva lavorato a *Danger Man* e a *Doctor Who*. I corti sono essenzialmente degli *one-man-show*, girati in bianco e nero e caratterizzati da un atteggiamento anti-autoritario e vagamente eccentrico nei confronti della Gran Bretagna del dopoguerra. Hanno il gusto delle *soap opera* pomeridiane dell'epoca, ma con l'aggiunta di sfumature demenziali. Sono tutti variamente divertenti, e in essi Sellers si cimenta in sketch e in caratterizzazioni in puro stile *Goon Show* che ritroveremo nel corso della sua carriera. A brillare è in particolare *Insomnia is Good for You*, che svolge al meglio il compito di questi corti concentrandosi sullo straordinario talento di Sellers. La serie rimase incompiuta e l'anno successivo, il 1958, Sellers apparve in

tre lungometraggi – *The Mouse that Roared*, *Carlton-Browne of the F.O.* e *Tom Thumb*, avviandosi a diventare uno dei più grandi comici mai apparsi sullo schermo.

Tony Watts

*These three short films feature Peter Sellers in the very beginnings of his career. Made in 1957 as support to the main feature film, these shorts were primarily a chance for Sellers to show his acting chops and his ability at mimicry and impersonation. He plays a character called Hector Dimwittie throughout each of these films in what was going to be a series of at least 10. Thought lost until the Nineties, the shorts were thrown out of the offices of Park Lane Films, the production company, and kept by Robert Farrow. In 2013 Farrow offered them to Paul Cosgrove, who runs The Southend Film Festival, and they premiered there on May 1<sup>st</sup> this year.*

*The two discovered films were co-written by Lewis Greiffer and Mordecai Richler. The Director was Leslie Arliss, a well known writer and director known for The Wicked Lady (1945), starring Margaret Lockwood. Mordecai Richler was thought to be working here on his first script. Lewis Greiffer was a prolific writer of British Tv drama working on Danger Man and Doctor Who.*

*The stories of all three shorts are basically one man shows, shot in black and white and taking a slightly quirky anti authoritarian stance against the modern post war life of 1950 Britain. They feel like any Tv tea time soap of the time but with a slightly demented twist to them. They are all funny to various degrees and feature Sellers at his Goon Show best in creating sketches and characters that would reappear throughout his career. The best realised is Insomnia is Good for You doing what these shorts were*

*supposed to do: focus on Sellers amazing comic talent.*

*The series was never finished and the following year, 1958, Sellers appeared in 3 new feature films – The Mouse that Roared, Carlton-Browne of the F.O. and Tom Thumb, all showing off Sellers' talent as he was well on his way to becoming the funniest comic actor that ever lived.*

Tony Watts

### COLD COMFORT

GB, 1957 Regia: James Hill

■ Scen.: Lewis Greiffer, Maurice Wiltshire. Int.: Peter Sellers (Hector Dimwittie), Louise Grainger (Mrs Dimwittie), Kathleen St. John (Mrs Parkins). Prod.: C.M. George Film Productions ■ DCP. D.: 17'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Festivals Channel

### DEARTH OF A SALESMAN

GB, 1957 Regia: Leslie Arliss

■ Scen.: Lewis Greiffer, Mordecai Richler. Int.: Peter Sellers (Hector Dimwittie). Prod.: Park Lane Films ■ DCP. D.: 29'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Festivals Channel

### INSOMNIA IS GOOD FOR YOU

GB, 1957 Regia: Leslie Arliss

Int.: Peter Sellers ■ Sog.: Lewis Greiffer, Mordecai Richler. F.: J.M. Burgoyne-Johnson. M. Helen Wiggins. Int.: Peter Sellers (Hector Dimwittie). Prod.: Park Lane Films ■ DCP. D.: 26'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Festivals Channel

**SAYAT NOVA / NRAN GUYNE**

Armenia, 1969

Regia: Sergej Paradžanov

■ T. it.: *Il colore del melograno*. T. int.: *The Color of Pomegranates*. Scen.: Sergej Paradžanov. F.: Suren Šachbazjan. M.: Marija Ponomarenko. Scgf.: Stepan Andranikjan, Michail Arakeljan. Cos.: Elena Achvledjani, Iosif Karalov, Jasmine Sarabjan. Mus.: Tigran Mansurjan. Int.: Sofiko Čiaureli (il Poeta da giovane/l'amata del Poeta/la monaca in pizzo bianco, l'Angelo della Resurrezione/il mimo), Melkon Alekjan (il Poeta da bambino), Vilen Galustjan (il Poeta monaco), Georgij Gegečkori (il Poeta anziano), Hovannes (Onik) Misasjan (il Re), Spartak Bagašvili (il padre del Poeta), Medea Džaparidze (la madre del Poeta), Grigorij Margarjan (il maestro di Sayat Nova) ■ DCP. D.: 77'. Col. Versione armena con sottotitoli inglesi / *Armenian version with English subtitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna e The Film Foundation World Cinema Project ■ Restaurato da Cineteca di Bologna/L'Immagine Ritrovata e The Film Foundation's World Cinema Project, in associazione con National Cinema Centre of Armenia e Gosfilmofond of Russia. Con il contributo di Material World Charitable Foundation e The Film Foundation / *Restored by Cineteca di Bologna/L'Immagine Ritrovata and The Film Foundation's World Cinema Project, in association with the National Cinema Centre of Armenia and Gosfilmofond of Russia. Restoration funding provided by the Material World Charitable Foundation and The Film Foundation.*

A quarantacinque anni dalla sua uscita in Armenia, il film viene oggi presentato in una versione restaurata fedele alla concezione di Paradžanov. Sia la versione armena (con il montaggio di Paradžanov), sia quella russa (con il montaggio di Jutkevič) sono state

preservate e restaurate. Il restauro si è basato sul negativo camera originale conservato presso il Gosfilmofond e sul controtipo negativo 35mm conservato dal Centro cinematografico nazionale armeno. Il negativo camera originale è stato scansionato a risoluzione 4K da Gosfilmofond e restaurato da L'Immagine Ritrovata di Bologna. Il restauro del suono si è basato sulla colonna magnetica originale, conservata presso il Gosfilmofond, e sulla copia armena. Per la correzione digitale del colore si è fatto riferimento a una copia d'epoca del film, stampata su pellicola Orwo e conservata presso l'Harvard Film Archive. Si è provveduto a preservare anche la versione russa del film.

Guardare *Il colore del melograno*, o *Sayat Nova*, di Sergej Paradžanov è come aprire una porta ed entrare in un'altra dimensione dove il tempo si è fermato e la bellezza si manifesta senza costrizioni. A un primo livello di lettura, il film narra la vita del poeta armeno Sayat Nova. Ma è soprattutto un'esperienza cinematografica dalla quale si esce recando con sé immagini, reiterate movenze espressive, costumi, oggetti, composizioni, colori. Sayat Nova visse nel Settecento, ma le immagini e i movimenti del film sembrano venire dal medioevo o da tempi ancora più antichi: i tableaux cinematografici di Paradžanov sembrano intagliati nel legno o nella pietra e i colori paiono essersi materializzati naturalmente dalle immagini nel corso dei secoli. È un film assolutamente unico.

Sognavamo da molti anni di vedere *Sayat Nova* nella forma originariamente voluta da Paradžanov. Questo restauro è il frutto del lavoro lungo e coscienzioso di molte persone. Come sempre, desidero ringraziare i nostri colleghi e collaboratori della Cineteca di Bologna e de L'Immagine Ritrovata, nonché

tutti i singoli e le organizzazioni che hanno sostenuto questo impegnativo progetto dedicando una quantità enorme di tempo e di energia per preservare l'opera di Paradžanov.

Martin Scorsese

*Sayat Nova*, l'opera più ricca di Sergej Paradžanov, è una fantasia poetica su Sayat Nova (ca. 1712-1795), trovatore armeno (*ashugh*) che componeva i suoi versi in lingua armena, azera e georgiana. A un tempo solenne e sensuale, il film celebra lo spirito creativo transcaucasico attraverso una successione di dipinti, pantomime, oggetti di folklore e quadri allegorici in un'atmosfera autenticamente armena. L'estetica radicale del film, il più celebre della cinematografia armena, ha ispirato registi quali Jean-Luc Godard e Mohsen Makhmalbaf e perfino alcuni video musicali. Paradžanov aveva strutturato la sceneggiatura originale, intitolata *Sayat Nova*, in una serie di "miniature" che dovevano evocare i principi pittorici e narrativi dell'arte armena e persiana. Gli episodi illustrano l'educazione monastica del poeta; la sua infanzia influenzata dai colori, dai suoni e dagli odori della nativa Tbilisi; la corte del re georgiano Erekle II e l'amore del poeta per la principessa Anna; il ritiro in un monastero; la nostalgia del passato; la morte di Sayat Nova e la sua apoteosi quale voce del popolo.

La versione qui presentata è la copia di distribuzione armena che fu proiettata alla prima dell'ottobre 1969 a Erevan. Era il risultato di molti compromessi con la censura sovietica, la quale impose inoltre al regista di cambiare il titolo del film e di eliminare tutti i riferimenti a Sayat Nova e alla sua poesia nei titoli dei capitoli, poiché si riteneva che il film trattasse la vita del poeta troppo capricciosamente. Il celebre autore armeno Hrant Matevosyan scrisse nuovi

titoli che anticipavano l'atmosfera di ciascun capitolo, anche se rendevano più difficile la comprensione del film a chi lo vedeva per la prima volta. Tuttavia questa versione è la più vicina all'intensa, eccentrica e a tratti lasciva concezione di Paradžanov.

Aleksej Romanov, capo del Goskino (il Comitato statale per la cinematografia dell'Unione Sovietica), permise la proiezione di *Sayat Nova* in Armenia, ma osteggiò il film e inizialmente ne impedì la distribuzione nel resto dell'Unione Sovietica e all'estero. Il regista Sergej Jutkevič invece ammirava l'opera di Paradžanov e voleva farla circolare: per questo rimontò leggermente il film – compreso il negativo camera originale – per superare l'impasse con la censura. Jutkevič fece precedere i vari capitoli da nuovi titoli che rendevano più chiara la trama e recuperò perfino alcuni versi di *Sayat Nova*, ma riorganizzò arbitrariamente diverse sequenze e tagliò alcune immagini deliziosamente licenziose. Nonostante sia più impegnativa per lo spettatore, la copia di distribuzione armena ci offre un'idea più chiara e immediata della visione di Paradžanov.

James Steffen

*Watching Sergei Parajanov's The Color of Pomegranates, or Sayat Nova, is like opening a door and walking into another dimension, where time has stopped and beauty has been unleashed. On a very basic level, it's a biography of the Armenian poet Sayat Nova, but before all else it's a cinematic experience, and you come away remembering images, repeated expressive movements, costumes, objects, compositions, colors. Sayat Nova lived in the 18<sup>th</sup> century, but the look and movement of the film seem to have come out of the middle ages or an even earlier time: Parajanov's cinematic tableaux feel like they've been carved in wood or stone, and the colors seem to have naturally materialized from the images over hundreds of years. There's nothing else quite like this picture.*

*For many years, it's been a dream to see Sayat Nova restored to the form originally intended by Parajanov. This restora-*

*tion represents years of painstaking work by many people. As always, I would like to thank our colleagues and partners at the Cineteca di Bologna and L'Immagine Ritrovata as well as all the individuals and organizations who have supported this challenging project and dedicated an enormous amount of time and energy to preserve Parajanov's oeuvre.*

Martin Scorsese

*Sayat Nova remains Sergei Parajanov's richest work: a poetic fantasy on the Armenian troubadour (ashugh) Sayat Nova (ca. 1712-1795), who wrote lyrics in three languages – Armenian, Azerbaijani, and Georgian. At once austere and sensual, the film uses painterly tableaux, pantomime, handcrafted artifacts, and authentic locales to celebrate the creative spirit of Transcaucasia. The best-known of all Armenian films, its radical aesthetic has inspired directors such as Jean-Luc Godard and Mohsen Makhmalbaf, as well as several music videos.*

*Parajanov structured his original script, entitled Sayat Nova, as a series of "miniatures" evoking the pictorial and narrative principles of Armenian and Persian miniature painting. The episodes depict the poet's monastic education; his childhood inspiration from the sights, sounds, and smells of his native city of Tbilisi; the court of the Georgian king Erekle II and the poet's love for Princess Anna; his retreat to a monastery; nostalgic dreams of his past life; and his death and apotheosis as the voice of the people.*

*The version presented here is the Armenian release version, which premiered in Yerevan in October 1969. It was the result of numerous compromises with the Soviet censors, including their demand that Parajanov change the film's title and remove all references to Sayat Nova and his poetry from the chapter titles, since they felt that the film treated the poet's life too capriciously. The famed Armenian writer Hrant Matevosyan wrote new, poetic titles that set the tone for each chapter, even if they made the film more difficult for first-time viewers. Still, this version represents the closest thing we have to*

*Parajanov's eccentric, at times bawdy, yet profound vision for the film.*

*Alexei Romanov, the head of Goskino USSR, allowed Sayat Nova to be shown in Armenia, but he openly disliked the film and initially refused distribution in the rest of the Soviet Union and abroad. The film director Sergei Yutkevich admired the film and wanted it to be more widely seen, so he recut it slightly – including the camera negative – to overcome the impasse with Goskino. Yutkevich wrote new chapter titles to clarify the film's plot and he even restored some of Sayat Nova's poetry, but he also arbitrarily rearranged some sequences and excised some of the film's more delightfully outré imagery. For all its challenges, the Armenian release version gives us a more direct line into Parajanov's mind.*

James Steffen

## DOKFAH NAI MEU MAAN

Thailandia, 2000

Regia: Apichatpong Weerasethakul

- T. int.: *Mysterious Object at Noon*
- Restaurato nel 2013 da Österreichisches Filmmuseum e The Film Foundation World Cinema Project a partire da un internegativo 35mm depositato da Apichatpong Weerasethakul e conservato presso l'Österreichisches Filmmuseum / Restored in 2013 by Österreichisches Filmmuseum and The Film Foundation World Cinema Project from the 35mm internegative on deposit from Apichatpong Weerasethakul at Österreichisches Filmmuseum

vedi pag. / see p. 278



**COLORE**

**COLORE**

**COLORE**

**COLORE**

**COLORE**

**COLORE**

**COLORE**

**COLORE**



**COLORE**

**COLORE**

**COLORE**

**COLORE**

**COLORE**

**COLORE**

**COLORE**

**COLORE**



# GERMAINE DULAC, UN CINEMA DI SENSAZIONI

*Germaine Dulac, a Cinema of Sensations*

Programma e note a cura di / Programme and notes curated by **Tami Williams**



Nota soprattutto per il classico impressionista *La Souriante Madame Beudet* (1923) e per il primo film surrealista *La Coquille et le Clergyman* (1927), Germaine Dulac realizzò quasi trenta film di finzione nonché molti documentari e cinegiornali. Eppure, stando a quanto raccontò di una visita al Gaumont-Palace nel 1908, Dulac non aveva sempre amato il cinema e considerava “vergognoso che si dovesse ascoltare un’eccellente orchestra sinfonica in una sala cinematografica”. Approdata al cinema attraverso la musica, questa pioniera del femminismo e dell’avanguardia vede nel lirismo un incomparabile modello per un *cinema di sensazioni* in grado di trasmettere certe idee di ‘emancipazione’. Dopo la rassegna *Germaine Dulac, Cinéma Pur* presentata al Cinema Ritrovato 2006, questa nuova retrospettiva approfondisce l’opera di una regista che considerava il cinema un’arte lirica socialmente consapevole basata sul movimento, il ritmo e il “materiale della vita stessa”. Il lirismo di Dulac è messo in luce da cinque muti ‘commerciali’, compreso il suo primo film superstita, *La Cigarette* (1919), e l’impressionista *La Mort du soleil* (1921). Il “cinema puro” invocato da Dulac si manifesta nel film social-realista *La Folie des vaillants* (1925), esplorazione del cinema come sinfonia visiva. *Antoinette Sabrier* (1927) e *La Princesse Mandane* (1928), rivelano la tendenza di Dulac a minimizzare intreccio e scenografie a favore delle allusioni e delle suggestioni per creare, anche nei film più ‘commerciali’, un testo femminista non privo talvolta di riferimenti omosessuali.

Alcuni programmi si aprono con un cortometraggio musicale realista degli anni Trenta e con una selezione di *newsreel* sonori, che in seguito Dulac identificò con la forma “più sincera e pura” di cinema. Girati in esterni, i cortometraggi musicali di Dulac – pensati per accompagnare pezzi classici e popolari per grammofofono – si incentrano su personaggi proletari che riflettono con speranza o disperazione sulle proprie vite nei quartieri operai. Il primo programma di cinegiornali introduce *La Mort du soleil* con un incantevole spettacolo infantile, incursione nella tematica preferita di Dulac, la ‘donna nuova’, e un insolito sguardo sulla vita degli animali in città. Una seconda selezione mostra delle danze regionali, motivo visivo e sensoriale che sta al centro de *La Folie des vaillants*. Un terzo programma, che introduce *Antoinette Sabrier*, offre uno sguardo variegato sulla vita sociale, politica e culturale francese con un affascinante filmato sulle vite dei neri di Parigi, uno sguardo indiscreto su una spiaggia frequentata dalle celebrità in cui appare Mistinguett e la trascinante interpretazione di Fréhel di una canzone scritta dalla compagna di Dulac, Marie-Anne Colson-Malleville. Grazie al restauro di tante delle sue pellicole a cura del CNC e della Cinémathèque française, alla preziosa collaborazione degli archivi Gaumont Pathé e ad Alain Carou, che ha fornito le registrazioni fonografiche, la ricca e varia filmografia di Germaine Dulac gode oggi di una meritata riscoperta.

Tami Williams

*Best known for her Impressionist classic The Smiling Madame Beudet (1923), and the first Surrealist film The Seashell and the Clergyman (1927), Germaine Dulac made close to thirty fiction films, as well as numerous documentaries and newsreels. Yet, according to her account of a 1908 visit to Gaumont-Palace, Dulac did not always like the cinema, and “thought it disgraceful that an excellent symphony orchestra... would be heard in a movie theater”. It is not surprising that this feminist and avant-garde pioneer, who came to the motion pictures through music, saw in this lyrical art an incomparable model for a cinema of sensations, which could transmit certain notions of ‘emancipation’.*

*A follow-up to the 2006 Cinema Ritrovato program Germaine Dulac, Cinéma Pur, this new retrospective broadens our vision of the director’s approach to cinema as a socially conscious lyrical art, based on movement, rhythm and the “material of life itself”. Dulac’s lyricism is showcased in five silent ‘commercial’ features, including her earliest extant work La Cigarette (1919), and her impressionist La Mort du soleil (1921), which engages technical effects to which she attributes “a suggestive value equivalent to musical signs”. Dulac’s avant-garde call for a “pure cinema” (exemplified by her 1929 abstract films) manifests itself in her low-budget social realist La Folie des vaillants (1925), an exploration of cinema as “visual symphony”. Antoinette Sabrier (1927) and La Princesse Mandane (1928), exhibited here, reveal Dulac’s efforts to minimize plot and decor in favor of suggestion and sensation to create, even in her most ‘commercial’ films, a feminist and, at times, queer text. Several programs open with a 1930s realist musical short, and a selection of sound era newsreels, which Dulac later saw as cinema’s “most sincere and pure” form. Shot on location, Dulac’s musical shorts – designed to accompany classical and popular gramophone recording – feature working-class subjects reflecting with hope or despair on their daily lives in the boroughs. The first newsreel program leads us into La Mort du soleil with an enchanting childhood spectacle, a foray into Dulac’s preferred topic, the ‘new woman’, and an unusual glimpse of animal life in the city. A second selection showcases regional dance, a central visual and sensorial motif of La Folie des vaillants. A third program, preceding Antoinette Sabrier, provides a varied look at French cultural and socio-political life, with a captivating film on the lives of blacks in Paris, an indiscreet peek at a star-studded beach vacation featuring Mistinguett, and an enthralling performance by Fréhel of a song written by Dulac’s partner Marie-Anne Colson-Malleville. Thanks to the restoration of many of these films by the CNC and the Cinémathèque française, the gracious cooperation of Gaumont Pathé Archives, and of Alain Carou who provided the gramophone recordings, Dulac’s rich and diverse filmography is enjoying a deserved re-discovery.*

Tami Williams

I primi lavori di Germaine Dulac sono tutti perduti, e le sole tracce dei suoi esordi di *cinéaste* sono alcuni film che mostrano la performer e danzatrice Stacia Napierkowska. Dulac la incontrò all'inizio del 1912; nel 1914 Napierkowska si trasferì a Roma, e durante i suoi soggiorni con 'Stasia' a Villa Flora Dulac ebbe modo di assistere alle riprese della Film d'Arte Italiana. Nel 1922 disse a un giornalista che la intervistava: "Quando Napierkowska mi propose di andare con lei in Italia nel 1914, accettai con entusiasmo l'occasione che mi si offriva. È stato accanto a questa splendida artista che ho imparato i segreti dell'arte cinematografica".

Alcuni film con Stacia Napierkowska, girati nel periodo della sua relazione sentimentale con Dulac e professionale con la Film d'Arte, vengono presentati nella sezione *Cent'anni fa. Intorno al 1914*.

Mariann Lewinsky

*Dulac's earlier works are all lost, and the only remaining link to her beginnings as a cinéaste are films featuring the dancer and performer Stacia Napierkowska. Dulac met her in early 1912; in 1914 Napierkowska moved to Rome, and during her stays with 'Stasia' at the Villa Flora there Dulac attended the film shoots at the Film d'Arte Italiana studios. In 1922 she told an interviewer: "When Napierkowska offered to take me to Italy in 1914, I enthusiastically seized the opportunity at hand. It was alongside this beautiful artist Napierkowska, and thanks to her, that I learned the secrets of the art of cinema".*

*Several films starring Stacia Napierkowska from the time of her romantic involvement with Dulac and her professional involvement with Film d'Arte Italiana are being screened in the section A Hundred Years Ago. About 1914 during the week of the festival.*

Mariann Lewinsky

## LA CIGARETTE

Francia, 1919 Regia: Germaine Dulac

■ Scen.: Jacques de Javon (Jacques de Baroncelli), Germaine Dulac. F.: Louis Chaix. Int.: Gabriel Signoret (Pierre Guérande), Andrée Brabant (Denise Guérande), Jules Raucourt (Maurice). Prod.: Film d'art. ■ 35mm. L.: 1156 m. (l. orig.: 1400 m). D.: 56' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

Il primo film superstito di Germaine Dulac, *La Cigarette*, preannuncia gli elementi fondanti del movimento cinematografico impressionista che la regista avrebbe contribuito a lanciare poco tempo dopo: riprese in esterni, recitazione realistica, iconografia simbolista, montaggio associativo e analogie musicali. Girato agli inizi della Prima guerra mondiale (nella primavera del 1919) su sceneggiatura originale del regista naturalista Jacques de Baroncelli, il film si incentra su una giovane emancipata e su uno dei personaggi maschili più angustiati e inclini al suicidio di tutta l'opera di Dulac. Tale sfrenata libertà espressiva, qui visibile nella sua forma più pura, era destinata a sgretolarsi gradualmente di fronte alla retorica natalista del dopoguerra. Questo film fresco, inventivo ed esplicito contiene in nuce le principali strategie cinematografiche di Dulac – dalla riflessività a cui sono improntate le strutture narrative e gli stili di recitazione all'uso dei procedimenti tecnici in chiave simbolica e alle associazioni visive astratte –, che le avrebbero permesso di comunicare le sue idee progressiste attraverso un elaborato sistema di segni basato sull'evocazione e la 'suggestione'.

*La Cigarette* narra la storia di una giovane parigina emancipata, Denise Guérande, le cui disinvoltate sortite fuori casa (e la frequentazione del giovane e moderno Maurice, che gioca a golf e balla il tango) suscitano ansia e gelosia nel più anziano e tradizionalista marito Pierre (Gabriel Signoret),

archeologo e curatore delle antichità egizie al Museo d'arte orientale. Lo spirito moderno e indipendente della giovane eroina e l'angoscia del marito – che lo spinge a tentare il suicidio iniettando del veleno in una sigaretta – sono espressi attraverso le associazioni dei personaggi con i vari scenari (le gallerie del Panthéon buddista del Musée Guimet; gli Champs Elysées; e l'ambientazione moderna e naturalistica di un campo da golf). Dulac sfrutta la recitazione naturalistica e i gesti astratti (come descrizione visiva condensata) per associare la protagonista ad alcuni archetipi (come le figure femminili nella pittura preraffaellita) che la regista sceglie di volta in volta di sviluppare o di demolire.

*Dulac's earliest surviving film, La Cigarette announces the foundational elements of the Impressionist film movement that she helped launch soon after: location shooting, realist acting, symbolist iconography, associative montage, and musical analogy. Shot in the twilight of World War I (Spring 1919), and based on an original script by naturalist filmmaker Jacques de Baroncelli, the film also features one of the most patently liberated young heroines, as well as one of the most distressed and suicide-driven male heroes of Dulac's oeuvre. This unrestrained liberty of expression, visible in its purest form here, gradually eroded in the face of the post-war neo-natalist moral discourse. In this fresh, inventive, and direct film, we see the seeds of Dulac's key cinematic strategies from reflexive narrative structures and performance styles to symbolic technical effects and abstract visual associations – that would allow her to communicate her progressive social ideals through an elaborate signifying network based on 'suggestion'. La Cigarette tells the story of a young independent-minded Parisienne, Denise Guérande, whose carefree jaunts outside of the home (and her association with the young and modern Maurice, who plays golf and dances the tango) awakens a jealous anxiety in her husband, Pierre*



La Cigarette

*(Gabriel Signoret), a tradition-bound archaeologist and curator of Egyptian antiques at the Musée d'art oriental. The heroine's youthful modernity and sense of liberty and the aging husband's angst – heading him to inject one of his cigarettes with poison – are expressed through the characters' associations with various natural locations (Musée Guimet's galleries du Panthéon bouddhique; les Champs Elysées; and the modern and naturalistic setting of a golf course). Dulac further employed naturalistic acting, as well as abstract gesture (as condensed visual description), to associate her female protagonist with existing archetypes (e.g. from pre-Raphaelite painting), which she either developed or deconstructed.*

## LA MORT DU SOLEIL

Francia, 1921-1922

Regia: Germaine Dulac

■ T. int.: *The Death of the Sun*. Scen.: André Legrand. F.: Paul Parguel, Belval. Int.: André Nox (Lucien Faivre), Denise Lorys (Marthe Voisin), Louis Vonelly (Daniel Voisin), Régine Dumien (Jacqueline), Jeanne Bérangère, Jeanne Brindeau. Prod.: Les Films Legrand (con il patrocinio di The American Committee against Tuberculosis) ■ 35mm. L.: 1684 m (l. orig.: 1925 m). D.: 83' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

Alla fine del 1921, Dulac diresse *La Mort du soleil* di André Legrand. Il ruolo della protagonista era affidato alla sensibile Denise Lorys, che aveva

interpretato l'emancipata ma coscienziosa contessa nel precedente *La Belle Dame sans merci* (1921). Ne *La Mort du soleil*, Lorys resuscita le lotte femministe del dopoguerra con il personaggio di Marthe Voisin, una scienziata che si dibatte tra i propri doveri di moglie e madre e il lavoro in un orfanotrofo per bambini tisici. Questo dilemma tra la carriera e la vita domestica toccava un tasto sensibile della realtà sociale femminile del dopoguerra. Dulac attinge a una vasta gamma di procedimenti tecnici associativi (dissolvenze, sovrimpressioni, maschere, sfocature), usati come notazioni musicali per esprimere "la mobilità dei sentimenti in mezzo all'immobilità delle cose". In un articolo intitolato "*La Mort du soleil et la Naissance du Film*" [*La Mort du soleil* e la nascita del cinema], il critico Lionel Landry scrive: "Oltre al suo valore sociale in quest'opera c'è qualcos'altro: la sottile e audace interpretazione di Mme Germaine Dulac ha prodotto uno dei più ingegnosi e interessanti tentativi di creare un linguaggio cinematografico la cui futura evoluzione sarà l'unica a conferire un'esistenza autonoma alla settima arte".

*In late 1921, Dulac directed André Legrand's La Mort du soleil, starring the subtle Denise Lorys, who had played the liberated, yet dutiful countess in her prior film La Belle Dame sans merci (1921). In La Mort du soleil, Lorys revitalizes the postwar feminist struggle as Marthe Voisin (Denys Lorys), a scientist caught between her duties as wife and mother on the one hand, and her work at an orphanage for children with tuberculosis on the other. This dilemma between career and domesticity struck at the heart of women's social reality in the postwar period.*

*Dulac drew upon a broad range of associative technical effects (dissolves, superimpositions, masks, and blurs) envisaged as musical notations aimed at visualizing "the mobility of sentiments amidst the immobility of things." In an article*

titled "La Mort du soleil and the Birth of Cinema", critic Lionel Landry affirms: "In this work and beyond its social value, there is something else: the subtle and audacious interpretation of Mme Germaine Dulac has produced one of the most ingenious and interesting attempts of creating a cinematic language whose sole future development can give the seventh art an autonomous existence".

## LA FOLIE DES VAILLANTS

Francia, 1925 Regia: Germaine Dulac

■ Sog.: dal romanzo *Makar Čoudra* di Maksim Gorkij. Scen.: Germaine Dulac. F.: Paul Parguel, Maurice Forster. Int.: Raphaël Liévin (Loïko Sodar), Lia Loo (Radda), Castelluci (Lenka). Prod.: Cinégraphistes Français ■ 35mm. L.: 844 m. (l. orig.: 1250 m). D.: 46' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

Questo avvincente ritratto simbolista di un amore appassionato tra due zingari è uno dei capolavori più singolari e sottovalutati di Germaine Dulac. Secondo la sua compagna di una vita Marie-Anne Colson-Malleville, Dulac considerava *La Folie des vaillants* il proprio *film roi*. Per Dulac, che si iscrisse ufficialmente all'S.F.I.O. (Partito socialista francese) nel 1925, l'anno in cui girò questo film, e che aveva sempre creduto fermamente nella parità sociale, il racconto di Gorkij su due zingari (idealmente socialisti, ribelli, e dunque progressisti e anti-capitalisti per natura) offriva una cornice adeguata entro cui concepire una costruzione alternativa dei ruoli di genere.

Ribaltando i termini dei rapporti di potere tra marito e moglie, *La Folie des vaillants* non dovette lasciare insensibili coloro che coltivavano ideali femministi nella Francia della metà degli anni Venti. Nel 1925 le femministe avevano chiesto una revisione del Codice Napoleonico, che impediva alle

donne di gestire i loro beni economici, istituzionalizzava la disuguaglianza tra coniugi e restringeva la potestà genitoriale. Il film di Dulac mise in netto rilievo l'ingiustizia di quei provvedimenti così limitativi della libertà femminile.

Malgrado il budget ridotto del film, una clausola del contratto garantiva a Dulac "completa libertà artistica". Ciò nonostante, per motivi connessi alla distribuzione commerciale fu costretta a negoziare sulla questione del conservatorismo morale e dei 'gusti del pubblico'. Con l'audacia artistica e il senso degli affari che le erano consueti, preparò diversi finali – questo, più radicale, e un altro, più commerciale – che gli esercenti potevano ordinare su richiesta.

Soprattutto, Dulac vide in questo film un'opportunità senza precedenti per attuare la sua idea di cinema come "sinfonia visiva" fatta di "vita", "movimento" e "ritmo". Massimizzando l'associazione ritmica tra le immagini e minimizzando l'importanza della recitazione, della fotografia, della trama

e delle scenografie, per Dulac e il suo "cinema della suggestione" d'ispirazione femminista, *La Folie des vaillants* era "un passo avanti verso l'assuefazione del pubblico alla sinfonia visiva, in cui la cosiddetta azione 'teatrale' non sarebbe stata nulla e la sensibilità... sarebbe stata tutto".

*This captivating symbolist portrait of a passionate love between two gypsies is one of the most unique and overlooked Dulac's masterworks. According to her longtime companion Marie-Anne Colson-Malleville, Dulac considered La Folie des vaillants to be her film roi ('king film'). For Dulac, who officially joined the S.F.I.O. (French Socialist Party) in 1925, the year she made this film – and for whom social equality had always been fundamental – Gorkij's tale of two gypsies (ideal socialists, rebellious, hence naturally radical and anti-capitalist) provided an apt framework in which to consider an alternative construction of gender roles. By reversing the terms of contemporary marital power relationships, La Folie*



La Folie des vaillants

des vaillants would have had special resonance for those with feminist ideals in France of the mid-1920s. In 1925, feminists had launched a proposal to revise the Napoleonic Code, which severely curbed women's access to their own finances, institutionalized spousal inequality, and restricted parental authority. Dulac's film cast into sharp relief the injustice of those provisions that so constrained women's freedoms. Despite the film's shoestring budget, a contract clause granted Dulac "complete artistic freedom". Still, she was forced to negotiate the issue of moral conservatism and 'public taste' for the sake of commercial distribution. With customary artistic audacity and commercial prowess, she prepared multiple endings, the more radical ending here, and another, more commercial one which theater owners could order on demand. Above all, Dulac saw in this film an unprecedented opportunity to realize her conception of cinema as a "visual symphony", made of "life", "movement," and "rhythm". By maximizing the rhythmic association between the images and by minimizing the importance of acting, photography, plot, and décor, for Dulac and her feminist "cinema of suggestion": La Folie des vaillants was "one step towards habituating the public to the visual symphony, where so-called 'theatrical' action would be nothing, and sensibility... everything".

## ANTOINETTE SABRIER

Francia, 1926 Regia: Germaine Dulac

■ Sog.: dal testo teatrale omonimo. Scen.: Germaine Dulac. F.: Henri Stuckert, Georges Daret. Scgf.: G. Silvagni, Georges Quenu. Ass. regia: Marie-Anne Malleville. Int.: Ève Francis (Antoinette Sabrier), Gabriel Gabrio (Germain Sabrier), Jean Toulout (Jamagne), Yvette Armell (Hélène Doreuil), Paul Guidé (René Dangenne), Paul Menant (Chartrain), Maurice Cervières (Gaston Doreuil, consigliere di Mr. Sabrier), Ashida (la ballerina), Lou

Davy. Prod.: Société des Cinéromans ■ 35mm. L.: 1517 m (l. orig.: 2300 m). D.: 66' a 20 f/s. Bn. Imbibito / Tinted. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

*Antoinette Sabrier*, film commerciale e controverso pensato su misura per l'attrice Ève Francis, era tratto da una pièce di Romain Coolus, la cui opera era stata recensita nel 1908 da Dulac, allora giovane critica teatrale. È la storia di una donna bellissima, indipendente e sessualmente emancipata che si dibatte tra il marito magnate del petrolio (Gabriel Gabrio) e l'amante (Paul Guidé). Rappresentando con ricchezza di sfumature i compromessi tra dovere e desiderio, questo ritratto di una donna intrappolata in un matrimonio infelice con un marito che la trascura e alle prese con un amore non corrisposto potrebbe essere considerato una sorta di seguito di precedenti ritratti femminili di Dulac (la Contessa d'Amaury ne *La Belle Dame sans merci*, la protagonista de *La Souriante Madame Beudet*). Non si tratta però del semplice adattamento d'un testo teatrale. Giocando sui registri drammatici dell'atmosfera e dell'intimità, la regista sfrutta tutta una serie di tecniche cinematografiche come il montaggio e la ripresa al rallentatore per "descrivere attraverso i ritmi esteriori" – come le pulsazioni erotiche di una trivella petrolifera o i gesti armoniosi di una danza – "i ritmi interiori delle emozioni". Come aveva già fatto per *La Folie des vaillants*, anche qui Dulac girò vari finali: uno più consono alla conclusione della pièce originale e un altro, sollecitato dai distributori, più conservatore. Del film esistono varie versioni: in una copia destinata a un pubblico cattolico mancano le scene più festose e il finale meno convenzionale, mentre nella versione più esuberante del film figura una magnifica festa con costumi e scenografie orientalescanti e una strabiliante scena di harakiri che prefigura la crisi del marito. La seconda versione è quella proposta in questa rassegna.

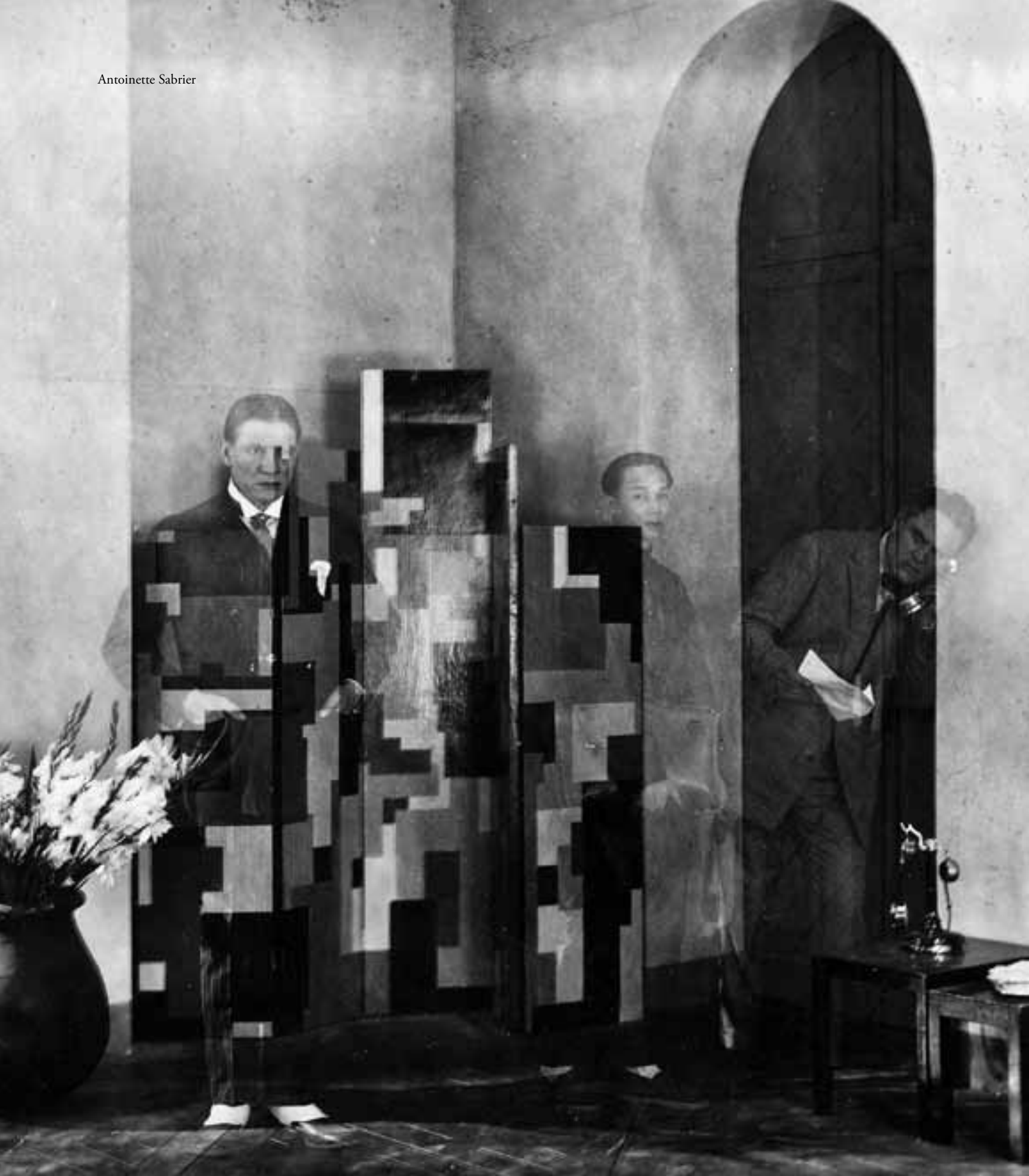
*Based on a play by Romain Coolus, whose work Dulac reviewed as a young theater critic in 1908, her commercial and controversial Ève Francis vehicle, Antoinette Sabrier, is the tale of a beautiful, independent, and sexually liberated woman, torn between her oil-baron husband (Gabriel Gabrio) and her lover (Paul Guidé). A nuanced portrayal of the negotiation of duty and desire, this portrait of a woman trapped in an unhappy marriage to an inattentive husband, and deprived of an unrequited love might be seen as an unofficial sequel to Dulac's earlier feminine portraits (Countess d'Amaury in La Belle Dame sans merci, the heroine of La Souriante Madame Beudet). However, it is not a simple theatrical adaptation. Playing on the dramatic registers of both atmosphere and human intimacy, Dulac employs a variety of cinematic techniques such as slow motion and editing to "describe through external rhythms", such as the erotic pulsations of an industrial oil rig, or the harmonious gestures of dance, "the inner rhythms of character emotions". As she had done for La Folie des vaillants, Dulac also shot multiple endings for the film, one in keeping with the suicidal ending of the original play, as well as another more conservative ending solicited by distributors. Multiple copies of the film exist: while the most festive scenes and original ending are cut from a Catholic edition, the most colorful version of the film features a beautiful fête with oriental costumes, decors, and a startling harakiri performance prefiguring the husband's crisis. This latter is featured here.*

## LA PRINCESSE MANDANE

Francia 1928 Regia: Germaine Dulac

■ Sog.: dal romanzo *L'Oublié* di Pierre Benoit. Scen.: Germaine Dulac. F.: Paul Guichard, Lucien Bellavoine. Scgf.: Silvagni. Int.: Edmonde Guy (Mandane), Mona Goya (Simoun), Groza Wesco (Lily de Thorigny), Ernest Van Duren (Étienne Pindère), Jacques Arna (Gerys-Kahn),

Antoinette Sabrier





La Princesse Mandane

Paul Lorbert, Yvonne Legeay, Valenti Colino (Azyme Electropoulos), Sylvie Mai (Anna), Gérard de Wiblo (Michel Voraguine), Geneviève Gargèse, Christian Gérard. Prod.: Alex Nalpas. ■ 35mm. L.: 1775 m (l. orig.: 2400 m). D.: 74' a 24 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles  
 ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

Negli anni Venti, Dulac fece frequentemente ricorso all'espressione lirica e metaforica dello sport e della danza, ovvero all'"arte delle armonie gestuali", per esprimere gli stati interiori dei suoi personaggi e spesso per sovvertire le convenzioni di genere. Nella *Princesse Mandane* (1928), film commerciale tratto da un romanzo di Pierre Benoît, Dulac evoca attraverso il balletto classico le costrizioni della condi-

zione femminile. Il film narra la storia di un giovane che dopo aver visto il grande film d'avventura *Michel Strogoff* (Viktor Turžanskij, 1926) immagina di viaggiare nella terra dei tartari dove tenta di salvare una principessa sequestrata nel suo palazzo. Qui Dulac ricorre alla semplice e lineare immagine di una ballerina immobile per evocare la condizione della principessa prigioniera. In una delle immagini di maggior impatto visivo del film, la ballerina – immobile, con l'eccezione di poche limitate e controllate pose – è isolata al centro di una sala immensa, circondata dai guardiani e dagli spettatori che la osservano. Questa composizione traduce visivamente la condizione della giovane eroina, intrappolata in una rappresentazione a uso e con-

sumo degli uomini. L'immagine della principessa – la *mise-en-scène* della sua femminilità – è oggetto di una fantasia maschilista, esattamente come il corpo fragile ed effimero della ballerina.

Dulac, che a quei tempi fu vista ballare con la sua compagna nei cabaret di rue Lepic a Montmartre, utilizzò i ritmi del cinema e della danza anche per affrontare questioni socialmente più controverse come l'omosessualità. Quando viene liberata, la principessa sembra riconquistare il controllo sulla propria immagine. Dapprima la sua libertà passa attraverso il travestimento da uomo, motivo ricorrente dell'opera di Dulac (*Ame d'artiste*, 1925, e *L'Invitation au voyage*, 1927). Poi, nel momento culminante del film [*spoiler alert*], dopo essere stata liberata



grazie all'intervento del giovane avventuriero, la principessa lo respinge, gli offre la propria corona in segno di gratitudine ed esce di scena con un'altra donna. Lo sguardo diretto fuori campo dell'avventuriero, sul cui volto si dipinge un'espressione d'orrore, rende esplicito il sottotesto omosessuale. La cornice narrativa del film, che nel finale ristabilisce i ruoli sociali eteronormativi, consentì indubbiamente a Dulac di soddisfare un pubblico più vasto e conservatore.

*Throughout the 1920s, Dulac turned frequently to the metaphorical and lyrical expression of sport and dance, or the "art of gestural harmonies", to express the "inner states" of her characters, and often to subvert gender conventions. In La Princesse Mandane (1928), a commercial film adapted from a novel by Pierre Benoît, Dulac evokes the constraints of the female condition through classical*

*ballet. The film tells the story of a young man who, having seen the great adventure film Michel Strogoff (Victor Tourjansky, 1926), imagines a voyage to the land of the Tartars, in which he attempts to rescue a princess sequestered in her palace. Here, Dulac uses the simple linear figure of an immobile ballerina to evoke the social condition of the captive princess. In one of the film's most visually striking scenes, the ballerina, who stands immobile aside from a few restricted and controlled poses, is isolated in the center of an immense room, surrounded by the guardians and spectators gazing at her. This composition visually translates the condition of the young heroine, as well as her sequestration in a masculine image. The image of the princess – the mise-en-scène of her femininity – is the object of a masculinist fantasy, just like the fragile and ephemeral body of the ballerina. During this period in which the cineaste and her partner Colson-Malleville were*

*spotted dancing in the cabarets of rue Lepic (Montmartre), Dulac also used the rhythms of cinema and dance to tackle more socially controversial issues, such as homosexuality. At the time of her liberation, the princess appears to regain control of her image. First, her liberty comes through cross-dressing, a recurring motif in Dulac's work (Ame d'artiste, 1925, L'Invitation au voyage, 1927). Then, at the film's climax [spoiler alert], the princess, after being aided in her liberation by the young adventurer, rejects him. She presents him her crown, as a token of her gratitude, and leaves off-screen with another woman. Arguably, the gaze of the adventurer directed off-screen, followed by his expression of horror, renders the homosexual subtext explicit. The film's framing narration, which restores heteronormative social roles at the end of the film, no doubt allowed Dulac to satisfy a broader, more conservative public at the time.*

## I FILM MUSICALI THE MUSICAL FILMS

### AUTREFOIS... AUJOURD'HUI

Francia 1930 Regia: Germaine Dulac

■ Scen.: Germaine Dulac. F.: Paul Guichard. Ass. regia: Marie-Anne [Colson-]Malleville. Int.: Lilian Constantini, Reix Darcourt. Prod.: Isis Films. Musiche registrate / Records: *Dis-moi tu, dis-moi toi*, Johann Strauss, Columbia 1929; *Facilita or Smiles, then, kisses*, John Hartmann/Jack Mackintosh, Columbia 1929; *Quatre et trois*, Marius Brun, Columbia 1929 (da BNF). ■ 35mm. L.: 177 m (l. orig.: 192 m). D.: 7' a 20 f/s. Bn. Versione francese con didascalie francesi / French version with French subtitles ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

### CELLES QUI S'EN FONT

Francia 1930 Regia: Germaine Dulac

■ Scen.: Germaine Dulac. F.: Jean Jouannetaud. Int.: Lilian Constantini, Georges Vallée. Prod.: Isis Films. Musiche registrate / Records: *Toute Seule*, Parlophone 1928, voce: Fréhel; *A la dérive*, Pathé 1927, voce: Germaine Lix (da BNF). ■ 35mm. L.: 130 m. D.: 6' a 18 f/s. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Lobster Films ■ Restaurato da / Restored by Lobster Films e Ripley's Film

### CEUX QUI NE S'EN FONT PAS

Francia 1930 Regia: Germaine Dulac

■ Scen.: Germaine Dulac. Prod.: Isis Films. Musiche registrate / Records: *Si j'étais chef de gare*, Maurice Yvain/André Barde, Columbia 1928; *Sur le pont d'Avignon*, Columbia 1928 (da BNF). ■ 35mm. L.: 133

m. D.: 6' a 20 f/s. Bn. Versione francese / French version ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

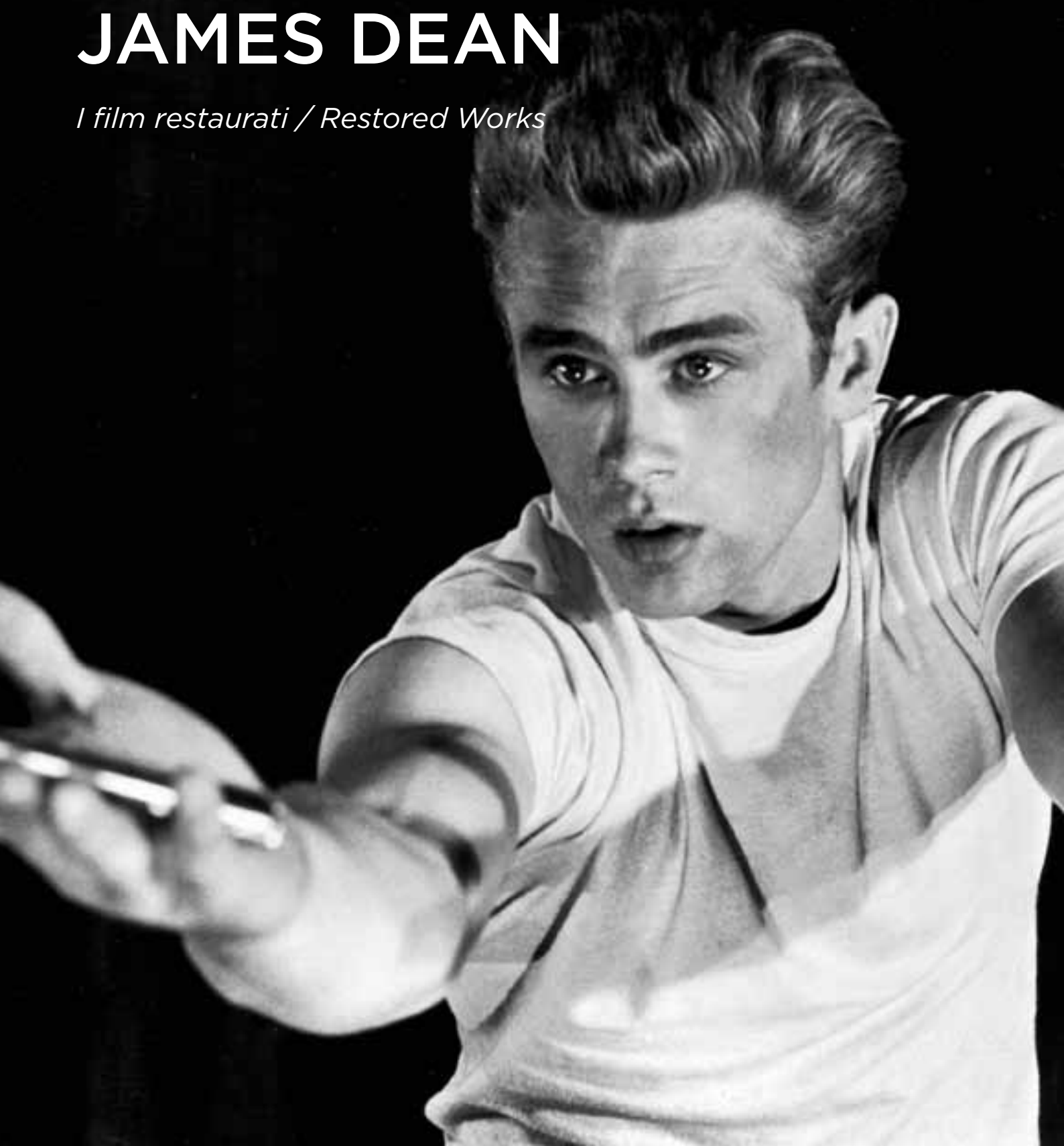
### UN PEU DE RÊVE SUR LE FAUBOURG

Francia 1930 Regia: Germaine Dulac

■ Scen.: Germaine Dulac. F.: Paul e Alfred Guichard. Prod.: Isis Films. Musiche registrate / Records: *Louise*, Gustave Charpentier, Columbia 1927; *Paysage Reynaldo Hahn*, Columbia 1928; *Heure Exquise*, Reynaldo Hahn, Columbia 1928 (da BNF). ■ 35mm. L.: 22 m. D.: 11' a 22 f/s. Bn. Versione francese / French version ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

# JAMES DEAN

*I film restaurati / Restored Works*



## EAST OF EDEN

USA, 1955 Regia: Elia Kazan

■ T. it.: *La valle dell'Eden*. Sog.: dal romanzo omonimo di John Steinbeck. Scen.: Paul Osborn. F.: Ted McCord. M.: Owen Marks. Scgf.: James Basevi, Malcolm Bert. Mus.: Leonard Rosenman. Int.: James Dean (Cal Trask), Julie Harris (Abra), Raymond Massey (Adam Trask), Burl Ives (Sam), Richard Davalos (Aron Trask), Jo Van Fleet (Kate), Albert Dekker (Will Hamilton), Lois Smith (Anne), Harold Gordon (Gustav Albrecht), Nick Dennis (Rantini). Prod.: Warner Bros.-First National ■ DCP. D.: 115'. Col. Versione inglese con sottotitoli italiani / *English version with Italian subtitles* ■ Da: Warner Bros per concessione di Park Circus ■ Il restauro 4K del negativo camera 35mm originale è stato realizzato alla Warner Bros. Motion Picture Imaging. Data la popolarità del film, il negativo aveva subito significativi danni fisici. Il suono stereo è stato ricavato da Chace Audio by Deluxe dalle colonne magnetiche delle copie di distribuzione / *4K restoration from the 35mm original camera negative at Warner Bros. Motion Picture Imaging. This original camera negative sustained heavy physical damage due to the popularity of the film. The stereo soundtrack was retrieved by Chace Audio by Deluxe from 35mm 'Mag Stripe' prints, manufactured for original release*

La grande intuizione di Kazan fu James Dean, un giovane attore che aveva interpretato il provocante ragazzo arabo nell'adattamento teatrale dell'*Immoralista* di André Gide ed era riuscito a sedurre non solo il protagonista ma anche la critica. Fu lo sceneggiatore Paul Osborn a proporre Dean, e dopo un breve colloquio Kazan fu certo che questo ragazzo era Cal. Steinbeck fu d'accordo, disse "eccome se lo è!" e la questione fu risolta.

Robert Cornfield in Elia Kazan, *Appunti di regia*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2011

Sentivo che il corpo di Dean era molto grafico [...]. Addirittura camminava come un granchio, come se cercas-

se sempre di rannicchiarsi. Io me ne accorgevo, ma non è una cosa visibile nei primi piani. Comunque Dean era storpio dentro – non era come Brando. La gente li paragonava, ma non c'era nessuna somiglianza. Era un ragazzo molto, molto più malato, e Brando non è malato, è solo tormentato. Ma penso anche che ci sia qualcosa di speciale nel volto di Dean. È un volto così desolato e solo e strano. E ci sono momenti in cui uno si dice "Oh, Dio, ma è bellissimo – che spreco! Quanta bellezza perduta!".

Dean era quello che aveva il talento più naturale dopo Marlon. Ma gli mancava la tecnica; non aveva una formazione adeguata. Non era in grado di interpretare ruoli che non fossero nelle sue corde. Spesso azzecchava una scena istintivamente al primo colpo. A volte invece no e allora cominciavano i problemi. Non aveva neanche un'intelligenza di prim'ordine. Dirigerlo era gratificante perché coglieva sempre qualcosa dello spirito della gioventù che si considerava defraudata dalla generazione precedente. Ma c'era un elemento di autocommiserazione e lo

trovavo seccante. C'era in lui una considerevole dose di innocenza, che però non si accompagnava alla forza o al coraggio ma all'odio e a una sorta di disperazione. La sua immaginazione era limitata, come quella di un bambino. Dirigerlo era come dirigere il cane Lassie; il regista somministrava una serie di premi e di minacce e ingaggiava con lui una partita psicologica. Bisognava coccolarlo e abbracciarlo oppure minacciare di abbandonarlo. Il suo attore preferito era Brando, e qui il solo termine possibile è adorazione. Quando Brando venne a far visita al set della *Valle dell'Eden* Jimmy era intimorito e quasi raggrinzito per il rispetto. Ma non sono d'accordo con quanti dissero che aveva preso in prestito i manierismi di Marlon; lui aveva già i suoi, ed erano più che sufficienti.

Elia Kazan, *Appunti di regia*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2011

*Kazan's great casting hunch was James Dean, a young actor who had played the tantalizing Arab boy in a stage adaptation of André Gide's The Immoralist and succeeded in seducing critics in ad-*



East of Eden

dition to the play's protagonist. Screenwriter Paul Osborn suggested Dean, and after a brief interview, Kazan was sure this guy was Cal. Steinbeck agreed, "said he sure as hell was, and that was it". Robert Cornfield in *Elia Kazan, Kazan on Directing, Alfred A. Knopf, New York 2009*

*I felt that Dean's body was very graphic; it was almost writhing in pain sometimes [...]. He even walked like a crab, as if he were cringing all the time. I felt that, and that doesn't come across in close-up. Dean was a cripple, anyway, inside – he was not like Brando. People compared them, but there was no similarity. He was a far, far sicker kid, and Brando's not sick, he's just troubled. But I also think there was a value in Dean's face. His face is so desolate and lonely and strange. And there are moments in it when you say, "Oh, God, he's handsome – what's being lost here! What goodness is being lost here!"*

*Dean had the most natural talent after Marlon. But he lacked technique: he had no proper training. He could not play a part outside his range. He often hit a scene immediately and instinctively right. Sometimes he did not and then there would be problems. Nor was his intelligence of a high order. Directing him was gratifying because he always caught something of the spirit of the youth which considered itself disenfranchised by the preceding generation, their parts. But there was an element of self-pity here and I found this irksome. He had considerable innocence but not as an adjunct of strength or courage; but of hatred and a kind of despair. His imagination was limited; it was like a child's. To direct him was somewhat like directing Lassie the dog; the director dealt in a series of rewards and threats and played a psychological game with him. He had to be coddled and hugged or threatened with abandonment. His own favorite actor was Brando, and the only word possible here is hero-worship. When Brando came to visit my set of East of Eden, Jimmy was awestruck and nearly shriveled with*

*respect. But I cannot concur in an impression that has some currency, that he fell into Marlon's mannerisms; he had his own and they were ample.*

*Elia Kazan, Kazan on Directing, Alfred A. Knopf, New York 2009*

## REBEL WITHOUT A CAUSE

USA, 1955 Regia: Nicholas Ray

■ T. it.: *Gioventù bruciata*. Sog.: Nicholas Ray, dal saggio omonimo di Robert Lindner. Scen.: Stewart Stern, Irving Schulmann. F.: Ernest Haller. M.: William H. Ziegler. Scgf.: Malcolm C. Bert. Mus.: Leonard Rosenman. Int.: James Dean (Jim), Natalie Wood (Judy), Sal Mineo ('Plato'), Jim Backus (Frank), Ann Doran (Carol), Corey Allen (Buzz), William Hopper (padre di Judy), Rochelle Hudson (madre di Judy), Dennis Hopper (Goon). Prod.: David Weisbart per Warner Bros., First National ■ DCP. D.: 111'. Col. Versione inglese con sottotitoli italiani / English version with Italian subtitles ■ Da: Warner Bros per concessione di Park Circus ■ Restaurato da Warner Bros. in collaborazione con The Film Foundation grazie al contributo di Gucci e The Film Foundation / Restored by Warner Bros. in collaboration with The Film Foundation. Restoration made possible through funding provided by Gucci and The Film Foundation.

Il restauro è stato realizzato alla Warner Bros. Motion Picture Imaging partendo dalla scansione alla risoluzione di 8K del negativo camera originale in CinemaScope (2.55:1). Il negativo originale non era più in grado di produrre una stampa fotocimica soddisfacente a causa dello scolorimento.

Il suono stereo originale è stato restaurato da Chace Audio by Deluxe e ricavato dalle colonne magnetiche delle copie di distribuzione. Il regista Nicholas Ray girò il film usando un dei primi negativi colore Eastman 5248, alternativa economica al procedimento delle tre matrici Technicolor. Purtroppo questo negativo non permetteva una resa ottimale dei colori. Trattando-

si di un film in 'WarnerColor', è stato il laboratorio della Warner Bros., e non la Technicolor, a sviluppare il negativo Eastman e a creare le sezioni ottiche.

Ned Price

*Rebel without a Cause* resta la rappresentazione hollywoodiana più emblematica della gioventù moderna (gli italiani e altri europei avevano già compiuto questa ricognizione), non più incarnata dalle presenze stereotipate di Shirley Temple e Mickey Rooney ma da creature fragili, tormentate e disorientate sulla soglia dell'età adulta. Nessun altro film seppe addentrarsi così tanto in questa tematica. Il saggio del dottor Robert Lindner da cui fu tratto il film era sepolto negli archivi della Warner dal 1946 e fu ripescato proprio quando la tematica giovanile si stava facendo scottante.

I giovani attori trovarono nel regista un'anima affine che li capiva e che sapeva vedere nell'onore e nella dignità le caratteristiche salienti – già oltre la portata delle persone più anziane – della loro generazione. Il ritratto che Nicholas Ray fece di James Dean (e naturalmente di Natalie Wood e Sal Mineo) era plausibile e trattava con irriverenza i precetti dell'Actors' Studio. Non a caso, contrariamente a Kazan e a Stevens, Ray fu il solo a non lamentarsi del carattere di James Dean.

Il film traeva la propria verosimiglianza dalla ricerca antropologica, sempre cara a Nicholas Ray. Ma non avrebbe potuto conquistare il rango di verità eterna senza il CinemaScope (nel glorioso formato 2.55:1) e il colore (ricordiamo che il film fu girato per dieci giorni in bianco e nero prima che la Warner Bros. decidesse il passaggio al colore): lo testimoniano già i primi sensazionali minuti nella stazione di polizia. La messinscena è fondamentale in questo sottile e improbabile melodramma condensato in ventiquattro ore. I giovani volti di Dean e Wood, prima estranei l'uno all'altra e ora costretti ad affrontare l'ignoto, mettono in campo la tenerezza quale sorprendente antago-



Rebel without a Cause

nista di un mondo troppo crudele e la miracolosa forza dell'innocenza ancora intatta. Anche i luoghi, come il planetario e la sua notte artificiale seguita da una notte vera e dai suoi lampi di vita familiare, offrono un efficace contrasto con l'ipocrisia del mondo adulto.

Ma le parole più eloquenti restano quelle di François Truffaut, che considerava James Dean "un eroe baudelairiano": "In James Dean i giovani d'oggi si ritrovano completamente, e più che per le ragioni che si citano di solito, violenza, sadismo, frenesia, malvagità, pessimismo e crudeltà, per altre infinitamente più semplici e quotidiane: pudore dei sentimenti, fantasia in ogni occasione, purezza morale senza rapporti con la morale corrente ma più rigorosa, gusto inestinguibile dell'adolescente per la competizione, ebbrezza, orgoglio e rimpianto di sen-

tirsi 'fuori' della società, rifiuto e desiderio di integrarsi e infine accettazione – o rifiuto – del mondo come è".

Peter von Bagh

*Restoration was completed from an 8K scan of the original CinemaScope (widescreen 2.55:1) camera negative at Warner Bros. motion Picture Imaging. Due to color fading, the original camera negative could no longer yield an acceptable photochemical print. The stereo soundtrack was reconstructed by Chace Audio at Deluxe from the magnetic soundtrack stripes of release prints.*

*Director Nicholas Ray shot this film using early single-strip Eastman color 5248 negative, which was a low-cost alternative to the 3-strip Technicolor process. Unfortunately, this early color negative yielded poor color imagery. This was a 'WarnerColor' feature, which meant*

*that the Eastman negative would be processed and optical sections created at the Warner Bros. laboratory, rather than at Technicolor.*

Ned Price

*Rebel without a Cause is the striking, quintessential Hollywood film about the emergence of modern youth on screen (Italian and other European cinemas had made redefinitions earlier) – no longer represented by the zombielike presences of Shirley Temple or Mickey Rooney, but by recognizable fragile, searching souls and their vertigo on the threshold of adulthood. No film went into this so profoundly, nothing even came close. The premise – Dr. Robert Lindner's study – had been in the Warner archives since 1946; it was tackled at the precise moment when young people became an independent force.*

*Young actors found in their director an understanding soul brother who saw honor and dignity – already beyond the grasp of older people – as defining characteristics. Thus, Nicholas Ray's portrayal of James Dean (and of course of Natalie Wood and Sal Mineo as well) seemed real and somehow sovereignly irreverent even about Actors' Studio concepts; symptomatically Ray, contrary to Kazan or Stevens, was the only one who didn't complain about Dean's behavior. This vision's truthfulness was based on anthropological research, always close to the heart of Nicholas Ray. But it could not have become timelessly true without the touch of color and CinemaScope (in its great early period of 1:2.55 format – ten days were filmed in black and white before Warner Bros. made the change), epitomized immediately in the sensational first minutes at the police station. The mise-en-scène means everything in this subtle melodrama that takes place in 24 hours, and its improbable story, condensed for the sake of deeper truth: the young faces of Dean and Wood, previously strangers to each other, confronted with the great unknown, tenderness as a surprising counterforce to the too cruel world, the miraculous feeling that the best human potential is still untapped; and the places, like the planetarium and its artificial night, followed by the short real night there and its flash of a true family in contrast to the perverted realities in the homes of each of the three adolescents.*

*François Truffaut, for whom Dean was "a Baudelairian hero", wrote the most eloquent lines about him: "In James Dean, contemporary youth recognizes itself completely, less for the reasons that are usually said – violence, sadism, frenzy, darkness, pessimism and cruelty – than for others infinitely more simple and everyday: emotional modesty, fantasy every moment, the eternal taste of adolescence for the test, drunkenness, pride and regret at feeling 'outside' of society, refusal of the desire to belong, and finally the acceptance – or refusal – of the world as it is".*

*Peter von Bagh*

## GIANT

USA, 1956 Regia: George Stevens

■ T. it.: *Il gigante*. Sog.: dal romanzo omonimo di Edna Ferber. Scen.: Fred Guiol, Ivan Moffat. F.: William C. Mellor. M.: William Hornbeck. Scgf.: Boris Leven. Mus.: Dimitri Tiomkin. Cost.: Marjorie Best. Int.: Rock Hudson (Jordan 'Bick' Benedict), Liz Taylor (Leslie), James Dean (Jett Rink), Mercedes McCambridge (Luz Benedict), Carroll Baker (Luz Benedict II), Dennis Hopper (Jordan Benedict III), Sal Mineo (Angel), Elsa Cardenas (Juana Benedict), Chill Wills (zio Bawley), Rod Taylor (David). Prod.: Henry Ginsberg, George Stevens per Giant Productions, Warner Bros. ■ DCP. D.: 201'. Col. Versione inglese con sottotitoli italiani / English version with Italian subtitles ■ Da: Warner Bros per concessione di Park Circus ■ Il restauro 4K dal negativo camera 35mm originale è stato realizzato alla Warner Bros. Motion Picture Imaging con la supervisione di George Stevens Jr. Trattandosi di un film in 'WarnerColor', è stato il laboratorio della Warner Bros., e non la Technicolor, a sviluppare il negativo Eastman e a creare le sezioni ottiche / 4K restoration from the 35mm original camera negative at Warner Bros. Motion Picture Imaging , under the supervision of George Stevens Jr. Giant was a 'WarnerColor' feature, which meant that the Eastman negative would be processed and optical sections created at the Warner Bros. laboratory, rather than at Technicolor.

Non c'è immagine del giovane Jett Rink in *Giant*, non c'è sua apparizione, sua fuga, suo sguardo sbieco, suo ritrarsi in penombra che non sembri già predisposto in funzione del mito (e relativo *merchandising*). Jimmy Dean, cappello calato sugli occhi, allunga le gambe sul cruscotto della macchina scoperta. Jimmy Dean appoggiato allo stipite della porta, questa volta il cappello getta un'ombra su metà del viso, esasperando il rilievo delle labbra socchiuse a reggere la sigaretta. Jimmy Dean corre, solo come un giovane coyote, su uno sfondo vuoto di deserto – come il giovane coyote che Liz Taylor vede, annuncio di terra selvatica, dal

finestrino del treno su cui ha appena consumato la sua notte di nozze.

Non è solo luce postuma, la tragedia americana dell'eroe giovane e bello – e *killed in action* (su una strada della California, a riprese non ancora ultimate). La presenza di Jimmy Dean in *Giant* risponde a un esigente processo di costruzione divistica. Con sottigliezza George Stevens lo conduce lavorando sui margini, sulle soglie. Accoglie il turbamento che il corpo ancora quasi adolescente, alieno, così Actors' Studio, porta in un'epopea ranchera che non è la sua. Jimmy Dean recita sempre "a lato", come scrive Truffaut; è sempre fuori, spesso in qualche punto del secondo piano, ed è come se quel che accade in primo piano perdesse fuoco e interesse.

Sulla soglia della grande casa di Reata celebra il suo successo e l'inizio della fine. Dall'orma del piedino della dea, di Leslie/Liz che Jett Rink desidera senza averne il coraggio, sono uscite bolle di petrolio. Ci vuole tempo e lavoro, e lunghi fuoricampo mentre i protagonisti sono impegnati a collaudare il proprio matrimonio, ma infine il petrolio erompe, lo inzuppa. Jett Rink sarà un uomo solo, ma un uomo ricco. Esibisce trionfante la propria faccia unta e nera – come la faccia di *Accatone* sporca di sabbia, è l'annuncio d'un destino, una ridente maschera tragica. Questa scena magnifica è il displuvio del film, dove *Giant* risplende per quel che è: un capolavoro mancato.

Stevens sa mettere in scena come pochi le dinamiche familiari, il loro funzionamento affettivo ed economico. Come mostrano le sue commedie anni Quaranta (*The Talk of the Town*, *The More the Merrier*), è capace di raccontare, accarezzando i dettagli, quel che accade nelle case. La sua Reata, un gotico americano dai colori schiariti, sembra l'eccentrico prelievo da un quadro di Hopper – intorno non c'è il New England ma il rovente nulla texano, identica però l'evocazione dell'isolamento. *Giant* ha molti meriti, che non gli impediscono di diventare una

ridondante saga sui vecchi e i giovani, la rete narrativa più fitta ma meno tesa, il melodramma blandamente delegato alla causa civile e antirazzista; non aiuta il trucco che di colpo deve aggiungere a tutti vent'anni. Il gigante fragile, l'innocenza americana ormai corrotta dal petrolio, ha quella terribile stempiatura posticcia. Sì, dispiace che siano queste le ultime immagini che il cinema conserva di lui. Ma così è andata questa vita (di Jett Rink, di Jimmy Dean).

Paola Cristalli

*In Giant there is not an image, appearance, departure, sideways look or retreat into shadows of the young Jett Rink that does not seem made for myth (and its merchandising). Jimmy Dean, with his hat pulled over his eyes, stretching his legs onto the convertible's dashboard. Jimmy Dean leaning against the door jamb, his hat casting a shadow on his face, magnifying his half-closed lips holding a cigarette. Jimmy Dean running alone like a young coyote on an empty desert background – like the young coyote Liz Taylor sees, herald of a wild land, from the train where she just spent her wedding night.*

*It is not just a question of posthumous light, the American tragedy of the young and beautiful hero killed in action (on a California road, while shooting was still underway). The presence of Jimmy Dean in Giant complies with the demanding process of making a star. With subtlety George Stevens directs him along edges and thresholds. He endures the agitation that this still almost adolescent, alien and decidedly Actors' Studio figure brings to a rancher epic that is not his own. Jimmy Dean consistently acts "on the side", as Truffaut wrote; he is always far away, often somewhere in the background, and what happens in the foreground suddenly becomes blurred and of less interest.*

*On the threshold of the grand house at Reata he celebrates his success and the beginning of the end. Oil bubbles up from the footprints of the goddess Leslie/Liz, for whom Jett Rink pines in silence. It takes time and work, and long off-screen*



Giant

*sequences while the main characters are putting their marriage to the test, but in the end the oil blows out and drenches him. Jett Rink will be a lonely but rich man. He triumphantly shows off his oily black face – like Accattonè's face covered in sand, it announces his fate, a smiling tragic mask. This magnificent scene is the film's turning point where Giant shines for what it is: a failed masterpiece.*

*Few knew how to present family dynamics and how they function emotionally and economically like Stevens. As his comedies from the 1940s demonstrate (The Talk of the Town, The More the Merrier), he could tell the story of what was going on inside homes, caressing the details. His Reata, a faded American Gothic, seems a wild sample taken from*

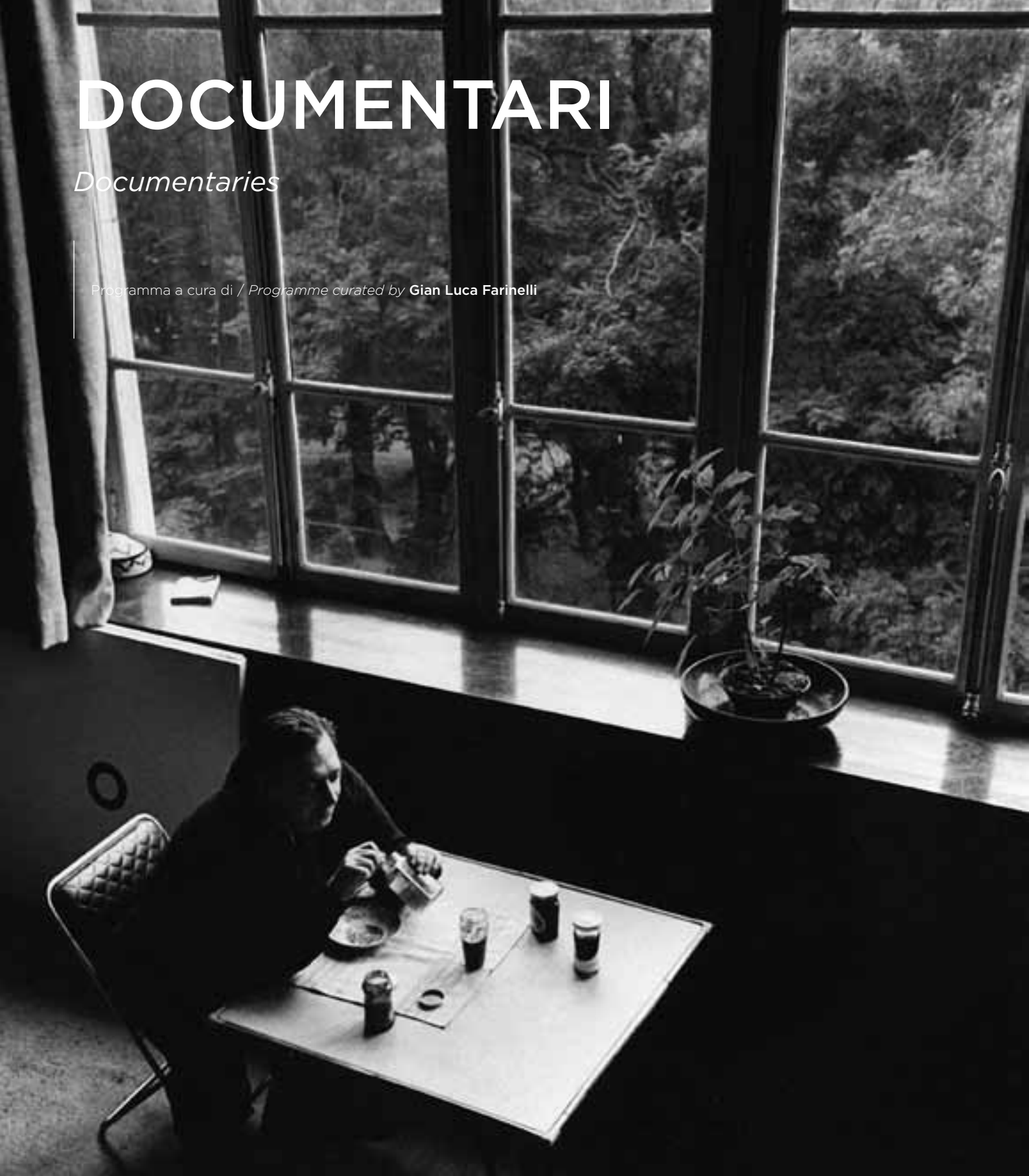
*a Hopper painting – it is not surrounded by New England but the scorching nowhere of Texas, yet the sense of isolation is the same. Giant has many virtues, which, however, do not prevent it from becoming a bombastic saga about the old and the young, the narrative network dense but not taut, the melodrama feebly assigned to civil rights and anti-racism; and the makeup that has to suddenly make everyone look twenty years older does not help. The fragile giant, American innocence made corrupt by oil, has an awful fake receding hairline. Yes, it is a shame that these are the final images of him preserved on film. But that is how life went (Jett Rink's life, and Jimmy Dean's).*

Paola Cristalli

# DOCUMENTARI

*Documentaries*

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





## **LA IX OLIMPIADE DI AMSTERDAM**

Italia, 1928

■ Prod: Istituto LUCE. L. or: 4980m.

Il film è attualmente in corso di restauro a cura del Comitato Internazionale Olimpico (CIO) in collaborazione con l'Istituto Luce, nell'ambito del progetto di conservazione e restauro di tutti i filmati ufficiali dei Giochi Olimpici.

La proiezione proposta al Cinema Ritrovato comprende scene ancora non restaurate dalle versioni originale italiana e danese (prodotta dalla UFA di Berlino sotto la supervisione di Wilhelm Prager) e materiali provenienti dal restauro digitale curato dal CIO, oltre a una presentazione della produzione del film nelle sue diverse versioni (per la Germania, l'Olanda e l'Unione Sovietica) e del progetto di restauro del CIO.

Adrian Wood

Sulla rivista "Cine mondo" del 5 giugno 1928, all'interno dell'apposita rubrica dedicata all'attività dell'Istituto Nazionale LUCE, viene annunciato con enfasi: "Il Governo Olandese e il Comitato Olimpico hanno privilegiato l'Istituto Nazionale LUCE affidandogli l'esclusività di tutte le riprese cinematografiche concernenti le Olimpiadi, riconoscendo nella LUCE una perfetta organizzazione tecnica". In realtà, come riportato nella pubblicazione "Official Report of the Olympic Games of 1928 celebrated at Amsterdam", la concessione al LUCE dell'esclusiva per la realizzazione e la distribuzione delle riprese cinematografiche delle competizioni olimpiche è stata frettolosamente affidata all'ente italiano solo dopo la defezione della casa di

produzione tedesca O.F.A. (Olympia Film Aktiengesellschaft), inizialmente prescelta per il prestigioso incarico. L'inaspettata occasione è estremamente allettante e l'Istituto LUCE invia in Olanda alcuni dei migliori operatori a disposizione che documenteranno nel dettaglio la *kermesse* olimpica, filmando, oltre alle cerimonie di apertura e di chiusura, tutte le fasi salienti delle gare disputate. Il risultato è un lungometraggio di oltre 4900 metri dal titolo *La IX Olimpiade di Amsterdam*. Nonostante l'indubbio sforzo produttivo e l'eccellenza delle riprese, il *reportage* olimpico girato dalle *troupes* italiane avrà un destino travagliato: la precarietà degli accordi commerciali stipulati con il Comitato Olimpico e con la rete degli esercenti cinematografici olandesi, non consentirà al LUCE di sfruttare appieno la distribuzione internazionale del film, che invece circolerà in vari paesi del mondo in una seconda edizione curata dal regista tedesco Wilhelm Prager per l'UFA di Berlino, con cui l'ente cinematografico italiano ha appena stretto un vincolante accordo di cooperazione. Dalle ricerche ad oggi effettuate e tuttora in corso si deduce che, presumibilmente, *La IX Olimpiade di Amsterdam*, nella sua versione originale ed integrale, non è distribuito nemmeno nelle sale italiane, dove verranno proiettati esclusivamente alcuni estratti del film, relativi a singole gare e inseriti in vari cinegiornali LUCE. La tiepida accoglienza riservata al lungometraggio olimpico persino entro i confini nazionali è probabilmente riconducibile a ragioni di ordine politico; infatti, alla conclusione dei Giochi, Mussolini si è dichiarato profondamente deluso dai risultati ottenuti dagli atleti italiani, tanto da esautorare immediatamente il titolare della Presidenza del Comi-

tato Olimpico Italiano Lando Ferretti, sostituito con Augusto Turati, potente ex dirigente del Partito Nazionale Fascista: a fronte di tali premesse, è comprensibile che il lancio in grande stile di un film che, di fatto, documenta la mancata affermazione dello sport italiano risulta, nell'Italia di allora, del tutto inammissibile.

*The film is currently being restored by the International Committee (IOC), in association with Istituto LUCE, as part of the IOC's ongoing preservation and restoration of all Official Record Films of the Games. This screening will comprise of un-restored scenes from both the original Italian version and the Dutch version (produced by UFA Berlin under the supervision of Wilhelm Prager) and material from the IOC's digital restoration. Further work on the restoration of the Dutch version is envisaged. This screening will also include a presentation on the film's production and its versioning (for Germany, Netherlands and the Soviet Union) as well as the IOC's restoration programme.*

Adrian Wood

*A special column on the Istituto Nazionale LUCE in the magazine "Cine Mondo" of June 5, 1928, stated loud and clear: "The Dutch government and the Olympic [Games Organizing] Committee awarded Istituto Nazionale LUCE the exclusive rights to filming the Olympics, acknowledging the institute's perfect technical organization." In reality, as reported by the "Official Report of the Olympic Games of 1928 celebrated at Amsterdam", the deal with Istituto LUCE for the filming and distribution of footage of the Olympic games was done hastily after the Swiss production company O.F.A. (Olympia Film AG) headed by Arnold Fanck, initially*

chosen for the prestigious job had withdrawn. The unexpected opportunity was extremely appealing, and Istituto LUCE sent some of the best cameramen to Holland to document in detail the Olympic gathering, filming the opening and closing ceremonies and all of the salient moments of each sports event. The result was a feature-length film of over 4900 meters titled *La IX Olimpiade di Amsterdam*. Despite the unquestionable productive effort involved and the excellence of the footage, the Olympic reportage shot by the Italian unit met an unhappy fate: the precarious commercial agreements made with the Olympic Committee and the Society of Dutch exhibitors prevented

Istituto LUCE from fully taking advantage of the international distribution of the film, which would be disseminated in various countries around the world in a second edition overseen by the German director Wilhelm Prager for the UFA in Berlin, with which the Italian film institute had just signed a binding cooperation agreement. From the research still underway it appears that *La IX Olimpiade di Amsterdam*, in its original full-length version, was never released in Italian theaters, but instead screened as excerpts from the film of individual events in various LUCE newsreels. The lukewarm reception of the Olympic feature-length film in Italy was prob-

ably connected to politically-motivated reasons; in fact, at the end of the games, Mussolini declared that he was deeply disappointed by the results of the Italian athletes, so much so that he stripped Lando Ferretti of the presidency of the National Italian Olympic Committee (CONI) and handed it to Augusto Turati, the powerful former secretary of the Italian National Fascist Party: under the circumstances, it is understandable how the grandiose release of a film that in reality only documented the failure of Italian athletics was completely unacceptable to Italian audiences.



## LANGLOIS

USA, 1970

Regia: Eila Hershon, Roberto Guerra

■ F., M.: Eila Hershon, Roberto Guerra. Int.: Henri Langlois, Jeanne Moreau, Ingrid Bergman, Simone Signoret, Lillian Gish, Catherine Deneuve, Francois Truffaut, Jean Renoir, Viva, Kenneth Anger. Prod.: Eila Hershon, Roberto Guerra ■ DCP. D.: 52'. Bn e Col. Versione inglese / *English version* ■ Da: Cinémathèque Française per concessione di East Village Entertainment, LLC ■ Restaurato nel 2014 da / *Restored in 2014 by* Cinémathèque française e Kathy Brew

Vivace omaggio al grande cinefilo e fondatore della Cinémathèque Française, questo documentario offre un ritratto stravagante e aneddótico che alterna interviste ad amici e colleghi di Langlois e filmati di lui che cammina per Parigi parlando a ruota libera un po' di tutto, dalla casa in cui visse Jean Renoir ai cigni bianchi e neri che si sofferma a osservare in un parco.

“Questo nero bellissimo è il nero del cinema” dice indicando un cigno. “Questo” aggiunge indicandone un gruppo “è il bianco e nero del cinema. E il rosso” conclude riferendosi al becco del cigno nero, “è il cuore del cinema”. Questo ritratto realizzato da Eila Hershon e Roberto Guerra dimostra che Langlois riusciva a vedere risvolti cinematografici praticamente ovunque, e con appassionata intensità.

Simone Signoret racconta come egli fosse capace di interrompere la proiezione di un film se pensava che il pubblico non fosse all'altezza di ciò che stava vedendo: “No, siete troppo stupidi” diceva, e poi proiettava *La corazzata Potëmkin* nel soggiorno del piccolo appartamento di sua madre, durante l'occupazione tedesca, quando la proiezione di un film sovietico avrebbe potuto metterlo nei guai”. Langlois stesso ricorda che da bambino trovava “quasi insopportabile” guardare film d'ambientazione moder-



Langlois

na, perché non riusciva a credere che fossero opere di finzione. Per questo guardava i film storici.

Era “un uomo dal destino segnato, nato per fare una sola cosa”, racconta Lillian Gish, intervistata nel documentario insieme a Ingrid Bergman, Catherine Deneuve, Jean Renoir, Jeanne Moreau e François Truffaut.

Langlois passa in rassegna le case in cui ha vissuto e gli edifici che hanno ospitato la Cinémathèque, della quale si intravede la sede attuale. C'è anche un breve spezzone di cinegiornale che

ritrae le animate proteste scoppiate in seguito alla breve destituzione di Langlois dall'incarico di direttore della Cinémathèque all'inizio del 1968, proteste che sono state considerate un antecedente del maggio francese.

Quel che emerge, con forza ancor maggiore dell'amore di Langlois per il cinema, è l'immenso senso di gratitudine espresso nei suoi confronti da tutti coloro che partecipano a questo affettuoso tributo.

Janet Maslin, *Langlois' at public*, “The New York Times”, 5 agosto 1983

*This 52-minute documentary, made in 1970, offers a whimsical, anecdotal portrait, interspersing interviews with Mr. Langlois's admiring associates with footage of him as he walks around Paris, holding forth on anything from a house in which Jean Renoir once lived to the black and white swans he spies in a park. "This beautiful black is the black of the cinema", he says, pointing to one swan. "This" – pointing to several – "is the black and white of the cinema. And the red" – indicating the black swan's bill – "is the heart of the cinema". This portrait, by Eila Hershon and Roberto Guerra, makes it clear that Mr. Langlois could find cinematic overtones in virtually anything, and that he did so with passionate intensity. Simone Signoret tells of how Mr. Langlois might halt the showing of a film if he felt the audience to be unworthy of what it was seeing: " 'No, you're too stupid', he would say, and then he'd show them Potemkin in the dining room of Mr. Langlois's mother's tiny apartment, during the German occupation, at a time when the screening of a Soviet film would have been forbidden". Mr. Langlois himself recalls that as a child, he found it "too strong" to watch films whose characters wore modern dress, since it was impossible for him to believe these were works of fiction. So he watched historical films instead.*

*He was "a man of destiny, born to do one thing", according to Lillian Gish, who, along with Ingrid Bergman, Catherine Deneuve, Jean Renoir, Jeanne Moreau and François Truffaut, is interviewed here.*

*Mr. Langlois points out former homes of his own and of the Cinémathèque, the present-day facilities of which are briefly seen. There is also a bit of newsreel footage of the heated protests against Mr. Langlois's brief dismissal early in 1968, demonstrations that prefigured those that would erupt that May.*

*What emerges, even more distinctly than the intensity of Mr. Langlois's love of film, is the tremendous debt of gratitude owed him by all those who play a part in this affectionate tribute.*

*Janet Maslin, 'Langlois' at public, "The New York Times", August 5, 1983*

## LA FORZA E LA RAGIONE. INTERVISTA A SALVADOR ALLENDE

Italia, 1971 Regia: Roberto Rossellini,  
Emidio Greco

■ Scen.: Renzo Rossellini. F.: Mario Montuori. Int.: Salvador Allende, Roberto Rossellini (se stessi). Prod.: San Diego Cinematografica, RAI Radiotelevisione Italiana ■ DCP. D.: 37'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ■ DCP. D.: 37'. Versione italiana / Italian version ■ Restauro realizzato nell'ambito del Progetto Rossellini, iniziativa promossa da Istituto Luce Cinecittà, Cineteca di Bologna, CSC - Cineteca Nazionale e Coproduction Office / Restored within the framework of the Rossellini Project, promoted by Istituto Luce Cinecittà Cineteca di Bologna, CSC - Cineteca Nazionale e Coproduction Office

Nella primavera del '71 Allende aveva promosso l'operazione che si chiamava *verdad*, l'operazione verità. Aveva invitato personalità da tutte le parti del mondo perché si recassero a Santiago a vedere e toccare con mano l'autentica realtà cilena e il tentativo democratico di sviluppo socialista in Cile. Mio figlio Renzo, in quell'occasione, andò laggiù e io lo pregai di farsi latore di una mia preghiera: avrei amato incontrare Allende e avere un'intervista con lui. Allende mi fece sapere che sarebbe stato lieto di incontrarmi e così ai primi di maggio andai in Cile.

I miei incontri con lui si sono sempre svolti nella sua casa privata. Egli abitava in via Tommaso Moro e, una sera a cena, gli ho parlato di Tommaso Moro l'utopista, gli ho parlato dell'idea generale di utopia. Allende era molto interessato, conosceva Tommaso Moro, ma non ne aveva letto tutte le opere, non ci aveva pensato su. Chiamò uno dei suoi segretari e gli chiese di prendere tutto quello che si trovava su Tommaso Moro. Gli premeva approfondire, sapere cosa avesse detto realmente l'autore di *Utopia*.

Era un uomo così, intellettualmente

curioso e mai pago. Si sentiva benissimo che questo non era affatto un atteggiamento di civetteria, ma anzi l'affermazione di tutto quanto stava a fondamento del suo pensiero e del suo modo di vedere l'umanità; l'uomo conta per la sua intelligenza, per la sua capacità di intendere, per la sua capacità di essere assolutamente cosciente: di lì il tentativo di uscire dalle passioni. Prendiamo per esempio il suo modo di vestire: egli era sempre molto curato, portava belle cravatte e belle camicie. Quel che si dice un uomo ben assestato. Secondo me, è logico che il modo di vestire finisca per far trasparire quella che è la passione di un uomo: un uomo si veste da rivoluzionario, da osservatore, da raffinato, cioè si camuffa. In Allende il modo di restare legato ai dettami di una moda assolutamente tradizionale rappresentava la cancellazione della fantasia per esprimere invece tutto ciò che c'è e ci può essere di razionale. Roberto Rossellini, *Un vero uomo*, "Paese sera", 16 settembre 1973

*In spring of '71 Allende was promoting an event called Operación verdad, operation truth. He had invited important people from around the world to Santiago for them to experience firsthand the Chilean reality and the socialist developments through democracy in Chile. My son Renzo went for the occasion, and I begged him to do me a favor: I really wanted to meet Allende and interview him. Allende made it known that he would be happy to meet me, and so I set off for Chile at the beginning of May. My meetings with him always took place at his private home. He lived in Thomas More street, and one night at dinner I talked with him about the actual Thomas More and the idea in general of a utopia. Allende was very interested; he knew of Thomas More but had not read all of his works nor had reflected on the matter. He called one of his secretaries and asked him to get everything he could find on Thomas More. It was important to him to know what the author of Utopia had actually written.*

*That was the type of man he was – great intellectual curiosity, never sated. One could easily tell that he was not showing off, but rather it was a genuine expression of the underlying principles of his thinking and his view on humanity; man is important for his intelligence and his abilities to understand and to be totally conscious: hence the endeavor to move beyond pure emotions. Let's take, for example, his manner of dress: he was always well-groomed, he wore nice shirts and ties. What we call a balanced man. In my opinion, the way a man dresses ends up letting his passion shine through: a man dresses up as a revolutionary, as an observer, as a gentleman – in other words a type of camouflage. Allende's way of following a purely traditional fashion code represented obliterating fantasy to convey everything that is and can be rational.*

Roberto Rossellini, *Un vero uomo, "Paese sera", September 16, 1973*

## TORRE BELA

Francia-Portogallo-Italia-Svizzera, 1974  
Regia: Thomas Harlan

■ Sog.: Thomas Harlan. F.: Russell Parker. M.: Roberto Perpignani. Int.: Maria Vitória, José Neves Paiva, Herculano Valada Martins, Camilo Mortágua, Cruz, Luís Banasol, José Afonso, Francisco Fanhais, Vitorino Salomé (se stessi). Prod.: Cooperativa Era Nova, Società Cinematografica Italiana, Albatros ■ DCP. D.: 138'. Col. Versione portoghese con sottotitoli inglesi / Portuguese version with English subtitles ■ Da: Cinemateca Portuguesa

*Torre Bela* è uno dei film più leggendari sulle rivolte popolari che seguirono la caduta della dittatura portoghese, nel 1974. Opera prima di Thomas Harlan (1929-2010, figlio del celebre regista di *Jud Süß*, Veit Harlan, e dell'attrice Hilde Korber), fu realizzato dopo il fallimento di un precedente progetto che Harlan intendeva girare in Cile.



Torre bela

Diversamente dalla grande maggioranza di film realizzati nello stesso contesto, *Torre Bela* segue gli eventi di una singola azione di occupazione di una proprietà agricola al centro del Paese usando un linguaggio cinematografico diretto, privo di commento *off* e di qualsiasi retorica esplicativa. Harlan (allora vicino a movimenti politici come Lotta Continua) ripeté fino alla fine dei suoi giorni che aveva girato il film non “per fare del cinema” ma per intervenire “nella Storia”: come dire che voleva attenersi al movimento spontaneo dei contadini cercando di evitare (altre) strumentalizzazioni politiche. La forza del girato, soprattutto dopo il primo montaggio di Roberto Perpignani, impose però il film come un'opera di rilievo sulla presa di coscienza politica di una popolazione privata di qualsiasi forma di rappresentazione.

Girato in 16mm, il film conobbe molte altre versioni dopo la prima, della durata di quattro ore, montata da Perpignani e subito pesantemente tagliata (a 139 minuti) per la prima a Cannes nel 1977. La versione qui presentata è frutto di restauro digitale (con scansione a risoluzione 4K del negativo originale 16mm, che aveva subito un significativo scolorimento) e corrisponde al

montaggio della versione più recente giunta alla Cinemateca Portuguesa, che ha una durata di 136 minuti e fu realizzata per la distribuzione negli Stati Uniti. Non si tratta né della versione di Cannes, né di quella che Harlan auspicava come ‘definitiva’, essendo ancora in corso la ricerca di materiali e altri dati (che porteranno eventualmente a restauri alternativi).

*Torre Bela is one of the most mythic films made on the popular struggles following the end of the Portuguese dictatorship in 1974. First film of Thomas Harlan (1929-2010, son of the famous director of Jud Süß, Veit Harlan, and the actress Hilde Korber), it was shot in pursuance of a former, frustrated project planned to be shot in Chile. Differently from the great majority of films made on the same context, it follows the events of one single land occupation in the middle of the country, using a direct cinema language, without any voice over or rhetorical explanation. Harlan (then close to political movements such as the Lotta Continua) said until his death that he had made it in order not “to make cinema” but to confessedly intervene “in History”, meaning he wanted to stick to the spontaneous movement of the peasants thus aiming to try and avoid (other) exter-*

nal political interferences. The strength of the material shot, especially after going through the first editing by Roberto Perpignani, did however impose it as a remarkable work on the process through which people formerly dispossessed of any oral representation conquer their own speech as well as true political awareness. Shot in 16mm, the film had many different versions following a first long version (near four hours) made by Perpignani and immediately heavily cut (to 139') for the Cannes premiere in 1977. The version hereby presented is a digital restoration (by means of a 4K scanning of the original 16mm negative, currently with significant colour fading) corresponding to the edited negative as it more recently reached the Cinemateca Portuguesa, with 136' (version made for distribution in the USA). It is neither the Cannes version nor the one Harlan wished to be the 'definitive' film, the search for material and further data (eventually leading to new alternative restorations) being still in progress.

## PARAJANOV: THE LAST SPRING

Armenia-USA, 1992

Regia: Mikhail Vartanov

■ Scen.: Martin Vartanov, Mikhail Vartanov. F.: Chajk Kirakosjan, Mikhail Vartanov. M.: Gohar Amalbaşjan, Svetlana Manučarian. Int.: Sergej Paradžanov, Mikhail Vartanov, Aleksandr Kajdanovskij, Leila Alibegašvili, Suren Šachbazjan, Suren Paradžanov, Svetlana Paradžanov, Gajane Chačaturjan ■ Digibeta. D.: 55'. Bn e Col. Versione russa, armena, ucraina e georgiana con sottotitoli inglesi / Russian, Armenian, Ukrainian, Georgian version with English subtitles ■ Da: Parajanov-Vartanov Institute

In questo celebre documentario visto raramente e girato in condizioni proibitive, con una sola ora di elettricità al giorno nell'Armenia dilaniata dalla guerra e sotto assedio, Mikhail Vartanov narra del suo amico, il geniale re-

gista Sergej Parajanov, perseguitato e arrestato dal KGB nella fase culminante della sua carriera. Vartanov ci ripropone alcune scene del proprio film del 1969 *Cvet Armjanskoj Zemli* [Il colore della terra armena] – girate dietro le quinte della lavorazione di *Il colore del melograno*, il capolavoro di Parajanov –, si sofferma sulle lettere inedite scritte dal grande regista dal carcere e mostra il suo ultimo giorno di lavoro, nel 1990, durante la realizzazione dell'incompiuto *Confession*. "I sogni di Parajanov, il suo addio ai personaggi dei suoi film, che insieme a migliaia di ammiratori lo salutano prima dell'ultimo viaggio. Dalla tomba s'alza una colomba, che spicca il volo verso l'immortalità".

Martiros Vartanov

*In his rarely-seen and renowned documentary, made under the prohibitive conditions of only one hour daily quota of electricity in a war-torn and blockaded Armenia, Mikhaïl Vartanov tells of his imprisoned friend, the genius Sergej Parajanov, who was persecuted by KGB at the peak of his artistic power. Vartanov takes us back with scenes from his shelved 1969 film Cvet Armjanskoj Zemli [The Color of Armenian Land] where Paradžanov is at work on his suppressed chef-d'oeuvre The Color of Pomegranates, as well as unpublished letters Parajanov wrote to Vartanov from prison, and Parajanov's striking last day at work in 1990 during the making of the unfinished Confession. "Parajanov's dreams, his farewell to the characters of his films, who along with thousands of fans see him off to the last journey. A dove emerges from within the grave and flies off towards the immortality".*

Martiros Vartanov

## SOROKOVYE: BOL'SIE IGRY MALEN'KICH LJUDEJ

Russia, 2005 Regia: Ivan Tverdovskij

[Gli anni Quaranta: Grandi giochi di piccola gente / The Forties: Big Games of Little

People] ■ Sog.: Vladimir Solov'ëv. Scen.: Vladimir Dmitriev. F.: Evgenij Kokusev. Prod.: Anton Malyšev per Fortuna-Film ■ Digibeta. D.: 52'. Bn. Versione russa / Russian version ■ Da: Gosfil'mofond

Per molti anni perfino gli studiosi di cinema e i registi ebbero accesso limitato alla sezione di materiali stranieri del Gosfil'mofond. Quando a metà degli anni Sessanta Michail Romm poté finalmente realizzare il suo celebre documentario *Obyknovennyj Fašizm* [Il fascismo ordinario], Vladimir Dmitriev – curatore del Gosfil'mofond – fu lieto di fornire al regista il maggior numero possibile di filmati degli anni Trenta e Quaranta. Ma Dmitriev fu deluso dal risultato: pensò che Romm avesse trascurato alcuni dei materiali più interessanti. Questa la versione Romm: "Pensavamo di trovare filmati di tutti i tipi [...] Come viveva l'uomo qualunque in quegli anni [...] Ma tra i due milioni di metri di pellicola del cinegiornale nazista abbiamo trovato solo poche mediocri inquadrature". Dmitriev era in disaccordo con Romm, e pensava che ci fosse una gran quantità di materiale prezioso sulla vita quotidiana in Germania e negli paesi belligeranti prima e dopo la guerra. Con la Perestrojka, quando la situazione politica cambiò e fu possibile usare più estesamente gli archivi, Dmitriev suggerì al giovane regista Ivan Tverdovskij di realizzare una serie di film interamente basati sul materiale del Gosfil'mofond. Il primo documentario – *Bolšie kanikuly tridcatyč* [Le grandi vacanze degli anni Trenta] – è uscito nel 2003, il successivo – *Sorokovyje: Bol'sie igry malen'kich ljudej* [Gli anni Quaranta: grandi giochi di piccola gente] – è apparso due anni dopo.

Fin dall'inizio Dmitriev e Tverdovskij hanno convenuto che le immagini dovessero parlare da sole, che qualsiasi genere di tendenziosità autoriale dovesse essere ridotta al minimo, valorizzando invece il linguaggio filmico: montaggio, sintesi audiovisiva e via discorren-

do. La versione originale non prevedeva alcun testo, ma nella versione televisiva è stato aggiunto un commento fuori campo.

Vladimir Solov'ëv, che figura nei titoli come autore del progetto, è lo pseudonimo di Vladimir Malyšev. All'epoca direttore generale di Gosfil'mofond, ha attivamente appoggiato l'idea di Dmitriev.

Natal'ja Jakovleva

*For many years even the film scholars and filmmakers had little access to the foreign part of the Gosfil'mofond collection. When in the mid-1960s Michail Romm was finally able to launch his famous documentary Ordinary Fascism, Vladimir Dmitriev – the curator of Gosfil'mofond – was happy to provide the director with as much footage of the 1930s-1940s as possible. But Dmitriev was disappointed with the results: he thought that Romm ignored some of the most interesting material. In his narration Romm is saying: "We wanted to find any footage... How did an ordinary man live those years... But among two million meters of the Nazi newsreel footage we found just a few mediocre shots." Dmitriev always had a strong desire to contradict Romm, to show that there is still much to be shown of the everyday life in Germany – and other countries of the war – and pre-war years. So when only the political situation changed – thanks to Perestrojka – and it became possible to make a broader use of the collection, Dmitriev suggested a young director Ivan Tverdovskij to make a series of films based entirely on documentary footage from the Gosfil'mofond collection. The first of these – Bolshie kanikuly tridcatykh [The Big Vacation of the Thirties] – was released in 2003, the next one – Sorokovyje: Bolšie igry malen'kich ljudej [The Fourties: Big Games of Little People] – came out two years later.*

*From the very beginning Dmitriev and Tverdovskij agreed that the footage should speak for itself, that any kind of an auteurist tendentiousness should*

*be minimized or rather be expressed in film language only: editing, audiovisual counterpart, etc. The original version has no text, but a narration was added later for a Tv-release.*

*Vladimir Solov'ëv credited as the author of the project is a pseudonym of Vladimir Malyšev. At that time the director general of Gosfil'mofond, he actively supported Dmitriev's idea.*

Natal'ja Jakovleva

## MOVIEXTRA Storie audiovisive del cinema italiano

Un programma di Paolo Luciani,

Cristina Torelli, Roberto Torelli

Con la collaborazione di Virginie Vassart

Produttore esecutivo: Barbara Cuzzo

### Cinema 70. In sessanta minuti

Beta SP D.: 60'. Bn e Col. Versione italiana  
/ Italian version ■ Da: Rai Movie

*Movixtra* è un programma di Rai Movie che si propone di valorizzare tutti i materiali sul cinema conservati nelle Teche Rai. Strutturato in un programma Tv e un sito internet dedicato, ha tra i tanti obiettivi quello, ambizioso, di costruire un dizionario audiovisivo delle trasmissioni televisive e radiofoniche sul cinema che la Rai ha prodotto nel corso dei suoi sessant'anni di vita.

*Movixtra* da due anni sta recuperando storiche trasmissioni televisive che si sono occupate di cinema e di informazione cinematografica tra gli anni Cinquanta e gli anni Ottanta. Sono questi gli anni – soprattutto dalla metà degli anni Sessanta – in cui la Rai è più presente e impegnata nella divulgazione dell'informazione cinematografica con trasmissioni e rubriche come *Anteprima*, *Zoom*, *Arti e Scienze*, *Cronache del Cinema e del Teatro*, *16 e 35*, *Movie Movie*, *Cinema è*, *Cinema!*, *Prisma*, *Primissima*. Questo lavoro di recupero spesso è stato fatto con supporti

desueti (16mm, Umatic, Bvu, Pollice, D2) rilavorati rendendo fruibile un patrimonio unico.

Tra le tante trasmissioni, *Cinema 70* è stata una delle più prestigiose. Iniziata alla fine del 1969, grazie allo sforzo di storici curatori (Oreste Del Buono, Riccardo Luna, Gianni Rocca, Bruno Torri), ha saputo registrare un quadro aggiornato e completo di quanto avveniva in quei decenni di grandi cambiamenti nella scena internazionale: cinema latinoamericano e cinema dell'Europa dell'Est, cinematografie 'lontane' (Iran, Turchia, Danimarca, Svezia) e incontri con grandi personalità del cinema internazionale, nuovo cinema italiano indipendente e problemi dell'esercizio. Naturalmente c'è tanto cinema italiano a cui vengono dedicate puntate monografiche rimaste celebri: ricordiamo quelle su Visconti, Pasolini, Bene, Maselli, De Sica, Rosi, Fellini. *Cinema 70* utilizzava spesso una formula televisiva allora inconsueta, l'incontro col pubblico.

Nel montaggio proposto al Cinema Ritrovato, si è scelto di rimanere il più possibile vicini allo spirito della trasmissione proponendo alcuni brani rari tra cui quelli con Francesca Bertini, Carmelo Bene, Dario Argento, Jerry Lewis, Raul Ruiz, la Cooperativa Cinema Indipendente.

*Movixtra is a programme on Rai Movie which aims to enhance all the material on cinema that has been conserved in the Teche Rai. Set up with a dedicated Tv programme and an internet site, it has the ambitious objective, among others, of building an audiovisual dictionary of the television and radio programmes about cinema that Rai has produced in the sixty years it has been broadcasting. For two years Movixtra has been recovering past television broadcasts which are on the subject of cinema and information on films from between the fifties and the eighties. These are the years, and in particular the mid-seventies, when Rai was busiest in releasing information on films with programme titles such as work*

Anteprima, Zoom, Arti e Scienze, Cronache del Cinema e del Teatro, 16 e 35, Movie Movie, Cinema è, Cinema!, Prisma, Primiissima. *This recovery is often carried out with obsolete media (16mm, Umatic, Bvu, Pollice, D2) and is remastered, making the unique heritage available.*

*Among the many programmes, Cinema 70 was one of the most prestigious. Launched at the end of 1969, thanks to the effort of the curators (Oreste Del Buono, Riccardo Luna, Gianni Rocca, Bruno Torri), it was able to record a complete and updated picture of what happened in those decades of great international change: Latin American cinema and films from Eastern Europe; 'faraway' cinema (Iran, Turkey, Denmark, Sweden) and meetings with great personalities from international cinema; new independent Italian cinema and practical problems. Of course there are a lot of Italian films which have had celebrated monographic programmes dedicated to them: for example those on Visconti, Pasolini, Bene, Maselli, De Sica, Rosi and Fellini. Cinema 70 often used a then rare television formula, meeting the public.*

*In the edit proposed to Cinema Ritrovato, it was decided to remain as close as possible to the spirit of the broadcast, suggesting some rare footage including Francesca Bertini, Carmelo Bene, Dario Argento, Jerry Lewis, Raul Ruiz, la Cooperativa Cinema Indipendente.*

## NATURAL RESISTANCE

Italia-Francia, 2014

Regia: Jonathan Nossiter

■ T. it.: *Resistenza naturale*. Sog., F., M.: Jonathan Nossiter. Int.: Corrado, Giacomo e Giulia Dottori, Valeria Bochi, Giovanna Tiezzi, Stefano Borsa, Elena Pantaleoni, Gian Luca Farinelli, Stefano Bellotti, Giulio Armani, Anna Pantaleoni. Prod.: Santiago Amigorena, Jonathan Nossiter, Paula Prandini, Giacomo Claudio Rossi per Les Films Du Rat, Goatworks Films, Prodigy



Natural Resistance

■ DCP. D.: 85'. Col. Versione italiana con sottotitoli inglesi / Italian version with English subtitles ■ Da: Lucky Red Distribuzione

Spesso, soprattutto oggi, il progetto di un film viene per anni discusso, rielaborato, limato prima di vedere la luce. A volte, invece, nasce come per una spinta interna, che travolge ogni ostacolo. Quando Jonathan Nossiter ha riunito a Pacina, sulla collina senese, quattro vignaioli e un direttore di Cineteca, alla fine dell'estate 2013, l'idea del film era molto lontana.

Sarà stata la tavola, il luogo magico, la compagnia bene assortita, le provocazioni di Jonathan, la sua capacità di girare in diretta, assieme a Paula, giocando con le sorprese dell'improvvisazione, ma mentre i cibi si preparavano, prendeva vita una discussione inedita sulle ragioni del nostro lavoro (di vignaioli e conservatori di film) e con essa si materializzava in Jonathan l'idea, la necessità di un film, *Resistenza naturale*.

Nossiter ha realizzato un film libero, coraggioso, riuscendo a combinare ragioni politiche e poetiche. Un film che affronta grandi questioni del nostro presente facendo dialogare i film con i

vignaioli, creando una relazione inedita tra diverse culture. Tra chi si occupa della trasmissione del patrimonio cinematografico e chi della produzione del vino, secondo regole antiche.

Viviamo un'epoca di passaggio, tra due secoli, tra due millenni, dove l'unica certezza pare essere la necessità della rottamazione, distruzione fisica degli strumenti e dei luoghi del passato, cancellazione immateriale di culture ed esperienze.

Il cinema ha perso la sua centralità nell'universo dei media, le sale chiudono o si miniaturizzano, la pellicola viene sostituita dal digitale, ma mai come oggi tutti possono fare film e il linguaggio delle immagini in movimento permea la vita degli abitanti del pianeta Terra.

Per la prima volta nella storia dell'umanità il numero dei cittadini ha superato il numero degli abitanti delle campagne, eppure mai come oggi esiste e avanza una consapevolezza mondiale sulla necessità di riconsiderare i nostri stili di vita, di proteggere la terra, di rilanciare il lavoro nella campagna.

I vignaioli sono l'avanguardia di un movimento più ampio che chiede di riconsiderare le regole finanziarie che sono il motore degli stati moderni o



sono un'ultima sacca di resistenza di un mondo destinato a essere cancellato? Le domande che pone Jonathan sono senza risposte, ma la sua provocazione coglie la complessità del nostro presente.

Compito di una cineteca oggi è attendere la sempre annunciata morte del cinema o aggiornare la propria politica emozionando e cercando di formare un gusto per le immagini più profondo e ricco di quello attuale, sempre più anestetizzato da film tutti uguali?

Nei festival come nelle fiere vinicole la ripetizione dell'uguale rischia di cancellare l'emozione della diversità, l'esperienza più preziosa della cultura umana. Gli anni che ci stanno di fronte sono cruciali per definire che mondo lasceremo ai nostri figli. Un mondo dove la cultura è messa all'angolo, che brucia ogni diversità come inciampo sull'altare della necessaria crescita economica, o un mondo che ha a cuore il futuro e che quindi fa tesoro della sua memoria? *Resistenza naturale* è un piccolo contributo a questa riflessione.

Gian Luca Farinelli

*Often, especially today, a film idea is discussed, revised and honed for years before seeing the light of day. Sometimes, though, it comes into being compelled by an internal force that crushes all obstacles. The idea of making a film was a distant thought when Jonathan Nossiter gathered four winemakers and a cinematheque director at Pacina in the Siena countryside at the end of summer in 2013.*

*It must have been the meal, the magic location, the right company, Jonathan's galvanizing, his ability to shoot live, along with Paula, playing with the surprises of improvisation. While the food was being prepared, an unusual discussion arose on why we do our work (winemaking and film preservation), and with it the idea, the need for a film took over Jonathan: Natural Resistance. Nossiter made an open, brave film that deftly combines political and poetic arguments. A film that addresses the big*

*issues of our present by creating a conversation between films and winemakers, an original relationship between different cultures. Between those who work on transmitting our cinematographic heritage and those who produce wine according to age-old methods.*

*We live in a time of transition, between two centuries, between two millennia, in which the only thing certain appears to be the need to wreck and to physically destroy the means and the places of the past, to intangibly delete cultures and experiences.*

*Film is no longer central to the media universe. Theaters are closing or shrinking in size. Digital technology is replacing the use of film. But today more than ever anyone can make a film, and the language of moving images permeates the life of the inhabitants of the earth.*

*For the first time in human history, the number of people living in the city exceeds the number of rural inhabitants. And yet today more than ever there is a spreading global awareness that we need to reconsider our lifestyle, to protect our planet and to revive working the land.*

*Are the winemakers the vanguard of a vaster movement that demands rethinking the financial rules driving national governments or a last pocket of resistance of a world destined to be erased? The questions Jonathan asks have no answer, but his provocation captures the complexity of our present.*

*Is it the duty of a film archive today to await the continuously announced death of cinema or to renew its strategy by thrilling audiences and creating in them an appreciation of moving images that is deeper and richer than the one they risk having today from seeing films that are all the same?*

*At festivals as at wine fairs repetition of the same threatens to eradicate the emotion of diversity, the most valuable experience human culture has to offer.*

*The years that lie ahead of us are crucial to defining the world we will leave behind to our children. A world where culture is shoved in the corner and all diversity is burned to make way for im-*

*perative economic growth or a world that cares about the future and therefore cherishes the past? Natural Resistance is a small contribution to these considerations.*

Gian Luca Farinelli

---

## THE NEW YORK REVIEW OF BOOKS: A 50 YEAR ARGUMENT

USA, 2014 Regia: Martin Scorsese, David Tedeschi

■ F.: Ellen Kuras, Lisa Rinzier. M.: Paul Marchand, Michael J. Palmer. Int.: Noam Chomsky, Michael Chabon, Norman Mailer, Joan Didion, Susan Sontag, James Baldwin, Mary Beard, Rae Hederman, Timothy Garton Ash, Robert Silvers (se stessi). Prod.: Margaret Bodde, Martin Scorsese, David Tedeschi per Sikelia Productions ■ DCP. D.: 97'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Sikelia Productions

“Quando abbiamo fondato la rivista non volevamo far parte del sistema”, dice Robert Silvers, direttore della “New York Review of Books”. “Anzi, volevamo tentare di sondare i meccanismi e la sincerità del sistema, fosse esso politico o culturale”.

Sin dalla nascita, avvenuta più di cinquant'anni fa durante lo sciopero dei giornali del 1963 a New York, la più importante rivista culturale degli Stati Uniti ha perseguito il suo obiettivo con rigore, con uno stile unico e non senza suscitare controversie. *The New York Review of Books: A 50 Year Argument*, diretto da Martin Scorsese e dal suo fedele collaboratore David Tedeschi, cavalca le onde della storia letteraria, politica e culturale proprio come ha fatto la celebre rivista.

Provocatorio, eccentrico e incendiario, il film intreccia rari materiali d'archivio, interviste ai collaboratori, estratti da opere di autori emblematici quali James Baldwin, Gore Vidal e Joan Didion e filmati *vérité* originali



The New York Review of Books: A 50 Year Argument

girati nella redazione della “Review”, nel West Village. Queste scene riflettono l’instancabile attività di una rivista che, trascorsi i suoi primi cinquant’anni, si sente ancora piena di energia come il suo fondatore, Robert Silvers. Il confronto e la discussione intelligente sono nel suo DNA, come illustrano nel film la polemica tra Vidal e Norman Mailer a proposito della liberazione della donna, la geremiade di Mary McCarthy contro l’egemonia americana in Vietnam, l’inchiesta di Mark Danner sull’uso degli interrogatori estremi durante la guerra in Iraq e l’analisi del movimento Occupy svolta da Michael Greenberg. Il reading di Joan Didion, che in occasione delle recenti celebrazioni per il cinquantesimo anniversario della “Review” alla

Town Hall di New York ha ripercorso il suo lucidissimo saggio sul Central Park Jogger Case del 1989, esemplifica l’impostazione del film: onorare gli autori, onorare la scrittura e l’impegno della rivista a rivelare la verità in tutta la sua complessità.

Il film riesce a cogliere la forza con cui le idee determinano la storia. “Le riviste non cambiano il mondo” dice il saggista Avishai Margalit, “ma influenzano il clima intellettuale come il cavallo degli scacchi, una mossa in avanti e poi di lato, senza seguire una linea retta”.

*“When we started the paper, we weren’t seeking to be part of an establishment”, says Robert Silvers, editor of the “New York Review of Books”. “We were seek-*

*ing quite the opposite, we were seeking to examine the workings and truthfulness of establishments whether political or cultural”.*

*Since its founding over fifty years ago during the New York City newspaper strike of 1963, America’s leading journal of ideas has pursued its goal with rigor, a unique style and more than its share of controversy. The New York Review of Books: A 50 Year Argument, directed by Martin Scorsese and his longtime documentary collaborator David Tedeschi, rides the waves of literary, political and cultural history in much the same way as the paper itself.*

*Provocative, idiosyncratic and incendiary, the film weaves rarely seen archival material, contributor interviews and excerpts from writings by such icons as*

*James Baldwin, Gore Vidal, and Joan Didion with original vérité footage filmed in the "Review"'s West Village office. These scenes reflect the humming, restless energy of a magazine that, heading into its second half-century, still feels as vital as its indefatigable founding editor, Robert Silvers. Confrontation and intelligent argument are in its DNA, as illustrated in the documentary by the skirmish between Vidal and Norman Mailer over women's liberation, Mary McCarthy's jeremiad against American hegemony in Vietnam, Mark Danner's investigation into the use of enhanced interrogation during the Iraq war, and Michael Greenberg's analysis of the Occupy movement. Joan Didion's reading from her quietly furious explication of the 1989 Central Park Jogger Case, filmed at the recent fiftieth anniversary event at New York's Town Hall, exemplifies the film's approach: honor the writers, the writing, and the paper's determination to reveal the truth in all its complexity.*

*The film captures the power of ideas in shaping history. "Magazines don't change the world", says contributor Avishai Margalit, "but they shape a certain kind of climate of ideas. Influence is like the knight in chess, one move straight and then diagonal. It doesn't go in straight lines".*

## SOSIALISMI

Finlandia, 2014 Regia: Peter von Bagh

[Socialismi / Socialisms] ■ Scen.: Peter von Bagh. F.: Arto Kaivanto. M.: Petteri Evilampi DCP. D.: 86'. Bn e Col. Versione finlandese con sottotitoli inglesi / Finnish version with English subtitles ■ Da: Aamunkoi Prod.

Per la prima volta dopo tanto tempo, Peter von Bagh affronta una tematica più vasta della storia finlandese: il socialismo, il sogno più grande del Ventesimo secolo e la fonte dei suoi incubi più bui. Come sempre la storia si svi-

luppa lungo un arco sostanzialmente cronologico: *Socialismi* si apre con una delle prime immagini in movimento della storia del cinema, *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon* (1895) di Louis Lumière, e con l'energia e le teorie che diedero vita al marxismo, per concludersi nel presente, quando le icone della speranza in un mondo migliore e più giusto sono state trasformate in prodotti di consumo, mercanzia, opinioni esibite più che profonde convinzioni. Come sempre l'unico modo per avvicinarsi alla verità inafferrabile e più desiderabile sono le digressioni; il viaggio avanti e indietro nel tempo; il ricordo della Spagna; alla vista di un poster di Chaplin e della Legione Condor che buca le nuvole, l'associazione immediata (per esempio con il Vietnam); le figure e il paesaggio, i volti e i luoghi riportati alla mente da una canzone (i funerali di stato che scorrono sull'onda di *Auf Wiedersehens* sono insieme comici, inquietanti, brutalmente appropriati e feroci, per citare solo un esempio); l'omaggio a certi ragionamenti, a certe immagini (il modo in cui i dipendenti dei Lumière si trasformano in una manifestazione di protesta, pugni proletari alzati verso il cielo, un mare di bandiere che sappiamo essere rosse anche se il film è in bianco e nero). Von Bagh, forse il più sincero benjaminiano del cinema contemporaneo, ci mostra come il socialismo e il cinema – sia esso documentario o di finzione – siano la stessa cosa, e come la vita stia tutta nel non essere soli ma sempre una sola persona. E ci dice che il cinema e il socialismo ci saranno sempre, come sapeva bene Tom Joad.

Olaf Möller

*For the first time in long, Peter von Bagh looks at a subject vaster than Finnish history: Socialism, the 20<sup>th</sup> century's greatest dream and source of some of its darkest nightmares. As always, the story develops along a roughly chronological arc: Socialismi begins with one of cinema's first moving images ever, Louis Lumière's La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon*

*(1895) and the energies and theories that gave rise to Marxism, and ends in these our days where the icons of a hope for a juster and kinder world got turned into market commodities, merchandise, shows of opinions instead of a conviction's insignia. As always, it's all about digressions as the only way towards unattainable but most desirable truth; about jumping back and forth in time, about remembering Spain and at the sight of a Chaplin poster and the Legion Condor crossing the clouds instantly associating eg. Vietnam; about following the figures and landscape, faces and places a song might bring up (the cascade of state funerals gliding by on waves of Auf Wiedersehens is hilarious and haunting and brutally to the point and outrageous, to give but one example); about honouring certain trains of thoughts, images: how Lumière employees become a rally, proletarian fists risen to the sky, become a sea of flags which we all know are red even when the film is in b&w. Von Bagh, maybe the truest of all Benjaminians in modern cinema, shows how socialism and cinema – all of cinema, be it documentary be it fiction – are one, and how life is all about this sense of never being alone but always one; that cinema and socialism will always be there, just like Tom Joad knew.*

Olaf Möller

## SPERDUTI NEL BUIO

Italia, 2014 Regia: Lorenzo Pezzano

■ Sog.: Federico Fava. F.: Lorenzo Pezzano. Int.: Denis Lotti, Gian Piero Brunetta, Paolo Caneppele, Carlo Montanaro, Carlo Lizzani, Natalia Nussinova, Luciano De Ambrosis, Piero Zanotto. Prod.: Tunastudio, Rai Cinema ■ Blu-ray. D.: 75'. Bn e Col. Versione italiana con sottotitoli inglesi / Italian version with English subtitles ■ Da: Tunastudio

Il titolo del documentario rievoca l'omonimo film muto del 1914, soggetto ritenuto fondamentale almeno

per le generazioni di cineasti formati presso il Centro Sperimentale di Cinematografia nel corso degli anni Trenta. La storiografia racconta che fu anche grazie alla visione dello *Sperduti nel buio* di Nino Martoglio, proiettato con finalità didattiche presso il Centro, che nacque il Neorealismo cinematografico, sulla scorta delle teorie di Umberto Barbaro. Del film rimangono soltanto alcune foto di scena. Infatti l'unica copia superstite è parte delle 313 pellicole del Centro che, nell'autunno 1943, sono trafugate dalla Wehrmacht, spedite in Germania e, in seguito, disperse. Negli stessi giorni terribili, mentre gli Alleati risalgono la penisola, il regime salotino decide di spostare a Venezia la produzione di Cinecittà presso i Giardini della Biennale – il cosiddetto Cinevillaggio – considerando la città lagunare nella quale è già presente la sede produttiva della Scalera Film, un luogo protetto.

Il nostro documentario si muove su due strade parallele: il viaggio, nato dall'intuizione del professor Gian Piero Brunetta, che tenta di ricostruire le traversie della filмотeca del Centro Sperimentale da Roma verso il nord ed est Europa; l'altro percorso, invece, rievoca – grazie a testimonianze di protagonisti dell'epoca, tra i quali Luciano De Ambrosio – il sistema produttivo del cinema di Salò, che pare sospeso in una dimensione parallela, mentre tutto intorno viene travolto dal conflitto mondiale.

Il lungo viaggio permette allo spettatore di osservare da vicino le diverse fasi della ricerca, affatto lineari. Dà modo di incontrare studiosi e storici che, da Roma a Mosca passando per Berlino e Vienna, interpretano i materiali, i dati disponibili e le ipotesi, seguendo le tappe del viaggio dei trecento film dispersi. Tentando di illuminare una parte importante della nostra storia recente, non solo cinematografica, che è ancora tutta da scrivere.

Denis Lotti



*Sperduti nel buio*

*The documentary's title pays homage to the 1914 silent film, a fundamental work for the generations of filmmakers trained at the Centro Sperimentale di Cinematografia during the 1930s. Historical accounts say that it was the viewing of Nino Martoglio's *Sperduti nel buio*, screened for educational purposes at the institute, that sparked the Neorealism film movement, based on the theories of Umberto Barbaro.*

*Only a few stills of the film remain. In fact, the only surviving print of it was part of the 313 films of the CSC that, in autumn of 1943, were stolen by the Wehrmacht, shipped to Germany and then lost.*

*During that same terrible period, while the Allies were marching up the peninsula, the Salò regime relocated the production of Cinecittà to the Giardini della Biennale in Venice – the so-called Cinevillaggio – believing the lagoon city to be a safe place, which was already home to the production company Scalera Film. Our documentary follows two parallel*

*paths: the journey, inspired by the idea of Professor Gian Piero Brunetta, reconstructing the vicissitudes of the CSC's film library from Rome towards Northern and Eastern Europe; the other itinerary investigates – thanks to the testimony of protagonists of the era, such as Luciano De Ambrosio – the film production system of Salò, which seems suspended in a parallel dimension while the world around it was consumed by the World War.*

*This long journey affords the viewer an opportunity to observe up close the various phases of research, by no means linear. It provides encounters with scholars and historians who, from Rome to Moscow via Berlin and Vienna, interpret the materials, the information available and the hypotheses, following the itinerary of the three hundred lost films. It is an attempt to shed light on an important part of our recent history, and not just of film, that is still to be written.*

Denis Lotti

## RITORNO AL GRANDE SCHERMO: IL CINEMA DOCUMENTARIO LITUANO BACK TO THE BIG SCREEN: LITHUANIAN DOCUMENTARY CINEMA

Programma a cura di / Programme curated by Lithuanian Central State Archives

Per le persone le opere d'arte equivalgono spesso a testimonianze culturali. Con il trascorrere del tempo, tuttavia, alcune di esse vengono dimenticate e altre restano vive e assumono significati diversi per le nuove generazioni. La varietà delle opere che sopravvivono è determinata non solo dal caso ma anche da scelte e decisioni consapevoli. In Lituania, a ventidue anni dalla riconquista dell'indipendenza, l'organizzazione non governativa Meno Avilys\*, nata con l'intento di preservare e valorizzare il patrimonio cinematografico nazionale, ha deciso di prendersi la responsabilità di scegliere le opere da conservare. Nel 2012, l'ONG ha avviato il primo progetto lituano di digitalizzazione e restauro cinematografico. A oggi sono stati restaurati sette film, tutti classici del cinema documentario lituano del Novecento. Attualmente, Meno Avilys si occupa di ricerche d'archivio, del restauro di film celebri e riscoperti e della creazione di una cineteca interattiva online per tutti gli amanti del cinema. La rassegna proposta al Cinema Ritrovato si compone di quattro documentari: *Šimtamečių godos* (Robertas Verba, 1969), *Kelionė ūkų lankomis* (Henrikas Šablevičius, 1973), *Laikas eina per miestą* (Almantas Grikevičius, 1966) e *Neregių žemė* (Audrius Stonys, 1992). I primi tre film segnano la nascita del 'documentario poetico lituano', mentre *Neregių žemė* fu il primo film a ottenere un riconoscimento in Europa: nel 1992 ricevette il premio Felix per il miglior documentario. Pur appartenendo a generazioni artistiche diverse, quella sovietica e quella post-sovietica, i quattro film impiegano mezzi d'espressione simili e sono accomunati da una visione che riflette la tradizione del cinema documentario

lituano. La loro abbondanza di metafore, associazioni e allusioni visive è tipica del documentario poetico lituano e permette agli autori di esprimere sensazioni indefinite e messaggi complessi. In epoca sovietica il linguaggio poetico dei documentari si prestava particolarmente bene a eludere la censura. I cineasti post-sovietici, tuttavia, pur potendo ormai esprimere liberamente la propria visione della realtà, restano fedeli alle immagini metaforiche, meditative e laconiche.

Entrambe le generazioni cercano la loro verità in ritratti quotidiani di eroi, siano essi uomini o città. Inoltre le loro macchine da presa si orientano verso persone e luoghi che restano distanti dalla fama. Come disse l'apprezzato cineasta sovietico Henrikas Šablevičius, "Le immagini che ritraggono l'eterno scorrere di un fiume o il turbinio dei fiocchi di neve non sono forse più significative delle scene di una 'gioiosa' parata davanti a un palco d'onore?". Ne consegue che nei documentari lituani la trama diventa irrilevante. I personaggi non partecipano agli eventi che fanno avanzare la narrazione. Restano immersi nella vita quotidiana, una vita pazientemente osservata dai registi. Ciò nonostante, quel che i film raccontano non è solo la storia di una persona o di un luogo. Attraverso l'occhio della macchina da presa la realtà che descrivono acquista un significato metaforico, ora riflettendo le sensazioni invisibili di un individuo (*Neregių žemė*), ora svelando le tracce della storia mondiale attraverso la vita di una città (*Laikas eina per miestą*) oppure esprimendo l'idea della provvisorietà umana (i film di Verba e Šablevičius).

Gintė Žulytė

\* Meno Avilys è un'organizzazione non governativa fondata a Vilnius, in Lituania. Attiva dal 2005 nel settore della conservazione e della valorizzazione del patrimonio cinematografico, Meno Avilys si propone di stimolare la riflessione critica su temi sociali, artistici e culturali e si occupa attivamente di politiche cinematografiche e di iniziative didattiche dialogando con spettatori appartenenti a diverse fasce d'età. Per maggiori informazioni, si veda il sito [www.menoavilys.lt](http://www.menoavilys.lt)

*For people, works of art are often like cultural records. However with the passing of time, some are forgotten, while others remain alive and take on different meanings for new generations. The variety of the works that survive is determined not only by pure coincidence but by the choices and decisions people make. 22 years after Lithuania regained independence, the Lithuanian film education and heritage NGO Meno Avilys\* decided to take responsibility and begin to select and preserve film artworks. In 2012, Meno Avilys initiated the first film digitization and restoration project in Lithuania. Currently it has restored seven films, all classics of Lithuanian documentary cinema from the 20<sup>th</sup> century. Meno Avilys is now carrying out research in Lithuanian documentary film archives, continues restoring well-known and rediscovered films and is developing an interactive online cinematheque for cinema lovers both in Lithuania and abroad.*

*The film program presented at the Cinema Ritrovato Film Festival is composed of four Lithuanian documentaries: Šimtamečių godos (Robertas Verba, 1969), Kelionė ūkų lankomis (Henrikas Šablevičius, 1973), Laikas eina per miestą (Almantas Grikevičius, 1966)*



Laikas eina per miestą

and Neregių žemė (Audrius Stonys, 1992). The first three films mark the formation of a distinct 'poetic Lithuanian documentary' style, while Neregių žemė was the first film to garner European recognition. It received the Felix Award for Best European Documentary Film in 1992.

Although the four films belong to different artistic generations, Soviet and post-Soviet, they employ similar means of artistic expression and share a similar outlook that reflects the tradition of Lithuanian documentary cinema. Their voluminous poetic, visual metaphors, associations and allusions are characteristics of Lithuanian documentary film that distinguish this genre. They enable filmmakers to convey undefined feelings and create a manifold message. During the Soviet era, the poetic language of Lithuanian documentaries was particularly useful for escaping the tight grip of Soviet censorship. However post-Soviet filmmakers, now free to expose their sentiments and thoughts about the reality around them openly, still remain faithful

to metaphorical, meditative and wordless images.

Both generations search for their truth in quotidian portraits of heroes, whether a person or a city. Moreover, their cameras frequently turn toward people and places which remain at a distance from fame. As the esteemed Soviet-era filmmaker Henrikas Šablevičius once asked, "Aren't shots of the eternal flow of a river or fluttering snowflakes more meaningful than shots of a 'joyful' march past a banner-festooned stage?" As a result, the plot in Lithuanian documentaries becomes irrelevant. The characters do not participate in events that move the narrative forward. They remain immersed in everyday life, a life patiently observed by the filmmakers. Nonetheless, the films tell more than the story of one person or one particular place. Their portraits acquire metaphorical meanings through the mediation of the lens: in one film they reflect a person's invisible sensations (Stonys' Neregių žemė) while in another they reveal the traces of world history through the life of a city (Grikevičius'

Laikas eina per miestą), or they may express the idea of man's temporariness (the films of Verba and Šablevičius).

Gintė Žulytė

\* Meno Avilys is an NGO that was established by likeminded people in Vilnius, Lithuania. It has been acting in the area of film education and heritage since 2005. Meno Avilys strives to enhance critical thinking toward artistic, cultural and other social issues and takes an active part in film policy as well as educational initiatives and cooperation with cinema audiences of different ages. For more information please go to [www.menoavilys.lt](http://www.menoavilys.lt)

## LAIKAS EINA PER MIESTĄ

Lituania, 1966

Regia: Almantas Grikevičius

[Il tempo attraversa la città / Time Passes through the City] ■ Scen.: Almantas Grikevičius. F.: Zacharijus Putilovas. M.: Vytenis Imbrasas. Mus.: Algimantas Apanavičius. Prod.: Lietuvos kino studija

■ DCP. D.: 17'. Bn. Versione lituana con sottotitoli inglesi / *Lithuanian version with English subtitles* ■ Da: Lietuvos centrinis valstybės archyvas ■ Scansionato e restaurato digitalmente da un negativo 35mm e da una colonna sonora ottica / *Digitised and digitally restored from the 35mm negative film and optical soundtrack*

Il vero eroe di questo film è la città di Vilnius, che è anche una metafora della storia lituana. Ma il film non si distingue solo per la riflessione storica sulla nazione: rispecchia anche la storia del cinema, abbracciando sia le tecniche di montaggio russe (sovietiche), sia le prime tracce di *cinéma vérité* del cinema lituano.

*The main hero of this film is the city of Vilnius. Vilnius is also a metaphor for the historicity of Lithuania. However, the film is unique not only for its cinematographic historical reflections on the statehood of Lithuania; it also reveals the history of cinema, encompassing both Russian (Soviet) montage techniques and the first traces of cinéma vérité in Lithuanian cinema.*

## ŠIMTAMEČIŲ GODOS

Lituania, 1969 Regia: Robertas Verba

[I sogni dei centenari / *The Dreams of the Centenarians*] ■ Scen.: Robertas Verba, Albinas Šukelis. F.: Algirdas Tarvydas, Robertas Verba. M.: Rimtautas Šilinis. Mus.: Algimantas Apanavičius. Prod.: Lietuvos kino studija ■ DCP. D.: 16'. Bn. Versione lituana con sottotitoli inglesi / *Lithuanian version with English subtitles* ■ Da: Lietuvos centrinis valstybės archyvas ■ Scansionato e restaurato digitalmente da un negativo 35mm e da una colonna sonora ottica / *Digitised and digitally restored from the 35mm negative film and optical soundtrack*

Questo documentario, realizzato per commemorare il centenario di Lenin, è però ben lungi dal celebrare l'ideo-

logia sovietica. Alcuni centenari raccontano le loro vite, illuminando con questi ricordi le tradizioni e il passato storico della Lituania. Il film riesce a catturare la sensazione del tempo che passa e si sofferma sulle questioni cruciali dell'esistenza.

*This film was created to commemorate Lenin's centenary. However, the documentary is far from celebrating Soviet ideology. People who are one hundred years old talk about their lives. Their remembrances illuminate Lithuania's traditions and its past. The film captures the feeling of passing time and addresses questions of human existence.*

## KELIONĖ ŪKŲ LANKOMIS

Lituania, 1973

Regia: Henrikas Šablevicius

[Viaggiando per i prati nebbiosi / *A Trip across Misty Meadows*] ■ Scen.: Henrikas Šablevicius, Vidmantas Puplauskis. F.: Kornelijus Matuzevičius. M.: Regina Lazdauskienė. Mus.: Romualdas Fedaravičius. Prod.: Lietuvos kino studija ■ DCP. D.: 10'. Bn. Versione lituana con sottotitoli inglesi / *Lithuanian version with English subtitles* ■ Da: Lietuvos centrinis valstybės archyvas ■ Scansionato e restaurato digitalmente da un negativo 35mm e da una colonna sonora ottica / *Digitised and digitally restored from the 35mm negative film and optical soundtrack*

Il film descrive lo smantellamento della vecchia ferrovia a scartamento ridotto Siaurukas e la sua sostituzione con una linea moderna: il vecchio e il nuovo diventano i simboli dello scontro tra l'arcaica Lituania rurale e l'industrializzazione sovietica. È spesso stato osservato che il film esprime gli archetipi del carattere lituano.

*This film details the dismantling of the old railway Siaurukas in Lithuania and the construction of its modern replac-*

*ment in which the old railway and the new railway become symbols of the clash between archaic rural Lithuania and Soviet industrialization. The film was often thought to express the archetypes of the Lithuanian character.*

## NEREGIŲ ŽEMĖ

Lituania, 1992 Regia: Audrius Stonys

[La terra dei ciechi / *Earth of the Blind*]

■ Scen.: Audrius Stonys. F.: Rimvydas Leipus. M.: Danutė Cicėnaitė. Mus.: Vidmantas Bartulis. Prod.: Kinema ■ DCP. D.: 25'. Bn. Versione lituana con sottotitoli inglesi / *Lithuanian version with English subtitles* ■ Da: Lietuvos centrinis valstybės archyvas ■ Scansionato e restaurato digitalmente da un negativo 35mm e da una colonna sonora ottica / *Digitised and digitally restored from the 35mm negative film and optical soundtrack*

Secondo il regista Audrius Stonys, "Il film prese forma dal tentativo di rispondere a una domanda: come filmare l'invisibile?". L'opera intreccia le interazioni tra persone, animali e ambiente circostante. I campi lunghi, l'assenza di parole e le immagini meditative su sottofondo musicale offrono allo spettatore un regno filosofico e non verbale che va oltre il visibile. Nel 1992 il film ha ricevuto il premio Felix dell'European Film Academy per il miglior documentario.

*According to director Audrius Stonys, "The film came into being while trying to answer a question: how can one film the invisible?" It subtly weaves together interactions among people, animals and their surroundings. Long shots, the absence of words and meditative images interacting with music open a haptic and philosophical realm for the viewer that goes beyond the visible. In 1992 the film received the Felix (European Film Academy Award) for Best European Documentary.*

A black and white photograph of a man and a woman in profile, facing each other. The woman on the left has a short, dark bob haircut and is looking towards the man. The man on the right has dark hair and is looking back at her. They are both dressed in early 20th-century attire. The background is a plain, light color.

# WILLIAM WELLMAN, TRA MUTO E SONORO

*William Wellman, between Silent and Sound*

Programma a cura di / Programme curated by **Peter von Bagh**  
Note di / Notes by **Gina Telaroli, Peter von Bagh e Paola Cristalli**



Dopo gli omaggi a von Sternberg, Capra, Ford, Hawks, Walsh e Dwan, quest'anno la retrospettiva dedicata ai maestri del cinema americano celebra William Wellman (1896-1975) proponendone tutti i film muti, i primi sonori e alcuni capolavori della maturità.

Le copie disponibili dei muti di Wellman sono purtroppo molto poche: *You Never Know Women* (1926, e già il suo dodicesimo) è un film sullo spettacolo che offre un punto di vista dall'interno del mestiere, come accadrà con *Wings* (1927), film di piloti e di guerra. *Beggars of Life* (1928) introduce al grande territorio wellmaniano dei film pre-Hays. Wellman seguiva una morale personale, estranea al moralismo predicato dalla società. Padroneggiava tutti i generi e oltre ogni categoria. La sua sensibilità per il paesaggio e il clima è paragonabile a quella di Ford (che preferiva il vento, mentre Wellman trova più congeniale la pioggia), e il suo gusto per l'avventura, l'azione e la fisicità degli uomini in guerra ricordano i migliori Hawks e Walsh.

La caratteristica più felice di Wellman era l'irriverenza, che culmina nell'assurdo totale di *Nothing Sacred* (1937): tra le poche grandi *screwball comedies* che osano portare aggressivamente in scena la stupidità della provincia americana. Le commedie di Wellman sono crude quanto i suoi film d'azione: un certo gusto per la contaminazione dei generi pare attraversare tutta la sua opera.

La produzione di Wellman è così ampia da risultare quasi ingestibile, e qualsiasi scelta è destinata a escludere film fondamentali. Ma ci attende una piacevole sorpresa, poiché i classici e i film meno conosciuti risultano ugualmente godibili. Prendiamo i western. *The Ox-Bow Incident* (1943) riflette con i suoi set claustrofobici l'orrore della giustizia sommaria e della violenza sempre in agguato sotto la superficie della civiltà. *Yellow Sky* (1948), violento film quasi privo d'azione, sta dalle parti di *Greed* (1924) e *The Treasure of the Sierra Madre* (1948). *Westward the Women* (1951), crudo viaggio dominato dalla legge della sopravvivenza, fa sembrare blandamente romantici la maggior parte degli altri western.

Ogni incursione in un altro genere corrisponde a una diversa tonalità. *A Star Is Born* (1937) non ha nulla da invidiare al magistrale remake di Cukor nel tormentato ritratto dell'industria dello spettacolo. Lo splendido *Good-bye, My Lady* (1956) sull'amicizia tra un ragazzino e un cane – e sulla natura, la vita nelle paludi, la famiglia – mostra come la perdita faccia parte di ogni transizione verso la maturità. Per molti questa rassegna sarà una rivelazione, visto che quasi nessun libro di storia del cinema cita film magnifici come *Other Men's Women* (1931) o *Midnight Mary* (1933). Perfino i migliori autori mostrano di non apprezzare a sufficienza l'opera di Wellman se messi di fronte alla sua intera produzione. Prevedo invece che la nostra rassegna sortirà l'effetto contrario: un semplice, crescente entusiasmo...

Peter von Bagh

*Our American Masters' retrospective adds William Wellman (1896-1975) to the company of von Sternberg, Capra, Ford, Hawks, Walsh and Dwan, once again presenting all the silents, the early sound films and some of the later masterpieces.*

*The scarcity of silent Wellman prints is a sad fact: You Never Know Women, in 1926 already his 12th film, shows an insider's view, like Wings (1927) about fliers and war; Beggars of Life (1928) is a touching prelude to the Depression-era roads, leading to great Wellman territory in the period 'before the Code', when he created many of the era's lasting, most hard-hitting films. His was a personal moral, outside the fake morality that society was preaching. He could handle any genre beyond categories. His sense of scenery and weather was as beautiful as Ford's (who voted for wind, when Wellman's specialty seemed to be rain), and his sense of adventure, physical action and men in war could have the same depth as the best films of Hawks or Walsh.*

*Wellman's most blessed characteristic was his irreverence, the fullness of which shines in the totally absurd Nothing Sacred (1937, rare among the greatest screwball comedies to have an aggressively rural-moronic content). Wellman's comedies were as tough as his action films: a certain tendency to mingle characteristics from quite unrelated genres is typical for him.*

*Wellman's output is large enough to be almost beyond reach; any selection is bound to leave out remarkable films.*

*A nice surprise is in store because the classics and the relatively unknown films are equally and deeply satisfying. Thus, among Wellman's westerns The Ox-Bow Incident (1943) is one of the most famous and greatest studio films ever, with its shadow play of justice and claustrophobic sets reflecting the horror story of violence pouring out of the depths of decent citizens; Yellow Sky (1948) belongs to the fraternity of Greed (1924) and The Treasure of the Sierra Madre (1948), a violent film with almost no action (the shoot-out is ghostly, with horse's shadows conveying what happened during the final power game); Westward the Women (1951), a film about a hard journey, is kill-or-be-killed in a way that makes most other westerns look tamely romantic.*

*Every step into another genre creates a different tone. Wellman's original A Star Is Born (1937) matches Cukor's later masterpiece as an inspired insider's view of tinsel town pain. The very wonderful Good-bye, My Lady (1956), a juvenile film about a boy and a dog – and nature, a swamp, a family – shows how every stage of life requires loss for the individual to become transformed truly and fully into a meaningful new phase.*

*For many, this series will be a revelation considering that even now almost no general film history book even mentions such dazzling films as Other Men's Women (1931) or Midnight Mary (1933). Even good writers tend to experience Wellman's career without enough appreciation when all his films are taken as a series. Let me predict that our selection will produce just the opposite sensation – plain, growing enthusiasm...*

Peter von Bagh

## YOU NEVER KNOW WOMEN

USA, 1926 Regia: William A. Wellman

■ T. it.: *Maschere russe*. Sog.: Ernest Vajda. Scen.: Benjamin Glazer. F.: Victor Milner. Int.: Florence Vidor (Vera), Lowell Sherman (Eugene Foster), Clive Brook (Norodin), El Brendel (Toberchik), Roy Stewart (Dimitri), Joe Bonomo (il forzuto), Irma Kornelia (Olga), Sidney Bracey (manager). Prod.: Adolph Zukor, Jesse L. Lasky per Famous Players Lasky Corp. ■ 35mm. D.: 71'. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Library of Congress per concessione di Paramount Pictures

Questo muto del 1926 fu, per ammissione dello stesso Wellman, la sua “ultima possibilità” dopo aver girato con B.P. Schulberg ciò che non esitava a definire un film “incredibilmente atroce” intitolato *The Cat's Pajamas*. Da gran virtuoso delle false partenze, Wellman apre con un muratore che solleva una trave proprio mentre questa sta per travolgere una giovane passante (Florence Vidor). A prendersi il merito del miracoloso intervento è però un ricco gentiluomo (Eugene Foster) che ha osservato la scena da un'auto vicina e ha notato l'avvenenza della fanciulla. Quest'ultima lavora in una celebre compagnia russa di varietà, sulle cui prodezze Wellman dirotta la nostra attenzione indagando con ricchezza di sfumature l'arte della recitazione, sul palcoscenico e nella vita. Il mondo del teatro offre a Wellman una delle prime occasioni di esplorare la sua ossessione per la politica dell'identità e la fisicità del lavoro. Ambedue si trovano riunite in una spettacolare carrellata sull'intero cast (del film e della compagnia): sotto le luci abbaglianti di un palcoscenico circondato dal buio pesto gli attori si tolgono le maschere, ma dietro di esse non ci sono che volti truccati da clown. Il film segna il debutto sullo schermo dell'artista di varietà El Brendel, che l'anno seguente interpreterà il ruolo di Herman Schwimpf in *Wings* fornendo un provvidenziale (e molto wellmaniano) contraltare comi-

co al prestigioso melodramma aviatario. Calato il sipario, quella che doveva essere l'ultima possibilità si trasformò nel successo che permise a Wellman di sfondare. Nelle sue stesse parole: “Gli dei gli sorrisero: il film vinse un premio e quel pezzente si beccò un aumento di venticinque dollari alla settimana e la regia di *Wings*”.

Gina Telaroli

*This 1926 Wellman silent was, according to the director himself, “My last chance”, after he and B.P. Schulberg made a self-proclaimed “incredibly atrocious” picture called The Cat's Pajamas. Always one for an over-elaborate false start, Wellman opens with a construction worker raising a beam just as it's about to fall on a passing woman (Florence Vidor). The construction worker miraculously saves her but a rich gentleman (Eugene Foster) in a nearby car, upon noticing the woman's good looks, swoops in and takes the credit. She's part of a famed Russian vaudeville troupe, and Wellman redirects our attention to their exploits, crafting a nuanced exploration of performance, on stage and in life. This focus on theater gives Wellman one of his first chances to explore his obsession with the politics of identity and the physicality of labor. He combines the two in an impressive tracking shot of the entire cast (of both the movie and the troupe) taking off their masks on a brightly lit stage in a very dark theater, only to reveal clown makeup underneath. The film marks the screen debut of vaudevillian El Brendel, who would appear the next year in Wings as Herman Schwimpf and provide a much-needed (and very Wellman-esque) comedic antidote to the prestigious aviation melodrama. Here he also plays the funny man, offsetting a plot centered on a love triangle with the support of a performative duck. When the curtain came down, this last chance turned out to be Wellman's breakout success – as he said: “The gods smiled: it won artistic award of the year, and the bum got a twenty-five dollar a week raise and Wings for his effort”.*

Gina Telaroli



You Never Know Women

## BEGGARS OF LIFE

USA, 1928 Regia: William A. Wellman

■ Sog.: Jim Tully. Scen.: Benjamin Glazer. F.: Henry W. Gerrard. M.: Alyson Shaffer. Mus.: Karl Hajos. Int.: Wallace Beery (Oklahoma Red), Richard Arlen (il Ragazzo), Louise Brooks (la Ragazza), Robert Perry (The Arkansas Snake), Roscoe Karns (Lame Hoppy), Edgar Washington (Black Mose). Prod.: Adolph Zukor, Jesse L. Lasky per Paramount Famous Lasky Corp. ■ 35mm. D.: 81'. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Georges Eastman House per concessione di Paramount Pictures ■ Restauro sostenuto da The Film Foundation

Dopo aver fatto esibire Richard Arlen nelle prodezze aviatriche da Oscar di *Wings*, Wellman immerge l'attore in uno scenario completamente diverso e gli fa interpretare un semplice Ragazzo di strada alla ricerca di cibo. Il ragazzo capita in una casa che gli sembra promettente e trova invece una Ragazza, una Louise Brooks pre-*Lulu* che ha appena ucciso il patrigno – l'uomo non aveva accettato un no come risposta. Vestita da uomo e con il caratteristico taglio alla maschietta, questa ragaz-

za ben poco convenzionale decide di seguirlo: i due incartano quello che doveva essere il pranzo del morto e si incamminano verso le grandi (e meno grandi) incognite del futuro.

L'apertura del film è violenta, sciocante e immediata. Come spesso accadrà nei film di Wellman, vi appaiono personaggi che non possiedono nulla e nulla hanno da perdere, i quali si incontrano per caso e decidono di mettersi in viaggio insieme nella speranza di sopravvivere e alla ricerca di un'opportunità. Naturalmente l'opportunità ha le sembianze del vagabondo per eccellenza, *Oklahoma Red*: il brutto dal ghigno gargantuesco interpretato da Wallace Beery non tarda a incarnare la vera anima del film, che wellmanianamente non è mai rappresentata dai giovani innamorati ma proprio dallo spietato vagabondo destinato a redimersi. Le sequenze mozzafiato sul treno, soprattutto quelle con Beery verso la fine del film, rivelano l'affinità di Wellman con la terra e con quel suolo su cui corrono le rotaie, affinità che presto sarà messa in ombra – soprattutto dopo le immagini spettacolari di *Wings* – da quella con l'aria e il cielo. I vagoni in corsa vibrano di vita e sprizzano scintille di velocità. Se il loro movimento rappresenta la libertà, gli spazi ristretti e bui dei loro interni la smentiscono. Con il suo aspro umorismo, la scena in cui *Oklahoma* incita al disordine il tribunale di miserabili convocato per decidere il destino dei due ragazzi è una tipica trovata alla Wellman, ma è anche la chiave di lettura del film e di buona parte della futura carriera del regista. Come scrive Manny Farber: "Nei film di Bill Wellman ci sono almeno quattro registi: un sentimentale, un fine pensatore, un demenziale artista di varietà e un sapiente maestro della scorciatoia con un debole per i brutti musi che si esprimono prendendo a calci in testa l'avversario o standosene cupi in disparte. Questa materia densa, volgare e di bassa lega è la specialità di Wellman, che in tali frangenti sa creare



Beggars of Life

ingegnosamente e a basso costo lampi di feroce sfrontatezza, di violenza beffarda [...] e di sfrenato baccano”.

Gina Telaroli

*After Richard Arlen performed feats of flight for Oscar glory in Wings, Wellman thrust him into a starkly different landscape and he found himself playing a simple Boy, on the road, homeless and looking for food. His boy happens upon a house that looks promising but instead finds a Girl, a pre-Pandora's Box Louise Brooks, standing next to a man she killed moments prior, her step-father, after he wouldn't take no for an answer. Outfitted in men's clothing, with her signature bob, the not-so-girly girl decides to join the boy. They wrap up the dead man's breakfast and set off into the great (and not-so-great) unknown.*

*For the opening of a film, it's violent, jarring, and immediate, and, as would come to be the tendency in Wellman's career, features characters with nothing to their names, especially not something to lose, who happen upon each other and*

*decide to go forth together in hopes of survival and finding opportunity. Of course the opportunity they find is none other than the highest hobo of them all, Wallace Beery's Oklahoma Red. He starts out a brute, but eventually his gargantuan grin comes to represent the true soul of the picture, which as this is a Wellman yarn, was of course never the young lovers, but the heartless hobo who redeems himself in the end. The train sequences, particularly the ones that feature Beery and come towards the end of the picture, are breathtaking and demonstrate Wellman's connection to the ground, to the earth the railroad tracks lie on, a connection that would be overshadowed, especially after the spectacle of Wings, by his association with the air. The moving boxcars bristle with life and spark with speed. Their movement representing freedom and the darkness and confined spaces of their insides breaking down that representation. When Oklahoma, presiding over his tribunal of transients that will determine the life or death of the boy and girl, calls for "disorder in*

*the court”, it’s a typical Wellman joke, harshly humorous, but it’s also the key to the film and much of his forthcoming career, as Manny Farber writes: “In any Bill Wellman operation, there are at least four directors – a sentimentalist, deep thinker, hoey vaudevillian, and an expedient short-cut artist whose special love is for mulish toughs expressing themselves in drop-kicking heads and somber standing around. Wellman is at his best in stiff, vulgar, low-pulp material. In that set-up, he has a low-budget ingenuity which creates flashes of ferocious brassiness, an authentic practical-joke violence [...] and a brainless hell-raising”.*

Gina Telaroli

## THE MAN I LOVE

USA, 1929 Regia: William A. Wellman

■ Sog.: Herman J. Mankiewicz. Scen.: Percy Heath. F.: Henry W. Gerrard. M.: Alyson Shaffer. Int.: Richard Arlen (Dum Dum Brooks), Mary Brian (Celia Fields), Baclanova (Sonia Barondoff), Harry Green (Curly Bloom), Jack Oakie (Lew Layton) Prod.: David O. Selznick per Paramount Famous Lasky Corp. ■ 35mm. D.: 74'. Versione inglese / English version ■ Da: Universal Pictures

Il pugile Dum Dum Brooks (Richard Arlen, al quarto dei suoi cinque film con Wellman) durante il primo appuntamento convince la sua ragazza, Celia, a sposarlo e a seguirlo a New York, dove spera di sfondare nel mondo della boxe. Per risparmiare la fa viaggiare su un carro bestiame in compagnia di una mandria di cavalli. Quando gli sposini finalmente si abbracciano e sprofondano nel fieno mentre un disco gira sul grammofo-  
fono, Wellman sposta l'attenzione su un cavallo che si limita a fissare la macchina da presa. La scena è occupata per un buon minuto dal ronzino bianco. Poi la musica si interrompe, il cavallo si distrae e Wellman torna sul

grammofono e sulla puntina che per ovvi motivi gira ormai a vuoto. È una classica scena alla Wellman: più che alla trama il regista si interessa a quel che accade nelle vicinanze, anche se non si lascia mai sfuggire la situazione dei personaggi e le loro difficoltà, qui rappresentate dalle origini provinciali della coppia e dalla cronica goffaggine di Dum Dum. Gli attori di contorno arricchiscono con azzeccate note di colore la storia piuttosto convenzionale di un ragazzo di campagna alle prese con la grande città: Jack Oakie bighellona sullo sfondo, mentre gli spettatori sentono per la prima volta lo spiccato accento russo della Baclanova. *The Man I Love* è la seconda incursione di Wellman nel sonoro dopo *Chinatown Nights* (parte muto e parte sonoro): lungi dal lasciarsi limitare dalla necessità di registrare i dialoghi, il regista smonta il film con momenti come quello appena descritto e allontana la macchina da presa dagli attori oppure si concentra unicamente su di loro, come quando dopo il match Celia si siede accanto a Dum Dum nella sala vuota. I loro corpi brillano nel buio mentre, guardandosi negli occhi, i due parlano del futuro e Celia prende in mano il proprio destino (e quello del film) dicendo amorevolmente: “Non mi piacerà che tu sia un pugile, ma sei l'uomo che amo”.

Gina Telaroli

*When the appropriately named Dum Dum Brooks (Richard Arlen, in his fourth of five collaborations with Wellman) is able to convince his girl, Celia, to marry him (on their first date) and go to New York where he hopes to make it big as a boxer, the two find themselves riding in the same boxcar as the horses, which Dum Dum thoughtfully arranged in order to cut costs. When they finally embrace, down in the hay while a record plays, Wellman pans away from them and up to a horse, who simply stares into the frame. A good minute passes by as the camera stays front and center on the white nag. Suddenly the music*

*stops, the horse glances away, and Wellman returns to the record player and its silently spinning needle, which for obvious reasons has been neglected. It's classic Wellman, focusing not on the plot but on what is happening right around it, as well as never losing focus on what his characters are up against, which in this case is their small town origins and the total doofiness of Dum Dum. The supporting cast provides pitch perfect color to the somewhat basic story of a country boy gone bad in the city, with Jack Oakie poking around in the background and audiences hearing Baclanova's thick Russian accent for the first time. The Man I Love was Wellman's second foray into sound, after the split sound/silent Chinatown Nights, and instead of letting the need to record dialogue limit him, he effortlessly strips down the picture and its action with moments like the one described above. He moves his camera away from what is forced, the placement of the actors, or conversely focuses on nothing but what is happening, as when Celia sits with Dum Dum after his fight in the empty boxing arena. Their bodies glisten in the darkness as they discuss what would happen if Dum Dum were to make it big. They stare into each others eyes as Celia sets her course (and the movies) and lovingly says, "I'll still be sorry you're a fighter, but you're the man I love".*

Gina Telaroli

## NIGHT NURSE

USA, 1931 Regia: William A. Wellman

■ T. it.: *L'angelo bianco*. Sog.: dal romanzo omonimo di Grace Perkins. Scen.: Oliver H.P. Garrett. F.: Barney McGill. M.: Edward M. McDermott. Scgf.: Max Parker. Mus.: Leo F. Forbstein. Int.: Barbara Stanwyck (Lora Hart), Joan Blondell (Maloney), Ben Lyon (Mortie), Clark Gable (Nick), Blanche Frederici (Mrs. Maxwell), Charlotte Merriam (Mrs. Ritchey), Charles Winninger (Dr. Bell), Marcia Mae Jones (Nanny). Prod.: Warner Bros. Pictures, Inc. ■ 35mm.



Night Nurse

D.: 69'. Versione inglese / *English version*  
 ■ Da: Filmoteca Española per concessione di Park Circus

La solidarietà femminile si scontra con le difficoltà lavorative e la corruzione delle classi privilegiate in un *buddy cop movie* pre-codice Hays dove l'accoppiata di poliziotti è sostituita da due infermiere di notte che cercano di guadagnare qualche dollaro e di tenersi alla larga dai guai. Barbara Stanwyck e Joan Blondell stringono amicizia durante il tirocinio, e malgrado l'intreccio abbastanza serio e complesso il film non tradisce mai la forza e la semplicità di quel cameratismo, tanto che Wellman spesso interrompe l'azione per assaporare i tanti gesti con cui

le due ragazze si proteggono a vicenda in un mondo patriarcale. La macchina da presa si concentra spesso sulle loro mani e su come, quando occorre, un'amica stringa quella dell'altra, cosa che accade durante un'impressionante operazione chirurgica. Questo legame e la forza che la Stanwyck ne trae tornano utili quando le ragazze devono occuparsi di due sorelline malate che si trovano in balia di un losco autista (un giovanissimo Clark Gable) intenzionato a ucciderle per impadronirsi dei loro fondi fiduciari.

Fu proprio questo film sull'amicizia a segnare l'inizio del legame di profondo affetto che unì per tutta la vita Barbara Stanwyck e il regista. *Night Nurse* fu la prima delle loro cinque collabora-

zioni, e i due parlavano spesso dell'immenso piacere di lavorare insieme. Nella prefazione a *William A. Wellman* di Frank Thompson, Stanwyck scrive: "Ecco una delle cose più belle che mi siano mai capitate: una scrittrice, Ella Smith, stava scrivendo un libro su di me e chiese [a Wellman] alcune frasi da inserire nel testo. Ne sono orgogliosa, e vi prego di portare pazienza se cito quelle parole. Le ho a casa, incorniciate. Quando Bill morì, Ella Smith mi regalò la citazione perché Bill l'aveva scritta a mano. Eccola: 'In un'intervista, miss Stanwyck mi definì uno dei suoi registi preferiti e concluse dicendo: voglio bene a quell'uomo. Inutile dire che ne fui molto orgoglioso e che mi venne un groppo alla gola,

cosa che non mi succede molto spesso. Barbara Stanwyck: voglio bene a quella ragazza. Firmato Bill Wellman'. E dunque, ancora una volta: mi manchi, Bill Wellman, ti voglio bene".

Gina Telaroli

*Female solidarity comes up against the challenges of labor and sinister drunken privilege in a pre-Code buddy cop movie where the cops are actually lowly night nurses just trying to earn a buck or two without too much trouble. Barbara Stanwyck and Joan Blondell become fast pals while going through their nursing training, and despite a rather intricate and serious plot line that develops, the picture never betrays the simplicity of that paldom and its power, with Wellman often stopping the action at hand to relish the various ways they look out for each other in a patriarchal world. He focuses attention on their hands and how, when necessary, they hold each other's, as they do during an overwhelming surgery. Those bonds and the strength Stanwyck fosters from it come in handy when the ladies find themselves working shifts caring for two sick sisters caught in a devious chauffeur's (a very young Clark Gable) scheme to subtly knock them off and steal their trust funds.*

*It is fitting that a movie about friendship would spur a lifelong friendship between its star and director. Night Nurse was the first of Barbara Stanwyck's five collaborations with Wellman, and both of them would cite their immense enjoyment of working with each other. In the foreword to Frank Thompson's William A. Wellman, she writes: "One of the nicest things that has ever happened to me is this: A writer, Ella Smith, was doing a book on my work and she asked him [Wellman] for a quote for said book. Because of my pride, please bear with me if I tell you what it says. It is framed and in my home. When Bill died, Miss Smith gave it to me because Bill had written it in longhand – so here it is: 'On one of Miss Stanwyck's interviews she mentioned me as one of her favorite directors and ended with 'I love that man.'*

*Needless to say I was very proud and had a lump in my throat which does not happen to me very often – Barbara Stanwyck – 'I love that girl.' Signed – Bill Wellman.' And so again – I miss you, Bill Wellman. I love you".*

Gina Telaroli

## THE STAR WITNESS

USA, 1931 Regia: William A. Wellman

■ Scen.: Lucien Hubbard. F.: James Van Trees. M.: Harold McLernon. Scgf.: John Hughes. Int.: Charles 'Chic' Sale (nonno Summerill), Walter Huston (procuratore Whitlock), Frances Starr (Ma Leeds), Grant Mitchell (Pa Leeds), Dickie Moore (Ned Leeds), Sally Blane (Sue Leeds), Edward J. Nugent (Jackie Leeds), George Ernest (Donny Leeds). Prod.: Warner Bros. Pictures, Inc. ■ 35mm. D.: 68'. Versione inglese / *English version* ■ Da: Library of Congress per concessione di Park Circus

Per molti versi questo bizzarro film del 1931, al contempo commedia eccentrica, melodramma familiare, film di gangster e pellicola pedagogica, fa da pendant al ben più noto *Wild Boys of the Road* girato da Wellman due anni dopo. Entrambi i film si concedono una certa nostalgia della vita familiare e della giovinezza, con macchine coperte di graffiti e piene di giovani innamorati, grandi torte al cioccolato e un'eterna figura paterna interpretata da Grant Mitchell. Dal punto di vista della trama i due film divergono, portando i loro protagonisti a confrontarsi l'uno con il terrore di un viaggio senza meta e altro con l'orrore di ritrovarsi prigioniero a casa propria, ma i cattivi – il governo incapace di proteggere i propri cittadini e i criminali che rendono la vita difficile alle persone oneste – si equivalgono.

Come *Wild Boys*, e nonostante una trama che per Wellman è più complicata del solito, *The Star Witness* riposa tutto sulle piccole spalle del suo attore più giovane, l'allora sconosciuto

Dickie Moore. In una delle sue prime apparizioni importanti, gli basta strisciare goffamente in mezzo a un mucchio di giocattoli, reclamare una seconda porzione di fagioli o scoppiare a piangere durante un momento di intimità familiare per farci capire chi è il vero 'supertestimone': un bambino innocente che vede gli adulti combinare ogni genere di pasticcio volendo fare la cosa (che considerano) giusta. Il pasticcione per eccellenza è naturalmente la vera star del film, Charles 'Chic' Sale: il suo nonno irascibile e ubriaccone, veterano della Guerra civile, metterebbe a repentaglio la vita del nipote pur di dimostrarsi un buon americano. Il personaggio riassume confusamente anche la visione politica di Wellman ("le mie idee politiche sono un po' eccentriche", disse). Pare che Sale fosse un tipo difficile anche nella realtà e che lui e Wellman si scontrassero spesso, come ricordò lo stesso regista: "Chic Sale, il nonno di *The Star Witness*, difficile da gestire, sempre in ritardo sul set, si lamentava di tutti. Io dapprima fui comprensivo, educato e paziente. Poi mi resi conto che non era mica un vecchio, quello era solo il suo ruolo. Aveva la mia età. Lo ridimensionai alla velocità del fulmine. Gli dissi che se non si dava una regolata lo avrei fatto invecchiare sul serio, e non grazie al trucco. Si diede una regolata".

Gina Telaroli

*In many ways Wellman's screwy 1931 kooky comedy-cum-family melodrama-cum-gangster picture-cum-government PSA (the movie's release date was moved forward in response to an actual gang shooting in Harlem) acts as a companion piece to his much better known Wild Boys of the Road which he would make two years later. Both films dabble in a certain nostalgia for family life and youth, with graffiti-covered cars filled with young lovers, large chocolate cakes, and a perennial father figure played by Grant Mitchell. Plot-wise the films may differ greatly in where they proceed to*



The Star Witness

take their characters, one to the terror of the open road and one to the terror of home imprisonment, but the bad guys – the government who doesn't look out for its citizens and the violent criminals who make things even harder for the honest folks – are the same. And like Wild Boys, *The Star Witness*, even amidst a more complicated than normal plot for Wellman, rides the back of its smallest star, the then unknown Dickie Moore. In one of his first substantial roles he simply needs to awkwardly crawl through a pile of toys, ask (over and over again) for more beans or burst into tears during a quiet family moment, to illustrate who the real 'star witness' is – the innocent child who watches the adults muck everything up in the name of doing what (they think) is right. The greatest of these muckers is of course the actual star of the film, Charles 'Chic' Sale. His drunken Civil War grandfather, who would risk his grandson's life if it meant being a better American, also serves as a messy summation of Wellman's own political views, "my politics are kind of eccentric". Sale, as it turns out, wasn't just a rascal on screen, and he and Wellman clashed as Wellman would recall: "Chic Sale, as

the old Grandpa in *The Star Witness*, tough to handle, late on set, complaining about everybody. I was so understanding and polite and patient and suddenly realized that he wasn't an old man, he was just acting it. He was my age. No one was ever debearded as quick as he was. I told him if he didn't behave himself, I would put a little age on him in a very unusual way, and it wouldn't be with makeup. He behaved himself".

Gina Telaroli

## OTHER MEN'S WOMEN

USA, 1931 Regia: William A. Wellman

■ Sog., Scen.: Maude Fulton. F.: Barney McGill. M.: Edward M. McDermott. Int.: Grant Withers (Bill), Mary Astor (Lily), Regis Toomey (Jack), James Cagney (Ed), Joan Blondell (Marie), Fred Kohler (Haley), J. Farrell MacDonald (Peg Leg), Lillian Worth (cameriera), Walter Long (Bixby). Prod.: Warner Bros Pictures, Inc., The Vitaphone Corp. ■ 35mm. D.: 70'. Versione inglese / English version ■ Da: Filmoteca Española  
 Scrive Daniel Kasman (in *William A. Wellman: A Dossier*): "Se i film di Wil-

liam A. Wellman vivono e si nutrono di aviazione – essendo il regista un pilota – il mezzo di trasporto a cui più somigliano non è l'aereo ma il treno. I convogli ferroviari, come gli appartamenti che a essi si ispirano con le loro infilate di stanze, sono costruiti esattamente come i film di Wellman: una successione di segmenti distinti. Nel cinema di Wellman il film è un treno e le singole scene sono i vagoni, dei quali si potrebbe perfino alterare l'ordine sganciandoli e riagganciandoli a piacimento".

La scena d'apertura di *Other Men's Women* incarna perfettamente questa metafora: un treno giunge nei pressi di una trattoria e un vivace macchinista di nome Bill (Grant Withers) salta giù e conta i vagoni che gli passano davanti. Nella trattoria Bill pranza e flirta con una cameriera (che ammiccante e avveduta risponde colpo su colpo alle sue facezie). Prima di andarsene, pronto a saltare nuovamente a bordo, Bill lancia alla ragazza un chewing-gum e una battuta: "Mordila e pensa a me". L'allegria di questa scena è ingannevole: ben presto il film si concentra, come spesso accade in Wellman, sulla disperata amarezza della vita. Ma nonostante questa visione spietata, o forse proprio grazie ad essa, *Other Men's Women* è pervaso dall'immediatezza dell'esperienza. Wellman cambia spesso il tono del film a suo piacimento e ne sottolinea la fisicità. Il lavoro crea legami tra i personaggi, che scavano buche per piantare i piselli o si tagliano i capelli a vicenda, e li separa, come scopre tristemente Jack (Regis Toomey) dopo essersi azzuffato con il suo collega e migliore amico Bill a bordo di un treno in corsa. Il cast è il piacere personificato, con le straordinarie (e sottovalutate) interpretazioni di Withers e Toomey, una radiosa (e giovane) Mary Astor e le formidabili apparizioni di James Cagney e Joan Blondell, qui agli inizi delle loro carriere. Il susseguirsi delle espressioni sul volto di Blondell, che passa dalla pura gioia alla pura disperazione in

una scena in cui lei e Withers ubriachi discutono del loro futuro, è già di per sé una ragione sufficiente per guardare e riguardare *Other Men's Women*.

Gina Telaroli

*Daniel Kasman (for William A. Wellman: A Dossier) writes: "The films of William A. Wellman may be suffused with, live, and breath aviation – the director being an aviator himself – but the transport they most resemble isn't the airplane but the boxcar. Those railway cars, like the city apartments named after their spatial arrangement, are constructed like Wellman makes movies: a chain of discrete segments. In Wellman's cinema, each single scene is a car in each train-length feature, and it's even quite possible that each car could be rearranged and rigged to connect to whatever follows it".*

*The opening scene of Other Men's Women perfectly encapsulates this metaphor for watching an entire Wellman feature: a train approaches a diner and a lively train operator named Bill (Grant Withers) jumps off and counts the cars as they pass. In the diner, Bill eats his lunch and flirts with a waitress (who knowingly and enthusiastically lobbies his lazy serves back at him) – when he goes to hop back on board he tosses her a piece of gum and a catchphrase: "Have a little chew on me". It's a deceptively breezy scene for a film that eventually pivots to focus on, like so many Wellman pictures, the hopelessness and bitterness of life. But despite this, or perhaps precisely because of it, Other Men's Women is full of the immediacy of experience, as Wellman frequently shifts the tone of the picture at will and highlights the physical. Labor bonds the characters together – as they dig holes to plant pea pods, fix buttons, and give each other haircuts – and tears them apart, as Regis Toomey's Jack sadly discovers after a fight with Bill, his co-worker and best friend, aboard a moving train. At other points, Wellman simply observes the aftereffects of life lived hard, showcasing a neighbor's peg-leg or a landlady's stutter. The cast is pleasure*

*personified, with incredible (and under-appreciated) turns by Withers, Toomey, and a radiant (and young) Mary Astor, plus early and striking appearances from James Cagney and Joan Blondell. The constantly evolving expression on Blondell's face, from pure joy to pure despair, in a scene where she and Withers drunkenly discuss their future, is reason enough to watch Other Men's Women over and over again.*

Gina Telaroli

## WILD BOYS OF THE ROAD

USA, 1933 Regia: William A. Wellman

■ Sog.: Daniel Ahearn. Scen.: Earl Baldwin. F.: Arthur L. Todd. M.: Thomas Pratt. Scgf.: Esdras Hartley. Int.: Frankie Darro (Eddie), Edwin Phillips (Tommy), Dorothy Coonan (Sally), Grant Mitchell (Mr. Smith), Rochelle Hudson (Grace), Sterling Holloway (Ollie), Ward Bond (Red), Minna Gombell (zia Carrie), Claire McDowell (Mrs. Smith), Ann Hovey (Lola), Charles Grapewin (Mr. Cadmust), Robert Barrat (giudice White). Prod.: First National Pictures ■ 35mm. D.: 68'. Versione inglese / *English version* ■ Da: Library of Congress per concessione di Park Circus

Nel novembre del 2011, quando la polizia di New York ha sgomberato con la forza Zuccotti Park, simbolo delle proteste di Occupy Wall Street, mi sono tornate in mente le immagini di questo film del 1933 in cui i giovani disoccupati vengono ripetutamente e violentemente cacciati dai vagoni merci e dalle baracche in cui hanno trovato riparo. Ma anziché opporsi al capitalismo e lottare per i diritti del '99 per cento', i ragazzi e la ragazza selvaggi di Wellman (lei è la sua futura moglie, Dorothy Coonan) si accontentano di sopravvivere, di trovare un lavoro e di aiutare le famiglie in difficoltà che si sono lasciati alle spalle. Sono intrappolati nel mondo fin troppo reale della Grande Depressione, mondo che Wellman si impegna a descrivere nel modo

più accurato possibile. Come commenterà Bertrand Tavernier, "I film sociali di Wellman sono tra i più radicali e violenti del genere. Hal Wallis fece tagliare molte scene di *Wild Boys of the Road* che giudicava insopportabili per il pubblico e che per Wellman esprimevano la realtà della Depressione". Al film fu anche affibbiato un inevitabile e artificioso lieto fine.

Nonostante le imposizioni, *Wild Boys of the Road* spicca tra i film dell'epoca per la felice contrapposizione tra la dura realtà del tempo e la gioiosa innocenza della giovinezza. Eddie, Tommy e Sally illuminano uno schermo costantemente minacciato dall'oscurità. Ne è un perfetto esempio la scena in cui Eddie vende la sua amatissima auto per aiutare il padre disoccupato. Dopo aver consegnato al padre i ventidue dollari frutto di disperate contrattazioni, il ragazzo esce di casa e vede il garage vuoto e abbandonato. Dopo una breve pausa si allontana fischiando le note di *We're in the Money*, la canzone resa famosa da *La danza delle luci* (in cui Wellman, tra l'altro, vide per la prima volta Dorothy Coonan). Il motivetto sfuma, la realtà riprende il sopravvento e il ragazzo torna rabbiosamente sui suoi passi e chiude la porta del garage. È una scena malinconica, malgrado l'intervallo sognante alla Busby Berkeley, e riporta alla mente una delle tante osservazioni di Manny Farber sul regista: "Wellman è il più interessante di tutti questi poeti degli spazi, soprattutto per gli scenari alla Hopper. Sa dipingere con lievi e furiosi colpi di pennello facciate di negozi, tetre camere da letto, la rapina in un distributore di benzina isolato. E mescolare i soprassalti di volgarità [...] con una danza della composizione spaziale in cui la scena sembra costruirsi davanti agli occhi dello spettatore".

Gina Telaroli

*In November 2011, when news broke of Occupy Wall Street's forced and vio-*





Wild Boys of the Road

lent removal from Zuccotti Park at the hands of the NYPD and the hoses they held, images of Wellman's 1933 film of unemployable youth living in boxcars and shantytowns and repeatedly being violently ejected from them immediately sprang to mind. But instead of making a statement against capitalism and the 99 percent, Wellman's wild boys and girl (his future wife Dorothy Coonan) are just aiming to survive while looking for jobs and a way to help the struggling families they left behind. They're caught in the very real world of the Great Depression, a world Wellman went to great lengths to capture accurately, as Bertrand Tavernier documents: "Wellman's social-problem films are among the genre's most radical and violent. Hal Wallis had several shots deleted from Wild Boys of the Road because he deemed them unbearable for the general public; to Wellman they expressed the realities of the Depression". The movie also got saddled with a required and very-much-tacked-on happy ending.

Even with its imposed outlook, Wild Boys of the Road stands out amongst films of the era, as it creates a striking juxtaposition between the harsh reality

of the time period and the innocence and joy of youth. Tommy and Sally light up a screen that keeps threatening to go dark. This is perfectly encapsulated in the scene where Eddie sells his beloved car in order to get money for his unemployed father. After giving his father the twenty-two American dollars he desperately haggled for, he steps outside and is confronted with the now empty and abandoned garage. He pauses for a moment, walks away from the garage, and begins to whistle a few bars of We're in the Money, made popular earlier that year by Gold Diggers of 1933 (the film that coincidentally introduced Wellman to Coonan). The tune slowly tapers off as reality sets in, and he suddenly, and fiercely, turns around and runs to shut the garage door. It's a somber scene, despite the burst of Busby Berkeley dreams, and beautifully brings to mind some of Manny Farber's many words on Wellman: "Of all these poet-builders Wellman is the most interesting, particularly with Hopper-type scenery. It is a matter of drawing store fronts, heavy bedroom boudoirs, the heisting of a lonely service station, with light furious strokes. Also, in mixing jolting vulgarity [...] with a

space composition dance in which the scene seems to be constructed before your eyes".

Gina Telaroli

## MIDNIGHT MARY

USA, 1933 Regia: William A. Wellman

■ Sog.: Anita Loos. Scen.: Gene Markey, Kathryn Scola. F.: James Van Trees. M.: William S. Gray. Scgf.: Stan Rogers. Mus.: William Axt. Int.: Loretta Young (Mary), Ricardo Cortez (Leo), Franchot Tone (Tom), Andy Devine (Sam), Una Merkel (Bunny), Charles Grapewin (Clerk), Frank Conroy (procuratore distrettuale). Prod.: Lucien Hubbard per Metro-Goldwyn-Mayer Corp. ■ 35mm. D.: 74'. Versione inglese / English version ■ Da: Filmoteca Española

Cinquantacinque anni prima che John Carpenter fornisca al Roddy Piper di *Essi vivono* un paio di occhiali neri che permettono di vedere i messaggi subliminali disseminati nella società, Wellman conferisce gli stessi poteri alla protagonista di *Midnight Mary*, interpretata da Loretta Young. A lei però bastano due splendidi occhi per capire quello che strillano in realtà le insegne di Broadway: "non c'è lavoro", il tombale bollettino dell'epoca. È una delle sequenze più suggestive del film (e del cinema) e il suo momento più pregnante, per il messaggio ma soprattutto per gli occhi di Loretta Young. Quegli occhi dominano il film: spuntano sopra la copertina di un rotocalco e da sotto il banco di un giudice, brillano dietro le sbarre della prigione e dicono sempre la verità, anche quando il corpo è costretto a mentire per sopravvivere.

*Midnight Mary* si apre con una scena tipicamente wellmaniana e mostra Mary in tribunale, processata per omicidio. Seduta in cancelleria ad attendere il verdetto, la giovane ripensa agli eventi che l'hanno portata fin qui. La struttura narrativa basata sul flash-

back, il cui tono e ritmo fanno pensare a *Je t'aime, je t'aime* di Resnais, trascina lo spettatore nel passato di Mary. La sua storia si snoda sullo schermo, e lo scorrere avanti e indietro delle immagini sottolinea l'impossibilità di un riscatto. A proposito delle donne ritratte da Wellman prima che entrasse in vigore il codice Hays, Michael Henry Wilson ha scritto: "L'eroina è raramente oggetto di corteggiamento romantico. Ben più spesso è vittima della lussuria, del voyeurismo e dei brutali approcci maschili". Questo aspetto può essere più esplicito in film quali *Safe in Hell* (1931) e *Dangerous Paradise* (1930), ma le situazioni in cui si trova Mary non sono diverse: la sua sopravvivenza è definita unicamente dai desideri degli uomini. Tra questi uomini ci sono anche i membri della giuria chiamati a decidere la sua sorte, nonché il Tom interpretato da Franchot Tone e il suo adorabile compare (Andy Devine, il quale collaborerà con Wellman in altri sette film), che pur essendo gentili e intenzionati a offrirle un lavoro onesto sono comunque guidati da impulsi di natura sessuale. L'eloquente primo flash-back ci mostra Mary bambina mentre stringe a sé una statuetta rotta trovata in una discarica e apprende della prematura morte della madre. La vita (e il film) per lei continua, ma non supererà mai veramente quel momento, quell'immagine, la macchina da presa (la linea dello sguardo di due poliziotti) che scruta una Mary cenciosa e terrorizzata, in un'infinita distesa di ciarpame.

Gina Telaroli

*Fifty-five years before John Carpenter would give Roddy Piper's Nada a pair of truth-seeing sunglasses that allowed him to detect the real messages being displayed throughout society in They Live, Wellman would give Loretta Young's Mary the same perceptive powers in Midnight Mary, though she would only need her luminous eyes to learn that the billboards of Broadway actually advertise society's supreme bulletin: there aren't any jobs.*

*Its one of the movie's (and cinema's in general) most haunting sequences, as well as its defining moment, for the message of course, but more importantly for Young's eyes, which dominate the film, peering over magazine covers and desks, shining over prison cells, and always telling the truth, even as her body is forced to lie in the name of survival.*

*Midnight Mary opens with a typically Wellmanian framing device and finds Mary in court and on trial for murder. As she sits in the clerk's office (a scene with a quietly powerful turn by Charley Grapewin) and awaits her sentence, she reflects on what brought her there. A flash-back structure reminiscent in pacing and tone of Resnais's Je t'aime, je t'aime emerges and thrusts the audience into her history. Her past sashays across the screen, the back and forth movement of the frames highlighting her character's stagnant station in life. In writing about Wellman's pre-code women, Michael Henry Wilson said, "The heroine is rarely the object of romantic courting. Most often, she is subject to lust, voyeurism, and the brutal advances of men". This may be more openly apparent in films like Safe in Hell (1931) and Dangerous Paradise (1930), but Mary's various situations are no different, her survival being defined purely by the desires of men. Here those men range from those in the jury box who will determine her fate, to Franchot Tone's Tom and his lovable sidekick (Andy Devine, in his first of eight collaborations with Wellman), who may be kind and offer her honest work but who are nonetheless motivated by impulses of a sexual nature. The telling first look at Mary's past shows her as a child, hugging a discarded statue found in a junkyard as she hears about her mother's untimely death. Life (and thus the movie) goes on for Mary but she never really moves beyond that moment, that image, the camera (the eyeline of two police officers) peering over Young's dolled down and terrified Mary, caught in a pile of unending garbage.*

Gina Telaroli

## NOTHING SACRED

USA, 1937 Regia: William A. Wellman

■ T. it.: *Nulla sul serio*. Scen.: Ben Hecht. F.: W. Howard Greene. M.: James E. Newcom. Scgf.: Lyle Wheeler. Mus.: Oscar Levant. Int.: Carole Lombard (Hazel Flagg), Fredric March (Wally Cook), Walter Connolly (Oliver Stone), Charles Winninger (Dr. Downer), Sig Ruman (Dr. Eggelhoffer), Frank Fay (maestro di cerimonie), Margaret Hamilton (donna nel drugstore), Olin Howland (facchino alla stazione), Billy Barty (bambino che morde). Prod.: David O. Selznick per Selznick International Pictures ■ 35mm. D.: 77'. Versione inglese / English version ■ Da: Disney Pictures

"Satira screwball" (Pauline Kael) e commedia acida sul giornalismo, *Nothing Sacred* è uno dei titoli più celebri di Wellman e dei più estranei al suo canone. La commedia non è il suo territorio, e nel tessuto cangiante delle declinazioni di genere (sostanziosa, svitata, romantica) il film s'impone come uno strappo. Resta una commedia listata a lutto, anche se fin dall'inizio sappiamo che la malattia di Hazel Flagg è prima una diagnosi sbagliata, poi una sarabanda mediatica; ma un cupo nervosismo vibra nell'aria, quel verbo *to die* che rotola senza pietà di bocca in bocca, medici che arrivano come corvi e giornalisti come avvoltoi, e tutti i fiori sparsi per le inquadrature, a saturarle di colori pastello che nel Technicolor del 1937 assumono una sfumatura marcescente. Non c'è nulla di sacro a consolarci, nemmeno l'amore: "Mi ami?" chiede Hazel. "Non è amore. È interesse anormale per i criminali", risponde Wally.

La battuta in realtà nel film non c'è, appartiene a una prima stesura della sceneggiatura di Ben Hecht (cfr. *Giame Alonge, Scrivere per Hollywood*, dove veniamo a sapere che a "ripulire i dialoghi" fu chiamata Dorothy Parker), ma coglie bene il mood antisentimentale e provocatorio che è cifra del film. Cronisti truffatori, direttori di giornale che sono la versione comica

e ulcerosa d'un gangster, prime pagine usate per incartare il pesce, tutto in una New York pronta ad applaudire l'entertainment offerto da una fotografica moribonda (siamo in una farsa guydeboriana?) – che a sua volta è un'imbrogliata da strapazzo. Con molta acutezza James Harvey rileva che questa città non è tanto oggetto di satira morale, quanto di una visione "alla Holden Caulfield": come per il personaggio di Salinger, New York è soprattutto un posto pieno di *phonies*. Però New York è anche un sogno, il sogno di Hazel Flagg, il sogno che solo la morte può comprare; Wellman, anche qui maestro di riprese aeree, ne scopre in emozionanti prospettive la trama di pietra e vetro dei grattacieli, l'Hudson e il Chrysler Building, la Statua della

Libertà subito fuori dal finestrino... La pura e cruda satira di *Nothing sacred* è concentrata nei primi quindici minuti, tra i vertici assoluti del cinema di Wellman e del cinema americano anni Trenta, e il suo bersaglio è la provincia. Sfuggendo a un destino di necrologi, l'ex-primo cronista Wally prende il treno per il Vermont e si ritrova in un sinistro altilà, una fantasia di regressione, un mondo di passanti arcigne e deformi, diffidenza ottusa, *yep* e *nope*, covate malefiche di ragazzini che azzannano i polpacci degli intrusi. C'è molta provincia asfittica e grottesca nella commedia americana anni Trenta (in *L'adorabile nemica* di Boleslawski, o persino in Frank Capra): ma qui siamo per un attimo alle soglie dell'horror, questo è l'*American*

*Gothic* di Grant Wood che ha preso improvviso movimento. Il film è una delle prime produzioni indipendenti di David O. Selznick, il suo Vermont è un po' anche la versione colorata e allucinata del Kansas nel *Mago di Oz*: e vi troneggia infatti Margaret Hamilton, futura strega dell'Ovest.

Paola Cristalli

*A "screwball satire" (Pauline Kael) and a biting comedy about journalism, Nothing Sacred is one of Wellman's most celebrated films and one of the least related to his own canon. Comedy was not his terrain – this film rips right through the delicate fabric of the Thirties' genre variations (sophisticated, screwball, romantic). It remains a black-tinged comedy even if we know right from the start*



Nothing Sacred

that Hazel Flagg's illness is first an incorrect diagnosis, and then a hype; but dark tension fills the air, the verb to die mercilessly drops from mouth to mouth, doctors show up like crows and journalists like vultures, and flowers colored with the pastel of early Technicolor are strewn about the shots, imbuing them with a sense of decay. There is nothing sacred to console us, not even love: "Do you love me?" asks Carole Lombard. "It isn't love. It's an abnormal interest in criminals", answers Fredric March.

That line does not actually appear in the film. It is in an early draft of Ben Hecht's screenplay (cf. *Giaime Alonge*, Scrivener per Hollywood, where we discover

that Dorothy Parker was called on "to clean up the dialogue"), but it captures the film's anti-sentimental and defiant mood. Muckraking journalists, newspaper editors who are the comic, ulcerous version of gangsters, front pages used for wrapping fish, all set in a New York ready to applaud the entertainment provided by a photogenic dying girl (are we in a Guy Debordian farce?) – who in turn is a small time crook. James Harvey perceptively observed that this city is not so much subject to moral satire as it is to a vision like Holden Caulfield's: as for Salinger's character, New York is above all a place full of phonies. New York, however, is also a dream, Hazel Flagg's

dream, the dream that only death can buy. Wellman uses his masterful ability with aerial shots to reveal thrilling city views, the skyscrapers' pattern of stone and glass, the Hudson River and the Chrysler Building, the Statue of Liberty right outside the plane window...

The pure and raw satire of *Nothing Sacred* is concentrated in the film's first fifteen minutes, between the heights of Wellman's cinema and American film of the 1930s, and its target is rural life. Just barely escaping a career in the obituaries, reporter Wally takes a train to Vermont and finds himself in a sinister afterworld, a step-back-in-time fantasy with grim and misshapen passers-by,



A Star is Born

*blunt distrust, yep and nope, broods of kids biting the calves of intruders. Grotesque and stifling provincial life figures frequently in American comedies of the 1930s (e.g. in Boleslawski's Theodora Goes Wild or even in some of Frank Capra's works): but here we stand – even if only for a moment – on the threshold of horror, as if Grant Wood's American Gothic all of a sudden started moving... The film was one of David O. Selznick's first independent productions: his Vermont is also a bit like a hallucinatory color version of the Wizard of Oz's Kansas, and it features Margaret Hamilton, soon-to-be the Wicked Witch of the West.*

Paola Cristalli

## A STAR IS BORN

USA, 1937 Regia: William A. Wellman

■ T. it.: *È nata una stella*. Sog.: Robert Carson, William A. Wellman. Scen.: Dorothy Parker, Alan Campbell, Robert Carson. F.: W. Howard Greene. M.: James E. Newcom. Scgf.: Lyle R. Wheeler. Mus.: Max Steiner. Int.: Janet Gaynor (Esther Victoria Blodgett [Vicki Lester]), Fredric March (Norman Maine), Adolphe Menjou (Oliver Niles), Andy Devine (Danny McGuire), May Robson (nonna Lettie), Lionel Stander (Matt Libby), Edgar Kennedy (Randall). Prod.: David O. Selznick per Selznick International Pictures, Inc. ■ 35mm. D.: 111'. Versione inglese / *English version* ■ Da: UCLA Film and television Archive

Con questo melodramma del 1937 Wellman dice la sua su Hollywood narrando l'ascesa di una donna e il declino di un uomo. Il risultato non è patinato come il remake di Cukor del 1954, anche perché trae la propria forza dalle umili origini della protagonista e resta costantemente fedele a questo dato nonostante il rapido mutare di scenari e classi sociali. Pur cambiando il proprio nome in Vicki Lester e sottoponendosi a una grottesca trasformazione fisica in chiave hollywoodiana, l'Esther Blodgett in-

terpretata da Janet Gaynor non si libera mai davvero delle proprie radici. Wellman, come spesso fa con le sue attrici (loro malgrado), vuole che il viso della Gaynor sia truccato pochissimo, tranne che in una manciata di scene satiriche, per far trasparire la sua semplicità espressiva da attrice del muto. Più che sui personaggi e sugli interpreti, la bellezza di *A Star is Born* riposa sul precoce uso del colore, che produce un effetto simile a quello del primo cinema sonoro – vedi *Chinatown Nights* (1929) dello stesso Wellman – e porta con sé una crudezza quasi sgraziata, con continui scoppi di colore grezzo circondati da un'oscurità avvolgente. Dal punto di vista della sensibilità femminista, quando Vicki Lester si presenta infine con il nome del marito il film tocca un tasto dolente, perché è chiaro che questo non è un film che preveda un rovesciamento dei ruoli di genere. Questo è un *woman's picture* – e anche se potrete ritrovarvi il viso umido di pianto mentre scorrono i titoli di coda, è in realtà un *woman's picture* nel senso meno strappalacrime del termine. Ma soprattutto, circostanza significativa per un film che indaga i meccanismi di Hollywood, *A Star is Born* segna l'inizio della collaborazione con George Chandler. A Chandler Wellman affiderà piccole parti in altri ventuno film, e l'attore diventerà uno strumento chiave della sua prassi registica: "Avevo varie tecniche per prender tempo e radunare le mie cosiddette energie creatrici" dirà Wellman. "George Chandler era la tecnica numero uno. [...] Se era in una scena che mi stava dando problemi, quello trovava sempre il modo di mandarla direttamente in vacca: dimenticava le battute, starnutiva, e mica una o due volte, aveva vere e proprie crisi di starnuti, oppure si metteva a chiacchierare mentre parlavo. Allora perdevi veramente le staffe, e apriti cielo. Dopo aver mandato a quel paese George e tutti i suoi parenti e antenati, interrompevo le riprese per dieci minuti, mi precipitavo nel mio

camerino, sbattevo la porta e poi mi calmavo e trovavo sempre una soluzione, come per magia".

Gina Telaroli

*Wellman's 1937 take on Hollywood and one woman's rise alongside one man's fall isn't as glamorous as its 1954 successor, instead finding its footing amidst the humble beginnings of its protagonist – a ground that it stands for the full length of the picture, despite rapidly changing sets and social classes. Janet Gaynor's Esther Blodgett may eventually answer to the name of Vicki Lester, but even when undergoing a ridiculous Hollywood makeover she never really sheds her small town roots. They're always there. Wellman, as he would almost always do with his leading ladies, much to their chagrin, puts very little make-up on Gaynor's face, save for a few appropriately satiric sequences, allowing the simplicity of her expressive, silent-era face to shine through.*

*More than casting and character, what keeps the picture firmly grounded is the use of early color. It has the same effect as early sound, especially in a picture like Wellman's Chinatown Nights (1929), and brings with it an almost awkward starkness. There are continual bursts of rough color surrounded by an almost enveloping darkness. It's a darkness that surrounds not only the image but also the story and when it literally and figuratively envelops Fredric March's Norman Maine, a Taxi-Driver-esque scenario emerges: is what happened real or is it a fantasy, wherein a woman actually gets to keep her successful career without being forced to choose between it and her less successful husband? Interpretation aside, in the end, as Vicki Lester famously claims Norman Maine's name as her own, A Star is Born firmly reveals a feminist underbelly, as it becomes clear this isn't a picture where gender roles could ever be reversed. This is a woman's picture, and despite the likelihood that your face may be wet when the credits roll, it's a woman's picture in the least tear-jerking sense of the phrase. But per-*

haps most notably, and fittingly for a film about the inner working of Hollywood, *A Star is Born* marks Wellman's first time working with George Chandler. Chandler would have bit parts in twenty-one more Wellman pictures and, as Wellman would detail, Chandler became a key tool in his directing toolbox. "I had different techniques to gain time to gather my so-called directional forces together. George Chandler was technique number one. [...] If he happened to be in the scene that was bothering me, he would find some way of bugging it up, forgetting his lines, sneezing, not once or twice, a seizure, or whispering while I was talking – then the roof blew off, and believe me I could blow it a mile. When I had put George and all his relatives and ancestors where they belonged, I called off work for ten minutes, stormed into my dressing room, slammed the door shut and sat down quietly, and always worked out my problem. It was like magic".

Gina Telaroli

## THE OX-BOW INCIDENT

USA, 1943 Regia: William A. Wellman

■ T. it.: *Alba fatale*. Sog.: dal romanzo omonimo di Walter Van Tilburg Clark. Scen.: Lamar Trotti. F.: Arthur C. Miller. M.: Allen McNeil. Scgf.: James Basevi, Richard Day. Mus.: Cyril J. Mockridge. Int.: Henry Fonda (Gil Carter), Dana Andrews (Donald Martin), Henry 'Harry' Morgan (Art Croft), Anthony Quinn (Francisco Morez), Harry Davenport (Arthur Davies), Francis Ford (Alva 'Dad' Hardwick), Jane Darwell (Jenny 'Ma' Grier), William Eythe (Gerald Tetley), Frank Conroy (maggiore Tetley). Prod.: Lamar Trotti per Twentieth Century-Fox Film Corp. ■ 35mm. D.: 75'. Versione inglese con sottotitoli francesi / English version with French subtitles ■ Da: CNC – Archives Françaises du Film per concessione di Twentieth Century Fox

Wellman acquistò i diritti di *The Ox-Bow Incident* da Harold Hurley, un

produttore di scarso successo della Paramount specializzato in film di serie B. Hurley, secondo Wellman, sognava di ingaggiare Mae West per farla "cantare per questi cowboy stanchi". Ricevuto il via libera, Wellman diede un taglio diverso al film e chiamò Henry Fonda, del quale dirà poi: "Fonda è ovviamente un bravo attore, ma gli manca quel qualcosa che è l'essenza del grande divo. Quel qualcosa io lo chiamo 'personalità cinematografica'". Ma è qui che sta la chiave di *The Ox-Bow Incident*, come ha precisato Wellman nella sua autobiografia intitolata *A Short Time for Insanity*: "Hank [Henry] Fonda, forse il miglior attore che mi sia capitato di dirigere e sicuramente il più professionale. Sei settimane prima che iniziassero le riprese di *The Ox-Bow Incident* si procurò un costume, lo sottopose alla mia approvazione e da quel momento ci visse e probabilmente ci dormì dentro. Gli stivali, i Levi's, il cappello e le bandane divennero parte di Gil Carter (il personaggio che interpretava) e non di Hank Fonda, perché Hank era diventato Gil. Si comportava come Gil, parlava come lui, sembrava lui, e quando fummo pronti a girare aveva anche il suo odore, e la sua interpretazione fu perfetta".

*The Ox-Bow Incident* non è la storia di un uomo ma la storia di una situazione. Fonda si mimetizza e si apposta sullo sfondo, osservando il vero protagonista del film: il progresso. Wellman guardò al progresso, con sentimenti opposti, in un altro film: *Buffalo Bill*, pensato per il divo Joel McCrea e imposto a Wellman da Zanuck in cambio del via libera per *Ox-Bow*. Con *Buffalo Bill*, Wellman accetta la sfida e con crudo disincanto documenta la rovina e lo sfruttamento della frontiera, le conseguenze della legge e dell'ordine così disperatamente perseguiti dalle vittime di *Ox-Bow*. Film ciclico, nella trama e nei movimenti di macchina, *The Ox-Bow Incident* di Wellman si apre e si chiude con l'immagine di un vecchio cane che attraversa la stra-

da. "Oh, quel cane. Era una vecchia femmina con enormi mammelle penzolanti. La amavo. L'ho usata come cornice per il film; lo apriva e lo chiudeva. Forse sono una specie di artista, chi lo sa. Non so disegnare. Faccio solo film".

Gina Telaroli

*Wellman bought the rights for The Ox-Bow Incident from Harold Hurley, a not-successful-enough B-movie producer at Paramount, who, according to Wellman, dreamed of casting Mae West in order to have her "sing some songs to these tired cowboys". Once given the green light, Wellman took the project in a different direction and cast Henry Fonda, of whom Wellman said, "Fonda, of course, is a fine actor, but he lacks that one something that makes a great star. I call it 'Motion Picture Personality'". But herein lies the key to The Ox-Bow Incident, as Wellman detailed in his autobiography A Short Time for Insanity: "Hank Fonda, perhaps the best actor I have ever directed, certainly the most dedicated. Six weeks before we started The Ox-Bow Incident, he wardrobeed himself, had me okay it, and then lived and probably slept in it. The boots, the Levi's, the hat, the shirt, the bandanas, became a part of Gil Carter (the character he portrayed), not Hank Fonda because Hank had become Gil. He looked it, talked it, felt it, and by the time we were ready to shoot the picture, smelled it, and his performance was perfection". What we find in The Ox-Bow Incident is not a story of a man but the story of a situation. Fonda blends in and lurks in the background, observing the movie's real protagonist: progress. Wellman also looked at progress, in a contrasting vein, in another picture he would make: the Joel McCrea vehicle Buffalo Bill, which Zanuck demanded Wellman make as a precondition for green-lighting Ox-Bow. With Buffalo Bill, Wellman flips the coin and very cynically documents the demise and capitalization of the frontier, the after-effect of the governmental law and order so desperately sought after in*



The Ox-Bow Incident

*Ox-Bow. A cyclical film, in story and in camera movement, Wellman's The Ox-Bow Incident opens and closes with an image of an old dog rummaging around on the street, of which Wellman said, "Oh, that dog. She was an old female with enormous tits that hung way down; I loved her. I used that as a frame for the picture; it started it and ended it. Maybe I'm an artist in some sense, I don't know. I can't draw. I just make pictures".*

*Gina Telaroli*

## YELLOW SKY

USA, 1948 Regia: William A. Wellman

■ T. it.: *Cielo giallo*. Sog.: W.R. Burnett. Scen.: Lamar Trotti. F.: Joseph MacDonald.

M.: Harmon Jones. Scgf.: Lyle R. Wheeler, Albert Hogsett. Mus.: Alfred Newman. Int.: Anne Baxter (Constance May, alias Mike), Gregory Peck (James 'Stretch' Dawson), Richard Widmark (Dude), James Barton (nonno), Henry ['Harry'] Morgan (Half Pint), Robert Arthur (Bull Run), John Russell (Lengthy), Charles Kemper (Walrus), Robert Adler (Jed). Prod.: Darryl F. Zanuck, Lamar Trotti per Twentieth Century-Fox Film Corp. ■ 35mm. D.: 98'. Versione inglese con sottotitoli francesi / English version with French subtitles ■ Da: Théâtre du Temple per concessione di Twentieth Century Fox

Esperienza cinematografica meravigliosamente spiazzante, *Yellow Sky* si apre con una scena che non manca di suscitare nei fan di Wellman una sen-

szazione di déjà vu. Wellman dispone Gregory Peck, Richard Widmark e il resto della banda al bancone di un bar molto simile a quello mostrato cinque anni prima all'inizio di *The Ox-Bow Incident*. Esattamente come in *Ox-Bow*, dietro il bancone gli uomini vedono un dipinto, e dal modo in cui lo osservano sappiamo di loro quasi tutto quel che c'è da sapere. Ma le somiglianze tra *Yellow Sky* e il film con Henry Fonda si fermano qui, perché la storia si incentra sulle peripezie di un gruppetto di criminali in cerca di denaro attraverso spazi aperti o insidiosamente abbandonati. In parte western e in parte noir, lo stile è cruciale in *Yellow Sky*: Wellman valorizza la vastità del paesaggio con angolazioni disarticolate, primi piani così ravvici-





nati da causare disagio e una fotografia in bianco e nero molto contrastata. Lo spazio si vede, si percepisce e – dopo un attacco musicale ingannevolmente allegro, che sconfinava in un breve accenno di *Oh! Susanna* – si sente: Wellman priva il film di ogni commento musicale limitandosi all'inquietante suono del silenzio.

Al centro dell'azione ci sono Peck, Widmark e i cavalli, ma è Anne Baxter a rubare la scena. Unico personaggio femminile è il tipo di donna che si incrocia spesso nei film di Wellman degli anni Quaranta e Cinquanta: una ragazza di frontiera disposta a usare senza esitazioni il proprio corpo per ottenere la vita cui aspira. Sentendo i giudizi di Wellman sugli attori di *Yellow Sky* non sorprende che la forza del personaggio femminile spicchi così nettamente: "Lì c'è uno dei miei attori preferiti, Greg Peck. Lo dico con sarcasmo. Abbiamo fatto un buon film con lui, suo malgrado. Un giorno mi chiese: 'Come faccio a fare il duro?'. Io dissi: 'Be', non sai batterti. Sai prendere a calci un pallone?'. 'Sì' disse lui. Allora dissi: 'Be', allora prenderai a calci la testa di Widmark'. Gli mostrai come doveva fare senza ferire nessuno. Naturalmente in quel caso l'effetto dipende da chi le prende, non dall'altro. [...] Una volta Peck mi chiese: 'Come diavolo faccio a battermi con Anne Baxter?'. Allora dissi: 'Anne Baxter ti farà nero. E quando ti batterai con lei ti conviene coprirti le p..., perché ti farà a pezzi'. Che ragazza fantastica; in quella scena lo fece nero. Non stava simpatico neanche a lei, e quella fu la sua occasione per pareggiare i conti con lui".

Gina Telaroli

*A wonderfully disorienting cinematic experience. It's fitting that Yellow Sky opens, especially for fans of Wellman, with a scene sure to elicit a sensation of déjà vu. Wellman places Gregory Peck, Richard Widmark, and the rest of their gang back at a bar very much like the one he uses in the opening of The Ox-Bow*

*Incident five years earlier. And, just like in Ox-Bow, the men find a suggestive painting behind the bar and through their reactions you learn almost everything you need to know about them. But Yellow Sky's similarities with the Henry Fonda picture end there as its story centers not on the claustrophobia of a mob but on a small group of outlaws making their way through exhaustingly open or treacherously abandoned spaces on a criminal quest for money. Part-western but also part-noir, style is key in Yellow Sky, as Wellman highlights the expansive landscapes with disjointed camera angles, too-close-for-comfort close-ups, and high-contrast black and white photography. You see and feel the space and, after a misleadingly jovial theme song that leads into a brief cue from Oh Susanna, you also hear it, as Wellman strips the movie of any soundtrack except the uncomfortable sound of silence.*

*Peck, Widmark, and any horse caught on camera are at the center of the action, but it's Anne Baxter that steals the show. As the only woman in the picture, she's typical of many of Wellman's women of the 1940s and 1950s, a no holds barred frontier woman using her body as a means of achieving a life of her own choosing. That her character's struggle stands out comes as no surprise when you hear Wellman's take on the stars of Yellow Sky: "One of my favorite actors is in that – Greg Peck. I say that sarcastically. We made a good picture with him, despite him. He asked me one day, 'How can I get tough?' I said 'Well you can't fight. Can you kick a football?' He said 'Yes'. I said 'Well, then you're going to kick Widmark's head off'. So I showed him to do it without hurting anybody. And, of course, the one who gives something like that effect is the one who gets kicked, not the kicker. [...] Another time Peck asked me, 'How the hell am I going to fight Anne Baxter?' So I said, 'Anne Baxter will kick the hell out of you. And when you start that fight, you better look out for yourself and wear something over your ..., because she'll destroy you'. She was a wonderful gal; kicked the hell out*

*of him in that scene. She didn't like him either and that was her one chance of getting even with him".*

Gina Telaroli

## WESTWARD THE WOMEN

USA, 1951 Regia: William A. Wellman

■ T. it.: *Donne verso l'ignoto*. Sog.: Frank Capra. Scen.: Charles Schnee. F.: William Mellor. M.: James E. Newcom. Scgf.: Daniel B. Cathcart, Cedric Gibbons. Mus.: Jeff Alexander. Int.: Robert Taylor (Buck Wyatt), Denise Darcel (Fifi Danon), Hope Emerson (Patience), John McIntire (Roy Whitlock), Renata Vanni (Mrs. Maron), Julie Bishop (Laurie [Smith]). Prod.: Dore Schary per Metro-Goldwyn-Mayer Corp. ■ 35mm. D.: 116'. Versione inglese / *English version* ■ Da: Fimoteca Española per concessione di Park Circus

Se si pensa al ruolo centrale conquistato dalle donne nei western degli anni Cinquanta (Joan Crawford in *Johnny Guitar*, Barbara Stanwyck in *Quaranta pistole*), è strano che tra i migliori film di quel glorioso decennio sia citato così raramente *Westward the Women* di Wellman, splendido ritratto di un gruppo femminile. Nonostante *The Ox-Bow Incident* e *Yellow Sky* possano vantare una fama più solida, questo western è uno dei migliori del regista. Una carovana di donne guidata da Robert Taylor ripropone più o meno le vicende di *Fiume rosso*. Il film è meno profondo del capolavoro di Hawks e in un certo senso più duro e realistico quando si tratta di descrivere le difficoltà e le sconfitte della vita. Un altro grande film di quegli anni, *La carovana dei mormoni* di Ford, appare quasi romantico al confronto. Wellman è un duro che sa unire tenerezza e crudeltà in modo sorprendente. In *Wild Boys on the Road* un ragazzo perde una gamba in un incidente e in *Westward the Women* un bambino di dieci anni viene ucciso per sbaglio dalla madre che si esercita a sparare. Questa totale



Good-bye, My Lady

imprevedibilità è un elemento centrale del fascino di Wellman.

*Westward the Women* conferma che l'elemento più congeniale a Wellman è la pioggia, qui mescolata alla polvere, ai tuoni, a immagini di cavalli intrappolati nella sabbia e più generalmente a una disperata lotta per la sopravvivenza. In questo film tutto sembra remare contro, producendo una visione di sangue, sudore e lacrime che minaccia di trasformare la terra promessa in un'allucinazione. Ma il sogno non svanisce, e con la nascita di una nuova vita il regista sa sapientemente creare un evento collettivo. Film corale e poco divistico, e forse proprio per questo meno noto di quanto meriterebbe, *Westward the Women* pone al centro della scena tante donne sconosciute che nel loro viaggio verso l'ignoto

“perdono la vita, e conquistano l'immortalità”.

Peter von Bagh

*Thinking about how women made their way into the center of westerns in the Fifties (Joan Crawford in Johnny Guitar, Barbara Stanwyck in Forty Guns), it's strange how seldom Wellman's remarkable portrayal of a female group is mentioned in lists of the finest 1950s westerns, the greatest decade for that form. Both The Ox-Bow Incident and Yellow Sky might have bigger reputations and yet, poignantly, Westward Women is a strong candidate for Wellman's finest western.*

*A female trek, even though it is led by Robert Taylor, more or less re-enacts the story of Red River. The narrative is less deep than Hawks' masterpiece, and in*

*some sense it is harsher, more realistic about the difficulties and facts of loss. Another great contemporary film, Ford's Wagonmaster, is somehow romantic by comparison. Wellman was a tough guy who could create an amazing combination of tenderness and cruelty. In Wild Boys on the Road, a boy loses his leg in an accident, and in Westward the Women an Italian lady is practicing with guns and kills her ten year old son, accidentally. This is a central element of Wellman's charm: total unpredictability. As we know, and this film verifies it fully, Wellman's true basic element was rain, here complemented with dust, storm, thunder, images of horses stuck in the sand, or more generally everything breathing the fight to survive. But there are contrary forces at work as well. The harsh circumstances – a vision of blood,*

*sweat, tears – could easily make the perspective of the promised land look like a hallucinatory dream, bound to vanish – but it does not. That is why he gives us a scene of a baby being born, with the art to create the feeling of a collective birth event. Maybe this is why the film is less well-known than it should be: with no female stars pushed to the foreground, it is authentically about a collective. It's about those who "died nameless but achieved immortality".*

Peter von Bagh

## GOOD-BYE, MY LADY

USA, 1956 Regia: William A. Wellman

■ T. it.: *Addio, Lady*. Sog.: dal romanzo omonimo di James H. Street. Scen.: Sid Fleischman. F.: William H. Clothier. M.: Fred MacDowell. Scgf.: Donald A. Peters. Mus.: Laurindo Almeida, George Field. Int.: Walter Brennan (zio Jesse), Phil Harris ('Cash' Evans), Brandon de Wilde (Skeeter), Sidney Poitier (Gates), William Hopper (Walden Grover), Louise Beavers (Bonnie Dew), George Chandler (reporter). Prod.: John Wayne, Robert Fellows per Batjac Productions, Inc. ■ 35mm. D.: 95'. Versione inglese / *English version* ■ Da: Cinémathèque Française per concessione di Park Circus

*Goodbye, My Lady* è un buon titolo per un film in cui le donne sono quasi del tutto assenti. Lady è un cucciolo di razza Basenji (capace di "ridere e piangere, ma non di abbaiare"), uno dei cani attori più memorabili della storia del cinema, e il film narra la toccante amicizia tra un ragazzino orfano e l'animale, ben descritta in un recensione uscita nel 1956 sul "Monthly Film Bulletin": "La scena d'apertura, con il ragazzo seduto fuori della capanna in attesa dell'unico suono importante tra tutti i rumori notturni del bosco, crea efficacemente l'atmosfera del film; e l'affetto che lega il ragazzo e il suo cane assume una consistenza reale". Il punto è proprio questo. Raramente il

cinema riesce a cogliere questo tipo di rapporto: qui tutto è concreto, dalle emozioni alla visione della natura, incarnata dalle paludi e dalla foresta.

Il film, uno dei più belli di Wellman, è quel tipo di capolavoro pastorale con il quale prima o poi tutti i grandi registi americani dovevano misurarsi. È la storia di un vecchio e di un ragazzo – interpretati in maniera eccellente da Walter Brennan (attore molto caro a tutti noi, qui in uno dei suoi ruoli migliori) e Brandon deWilde – uniti dall'affetto per un cane che li cambierà profondamente. Quel legame, che è il filo conduttore del film, è narrato con efficacia e sensibilità.

Il repertorio popolare americano qui descritto nella sua purezza elementare ricorda i racconti di Hemingway e certi istanti immortalati da Flaherty. Come il più famoso *Il cucciolo* di Clarence Brown, con il quale non condivide però gli aspetti hollywoodiani, il film è percorso da un sentimento di tenera malinconia e dalla consapevolezza che diventare grandi ed entrare a far parte della comunità impone a volte un prezzo troppo alto. Il prezzo qui è la perdita di Lady, nella contrapposizione tra il ragazzo e il legittimo proprietario del costoso cane, tra i valori umani più puri e il denaro.

Peter von Bagh

*Goodbye, My Lady* is a good name for a film that has almost no women in it. This Lady is a Basenji dog (sometimes said to be able to "laugh and cry, but not bark"), one of the most memorable canine performers in the history of film. The title relates to the touching and real relationship between the young orphan boy and the dog, as well described by a contemporary reviewer in 1956 in the "Monthly Film Bulletin": "The opening scene, when the boy stands outside the shack waiting for the one important cry among all the night sounds in the woods, effectively establishes the mood; and the mutual affection that develops between the boy and his dog is made very real". This is the point. It's the kind of relation-

*ship that most films miss or fake; here everything is concrete, emotions as well as the vision of nature, the swamp, the forest.*

*The film, one of the finest in Wellman's oeuvre and the kind of pastoral masterpiece that every great American director was due to sign at some time or other, is about an old man and a boy, both excellent as played by Walter Brennan (one of the greatest roles of that actor so dear to all of us) and Brandon deWilde, in a relationship where both change as human beings. That is the film's beautifully-conveyed leit motif.*

*It's Americana at the root level, as basic as the purest Hemingway short stories or moments that Flaherty captured on film. Like the more famous The Yearling (Clarence Brown) but with all the Hollywood characteristics wiped away, running underneath it all is a sense of sad tenderness, the knowledge that every age, and becoming an adult and being accepted as a true member of a community, requires something and sometimes almost too much. This time it's the loss of Lady in a conflict between the boy and the owner of the valuable dog, or in other words, between pure human values and money.*

Peter von Bagh



William Wellman



# RICCARDO FREDA, UN MAESTRO DI CINEMA POPOLARE

*Riccardo Freda, Master of Popular Cinema*

Programma e note a cura di / Programme and notes curated by **Emiliano Morreale**

La grande stagione di Riccardo Freda comincia nell'immediato dopoguerra, con i film d'avventura girati per la Lux di Riccardo Gualino, e termina negli anni Sessanta inoltrati, diciamo con *Lo spettro*. Anni in cui il regista si muove tra produzioni più ricche e altre di serie B, ma sempre secondo un suo credo di energia e velocità. Il cinema è un'arte che si fa in fretta: "Quando la lavorazione di un film dura troppo si perde d'entusiasmo, e il ritmo del film ne risente. L'ideale sarebbe di mettere la bobina nella macchina da presa, dare il via all'azione, e non fermarsi più".

Lontano dal genere fondamentale del cinema italiano, la commedia, nemico giurato del neorealismo, Freda si è sempre presentato come regista 'all'americana', maestro del cinema d'azione, autore di grandi melodrammi, infine pioniere del nostro cinema horror. Nel suo progetto di cinema popolare un ruolo fondamentale ha la letteratura, magazzino di spunti celebri o meno, in cui alto e basso si confondono (Dante, Puškin, Hugo, d'Ennery). Come per i libretti d'opera, e come era stato per il film muto, che è la sua altra grande fonte di ispirazione. Buona parte dei suoi film, oltre che adattamenti letterari, sono remake di film muti che lo avevano appassionato da bambino, nell'infanzia di *pied noir* in Egitto: Valentino, Maciste, Griffith... Regista non certamente cinefilo, Freda si è nutrito di cinema sentendosi erede di una tradizione, ed è divenuto un maestro di stile: non sorprende l'amore che per lui avranno diversi registi tra loro lontani, da Tavernier a Tornatore.

Il movimento di macchina classico del suo cinema, è stato detto, è il carrello laterale o diagonale che guida un personaggio in un ambiente affollato, un luogo pieno di insidie magari, ma in cui il protagonista resta baricentro dell'azione e dello sguardo. Esiste certamente uno 'stile Freda', fatto di ampi e sontuosi movimenti di macchina, di carrelli e di gru, ed esistono almeno nella prima fase della sua produzione degli eroi frediani, nobili e coraggiosi, tipici del racconto popolare. Ma da un certo punto (negli horror, ad esempio) non si potrà nemmeno più parlare di buoni e di cattivi. Sarà un Freda più disilluso sull'uomo, e certo anche sul cinema.

Autore pieno, e pienamente popolare, Freda è stato ignorato dalla critica italiana, e riscoperto in Francia in chiave di politica degli autori. Ne fanno una bandiera i macmahoniens, ma piace molto anche a quelli di "Positif". Anche in Italia la sua figura è stata poi omaggiata e riletta, specie dalla generazione che voleva liberarsi dell'egemonia ideologica del neorealismo. In seguito i cinefili apprezzeranno soprattutto i suoi horror, ma il suo cinema, così classico, non ha potuto godere del fascino perverso, pop o in seguito trash, di certa produzione di genere successiva. Freda è stato l'ideale per battaglie culturali e provocazioni, ma anche per appassionare generazioni di pubblici e di critici. Oggi il suo ci appare un esempio di cinema perduto da leggere anche insieme alla storia culturale, dei modi di produzione e del pubblico italiano e non solo.

Emiliano Morreale

*Riccardo Freda's great period began immediately after the war with the adventure films he made for Riccardo Gualino's Lux and ended in the 1960s with Lo spettro. During that time the director worked on high-end productions and second-rate ones but always according to his creed of energy and speed. Film is an art to be done in a hurry, as the director often said: "When the production of a film takes too long, enthusiasm drags, and the film's rhythm is affected by it. Ideally, you put a reel in the camera, call action and never stop".*

*Averse to the quintessential Italian film genre, comedy, and a sworn enemy of Neorealism, Freda always presented himself as an 'American-style' director, a master of action movies, a creator of grand melodramas and even a pioneer of Italian horror film. Literature played a leading part in his idea of popular cinema, a veritable storehouse of celebrated and unknown references melding high and low (Dante, Pushkin, Hugo, d'Ennery). Opera librettos and silent films were also great sources of inspiration for the director. Aside from literary adaptations, many of his films were remakes of silent films he had been fond of ever since his pied-noir childhood in Egypt: Valentino, Maciste, Griffith... Certainly not a cinephile, Freda nourished himself on film: thinking he was heir to a tradition, he became a master of style. It is not surprising that he is admired by extremely diverse directors, from Bertrand Tavernier to Giuseppe Tornatore. The classic camera movement in his films, it has been said, was a lateral or diagonal dolly that leads a character into a crowded venue, a place to explore, possibly full of peril, where that character is always at the center of the action and the scene. There is undoubtedly a 'Freda style' – wide, curving camera movements, with a dolly and crane – just as there are Fredian heroes – at least during the first phase of his career – who are noble, brave and typical of popular storytelling. But at a certain point (with horror films, for example) it is not a question of good or bad. Freda became more cynical and disappointed with man and certainly with filmmaking.*

*A total filmmaker and totally popular, Freda was ignored by Italian critics but he was rediscovered in France through the auteur theory. He was a banner macmahonien director, but he was also admired by the "Positif" crowd. In Italy he has also had tributes and been reinterpreted, especially by the generation that strove to free itself from the ideological hegemony of Neorealism. Thereafter, cinephiles would especially esteem his horror films, but his distinctly classic cinema never did enjoy that perverse, pop or trash type of fascination of the later genres. Freda was perfect for cultural battles and provocation but also for engaging and thrilling generations of audiences and critics alike. His work appears to us today as an example of a lost cinema to be read alongside the history of culture, of the modes of production, and of the audience in Italy and beyond.*

Emiliano Morreale

## AQUILA NERA

Italia, 1946 Regia: Riccardo Freda

■ Sog.: dal racconto *Dubrovskij* di Aleksandr Puškin. Scen.: Mario Monicelli, Steno, Riccardo Freda. F.: Rodolfo e Guglielmo Lombardi. M.: Otello Colangeli. Scgf.: Arrigo Equini. Mus.: Franco Casavola. Int.: Rossano Brazzi (Vladimir Dubrovskij), Irasema Dilian (Masha Petrovic), Gino Cervi (Kirilla Petrovic), Rina Morelli (Irene), Harry Feist (Serge Ivanovic), Paolo Stoppa (un bandito), Gina Lollobrigida (schiava kirghiza). Prod.: Nino Angioletti per CDI ■ 35mm. D.: 111'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

Russia, inizio dell'Ottocento. Vladimir Dubrovskij, allievo ufficiale, tornato a casa trova i suoi averi usurpati dal perfido Kirilla Petrovic. Datosi alla macchia, organizza una resistenza contro l'usurpatore con la sua banda, sotto il nome di Aquila Nera. E un giorno, si imbatte nella bellissima figlia di Petrovic... Il primo film di Freda nel dopoguerra, terza versione cinematografica di un racconto di Puškin (dopo quella americana di Clarence Brown con

Rodolfo Valentino e quella russa del '37 di Alex Ivanovskij) è un immenso successo commerciale: primo posto al box office nazionale. "Freda si serve del film d'avventure per esaltare le forze della vita, all'opposto dei canti funebri del calligrafismo (basta confrontare il film a *Un colpo di pistola*, altro adattamento da Puškin, di Castellani). Freda si appassiona altresì a dare pieno rilievo a dei personaggi di eroi individualisti che forgiavano con le proprie mani e contro ogni ostacolo il proprio destino. E anche in questo caso, Freda è controcorrente. Volta le spalle alla *grisaille* unanimista del neorealismo, alla rassegnazione più o meno esplicita, così come alla sua prodigiosa capacità di attenzione al presente. Prima di tutto, la sua opera è quella di un maestro di stile dalle qualità molteplici le cui preferenze e scelte vanno spesso nel senso del gusto del grande pubblico. Ritmo sapiente del *découpage*; splendida stilizzazione della ricostruzione plastica; scene d'azione collettive, duelli e inseguimenti dal brio sfrenato; fantasia e potenza: perché queste qualità dovrebbero essere lasciate al solo cinema americano?" (Jacques Lourcelles).

*Russia, at the beginning of the 1800s. Vladimir Dubrovskij, a cadet, returns home to find that his property has been confiscated by the evil Kirilla Petrovic. After going into hiding, he organizes a rebellion against the usurper with a band under the name Black Eagle. One day Dubrovskij runs into Petrovic's beautiful daughter... Freda's first post-war film, the third cinematic adaptation of Pushkin's story (after Clarence Brown's American version with Rudolph Valentino and Alex Ivanovskij's Russian version from '37) was a huge commercial success: the top box office in Italy. "Freda uses adventure film to intensify the sense of vitality as opposed to a funereal ode to form (just compare it to Castellani's Un colpo di pistola, another Puškin adaptation). Freda is also keen on fully drawing out individualist heroes who make their own destiny no matter what obstacles they encounter. In this regard, Freda went against the mainstream. He turned his back on the unanimist grisaille of Neorealism, its fundamentally explicit resignation and its portentous attention to the present. His is the work of a multi-faceted master of style whose preferences and choices often go in the direction of the general public's taste. Skillful découpage; splendid stylization of the reconstruction; vivacious collective action scenes, duels and chases; imagination and power: why should these qualities only be associated with American cinema?" (Jacques Lourcelles).*



Aquila nera

## IL CAVALIERE MISTERIOSO

Italia, 1948 Regia: Riccardo Freda

■ Scen.: Riccardo Freda, Mario Monicelli, Steno. F.: Rodolfo Lombardi. M.: Otello Colangeli. Scgf.: Piero Filippone, Nino Novarese. Mus.: Alessandro Cicognini. Int.: Vittorio Gassman (Giacomo Casanova), Maria Mercader (Elisabetta), Yvonne Sanson (Caterina II), Gianna Maria Canale (la contessa Lehmann), Elli Parvo (la moglie del doge), Antonio Centa (fratello di Casanova), Giovanni Hinrich

(il grande inquisitore), Tino Buazzelli (un congiurato). Prod.: Dino De Laurentiis per Lux Film ■ 35mm. D.: 96'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

Dopo *Don Cesare di Bazan* e il primo *Aquila nera*, che riportavano il cinema italiano d'avventura alle sue origini vigorose, picaresche e dinamiche in opposizione al calligrafismo morboso dell'epoca fascista, Freda firma con *Il cavaliere misterioso* un racconto dal tono assai più personale e uno dei suoi capolavori. Il suo virtuosismo lo porta a includere un originale ritratto di Casanova (al suo settimo film, Gassman è il Casanova più distinto e credibile che si sia mai visto) in un racconto d'avventure polivalente le cui sequenze sono abitate talvolta dall'enigmatica e oscura progressione di un racconto poliziesco, talaltra dall'atmosfera insolita e angosciante di un racconto quasi fantastico (le scene a Vienna). Per non parlare ovviamente di quel clima di intrigo e di algido *marivaudage* attraverso il quale Freda ci offre la sua visione del XVIII secolo. Qui allestisce briosamente il proprio universo personale: un mondo di perfidia, di calcolo e di crudeltà in cui la sincerità è sempre perdente, illuminato con eleganza crepuscolare. Come sempre nei suoi film, l'aspetto plastico (scenografia, costumi, fotografia) è trattato con cura estrema ma mai fine a se stessa. Esso è sempre meravigliosamente legato a una concezione ultradinamica del racconto cinematografico. In tal senso, risultano emblematiche le sequenze finali dell'inseguimento in slitta, che sfruttano tutte le variazioni di bianco. Sono estremamente affascinanti e comunicano, assieme alla loro sontuosità visiva, una nota di disincanto e di amarezza caratteristica dell'autore.

Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma. Les films*, Robert Laffont, Paris 1992

*After Don Cesare di Bazan and the first Aquila nera, which took Italian adven-*



Il cavaliere misterioso

*ture films back to their tough, picaresque and dynamic roots, unlike the soft embellished style of the fascist period, Freda completed Il cavaliere misterioso, a story with a much more personal tone and one of his masterpieces. His virtuosity led him to include an original portrait of Casanova (his seventh film, Gassman is the most distinct and credible Casanova ever seen) in a wide-ranging adventure story whose sequences are at times inhabited by an obscure and enigmatic progression of a detective story, an unusual and distressing atmosphere of an almost imaginary story (the scenes in Vienna), not to mention that climax of intrigue and frosty marivaudage which Freda uses to show us his vision of the 18<sup>th</sup> century. He brightly creates his own personal universe: a world of treachery, plotting and cruelty in which honesty is always lacking, illuminated with elegance. As always in his films, the formal aspect (sets, costumes, photography) is treated with extreme care but never as an end in itself. It is always wonderfully connected to a dynamic conception of the cinematographic story. In this sense the final sequences of the sleigh chase*

*are emblematic as they exploit all of the variations of white. They are extremely charming and communicate, along with their visual splendour, the director's characteristic bitter and detached style.*

Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma. Les films*, Robert Laffont, Paris 1992

## I MISERABILI

Italia, 1948 Regia: Riccardo Freda

■ Sog.: dal romanzo omonimo di Victor Hugo. Scen.: Riccardo Freda, Mario Monicelli, Steno, Nino Novarese. F.: Rodolfo Lombardi. M.: Otello Colangeli. Scgf.: Guido Del Re. Mus.: Alessandro Cicognini. Int.: Gino Cervi (Jean Valjean), Valentina Cortese (Cosetta, Fantine), Andreina Pagnani (Suor Simplicia), Giovanni Hinrich (Aldo Nicodemi), Aldo Nicodemi (Marius), Ugo Sasso (il capo dei rivoluzionari), Marcello Mastroianni (un rivoluzionario), Gabriele Ferzetti (l'amante di Fantine). Prod.: Carlo Ponti per Lux Film ■ 35mm. D.: 188'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale



I miserabili

Avevo letto molto il romanzo di Hugo dall'infanzia in poi e avevo un certo numero di idee che avevo proposto ai miei sceneggiatori, Novarese, Steno e Monicelli. Come ogni volta, ci siamo scambiati le nostre visioni del romanzo. Per me, adattare Hugo era abbastanza facile perché è un grande sceneggiatore: i personaggi e i dialoghi esistono e le scenografie sono descritte. Nell'insieme, sono rimasto molto fedele al romanzo, quanto meno nell'evoluzione della storia. Ma per me, Valjean doveva essere un eroe e non un personaggio gravato dal proprio passato. Lui non pone questioni metafisiche, non riflette sul senso del bene e del male, fa quello che vuole. Il mio film comincia volontariamente come un western con gli ingredienti classici: spari, arresto di Valjean e tentativo di evasione. Fino alla fine del racconto, il mio Valjean agisce come crede giusto, non cerca di redimersi. Di fronte a tutta la miseria umana descritta da Hugo, volevo un raddrizzatore di torti, come l'Aquila Nera o più tardi Casanova o Maciste.

Riccardo Freda in Eric Poindron, *Riccardo Freda, un pirate à la caméra. Entretiens*, Institut Lumière – Actes Sud, Arles 1994

*I Miserabili* di Freda è anzitutto un'opera dinamica in continua progressione, come una foresta di destini in marcia, tra i quali spicca la figura di un Jean Valjean che il regista ha voluto il meno possibile moralizzatrice. Questo movimento generale del film tiene in gran conto il rapporto di ciascun personaggio con il suo spazio, colto da una macchina da presa quantomai viva e dallo sguardo acuto del cineasta. Il modo in cui Jean Valjean abbraccia lo spazio della cava quando prepara l'evasione; il modo in cui Fantine guarda la piazzetta innevata dove andrà a 'lavorare'; il modo in cui Cosette guarda e teme lo spazio degli adulti, visto da sotto il tavolo dove è solita rifugiarsi; il modo in cui Javert si vede improvvisamente separato dal mondo e da se stesso come attraverso una grata prima di andare a buttarsi nella Senna: ecco alcune domande la cui risposta, inscritta nella messinscena, alimenta il movimento incessante del racconto. Film falsamente ricco, questa versione dei *Miserabili* prodotta dalla Lux ha potuto contare su un budget relativamente ridotto che spesso ha stimolato l'immaginazione del regista e talvolta l'ha frenata.

Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du ci-*

*néma. Les films*, Robert Laffont, Paris 1992

*I had read Hugo's novel a lot from childhood onwards, and I had suggested a certain number of ideas to my screenwriters, Novarese, Steno and Monicelli. As always, we shared our visions of the novel. In my opinion, adapting Hugo was rather easy because he is a great screenwriter: the characters and dialogue are there, and the sets are described. On the whole, I was faithful to the novel, at least in the story's evolution. But I felt Valjean was supposed to be a hero and not a character burdened by his past. He does not ask metaphysical questions nor reflect on the meaning of good and evil; he does what he wants. My film deliberately begins with the classic ingredients of a Western: shooting, Valjean's arrest and his attempt to escape. Up until the story's end, my Valjean acts as he wishes and never tries to redeem himself. Within all the human misery described by Hugo, I wanted a rectifier of wrongs, like the Black Eagle or, later on, Casanova or Maciste".*

Riccardo Freda in Eric Poindron, *Riccardo Freda, un pirate à la caméra. Entretiens*, Institut Lumière – Actes Sud, Arles 1994

*Freda's Les Misérables is first and foremost a dynamic work in continual progression, like a forest of destinies on the march, where Jean Valjean stands out, as the director wanted as little moralizing as possible. This general movement of the film values each character's relationship with his or her surroundings, captured by what seems to be an extremely alive camera and the sharp eye of the filmmaker. The way in which Jean Valjean embraces the space in the quarry as he prepares to escape; the way in which Fantine looks at the snow-covered square where she will go to 'work'; the way in which Cosette fears the adults' space, which she sees from under the table where she usually escapes; the way in which Javert sees himself as if through a grate, suddenly separated from the world, before throw-*



*ing himself into the Seine: here are some of the questions the answers to which, written into the production, foster the story's incessant movement. This film is only apparently expensive, infact this version of Les Misérables produced by Lux was backed by a relatively low budget which often stimulated the director's imagination but sometimes blocked it.* Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma. Les films, Robert Laffont, Paris 1992*

## TEODORA IMPERATRICE DI BISANZIO

Italia-Francia 1953

Regia: Riccardo Freda

■ T. int.: *Theodora, Slave Empress*. Scen.: André-Paul Antoine, Riccardo Freda. F.: Rodolfo Lombardi. M.: Mario Serandrei. Scgf.: Antonio Valente, Filiberto Sbardella. Mus.: Renzo Rossellini. Int.: Gianna Maria canale (Teodora), George Marchal (Giustiniano), Irene Papas (Saidia), Renato Baldini (Arcas), Carletto Sposito (Scorpios), Nerio Bernardi (Belisario), Alessandro Fersen (il metropolita). Prod.: Lux Film, Lux Compagnie Cinématographique de France ■ 35mm. D.: 91'. Col. Versione italiana / *Italian version*  
■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

In questo affascinante peplum-mélo girato tra Ravenna, i teatri di posa romani e le architetture dell'Eur, Freda mette in scena un personaggio femminile seducente e forte, e (a meno di un anno dal primo lungometraggio a colori italiano) sperimenta per primo in Europa una nuova pellicola in Technicolor prodotta dalla Eastman Kodak, che dà al film un aspetto assai diverso dal coevo cinema a colori italiano.

Terzo e ultimo film di Freda per la Lux, che gli concesse un'ampia libertà di movimento, è anche la sua prima opera a colori e uno dei suoi più grossi budget. Sperimentando con un negativo Eastman Kodak un nuovo

procedimento la cui stampa poteva essere effettuata solo a New York, Freda riceveva i giornalieri venti giorni dopo le riprese. Sorprende tanto più la qualità del risultato, per varietà, contrasto e intensità. Sebbene non sia un 'peplum' in senso stretto, dati luogo e tempo dell'azione, *Teodora* – dopo *Fabiola* (Alessandro Blasetti, 1949), *Gli ultimi giorni di Pompei* (Marcel L'Herbier, 1950), *Messalina* (Carmine Gallone, 1951) e soprattutto *Spartaco* (1953) dello stesso Freda – può essere considerato una tappa importante verso il rinnovamento (1959-65) di un genere alquanto trascurato – a parte il colossale *Scipione l'Africano* – dagli inizi del sonoro. All'interno della carriera di Freda, si tratta di un film sereno ed equilibrato. L'interpretazione colpisce per la sua grande uniformità, la sceneggiatura per la scrittura abile e sovrana. Particolarmente notevoli risultano l'equilibrio tra scene di dialogo e scene spettacolari e, all'interno di tale dualismo, un altro dualismo, mirabilmente sfruttato, tra luce e ombra (vedi, nella serie di scene spettacolari, il contrasto tra la luminosità della corsa di bighe e la cupa ferocia dei combattimenti nei sotterranei). Allo stesso tempo, è uno dei rari film ottimisti di Freda. L'unione di sensualità e tenerezza nella coppia Giustiniano-Teodora trova il suo equivalente, sul piano politico, in una sintesi felice tra severità patrizia e liberalismo d'ispirazione popolare. Vengono così stabilite continue corrispondenze (nel senso baudelairiano del termine) tra la vita privata dei due personaggi e il loro destino pubblico. Esse conferiscono una sfumatura sorprendentemente positiva alla fantasticheria politica di un autore solitamente più cinico e più amaro. Restano mirabili, in varie sequenze, le inquadrature nonché la loro successione e il loro ritmo virtuosistici, che fanno di Freda uno dei grandi esteti della storia del cinema. Esempio: la scena in cui Teodora, braccata dal mostro cieco, cerca di spezzare la linea di guardie che ostacola la sua fuga.

Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma. Les films, Robert Laffont, Paris 1992*

*In this fascinating sword-and-sandal melodrama set in Ravenna, at studios in Rome and the EUR complex, Freda brings to the screen a seductive and strong female character and, less than a year after the first Italian feature film in color, is the first in Europe to experiment with a new Technicolor film stock produced by Eastman Kodak, which gave the movie a very different look from other contemporary Italian color films.*

*It was Freda's third and final film for Lux, which allowed him some room to manoeuvre. It was also his first color film and one of his largest budgets. Experimenting with an Eastman Kodak negative that had to go to New York to be printed, Freda received the rushes twenty days later. The quality of the result is nevertheless surprising, as is the variety, contrast and intensity. Although it was not strictly speaking a 'sword-and-sandal' film, given the place and time of the action, *Theodora* – which came after *Fabiola* (Alessandro Blasetti, 1949), *The Last Days of Pompeii* (Marcel L'Herbier, 1950), *Messalina* (Carmine Gallone, 1951) and especially *Spartaco* (1953) also by Freda – can be considered an important step towards the renewal (1959-65) of a genre quite neglected since the beginnings of the sound era (apart from the colossal *Scipio Africanus: The Defeat of Hannibal*). Compared to Freda's other films, it is calm and balanced. The acting is striking in its regularity and the script in its capable writing. The balanced dialogue and dramatic scenes are particularly remarkable, another dualism, commendably exploited, between light and shadows (see the contrast, in the series of spectacular scenes, between the luminosity of the racing chariots and the dark ferocity of the underground fighting). At the same time, it is one of Freda's few optimistic films. The union of sensuality and tenderness between Justinian and *Theodora* is mirrored, at a polit-*



Teodora imperatrice di Bisanzio

*ical level, in the happy marriage between aristocratic severity and popularly inspired liberalism. And so a continual correspondence (in Baudelaire's sense of the word) is established between the private life of the two characters and their public destiny. It gives a surprisingly positive hint about the political daydreaming of a director who is usually more cynical and bitter. The framing, the sequences and their virtuosic rhythm remain admirable; they make Freda one of the great aesthetes in the history of cinema. For instance: the scene where Theodora, hunted by the blind monster, tries to break the line of guards preventing her from escaping.*

*Jacques Lourcelles, Dictionnaire du cinéma. Les films, Robert Laffont, Paris 1992*

## MOSAICI A RAVENNA

Italia, 1954 Regia: Riccardo Freda

■ F.: Rodolfo Lombardi. M.: Riccardo Freda.  
 ■ 35mm. D.: 10'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

Contemporaneamente a *Teodora*, ho girato il mio documentario sui mosaici bizantini di Ravenna, e ho potuto ammirare le rappresentazioni di Teodora e di Giustiniano. [...] A parte il mio interesse personale, è un complemento di lavoro, una maniera di capire Bisanzio. Ho sempre amato gli affreschi, le grandi tele e i mosaici. [...] L'ho già detto, il regista è schiavo di un formato e degli obiettivi, il pittore al contrario è libero. Abel Gance aveva cercato

di liberarsi del formato, e capisco le sue ricerche. L'ideale secondo me sarebbe di cambiare formato, focale e schermo a seconda delle inquadrature. Uno schermo verticale, ad esempio, per filmare una torre, e uno schermo orizzontale per un banchetto.

Riccardo Freda in Eric Poindron, *Riccardo Freda, un pirate à la caméra. Entrepreneurs*, Institut Lumière - Actes Sud, Arles 1994

La regia del documentario è firmata da Giuseppe Fatigati, direttore di produzione di *Teodora*.

*While making Teodora, I also filmed my documentary on the Byzantine mosaics of Ravenna, which gave me the opportunity*

*to admire the depictions of Theodora and Justinian. [...] Aside from my personal interest, it was a complementary work, a way of understanding Byzantium. I have always loved frescoes, great paintings and mosaics. [...] I've said it time and again, a director is a slave to a film format and the lens; a painter, on the other hand, is free. Abel Gance tried to free himself from format, and I understand his endeavors. What I think would be ideal is to change format, focal length and screen according to the shot. A vertical screen, for example, for filming a tower, and a horizontal one for a banquet.*

Riccardo Freda in Eric Poindron, *Riccardo Freda, un pirate à la caméra. Entretien*, Institut Lumière – Actes Sud, Arles 1994

*Giuseppe Fatigati, the production manager of Teodora, appears as the director of the documentary.*

## BEATRICE CENCI

Italia-Francia, 1956

Regia: Riccardo Freda

■ Sog.: Attilio Riccio. Scen.: Jacques Remy, Filippo Sanjust. F.: Gabor Pogany. M.: Riccardo Freda, Giuliana Taucher. Scgf.: Arrigo Equini. Mus.: Franco Mannino. Int.: Mireille Granelli (Beatrice Cenci), Micheline Presle (Lucrezia), Gino Cervi (Francesco Cenci), Fausto Tozzi (Olimpio Calvetti), Frank Villard (giudice Ranieri), Antonio De Toffé (Giacomo Cenci), Emilio Petacci (Marzio Catalano), Guido Barbarisi (giudice), Claudine Dupuis (Martina). Prod.: Electra Compagnia Cinematografica, Franco London Film ■ 35mm. D.: 90'. Col. Versione italiana / *Italian version* ■ Da: CSC – Cineteca Nazionale ■ Restaurato da CSC – Cineteca Nazionale con la collaborazione della Compass Film Srl / *Restored by CSC – Cineteca Nazionale in collaboration with Compass Film Srl*

Non dimenticherò mai lo choc causato dalla scoperta di *Beatrice Cenci*, in un piccolo cinema di Lione dietro la

stazione di Brotteaux, abbagliato davanti ai primi piani, davanti a questo movimento di gru che si concentra su una giovane che corre nella foresta, in una notte di tempesta, questo inseguimento notturno, la brusca apparizione di un cavaliere che la salverà almeno per un po', che le darà un po' di requie. Sequenza d'apertura magistrale, dove Freda fa cozzare i colori, il blu della notte, dell'acqua, il giallo di un vestito o di una torcia dove egli si impadronisce dello spazio con la stessa violenza folgorante che spinge i suoi personaggi verso il loro destino.

Bertrand Tavernier in *Riccardo Freda*, a cura di Jean A. Gili, Quaderni di Cinecittà International n. 5, Roma 1993

Io e i miei sceneggiatori eravamo d'accordo: l'eroina doveva essere innocente perché si sviluppasse il dramma e l'emozione dominasse il film dall'inizio alla fine. È più interessante filmare un'innocente che una criminale. *Beatrice Cenci* è un peplum moderno. Ancora un dramma senza via d'uscita come le tragedie greche. Non si può

lottare contro il destino. E io filmo questa fatalità diabolica in Cinema-Scope... anche se non ho partecipato direttamente alla stesura, ho dato le mie idee e ho seguito scrupolosamente l'elaborazione della sceneggiatura.

[...] Gabor Pogany, il direttore della fotografia, era in grado di tradurre in termini luministici ogni mia idea. Ha subito compreso la mia volontà che il film somigliasse ad un affresco, ma un affresco malsano. Ha saputo conferire la luce giusta agli innamorati e al bambino sul fiume, ha saputo illuminare il banchetto anche in profondità di campo. Ma ha anche saputo illuminare il clima incestuoso di quella scena in cui Cenci che osserva la propria figlia mentre si spoglia.

Ho riflettuto anche sui costumi, gli abiti di Beatrice fanno parte del dramma. Sono una mescolanza di colori violenti che incitano Cenci a commettere il suo crimine e di pastelli che evocano il candore e il pudore di Beatrice. Le scenografie di Arrigo Equini e i trucchi di Mario Bava sono molto importanti. Bava non è citato ma ha



Beatrice Cenci

partecipato al lavoro delle scenografie e degli effetti speciali. Questi trucchi rivelano un artista autentico. Il Cinemascope, per me, è un formato magnifico e mi ci sento a mio agio. Ho cercato più che mai di ottenere delle composizioni nello stile di Carpaccio, che non esitava ad usare tele di venti metri di larghezza. Ma nessun critico ha mai visto questo mio rapporto diretto con la pittura italiana.

Riccardo Freda in Eric Poindron, *Riccardo Freda, un pirate à la caméra. Entretiens*, Institut Lumière – Actes Sud, Arles 1994

*I will never forget the shock of seeing Beatrice Cenci at a small cinema in Lyon behind the Brotteaux station, being struck by the close-ups, by the crane movement that focuses on a young girl running in a forest on a stormy night, this nocturnal chase scene, the sudden appearance of a knight who saves her at least for a little while, who gives her some rest. A masterly opening sequence in which Freda makes colors collide, the blues of night, of the water, the yellows of a dress or of a torch, in which he takes control of the space with the same dazzling force that propels his characters towards their own destiny.*

Bertrand Tavernier, in *Riccardo Freda*, Jean A. Gili (ed.), Quaderni di Cinecittà International n. 5, Roma 1993

*My scriptwriters and I agreed: the heroine had to be innocent so that the drama would develop and emotion would dominate the film from beginning to end. Beatrice Cenci is a modern sword-and-sandal, a drama with no way out, like the Greek tragedies. You cannot fight destiny. And I filmed this diabolical fatality in CinemaScope, even if I did not participate directly in the writing, I contributed with my ideas and scrupulously followed the development of the screenplay.*

[...] *The director of photography, Gabor Pogany, was able to transform every one of my ideas, in terms of light. He im-*

*mediately understood that film should look like a fresco, but a morbid fresco. He knew the right light for the lovers, the child on the river; and he knew how to light the feast, even in depth of field. But he also knew how to light the incestuous atmosphere of Cenci as he watches his own daughter undressing.*

*I also thought about the costumes, Beatrice's clothing is part of the drama. They are a mixture of violent colours which incite Cenci to commit his crime and pastels which evoke Beatrice's modesty and innocence. Arrigo Equini's set design and Mario Bava's effects are both very important. Bava is not mentioned but he participated in the set design and the special effects. These effects prove that he is a genuine artist. I think Cinemascope is a magnificent format and I feel at ease with it. More than ever before, I tried to get Carpaccio's style into the picture; he never hesitated in using canvases that were sixty feet wide. But no critic has ever noticed the Italian painters influence in my work.*

Riccardo Freda in Eric Poindron, *Riccardo Freda, un pirate à la caméra. Entretiens*, Institut Lumière – Actes Sud, Arles 1994

## MAGIA A PREZZI MODICI

Italia, 1956 Regia: Riccardo Freda

■ 35mm. D.: 10'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Istituto Luce Cinecittà

Giusto prima di inaugurare con *I vampiri* il cinema horror europeo, Freda realizza un ironico documentario sulla moda dell'occulto e del satanismo a Roma: "Il mio film mostrava dei veggenti, tutta una fauna parapsicologica assolutamente non seria. Ma il pubblico ci credeva, non si rendeva conto che era un film ironico" (Riccardo Freda).

*Just before inaugurating European horror film with I vampiri, Freda made a humorous documentary on the occult and Satanism in Rome: "My film*

*showed clairvoyants, a whole parapsychological fauna that was not serious at all. But the audience believed it and did not realize that the film was ironic. (Riccardo Freda).*

## I VAMPIRI

Italia, 1956 Regia: Riccardo Freda

■ T. int.: *Lust of the Vampire*. Sog.: Piero Regnoli, Rijk Sijstom. Scen.: Riccardo Freda, Piero Regnoli, Rijk Sijstom. F.: Mario Bava. M.: Roberto Cinquini. Scgf.: Beni Montresor. Mus.: Roman Vlad. Int.: Gianna Maria Canale (Giselle Du Grand e la duchessa Marguerite Du Grand), Carlo D'Angelo (l'ispettore Santel), Dario Michaelis (Pierre Valentin), Wandisa Guida (Laurette Robert), Antoine Belpêtré (dottor Julien De Grand), Riccardo Freda (un medico). Prod.: Ermanno Donati, Luigi Carpentieri per Athena Cinematografica, Titanus ■ 35mm. D.: 85'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

Il primo vero film dell'orrore italiano, che precede anche il filone di film horror della Hammer, ricostruisce negli studi della Titanus a Roma una Parigi contemporanea fantastica, grazie al geniale scenografo Beni Montresor. In conflitto con i produttori, Freda abbandonò la lavorazione, che fu ultimata da Mario Bava, direttore della fotografia del film (a quanto pare a lui si devono gli intermezzi polizieschi).

*I vampiri* mostra gli elementi chiave dell'approccio all'horror di entrambi i registi in una forma sorprendentemente efficace: l'ossessione di Freda per il conflitto tra la cosiddetta normalità fatta di conformismo-progresso-scienza e l'attrazione irresistibile della devianza e della sensualità; la sua visione della natura fugace, della forza, della bellezza e dell'integrità fisica, e il desiderio disperato di preservarle; e, dall'altro lato, la creazione di Bava di universi fantastici, fatti di dettagli

e di un'intensità visiva impareggiabili, paesaggi in chiaroscuro che emergono non tanto dalla psicologia dei personaggi quanto dal magnifico controllo dell'inquadratura dell'autore.

Gary Morris, *Universi in collisione: gli horror di Freda*, in Riccardo Freda, a cura di Stefano Della Casa ed Emanuela Martini, Bergamo Film Meeting 1993

A me è sempre piaciuto fare i film per primo. *I vampiri* è nato in un modo abbastanza curioso. Eravamo nello studio di Donati e Carpentieri, stavamo pensando qualche soggetto da realizzare, e io buttai lì l'idea di fare un film dell'orrore. Mi chiesero se avevo già qualcosa di pronto. Io dissi di no, ma che potevo farlo in un giorno. E così arrivai con il soggetto, non lo avevo portato scritto ma inciso su magnetofono. Facevo anche i rumori, tipo lo scricchiolio della porta, era molto divertente. Telefonarono a Lombardo che accettò subito. Forse era uno dei suoi momenti di maggiore disponibilità, aiutata anche dal fatto che non volevo nessun attore (tranne la Canale), che ero disponibile a girarlo in una decina di giorni purché l'operatore fosse Bava e lo scenografo Beni Montresor. Commisi però un errore: lo firmai con un nome italiano. Invece gli italiani, dai loro connazionali, accettano solo le fettuccine. In seguito non ho più ripetuto questo errore, e tutti gli altri mi hanno imitato.

Intervista di Stefano Della Casa, in *Riccardo Freda*, a cura di Stefano Della Casa ed Emanuela Martini, Bergamo Film Meeting 1993

*The first real Italian horror film, which even predates Hammer's horror series, takes place in an imaginary contemporary Paris created at Titanus's studios in Rome by the brilliant set designer Beni Montresor. In disagreement with the producers, Freda abandoned the production, which was finished by Mario Bava, the film's director of photography (who is apparently responsible for the 'thriller' interludes).*

*I vampiri shows the key elements of both directors' approach to horror in a surprisingly effective way: Freda's obsession with the conflict between so-called normality made of conformism-progress-science and the irresistible attraction of transgression and sensuality; his vision of fleeting nature, beauty and physical integrity, and the desperate desire to maintain them; and, on the other, Bava's creation of fantastic worlds made of unrivaled visual intensity and details, chiaroscuro landscapes that emerge more from the director's magnificent control of the shot than from the psychology of the characters.*

Gary Morris, *Universi in collisione: gli horror di Freda*, in Riccardo Freda, edited by Stefano Della Casa and Emanuela Martini, Bergamo Film Meeting 1993

*I've always liked being the first to make a film. I vampiri came about in an odd way. We were at Donati and Carpentieri's studio thinking of a story to film, and I threw out the idea of making a horror film. They asked me if I had something ready. I said no but that I could in a day's time. And so I showed up with the story; I didn't have it written but recorded on tape. I even made sounds, like a door creaking; it was a lot of fun. They called Lombardo who immediately accepted it. Perhaps it was one of his more generous moments, helped by the fact that I didn't want any particular actor (except Canale), I was willing to do it in about ten days as long as the cameraman was Bava and the set designer Beni Montresor. I made one mistake: I made it under my Italian name, and Italians only accept fettuccine from their countrymen. Thereafter, I never made the same mistake, and everyone else copied me.*

Interview by Stefano Della Casa, in Riccardo Freda, edited by Stefano Della Casa and Emanuela Martini, Bergamo Film Meeting 1993

## MACISTE ALL'INFERNO

Italia, 1962 Regia: Riccardo Freda

■ Sog.: Eddy H. Given [Ennio De Concini]. Scen.: Piero Pierotti, Oreste Biancoli. F.: Eddy H. Given [Ennio De Concini]. M.: Ornella Micheli. Scgf.: Andrea Crisanti. Mus.: Carlo Franci. Int.: Kirk Morris (Maciste), Hélène Chanel (Martha Hunt, Fania), Angelo Zanolli (Charley Low), Donatella Mauro (Doris), Charles Fawcett (il dottore), Vira Silenti (Marta giovane), John Francis Lane (il valletto di Marta). Prod.: Ermanno Donati, Luigi Carpentieri per Panda Cinematografica. ■ 35mm. D.: 90'. Col. ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

Nel XVIII secolo, in un villaggio della Scozia, Martha Gunt viene condannata al rogo per stregoneria. Un secolo dopo, un'altra donna che porta lo stesso nome subisce la stessa condanna, ma Maciste scende all'inferno per venire a capo della maledizione. Freda, ormai lanciato nel gotico, più che un remake del film omonimo di Guido Brignone (1925) realizza una spericolata commistione di generi, avanzando nei territori del B-movie: la storia escogita anche un espediente per riciclare come flashback le scene dei precedenti film di Maciste realizzati dai produttori Donati e Carpentieri. "Trama delirante e film realizzato con pochissimi mezzi: eppure la mano sicura di Freda si nota eccome! Ad esempio, il montaggio alternato tra il terrore di Vira Silenti e l'assalto al castello vale il famoso bellissimo finale di *Aquila nera* (e non solo perché il castello sul lago di Bracciano è lo stesso). Il clima da horror contiene alcuni cliché del genere (ad esempio l'uso dello zoom nell'interno della taverna), ma è contrassegnato dal senso del peccato tipico del cinema di Freda. [...] Freda fa sembrare le grotte di Castellana, dove il film è ambientato quasi per intero, come una sorta di inferno del Doré." (Steve Della Casa, Marco Giusti, *Il grande libro di Ercole. Il cinema mitologico in Italia*, Edizioni Seibinae - Csc/ Cineteca Nazionale, Roma 2013)



Maciste

*In the eighteenth century in a Scottish village, Martha Gunt is burned at the stake for witchcraft. One century later, another woman with the same name meets the same fate, but Maciste descends into hell to get to the bottom of the curse. Freda, no stranger to Gothic work, rather than doing a remake of Guido Brignone's 1925 film of the same title made a daring mix of genres, moving into B-movie terrain: the story even employs flashbacks as a ploy for recycling scenes from previous Maciste films produced by Donati and Carpentieri. "A rambling plot and a film made with very little means: and yet there is no mistaking Freda's sure hand! For example, the alternation of Vira Silenti's terror with the attack on the castle is in the same league as the wonderful finale of Aquila nera (and not just because they use the same castle near Lake Bracciano). The*

*film's horror aesthetic contains some genre clichés (for example, the zoom shot inside the tavern), but it is marked by the sense of sin that was characteristic of Freda's work. [...] Freda makes the Castellana Caves, where most of the film was shot, look like the Inferno imagined by Doré." (Steve Della Casa, Marco Giusti, Il grande libro di Ercole. Il cinema mitologico in Italia, Edizioni Sebinæ - Csc/Cineteca Nazionale, Roma 2013)*

### L'ORRIBILE SEGRETO DEL DOTTOR HICHCOCK

Italia, 1962 Regia: Robert Hampton [Riccardo Freda]

■ T. int.: *The Secret of Dr. Hichcock*. Scen.: Julian Berry [Ernesto Gastaldi]. F.: Donald Green [Raffaele Masciocchi]. M.: Donna

Christie [Ornella Micheli]. Scgf.: Joseph Goodman. Mus.: Roman Vlad. Int.: Barbara Steele (Cynthia Hichcock), Robert Fleming (dr. Bernard Hichcock), Montgomery Glenn [Silvano Tranquilli] (dottor Kurt Lang), Teresa Fitzgerald [Maria Teresa Vianello] (Margaretha). Prod.: Louis Mann [Luigi Carpentieri, Ermanno Donati] per Panda Film ■ Da: Cineteca D.W. Griffith ■ 35mm. D.: 88'. Col. Versione inglese / English version

Per la prima volta Freda, realizzando un gotico di perfetta imitazione anglosassone, si firma con uno pseudonimo straniero (Robert Hampton) e con lui tutti gli altri collaboratori. L'idea sarà ripresa, tra gli altri, in vari horror e negli spaghetti western, da Sergio Leone in poi. Il film fu girato in dodici giorni in una villa di Roma, al quartiere Parioli. Il nome del dottore richiama ov-

viamente quello di Alfred Hitchcock, ma con una piccola variazione ortografica; nel successivo *Lo spettro* (1963), film quasi gemello di questo, torna un personaggio con questo nome, ma che non è esattamente lo stesso.

La forza di *L'orribile segreto del dottor Hichcock* e di *Lo spettro*, film controllatissimi e sapienti, sta nella loro claustrofobica e ristretta scenografia, nell'impasto sontuoso e cupo dei colori, ma soprattutto, per il primo, nella precisione analitica della descrizione di una perversione concreta, la necrofilia, e, nel secondo, nella concretezza di un 'a porte chiuse', di un gioco al massacro di quattro personaggi, dove il mistero si rivela beffa macabra, ma pienamente terrestre. Per Freda, ormai, i mostri sono tra noi, siamo noi, dominati dalle ambizioni e dalle paure. Goffredo Fofi, prefazione a Riccardo Freda, *Divoratori di celluloidi*, Il Formichiere, Milano 1981

L'orrore vero è quello radicato dentro di noi fin dalla nascita. È un terrore atavico che probabilmente risale ai primordi dell'uomo delle caverne. [...] Il primo vero terrore è quindi quello del buio... dell'oscurità! [...]. È questo il vero terrore, l'angoscia di ciò che non si vede, il rumore che scatena il terrore fino allora represso. In tutti i miei film vi sono porte che si aprono nel buio senza rumore, scricchiolii e fruscii raggelanti, il picchiettare di un ramo contro un vetro che sembra la mano scheletrica di un fantasma. Riccardo Freda, *Divoratori di celluloidi*, Il Formichiere, Milano 1981

*While making a perfect copy of the Anglo-Saxon style gothic film, for the first time Freda signed with a foreign pseudonym (Robert Hampton), as did all of his collaborators. This idea was repeated in other horror films and spaghetti westerns, from Sergio Leone onwards. The film was shot in twelve days in a villa in the Parioli neighborhood of Rome. The doctor's name obviously echoes the name*

*of Alfred Hitchcock but with a small difference in spelling; in the later work Lo spettro (1963), almost a counterpart to this film, there is also a character with this name but he is not exactly the same.*

*The strength of L'orribile segreto del dottor Hichcock and Lo spettro, two controlled and skillful films, lies in their claustrophobic and constricting sets, in the sumptuous, dark mixture of colors but especially, in the first, in the analytical precision of the description of a real perversion, necrophilia, and, in the second, in the reality "behind closed doors", a murderous game played by four characters, where mystery proves to be a macabre but earthly joke. For Freda, monsters are among us, are us, dominated as we are by ambition and fear.*

Goffredo Fofi, prefazione a Riccardo Freda, *Divoratori di celluloidi*, Il Formichiere, Milano 1981

*Real horror is the one rooted in us at birth. It is an atavistic fear that probably goes back to the dawn of the cave-man. [...] The first true fear then is the fear of the dark ... of obscurity! [...]. This is what true terror is, the anxiety of what cannot be seen, the noise that triggers terror previously repressed. In all my films there are doors that open silently into the dark, creaking or rustling, a branch tapping against a window that seems to be the skeletal hand of a ghost. Riccardo Freda, *Divoratori di celluloidi*, Il Formichiere, Milano 1981*



L'orribile segreto del dottor Hichcock



# L'ITALIA IN CORTO, PRIMA PARTE (1952-1968)

*Short Italian Style. Part I (1952-1968)*

Programma a cura di / Programme curated by **Goffredo Fofi** e **Paolo Mereghetti**  
Note di / Notes by **Goffredo Fofi**, **Paolo Mereghetti** e **Alice Autelitano**



Sebbene non solo italiano, il film a episodi ha avuto in Italia una diffusione superiore a tutte le altre cinematografie. Le ragioni di questa fioritura, che tra la metà degli anni Cinquanta e quella degli anni Settanta è letteralmente esplosa superando i duecento titoli, si può cercare da una parte nell'importanza che la novella o il racconto breve hanno avuto nella nostra letteratura, specie degli ultimi due secoli (e che l'eco dell'antologia fatta da Pietro Pancrazi nel 1939 – *Racconti e novelle dell'Ottocento*, pubblicata da Sansoni – è lì a testimoniare), e dall'altra nell'attenzione che una certa vulgata del neorealismo aveva innescato a favore della notazione spicciola, dell'attenzione al piccolo fatto (di cronaca) come possibile spunto di riflessione più generale. Non è un caso che il primo film a episodi del dopoguerra italiano sia uno dei capisaldi del neorealismo rosselliniano, *Paisà*, che proprio dalla sua frammentarietà episodica trae la sua forza cinematografica e civile. E che pochi anni dopo, Blasetti si ispiri dichiaratamente alla novellistica italiana per trovare una serie di spunti per i suoi *Altri tempi* e *Tempi nostri*.

Nonostante questi padri nobili, però, il filone non godeva di buona stampa (celebre una stroncatura di Tommaso Chiaretti che lo definì “cinema per pigri”), in parte giustificata dal proliferare di operazioni produttive veloci e furbesche, che cercavano in questo modo di minimizzare i rischi produttivi sfruttando l'appeal divistico (scrivendo più celebrità) e cavalcando l'evoluzione del gusto verso una comicità di grana grossa. Eppure, tra molti titoli dimenticati o dimenticabili, il film a episodi offre anche ai registi e sceneggiatori la possibilità di sperimentare nuovi modelli narrativi, più vicini al ‘saggio’ che al ‘romanzesco’ o coniugare linguaggi di diversa provenienza, come quelli televisivi o pubblicitari o percorrere generi meno frequentati, come l'horror. O ancora verificare, magari protetti dall'etichetta onnicomprensiva della commedia all'italiana, la possibilità di affrontare temi scottanti (per esempio l'omosessualità) o ancora tabù (come il divorzio).

Questa ricchezza e questa qualità (che solo recentemente la critica sembra aver cominciato ad apprezzare: dopo i saggi fondativi di Micciché e Bruni, sono arrivati i lavori più sistematici di Marco Rossitti e Alice Autelitano) è talmente meritoria di interesse da averci fatto fermare al 1968, lasciando a una prossima antologia il compito di coprire gli altri anni. E ci ha costretto a molte dolorose esclusioni, a volte per il cattivo stato di conservazione del nostro patrimonio (dispiace non aver potuto proiettare *Il censore* con Rascel da *Gran varietà* di Paoletta) a volte per la scelta di selezionare un solo titolo per regista (così di Pasolini abbiamo scelto *Che cosa sono le nuvole?* invece del più conosciuto *La ricotta*). Ma siamo certi che le sorprese e le scoperte saranno comunque tante e piacevoli.

Goffredo Fofi e Paolo Mereghetti

*Although they were not exclusively Italian, episode films had greater success in Italy than elsewhere. The reasons for this flourishing, which produced over two hundred films between the mid-fifties and the mid-seventies, can partly be found in the importance novellas and short stories had in Italian literature, in particular over the last two centuries (which the importance of Pietro Pancrazi's 1939 anthology, *Racconti e novelle dell'Ottocento*, published by Sansoni, bears witness to). Reasons can also be found in the attention that a certain interpretation of Neorealism had for everyday things found in newspapers, seen as the possible starting point for more general reflection. It is not just coincidence that the first post-war Italian episode film is *Paisan*, one of the cornerstones of Rossellini's Neorealism, which finds its civic and cinematographic strength exactly in its fragmentary episodic nature. A few years later, Blasetti would expressly seek his inspiration from Italian short stories to find ideas for his *Altri tempi* and *Tempi nostri*.*

*Despite such noble fathers, though, this current was not really appreciated by the press: it is well-known that it was torn to pieces by Tommaso Chiaretti, who defined it as “cinema for lazy people”. This was partly justified by the large number of quick and cunning productions which tried to reduce the financial risks by using the appeal of film stars (featuring many celebrities) and riding on the evolution of taste towards a coarser comic quality. Still, amongst many forgotten or forgettable titles, the episode film also offers directors and screenwriters the possibility of trying new narrative models closer to the essay than to the novel, or to combine different languages such as television or advertising, or to exploit less common genres such as horror – or even to try out, protected by the all-inclusive label of Italian comedy, the possibility of discussing controversial issues (like homosexuality) or taboos (like divorce).*

*Critics have only recently started to appreciate such a rich quality (after the fundamental essays by Micciché and Bruni, we have the more analytical studies by Marco Rossitti and Alice Autelitano), which seem to deserve such attention that we had to stop with the year 1968, leaving to a future programme the task of covering the later years. And we had to painfully leave out many titles, sometimes because of the lack of preservation of our heritage (we are sorry we could not present *Il censore*, with Rascel, from *Gran varietà* by Paoletta), sometimes because we chose to select only one title from each director (so, with Pasolini we chose *What are the Clouds?* instead of the more famous *La ricotta*). We are nonetheless sure that there will be many pleasant surprises.*

Goffredo Fofi and Paolo Mereghetti

## MARITO E MOGLIE (episodio della cova delle uova)

Italia, 1952 Regia: Eduardo De Filippo

■ T. int.: *Husband and Wife*. Sog.: dalla novella *Tonio* di Guy de Maupassant. Scen.: Eduardo De Filippo, Diego Fabbri, Turi Vasile. F.: Enzo Serafin. M.: Gisa Radicchi Levi. Mus.: Nino Rota. Int.: Eduardo De Filippo (don Matteo), Tina Pica (donna Rosalia), Riccardo Frera, Amedeo Girardi, Ellida Lorini (Teresinella). Prod.: Film Costellazione ■ 35mm. D.: 39'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ■ Da: Ripley's Film

Forse la miglior prova di Eduardo regista, pensato all'inizio come l'illustrazione dell'avarizia per il film collettivo *I sette peccati capitali* e poi invece cresciuto e diventato la prima parte di un dittico sulla difficile convivenza matrimoniale. Da Maupassant e dalla sua breve novella *Tonio* prende lo spunto narrativo, la remissività di lui e l'acidità di lei, e poi ci ricama sopra, giocando di fioretto e di scia-bola. Nelle recriminazioni di lei c'è tutta l'esasperazione di intere generazioni di donne, costrette a lavorare per uomini scansafatiche e irresponsabili; nelle lamentele di lui c'è la rivendicazione di un ruolo a cui si non vuole abdicare (e che il 'coro' maschile del paesino dà per scontato). Ne esce una guerra crudelissima, fatta di povertà e ruoli familiari, di avidità e di orgoglio e di differenze tra i sessi che Eduardo e Tina Pica recitano in autentico stato di grazia.

Paolo Mereghetti

*It is perhaps the best example of Eduardo as a director, initially conceived as a depiction of greed for the omnibus film I sette peccati capitali and then becoming instead the first segment of a film about marital difficulty. It takes its narrative starting point from Maupassant and his short novella, Tonio (the submissiveness of the man and the bitterness of the woman), which is then embellished in a clever and subtle way. The woman's recriminations express the exasperation of*



Marito e moglie

*generations of women who were forced to work for lazy and irresponsible men; in the man's complaints is heard the claim for a role he does not want to abdicate (and which the men of the town take for granted). It all ends with a war of poverty and family roles, of greed and pride and the battle of the sexes which Eduardo and Tina Pica play out wonderfully.*

Paolo Mereghetti

## I SETTE PECCATI CAPITALI (episodio L'invidia)

Italia-Francia, 1952

Regia: Roberto Rossellini

■ T. alt.: *Les Sept péchés capitaux*. T. int.: *The Seven Deadly Sins*. Sog.: dal romanzo *La gatta* di Colette. Scen.: Roberto Rossellini, Diego Fabbri, Liana Ferri, Turi Vasile. F.: Enzo Serafin. M.: Louise Hautecoeur. Scgf.: Ugo Blaettler. Mus.: Yves Baudrier. Int.: Orfeo Tamburi (Orfeo), Andrée Debar (Camille), Nicola Ciarletta (modella), Nino Franchina, Tanino Chiurazzi, R.M. De Angelis. Prod.: Film Costellazione, Franco London Film ■ 35mm. D.: 19'. Bn. Versione

italiana / *Italian version*. ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale per concessione di Ripley's Film

Fatica occasionale, è però un piccolo film rivelatore e formidabile. Viene dopo *Europa '51* e prima di *La paura* e *Viaggio in Italia* e ne costituisce una sorta di controcanto al maschile. Al centro, un pittore (Orfeo Tamburi *as himself*) come doppio di Rossellini, che gli attribuisce di tutta evidenza suoi pensieri e morale. Una moglie straniera che non condivide le sue idee, anzi non le capisce. Una gatta che viene da Colette e che è la chiave di volta del racconto, la vera protagonista (e sono ben rari i cineasti italiani - e non solo italiani, in quegli anni, fuori dagli antropomorfismi disneyani - che hanno dimostrato attenzione e rispetto per il mondo animale). Con una essenzialità e un ritmo (una sceneggiatura) dovuti al ricatto temporale del racconto, Rossellini sentenza per bocca di Tamburi, e dirige in modi vicini a quelli di *La paura*, impone la sua visione del mondo in modi poco socratici e con molta decisione, facendo crescere la tensione



I sette peccati capitali

poco a poco e distinguendo infine nettamente tra chi capisce quel che c'è da capire e chi mai lo capirà.

Goffredo Fofi

*Despite being an unplanned piece, it is a small, revealing and exceptional short film. It came after Europa '51 and before La paura and Viaggio in Italia and in a way it is its masculine counterpart. It revolves around a painter (Orfeo Tamburi, as himself), Rossellini's alter ego, to whom the director clearly gives his thoughts and morals. He has a foreign wife who does not share his ideas, or rather she does not even understand him. There is a cat which comes from Colette and which is key to the story, its true main character. (It was very rare at the time, apart from Disney's anthropomorphism, for directors to demonstrate attention and respect for the animal world.) With a simplicity and rhythm (the screenplay) imposed by the short form, Rossellini moralizes through Tamburi. He directs in a similar way to La paura and imposes his vision of the world in a way which is not very Socratic but is very decisive, building tension bit by bit and clearly*

*distinguishing between who understands what is to be understood and who will never understand.*

Goffredo Fofi

## TOTÒ A COLORI (episodio del vagone letto)

Italia, 1953 Regia: Steno

■ T. int.: *Toto in Color*. Sog.: Steno, da sketches di Michele Galdieri e Totò. Scen.: Steno, Mario Monicelli, Age e Scarpelli. F.: Tonino Delli Colli. M.: Mario Bonotti. Mus.: Felice Montagnini. Int.: Totò (Antonio Scannagatti), Isa Barzizza (signora del vagone letto), Mario Castellani (on. Cosimo Trombetta). Prod.: Dino De Laurentiis e Carlo Ponti per Golden-Humanitas ■ 35mm. D.: 21'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Istituto Luce Cinecittà per concessione di Filmauro

L'episodio più pirandelliano di tutto il cinema italiano (e senza nemmeno scomodare Pirandello), riflessione nonsensica sul doppio, l'equivoco e l'ambiguità dell'apparire. Recuperan-

do uno sketch messo a punto per la rivista teatrale *C'era una volta il mondo*, pur addolcito per non scontentare la severa censura cinematografica (a teatro Totò scaraventava l'onorevole Trombetta fuori dal finestrino e si godeva da solo le grazie della Barzizza), il principe de Curtis distrugge in pochi minuti il mito del neorealismo, l'arroganza della politica e la prosopopea della creazione artistica. Ma prima delle battute entrate di diritto nel patrimonio linguistico nazionale ("Io sono un uomo di mondo, ho fatto tre anni di militare a Cuneo" e "Ogni limite ha una pazienza"), prima della rivalsa popolare contro la casta ("ma mi faccia il piacere!"), c'è il perfetto meccanismo delle entrate in scena, delle battute, delle smorfie, dei corpi che si fanno il "tocco" e il "ritocco"... Se cerchiamo nel cinema italiano un 'orologio che ride' è questo!

Paolo Mereghetti

*In all Italian cinema, this is the episode that owes the most to Pirandello (without even adapting Pirandello), a nonsensical reflection on the double, the misinterpretation and ambiguity of appearance. Going back to a sketch developed for the revue, C'era una volta il mondo, even if it was softened so as not to annoy the strict cinema (in the theatre version Totò threw the respectable Trombetta out of a window so that he could enjoy Barzizza's charms alone), Prince Antonio de Curtis destroyed the myth of neorealism in a few minutes, the arrogance of the politics and the pomposity of the artistic creation. But before the jokes that became a part of the Italian linguistic heritage ("I am a man of the world, I did three year's military service in Cuneo" and "I've here it up to had") and before the revenge on the clique ("do me a favour!"), there is also the perfect way of making an entrance, telling jokes, making faces. If you are looking for humour with perfect timing in Italian cinema, this is it...*

Paolo Mereghetti

## I VINTI (episodio inglese)

Italia-Francia, 1953

Regia: Michelangelo Antonioni

■ T. int.: *The Vanquished*. Sog.: Michelangelo Antonioni, Suso Cecchi D'Amico, Diego Fabbri, Turi Vasile. Scen.: Suso Cecchi D'Amico, Michelangelo Antonioni, Giorgio Bassani. F.: Enzo Serafin. M.: Eraldo Da Roma. Scgf.: Gianni Polidori, Roland Berthon. Mus.: Giovanni Fusco. Int.: Peter Reynolds (Aubrey Allan), Patrick Barr (Ken Watton), Fay Compton (Mrs. Pinkerton), Eileen Moore (Sally). Prod.: Film Costellazione, S.G.C., Parigi ■ 35mm. D.: 36'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

All'interno del film che fece rompere gli accordi di coproduzione con la Francia (offesa per una troppo veritiera ricostruzione dell'*affaire des J 3*, ne proibì la visione oltralpe fino al 1963)

e che nelle intenzioni dei produttori (i cattolici della Film Costellazione) doveva illustrare i problemi della gioventù sbandata del dopoguerra, Antonioni prende le distanze dagli elementi più dichiaratamente neorealistici del progetto (l'inchiesta 'alla Zavattini', la ricostruzione del fatto reale, la lettura sociologica e ideologica dei fatti) per ribadire la preminenza dello sguardo del regista e la forza autonoma delle immagini. E ricostruendo un delitto raskolnikoviano nella Londra del dopoguerra di un aspirante poeta in cerca di notorietà, il regista "lavora sul giallo irrisolto delle coscienze anziché sul giallo risolto dei fatti, fermandosi a contemplare, più che le loro ragioni, il loro mistero" (Stefania Parigi).

Paolo Mereghetti

*From the film which broke the co-production agreement with France (where*

*they were offended by an all too faithful reconstruction of Affaire des J 3, and where it would be banned until 1963) and which, according to the Catholic producers' intentions (Film Costellazione) was supposed to show the problems of post-war wasted youth, Antonioni distances himself from the more expressly neo-realistic elements of the project (the Zavattini-style inquest, the reconstruction of the actual facts, the sociological and ideological reading of the facts) to reaffirm the superiority of the director's vision and the strength of the image itself. Reconstructing a Raskolnikov-esque crime in the post-war London of an aspiring poet looking for fame, the director "works with the unresolved detective story of the conscience rather than on the resolved detective story of the facts, stopping to contemplate their mystery instead of their reasons" (Stefania Parigi).*

Paolo Mereghetti



I vinti

## ACCADDE AL COMMISSARIATO (episodio del venditore in gonnella)

Italia, 1954 Regia: Giorgio C. Simonelli

■ T. int.: *A Day at the Police Station*. Sog.: Felice Zappulla, Giovanni Grimaldi. Scen.: Giovanni Grimaldi, Ruggero Maccari, Ettore Scola, Vincenzo Talarico. F.: Renato Del Frate. M.: Nino Baragli. Scgf.: Peppino Piccolo. Mus.: Carlo Innocenzi. Int.: Nino Taranto (commissario), Alberto Sordi (Alberto Tadini). Prod.: Fortunia Film  
■ 35mm. D.: 18'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

L'irresistibile genialità di Sordi, capace di sbizzare in poche scene un personaggio che si stampa indelebilmente nella memoria. Dopo il conosciutissimo Meniconi Nando che faceva il bagno nella marana ecco il meno popolare ma altrettanto divertente Alberto Tadini di *Accadde al commissariato*. Il venditore di bolle di sapone che gira per Roma con una bella gonna per attirare l'attenzione della gente viene dalla rivista *E lui dice!* ma sullo schermo conquista una fisicità e una connotazione tutta nuova. Sembra quasi che Sordi neppure si accorga di mettere alla berlina il bigottismo italiano, l'ottusità dei regolamenti di polizia e di seppellire sotto una risata i codici 'moral' della distinzione sessuale. Ma come succede nei suoi film d'inizio anni Cinquanta, spesso tirati via e girati in pochi giorni, c'è una carica eversiva inconsapevolmente anarchica e volutamente irrisoria che lascia il segno.

Paolo Mereghetti

*Sordi's irresistible genius is capable of creating a character that indelibly stamps itself on the memory of the audience in a few scenes. After the well-known Meniconi Nando who used to bathe in a small city canal comes the less popular but still funny Alberto Tadini in Accadde al commissariato. The seller of soap bubbles, who walks around Rome in a beautiful skirt to get people's atten-*

*tion, comes from the revue E lui dice!, but on the screen he has a peculiar physical presence and puts a whole new slant on it. It almost seems that not even Sordi realises that he is publicly condemning Italian bigotry, the vacuity of the police's rules and burying 'moral' codes of gender difference with laughs. But as it happened with his films from the beginning of the Fifties, often hurriedly shot in a few days, there is an unwittingly anarchistic subversive and deliberately ridiculous undercurrent which leaves its mark.*

Paolo Mereghetti

## QUESTA È LA VITA (episodio Marsina stretta)

Italia, 1954 Regia: Aldo Fabrizi

■ T. int.: *Of Life and Love*. Sog.: dalla novella omonima di Luigi Pirandello. Scen.: Aldo Fabrizi. F.: Giuseppe La Torre. M.: Eraldo da Roma. Scgf.: Peppino Piccolo. Mus.: Carlo Innocenzi, Armando Trovajoli. Aiuto regia: Paolo Bianchi, Sergio Leone, Cesare Olivieri, Salvatore Rosso. Int.: Aldo Fabrizi (prof. Fabio Gori), Lucia Bosè (Angela), Walter Chiari (Andrea), Luigi Pavese (colonnello), Carlo Romano (Carlo Migri), Lauro Gazzolo (amministratore), Ada Dondini (signora Migri). Prod.: Fortunia Film  
■ 35mm. D.: 43'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

La regia di Fabrizi, grande comico con ambizioni autoriali che ha affermato più efficacemente nella trilogia della *Famiglia Passaguai* che nei film più 'buonisti', è qui di una scioltezza e di una maturità che regge benissimo il confronto con gli altri episodi di *Questa è la vita*, quattro racconti pirandelliani, dovuti a Soldati (con Bassani ad assisterlo), a Zampa (con Brancati - e con Totò) e Giorgio Pàstina. La rivolta del piccolo borghese pavido umanista, favorita dall'irritazione per la 'marsina stretta' che deve indossare come testimone di nozze, somiglia a quella

di *Pensaci, Giacomino* ma è più aspra, aggredisce regole e convenzioni che hanno logorato anche la sua vita. Fabrizi trasforma il racconto in un atto unico: un crescendo, un'esplosione, e poi la vittoriosa finale del buon senso, anzi dell'amore, sugli opportunismi e gli egoismi borghesi. Il confronto con il 'buonismo' del suo personaggio in *Prima comunione* di Zavattini e Blasetti va a tutto vantaggio di *Marsina stretta*.

Goffredo Fofi

*The work of Fabrizi, a great comic with directing ambitions who had more success with the trilogy La Famiglia Passaguai than with the more 'do gooder' films, expresses a nimbleness and a maturity which compare well with the other episodes in Questa è la vita, four Pirandellian short stories, directed by Soldati (with Bassani to help), Zampa (with Brancati - and of course Totò) and Giorgio Pàstina. The revolt of the fearful petty bourgeois, triggered by the irritation of a tight tailcoat he has to wear to be best man at a wedding, is similar to that of Pensaci, Giacomino but drier. It attacks the rules and conventions which have also worn down his life. Fabrizi transforms the story in one act: a crescendo, an explosion and then the final victory of good sense, even love, over opportunism and middle-class selfishness. If compared with the 'do gooder' character he plays in Zavattini and Blasetti's Prima comunione, Marsina stretta comes out on top.*

Goffredo Fofi

## BOCCACCIO '70 (episodio Renzo e Luciana)

Italia, 1962 Regia: Mario Monicelli

■ Sog.: Cesare Zavattini, dal racconto *L'avventura di due sposi* di Italo Calvino. Scen.: Giovanni Arpino, Italo Calvino, Suso Cecchi D'Amico, Mario Monicelli. F.: Armando Nannuzzi. M.: Adriana Novelli. Scgf.: Piero Gherardi. Mus.: Piero Umiliani. Int.: Marisa Solinas (Luciana), Germano



Boccaccio '70

Gilioli (Renzo). Prod.: Carlo Ponti per Concordia Compagnia Cinematografica, Cineriz, Francinex, Gray Films ■ DCP. D.: 43'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

Lo “scherzo in quattro atti” ideato da Cesare Zavattini per smascherare il moralismo italiano e prodotto da Carlo Ponti, che volle radunarvi divi e registi campioni d'incassi, fu presentato a Cannes 1962 privo di questo episodio a causa dell'eccessiva lunghezza, e in questa versione ridotta

circolò anche all'estero. Per raccontare la storia di Renzo e Luciana, *promessi sposi* dell'Italia del boom, Monicelli s'ispira a un racconto di Italo Calvino e a *La folla* di King Vidor, e sceglie due interpreti sconosciuti. Sullo sfondo di una Milano caotica e sovraffollata la coppia del titolo è costretta a sposarsi in gran segreto per un aberrante obbligo contrattuale dell'azienda in cui lavorano, che vieta alle giovani matrimonio e maternità. L'assurda corsa a ostacoli dei due novelli sposi contro famiglia, lavoro e società è la modalità ironica e surreale con cui

Monicelli esprime la propria critica sociale. Beffardo lieto fine: finalmente Renzo e Luciana hanno il loro 'nido', ma lui lavora di notte, lei di giorno.

Alice Autelitano

*The “joke in four acts” thought up by Cesare Zavattini to expose Italian moralism and produced by Carlo Ponti, who wanted to bring together stars and money-maker directors, was presented at Cannes 1962 without this episode which would have made it too long. It was also this shortened version that was released outside Italy. To tell the story of Renzo and Luciana, the betrothed of Italy during the economic boom, inspired by Italo Calvino's short story and The Crowd by King Vidor, Monicelli chose two unknown actors. With a chaotic and overcrowded Milan as a backdrop, Renzo and Luciana are forced to marry in secret due to an aberrant contractual obligation of the company they work for, which prohibits young employees from marrying and having children. The absurd obstacle course of the two newlyweds around family, work and society is Monicelli's ironic and surreal way of expressing social criticism. In a twisted happy ending, Renzo and Luciana have their family, but he works at night and she works during the day.*

Alice Autelitano

## L'AMORE DIFFICILE (episodio *L'avventura di un soldato*)

Italia-RFT, 1962 Regia: Nino Manfredi

■ T. int.: *Of Wayward Love*. Sog.: dal racconto omonimo di Italo Calvino. Scen.: Giuseppe Orlandini, Ettore Scola, Fabio Carpi, Nino Manfredi. F.: Carlo Carlini, Erico Menczer. M.: Eraldo da Roma. Scgf.: Nedo Azzini. Mus.: Piero Umiliani. Int.: Nino Manfredi (il soldato), Fulvia Franco (la vedova). Prod.: Achille Piazzi per SPA Cinematografica, Eichberg Film ■ 35mm. D.: 23'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna



L'amore difficile

Le regie di Nino Manfredi si riducono a tre, l'episodio di *L'amore difficile*, *Per grazia ricevuta*, e un infelice *Nudo di donna* strappato a Lattuada. Personaggio invadente, raccontò simpaticamente la sua infanzia ciociara in *Per grazia ricevuta*, e adattò efficacemente questo racconto di Italo Calvino, la sua prima prova, quando ancora non si sentiva un "colonnello" al pari di Sordi, Gassman, Mastroianni, Tognazzi... Il bianco e nero, un'ambientazione essenziale, un'economia di mezzi tecnici e narrativi, un ritmo e, per questa volta, un pudore. L'adesione al personaggio del soldato, capito e rappresentato con misura, quasi con sottile autobiografismo. Siamo negli anni del boom e della commedia all'italiana, ma esiste un'Italia ancora umile e marginale, e sessualmente antica, contadina e non borghese, un'Italia che Manfredi conosceva meglio di Calvino, e che seppe ritrarre con evidente partecipazione.

Goffredo Fofi

*Nino Manfredi directed only three works, the episode in L'amore difficile, Per grazia ricevuta, and an unsuccessful Nudo di donna which he took over from Lattuada. He was an intrusive character, who talked about his childhood in Ciociaria in Per grazia ricevuta, and adapted this story by Italo Calvino, his first attempt, before he felt on a par with Sordi, Gassman, Mastroianni, Tognazzi etc. There is the black and white, a basic setting, not many technical and narrative resources, rhythm and, on this occasion, modesty. The soldier's character is understood and represented precisely, almost autobiographically. It was the period of the economic boom and of Italian comedy, but a humble and marginal Italy still existed, sexually traditional, peasant and not bourgeois, an Italy which Manfredi knew better than Calvino and he knew how to portray it with clear participation.*

Goffredo Fofi

## IERI OGGI DOMANI (episodio Mara)

Italia-Francia, 1963

Regia: Vittorio De Sica

■ T. int.: *Yesterday, Today, and Tomorrow*. Sog., Scen.: Cesare Zavattini. F.: Giuseppe Rotunno. M.: Adriana Novelli. Scgf.: Ezio Frigerio. Co.: Piero Tosi. Mus.: Armando Trovajoli. Int.: Sophia Loren (Mara), Marcello Mastroianni (Augusto), Tina Pica (nonna di Umberto), Giovanni Ridolfi (Umberto). Prod.: Carlo Ponti per Compagnia Cinematografica Champion, Les Films Concordia ■ 35mm. D.: 45'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ■ Da: Istituto Luce Cinecittà per concessione di Surf Film

Il film che costò a De Sica (e Zavattini) le accuse più sprezzanti di tradimento e cinismo ("un cineasta avvilito, senza forza e originalità" scrisse un celebre, e severo, critico) rivela invece una capacità 'hollywoodiana' di fondere spettacolo e ironia, attraverso un ritratto del carattere umano ironicamente deformato. Nelle sue mani la Loren ricapitolò i connotati nazionali della donna sognata (rigogliosa, indipendente, tentatrice ma dal cuore d'oro) che il contrasto con Tina Pica, qui alla sua ultima interpretazione, rende ancora più eclatante e divertente. Mentre Mastroianni, vessato dal padre e prima ancora dalla propria inettitudine, gioca a smontare la propria immagine di irresistibile latin lover. Giustamente entrato nell'immaginario popolare (e non solo italiano) il negligé disegnato da Piero Tosi per la Loren in una scena di spogliarello talmente famosa da essere omaggiata con molto ironia da Robert Altman in *Prêt-à-porter*. Per la cronaca: Oscar 1965 come miglior film straniero.

Paolo Mereghetti

*The film that cost De Sica (and Zavattini) the most disdainful accusations of betrayal and cynicism ("a disheartened filmmaker, with no strength or originality" wrote one well-known severe critic)*

*displayed, however, a Hollywood-style ability to mix performance and irony through the portrait of an ironically deformed human character. Under his direction Loren encapsulates the Italian stereotypes of a dream woman (an independent temptress in full bloom with a heart of gold), as opposed to Tina Pica, here in her last performance, who makes the film even more impressive and funny. Mastroianni, on the other hand, worn down by his father and even more by his own ineptitude, destroys his own image as the irresistible Latin lover. Loren's negligé designed by Piero Tosi for the striptease scene has, quite rightly, entered into the public imagination. It is so famous, in fact, that Robert Altman paid an ironic homage to it in Prêt-à-porter. For the record, it won the Oscar in 1965 for best foreign film.*

Paolo Mereghetti

## I MOSTRI (episodi I due orfanelli e La nobile arte)

Italia-Francia, 1963 Regia: Dino Risi

■ T. int.: *Opiate '67*. Sog., Scen.: Age e Scarpelli, Elio Petri, Dino Risi, Ettore Scola, Ruggero Maccari. Dial.: Ettore Scola, Ruggero Maccari. F.: Alfio Contini. M.: Maurizio Lucidi. Scen.: Ugo Pericoli. Mus.: Armando Trovajoli. Int.: *I due orfanelli*: Vittorio Gassman (il mendicante zoppo), Daniele Vargas (il cieco); *La nobile arte*: Ugo Tognazzi (Guarnacci), Vittorio Gassman (Artemio), Mario Brega (Rocchetti), Nino Nini (Zappalà), Ottavio Panunzi (Bordignon), Lucia Modugno (moglie di Artemio). Prod.: Mario Cecchi Gori per Fair Film, Incei Film, Mountflour Films, Diciprance ■ 35mm. D.: 25'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

Il film che elesse Risi maestro della commedia a episodi doveva in principio esser diretto da Elio Petri, accreditato come sceneggiatore, prodotto da De Laurentiis e interpretato da Alberto Sordi, ma fu oggetto di uno





I mostri

scambio con *Il maestro di Vigevano*. “Una serie di ritratti esemplari pieni di una sfiducia di fondo nell’umanità che veniva dal boom” lo definì il suo autore. *I mostri* è lo specchio prismatico di un’Italia in rapida mutazione antropologica. In venti episodi Risi mette alla berlina usi e malcostumi dell’italiano medio con le armi dell’ironia e della satira. *I due orfanelli* è uno dei brevissimi sketch (meno di tre minuti) in cui dimostra di saper ‘graffiare’ con pochi tratti essenziali. Un unico piano-sequenza sulla scalinata antistante la Basilica dei Santi Pietro e Paolo all’EUR di Roma. Due mendicanti: il cieco suona e canta, lo zoppo reclama la solidarietà dei passanti ma poi, per non perdere la propria fonte di guadagno, nega allo sfortunato compare l’opportunità di riacquistare la vista. Sintesi fulminea e corrosiva di comicità e cattiveria, svela nel beffardo *villain* di Gassman il volto cinico ed egoista di una società che sfrutta i più deboli. *La nobile arte*, l’episodio che chiude il carosello di mostruosità, e il più lungo, è invece quello in cui la risata si fa più amara. I personaggi di Guarnacci e Altidori, organizzatore d’incontri di

boxe ormai fuori dal giro ed ex pugile istupidito dai colpi subiti che tentano un’impossibile *rentrée*, sono maschere comiche dietro cui si tocca con mano la desolazione di chi oramai vive ai margini ed è in partenza destinato a fallire. La forza del racconto sta tutta nella caratterizzazione dei due istrionici protagonisti: i corpi goffi e intorpiditi, le voci strascicate, quel ridicolo e straziante “So’ contento” ripetuto da Gassman volgono il ridicolo in tragico. Finale di nerissima ironia ‘alla Risi’.

Alice Autelitano

*The film which made Risi the master of episode comedy should have been directed by Elio Petri, who is credited as screenwriter), produced by De Laurentiis and starred Alberto Sordi, but it was subject to a swap with Il maestro di Vigevano. It was described by its director as: “a series of exemplary portraits filled with deep distrust in the people who came out of the boom”. I mostri is a reflection on a country that was undergoing rapid anthropological mutation. Armed with irony and satire, Risi’s twenty episodes pour scorn on the average Italian’s bad habits. I due orfanelli*

*is one of the shortest sketches (less than 3 minutes) that demonstrates the ability to ‘mock’ with a few basic features: just one single take on the steps of the Basilica dei Santi Pietro e Paolo in EUR in Rome. Two beggars, one blind man playing the guitar and singing, another lame man who asks for support from passersby but then, so as not to lose his earnings, he denies his friend the opportunity to get his sight back. A quick summary of caustic comedy and nastiness, it reveals the cynical and egotistical face of a society which exploits its weakest members, in Gassman’s sarcastic villain. La nobile arte, the episode which closes the whirlwind of monstrosity and is the longest at 17 minutes, is also the one with the most bitter humour. The characters of Guarnacci and Altidori, a boxing promoter who has seen better days and a punch-drunk former boxer who are attempting an impossible comeback, are comic masks behind which lies the desolation of people living at the margins of society and destined to fail. The strength of the story is all in the characterization of the two histrionic main characters that turns the ridiculous into the tragic: numb and clumsy bodies, the mumbled speech, that ridiculous and excruciating “So’ contento” (I’m happy) repeated by Gassman. The ending is typically Risi, with his darkest irony.*

Alice Autelitano

## RO.GO.PA.G. (episodio *Il pollo ruspante*)

Italia-Francia, 1963

Regia: Ugo Gregoretti

■ Sog., Scen.: Ugo Gregoretti. F.: Mario Bernardo. M.: Nino Baragli. Scgf.: Flavio Mogherini. Mus.: Carlo Rustichelli. Int.: Ugo Tognazzi (Togni), Lisa Gastoni (la moglie), Ricky Tognazzi (Ricky, il figlio), Antonella Taito (Antonella, la figlia). Prod.: Alfredo Bini per Arco Film, Cineriz, Lyre Film ■ 35mm. D.: 36’. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale



Ro.Go.Pa.G.

Il film a episodi come collage d'autore. *Ro.Go.Pa.G.* reca nel titolo le iniziali dei cognomi dei suoi quattro registi (Rossellini, Godard, Pasolini e Gregoretti) ma è per *La ricotta* che lo si ricorda. Gregoretti declina il tema comune, gli "allegri principi della fine del mondo" citati in esergo, guardando in parallelo due racconti che si completano come una tesi e la sua dimostrazione: una grottesca conferenza sui meccanismi che regolano i consumi degli italiani e le strategie pubblicitarie volte a creare sempre nuovi desideri, e la prova di tali teorie nella vicenda di Togni che, insieme alla sua famiglia, è prigioniero dell'acquisto convulso di beni: il televisore ultimo modello, l'automobile più potente, un lotto nella mitica 'Svizzera dei lombardi'. Il 'pollo ruspante' del titolo è simbolo di libertà opposto al 'pollo d'allevamento', sottoposto a una rigida disciplina che ne scandisce i ritmi di vita. Una curiosità: il figlio di Togni che, pistola giocattolo alla mano, dichiara di essere Pasolini richiama un fatto di cronaca

dell'epoca, che vide Pasolini, al centro di una campagna diffamatoria, accusato persino di rapina a mano armata.

Alice Autelitano

*The omnibus film as a collage of auteurs: the title Ro.Go.Pa.G is made up of the four directors' surnames (Rossellini, Godard, Pasolini and Gregoretti) but it is remembered for La ricotta. Gregoretti develops the theme the segments have in common – the "merry beginnings of the end of the world" quoted at the opening of the film – looking at boom period Italy and at the same time telling two stories which are integrated with each other like a thesis and what it proves: a grotesque conference on the mechanisms which regulate the consumption of Italians and the advertising strategies aimed at creating ever newer desires, and the proof of such theories in the story of Togni who, together with his family, is imprisoned by his compulsive buying: the latest television, the most powerful car, a patch of the exclusive land named 'Switzerland of the Lombards'. The 'pollo ruspante' (free-range hen) in the title is a*

*symbol of freedom, the opposite of battery hens which are exposed to rigid discipline which gives them the rhythm of their lives. Togni's son with a toy pistol in his hand claiming to be Pasolini, refers to a news story of the time which saw Pasolini at the centre of a smear campaign, even accusing him of armed robbery.*

Alice Autelitano

## STORIE SULLA SABBIA (episodio Anna)

Italia, 1964 Regia: Riccardo Fellini

■ T. int.: *Stories in the Sand*. Sog.: Riccardo Fellini. Scen.: Riccardo Fellini, Gian Franco Ferrari. F.: Sandro D'Eva. M.: Mario Serandrei. Mus.: Giovanni Fusco. Int.: Anna Orso, Guerino Banzato. Prod.: Romor Film ■ 35mm. D.: 37'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

L'unica, sfortunata prova nella finzione di Riccardo Fellini (poi documentarista di buona qualità) è anche il film che fece litigare irrimediabilmente i due fratelli: Federico pretendeva che Riccardo firmasse con un altro cognome, cosa che invece non fece e lui si vendicò anche nei suoi sogni ("Gli sputo in faccia" annotò nel suo librone junghiano). Accolto con indifferenza per non dire disprezzo alla Mostra del '63, il film rivela invece nell'episodio centrale una sensibilità ingenua ma non superficiale: il pranzo di nozze di Anna, che forse si accorge di aver sposato l'uomo sbagliato, è raccontato con bella adesione al mondo dei poveracci che mette in scena, rimarcato ancor di più dalle loro facce arcaiche e da una malinconica poesia. E c'è un che di greve, di ispido, di marginale (ed emarginato) che sembra anticipare il cinema futuro di Sergio Citti.

Paolo Mereghetti

*The only and unsuccessful attempt at fiction by Riccardo Fellini (who went on to become a good documentary filmmaker)*

er) is also the film which made the two brothers fall out forever. Federico insisted that Riccardo use a different surname, something which he refused to do and Federico fought back even in his dreams ("I spit in his face" he commented in his Jungian Book of Dreams). Greeted with indifference, if not contempt, at the 1963 Venice Film Festival, the film and especially its central episode reveal a naive but not superficial sensibility: Anna's wedding dinner, where she perhaps realises that she has married the wrong man, is portrayed with a sympathy for the poor people it represents, highlighted further by their ancient faces and melancholic poetry. And there is something heavy, harsh, marginal (and marginalised) which seems to foresee future films by Sergio Citti.

Paolo Mereghetti

## ALTA INFEDELTÀ (episodio Scandaloso)

Italia-Francia, 1964  
Regia: Franco Rossi

■ T. int.: *High Infidelity*. Sog., Scen.: Age e Scarpelli, Ettore Scola, Ruggero Maccari. F.: Ennio Guarnieri. M.: Giorgio Serralonga. Scgf.: Gianni Polidori. Mus.: Armando Trovajoli. Int.: Nino Manfredi (Francesco), Fulvia Franco (Raffaella), John Phillip Law (Ronald). Prod.: Gianni Hecht-Lucari per Documento Film, S.P.C.E. ■ 35mm. D.: 35'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

Amore e adulterio sono temi centrali nella maggior parte dei film a episodi di anni Sessanta, ma "la dimensione tascabile consente di trattare, oltre al sesso regolare, anche argomenti che restano tabù nelle commedie non a episodi" (Enrico Giacobelli). Come quello dell'omosessualità, introdotto da Franco Rossi in questa variazione del triangolo balneare che vede al centro delle attenzioni del biondo e aitante straniero non la moglie della coppietta in villeggiatura ma il marito



Contro sesso

interpretato da Nino Manfredi. L'episodio si fa notare anche per una certa sfumatura nel tratteggio del maschio italiano grezzo e geloso, favorito dalla cifra delicata e malinconica dell'attore Manfredi e dal ricorso alla voce-pensiero che, unito alla profondità di campo, permette di giocare con ironia con le dinamiche tra i personaggi.

Alice Autelitano

*Love and adultery are central themes in most episode films from the Sixties, but "the compact quality allows for the treatment, in addition to ordinary sex, of the topics that are taboo in other comedies" (Enrico Giacobelli), like homosexuality, introduced by Franco Rossi in this holiday love triangle which sees the handsome blond foreigner being attracted, not to the wife of the couple, but to the husband, played by Nino Manfredi. The segment is also remarkable for the nuanced image of the rough and jealous Italian it offers, thanks to the delicate and melancholic figure played by Manfredi and the use of the characters' inner voice which, together with the depth of field, allow the characters and their relations to be played with ironically.*

Alice Autelitano

## CONTROSESSO (episodio Il professore)

Italia, 1964 Regia: Marco Ferreri

■ T. int.: *Countersex*. Sog., Scen.: Marco Ferreri, Rafael Azcona. F.: Roberto Gerardi. M.: Lionello Massobrio. Scgf.: Massimiliano Capriccioli. Mus.: Teo Usuelli. Int.: Ugo Tognazzi. Prod.: Carlo Ponti per Compagnia Cinematografica Champion, Les Films Concordia ■ 35mm. D.: 38'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

Geniale e ferocissimo ritratto del fariseismo catto-fascista che Ferreri e il suo cosceneggiatore Rafael Azcona smascherano attraverso i comportamenti quotidiani di un professore severo e autoritario, sconfitto dalle trappole che lui stesso ha preparato. La comoda nell'armadio, invece che impedire alle studentesse di uscire durante la prova scritta d'italiano, mette in crisi i comportamenti dell'insegnante, svelandone le tentazioni erotiche. E lo fa attraverso una depurazione stilistica che cancella ogni possibile spiegazione o giustificazione psicologica per esaltare invece il puro atto comportamentale: l'ossessione per l'ordine, la (pretesa) dirittura morale, il disprezzo ostentato



Se permettete parliamo di donne

per la sessualità (il discorso sulla mamma che allatta), l'importanza del tatto e dell'udito smascherano le perversioni di un comportamento ossessivamente prigioniero delle proprie repressioni.

Paolo Mereghetti

*A brilliant and ferocious portrait of the Catholic fascist hypocrisy which is exposed by Ferreri and his co-screenwriter Rafael Azcona through the daily behaviour of a strict authoritarian teacher, caught in a trap of his own making. The commode in the wardrobe, so that the female students did not have to leave during the Italian written test, undermines the teacher's behaviour, displaying his erotic temptation. This happens through a purified style which nullifies every possible explanation or psychological justification, glorifying instead the behavioural act in*

*itself: his obsession for tidiness, the (pretense of) moral rectitude, the visible contempt for sexuality (his views on women who breastfeed), the importance of touch and hearing expose the perversions of his behaviour, obsessively imprisoned by his own repressiveness.*

Paolo Mereghetti

## SE PERMETTETE PARLIAMO DI DONNE (quarto episodio)

Italia-Francia, 1964 Regia: Ettore Scola

■ T. int.: *Let's Talk about Women*. Sog., Scen.: Ruggero Maccari, Ettore Scola. F.: Alessandro D'Eva. M.: Marcello Malvestiti. Scgf.: Arrigo Breschi. Mus.: Armando Trovajoli. Interpreti: Vittorio Gassman, Antonella Lualdi. Produzione: Mario

Cecchi Gori per Fair Film, Les Films Concordia ■ 35mm. D.: 4'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

In un film altalenante, dove non tutto sembra perfettamente a punto, passaggio 'per caso' di uno sceneggiatore alla regia ("Ma perché non lo dirigi tu? mi dissero Gassman e Cecchi Gori. E io accettai"), la scuola del "Marc'Aurelio" e soprattutto la capacità di leggere la degenerazione del costume nazionale si ritrovano però in maniera evidente. E nell'episodio con Gassman e la Lualdi, la scoperta dell'appuntamento a cui la donna non dovrebbe far tardi arriva dopo che la regia ha 'giocato' a lungo con l'immagine pubblica di Gassman quale era stata consacrata da film come *Il mattatore*, *Il sorpasso* o *I mostri*: vani-

tosio e sicuro di sé e del proprio successo, a cui nemmeno la 'promessa sposa' sembra capace di resistere. Una specie di radiografia critica dell'attore, smascherata nel suo narcisismo e nella sua prosopopea, che passa attraverso (o grazie a) una rilassatezza della morale da cui si può intuire in filigrana dove sta andando l'Italia. E che i successivi film di Scola si incaricheranno di raccontare pienamente.

Paolo Mereghetti

*It is an uneven film, where everything does not seem to be perfectly in place and which marked Ettore Scola's accidental transition from screenwriter to director ("But why don't you direct it? Gassman and Cecchi Gori asked me. And I accepted"). Here lessons learned from satirical journalism, in particular the ability to interpret the degeneration of national customs, can be clearly found. In the episode with Gassman and Lualdi, we discover the girl has an 'appointment' that must not be missed after the director 'played' for a long time with Gassman's public image, which had been consecrated by films such as Il mattatore, Il sorpasso and I mostri, vain and assured of himself and his success, which not even the 'bride-to-be' seems able to resist. It is a sort of critical cross-section of the actor, exposed for his narcissism and pomposity, which comes through thanks to a laxity in morality from which you can clearly work out where Italy is heading and which Scola's following films would explain.*

Paolo Mereghetti



I complessi

Valli (Francesco Martello), Gaia Germani, Franco Fabrizi, Nanni Loy, Alessandro Cutolo, Vincenzo Talarico, Edy Campagnoli, Leo Wollemborg, Nanda Primavera, Alicia e Ellen Kessler, Lelio Luttazzi, Silvio Battistini, Mario Frera, Renato Terra (se stessi). Prod.: Gianni Hecht Lucari per Documento Film, S.P.C.E. ■ 35mm. D.: 38'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

Quello di Guglielmo Bertone è un personaggio insolito nella galleria di tipi pavidi e meschini che Sordi ha incarnato nella commedia degli anni Sessanta. Brillante, determinato, dotato di una cultura fuori del comune, nonostante la dentatura mostruosamente pronunciata si fa strada nella

selezione per Lettore del Telegiornale Rai, scalzando tutti i 'raccomandatissimi' candidati e mandando a monte i ripetuti tentativi della commissione di eliminarlo. L'episodio celebra la televisione come fucina di una nuova mitologia di massa ed è costruito allo scopo di svelare l'apparato produttivo e i volti più noti della televisione nazionale dell'epoca (da Nanni Loy alle gemelle Kessler, dal professor Cutolo a Lelio Luttazzi). Un ironico ribaltamento è alla base della narrazione: i 'complessi' non sono quelli di Guglielmo, all'apparenza ignaro del proprio vistoso difetto fisico, ma quelli dei selezionatori, che non riescono in alcun modo a contrastare la sua "astuzia diabolica".

Alice Autelitano

## **I COMPLESSI (episodio Guglielmo il dentone)**

Italia, 1965

Regia: Luigi Filippo D'Amico

■ T. int.: Complexes. Sog., Scen.: Rodolfo Sonego, Alberto Sordi. F.: Mario Montuori. M.: Roberto Cinquini. Scgf.: Luciano Spadoni. Mus.: Armando Trovajoli. Int.: Alberto Sordi (Guglielmo Bertone), Romolo



Capriccio all'italiana

*Guglielmo Bertone is an unusual character compared with the miserable, cowardly types that Sordi portrayed in comedies of the Sixties. He is brilliant and determined, with an extraordinary education and despite a horribly pronounced overbite he makes progress in the selection for a newsreader at Rai, the national broadcasting company, ousting most of the highly recommended candidates and dodging every attempt by the board to eliminate him. The episode celebrates television as a new mass mythology and was made with the aim of uncovering the production system and the most well-known faces of the time (from Nanni Loy to the Kessler twins, from professor Cutolo to Lelio Luttazzi). The narration is based on an ironic twist: the 'complessi' (complexes) are not Gugliel-*

*mo's, who is apparently unaware of his own considerable physical defect, but instead they belong to those who make the selection, who are not able in any way to overcome his "diabolical guile".*

*Alice Autelitano*

### **CAPRICCIO ALL'ITALIANA (episodio *Che cosa sono le nuvole?*)**

Italia, 1968 Regia: Pier Paolo Pasolini

■ T. int.: *Caprice Italian Style*. Sog., Scen.: Pier Paolo Pasolini. F.: Tonino Delli Colli. M.: Nino Baragli. Scgf.: Jurgen Henze. Mus.: Domenico Modugno, Pier Paolo Pasolini. Int.: Totò (Iago), Ninetto Davoli (Otello), Franco Franchi (Cassio), Ciccio Ingrassia (Roderigo),

Laura Betti (Desdemona), Adriana Asti (Bianca), Carlo Pisacane (Brabanzio) Domenico Modugno (lo spazzino). Prod.: Dino De Laurentiis Cinematografica ■ 35mm. D.: 20'. Col. Versione italiana con sottotitoli inglesi / Italian version with English subtitles  
■ Da: Istituto Luce Cinecittà per concessione di Filmauro

La seconda parte dell'opera cinematografica di Pasolini, iniziata con *Edipo Re* e con *Teorema*, si fa vieppiù filosofica e attratta dal negativo. Mentre scrive saggi e interventi sulla realtà italiana degli anni Settanta sempre più incisivi, i suoi film, e le sue poesie, sembrano perdere di vitalità e di proposta, sono opere di ripiegamento – e delle forzature vitalistiche della 'trilogia della vita' fu lui il primo a rendersi conto e

a pentirsi. Fanno eccezione i 'corti' e in particolare i due episodi *La Terra vista dalla Luna* e soprattutto *Che cosa sono le nuvole?*, che mette di nuovo insieme Totò e Ninetto Davoli e vi aggiunge Franchi e Ingrassia, Laura Betti e Domenico Modugno, pescando in una tradizione di spettacolo popolare alta (Shakespeare) e bassa (l'opera dei pupi, i comici di strada e di avanspettacolo, la canzone): un divertimento semplice e superbo, di straziante poesia e di radicale intensità di pensiero. Uomini e marionette, bene e male sovrapposti e confusi, e con la domanda sulle nuvole l'inquietudine prima: chi siamo? da dove veniamo? Il finale evoca una famosa scena di *Los olvidados*, un incontro non contraddittorio.

Goffredo Fofi

*The second part of Pasolini's cinematographic work, which had begun with Edipo Re and Teorema, is increasingly philosophical and attracted to the negative. While writing ever more relevant essays and articles on the Italian reality of the Seventies, his films and poems seem to lose vitality. They are self-reflective works – he was the first to regretfully recognize the excessive vitalism of his 'trilogy of life'. The short films are exceptions, in particular two episodes, La Terra vista dalla Luna and Che cosa sono le nuvole?, which reunites Totò and Ninetto Davoli and includes Franchi and Ingrassia, Laura Betti and Domenico Modugno, borrowing from a high tradition of theatre (Shakespeare) and low tradition (the opera dei pupi, street comedians, variety performance and songs). The result is simple and superb fun, harrowing poetry and radical intensity of thought. Men are together with puppets, good and evil are overlapped and confused, and the question about the clouds reveals the main concern: who are we? Where do we come from? The ending evokes the famous scene from Los olvidados, not such an unlikely pairing.*

Goffredo Fofi

## TRE PASSI NEL DELIRIO (episodio Toby Dammit)

Italia-Francia, 1968

Regia: Federico Fellini

■ T. alt.: *Histoires extraordinaires*. T. int.: *Spirits of the Dead*. Sog.: dal racconto *Non scommettere la testa col diavolo* di Edgar Allan Poe. Scen.: Federico Fellini, Bernardino Zapponi. F.: Giuseppe Rotunno. M.: Ruggero Mastroianni. Scgf.: Piero Tosi. Mus.: Nino Rota. Int.: Terence Stamp, Salvo Randone, Antonia Pietrosi, Polidor, Milena Vukotic. Prod.: Les Films Marceau-Cocinor, P.E.A. Produzioni Europee Associate ■ 35mm. D.: 48'. Col. Versione italiana con sottotitoli inglesi / Italian version with English subtitles ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

Dopo *Toby Dammit*, ha detto Fellini, il suo cinema non sarebbe mai più stato come prima. Dopo l'incerto *Giulietta degli spiriti* e lo spassoso *Dottor Antonio*, *Toby Dammit* apre alla fine di un mondo nel *Satyricon*, alla morte dei *Clowns*, al funerale *Casanova*. Il tema della morte entra con violenza nel cinema di Fellini (che non porterà mai a realizzazione il progetto del film sulla sua morte, il *Mastorna*) e, ben oltre il racconto di Poe *Non scommettere la testa col diavolo*, è di una visionarietà a-dialettica, assoluta, che affronta

l'orrore della mutazione di un'intera società attraverso l'incubo dello spettacolo, di una 'società dello spettacolo' alienante ed estrema. *Toby Dammit* è un film-cerniera e di svolta, nel tema e nel linguaggio. Non si può analizzare l'opera di Fellini e la sua evoluzione senza tenerne conto.

Goffredo Fofi

*Fellini said that after Toby Dammit his films would never be the same again. After an uncertain Giulietta degli spiriti and the hilarious Dottor Antonio, Toby Dammit prepares for the end of a world in Satyricon, the theme of death in I clowns and the somber Casanova. The theme of death enters the films of Fellini violently (although he would never be able to complete the project about his own death, Mastorna) and, much more than Poe's short story Never Bet the Devil Your Head, it has an absolute, non-dialectic visionary dimension which deals with the horror of the mutation of an entire society through the nightmare of the show business, of an alienating and extreme 'society of the spectacle'. Toby Dammit is a film that marked a transition, a turning point, in its theme and its language. Fellini's work cannot be analysed without taking it into account.*

Goffredo Fofi



Tre passi nel delirio





## DOSSIER BLASETTI

A cura di / Curated by **Michela Zegna**

Sulla scorta della sezione curata da Goffredo Fofi e Paolo Mereghetti, lo spazio dedicato al cinema di Alessandro Blasetti si occupa di approfondire la nascita e lo sviluppo del film a episodio attraverso le carte del fondo Blasetti, conservato presso la Biblioteca Renzo Renzi, e la visione di un episodio di *Tempi nostri* (1954). Il regista è stato il primo a intuire le potenzialità narrative e produttive di questo genere, inaugurandone la diffusione. La scelta è caduta su *Don Corradino* per rendere omaggio non solo a Blasetti, ma anche a Eduardo De Filippo e Vittorio De Sica, di cui ricorrono rispettivamente il trentesimo e il quarantesimo anniversario della morte.

*With the section curated by Goffredo Fofi and Paolo Mereghetti, the space devoted to Alessandro Blasetti will investigate the birth and the development of the episode film through materials from the Blasetti archive collection preserved at the Renzo Renzi Library, and the screening of an episode from Tempi nostri (1954). The director was the first to grasp the narrative and productive potential of this genre and launched its dissemination. We chose Don Corradino partially as a tribute to Blasetti but also to Eduardo De Filippo and Vittorio De Sica, who died, respectively, thirty and forty years ago.*

### TEMPI NOSTRI (episodio Don Corradino)

Italia, 1954 Regia: Alessandro Blasetti

■ Sog.: Giuseppe Marotta. Scen.: Alessandro Continenza, Alessandro Blasetti. Dial.: Eduardo De Filippo. F.: Gabor Pogany. M.: Mario Serandrei. Scgf.: Guido Fiorini. Mus.: Alessandro Cicognini. Canzoni: Gorni Kramer. Aiuto regia: Luigi Filippo D'Amico, Isa Bartalini. Int.: Vittorio De Sica (Don Corradino Scognamiglio), Eduardo De Filippo (Amedeo Stigliano),

Maria Fiore (Nannina), Vittorio Caprioli (Raffaele, il bigliettaio), Marilyn Buford (turista americana), Carlo Pisacane (un vecchietto). Prod.: Cines, Lux Film, Lux de France C.C.F. ■ 35mm. D.: 24'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

“Nella scelta tra i tanti racconti proposti, tutti validissimi, non ha prevalso un criterio di valutazione personale ma quello di comporre uno spettacolo vario nei toni e nei ritmi che fosse anche, in un certo senso, una cronaca sommaria dei *Tempi nostri*”. La dichiarazione rilasciata da Blasetti poco prima dell'uscita in sala dello “Zibaldone n. 2” sintetizza sia l'intenzione del regista che uno dei motivi ricorrenti a cui fa appello la critica cinematografica per recensire negativamente il film. Da Alberto Moravia a Filippo Sacchi, da Pietro Bianchi a Ugo Casiraghi, tutti puntano il dito contro la frammentarietà, mettendo in discussione la validità stessa del genere a episodi. Un elemento che accomuna detrattori ed estimatori, tra i quali Gian Luigi Rondi, è il rilevare che questo prodotto cinematografico è vincente da un punto di vista commerciale, ma costringe il respiro del racconto a farsi corto e disarticolandosi a restare in superficie. Rivedendoli oggi, gli episodi mostrano ancora un'anima vitale che in pochi tratti essenziali sa dipingere la società italiana del dopoguerra che lotta contro la miseria, ma senza rinunciare all'ironia e alla comicità. *Don Corradino* ha come protagonista Vittorio De Sica che, grazie a Blasetti, che lo aveva voluto nella parte dell'avvocato nel *Processo di Frine*, riprende a pieno regime la sua carriera di attore, diventando, suo malgrado, una delle icone del cinema italiano degli anni Cinquanta e Sessanta. Blasetti mette in scena la quintessenza della napoletani-

tà; servendosi del meglio che la cultura partenopea può offrire al cinema: De Sica, Eduardo De Filippo, e Giuseppe Marotta, autore del soggetto.

Michela Zegna

*“In choosing from the many stories proposed, all extremely valid, it was not a question of personal assessment but of composing a film that was varied in tone and rhythm as well as also being, in a certain sense, a brief chronicle of our times.” This statement made by Blasetti right before the release of “Zibaldone n. 2” sums up the director’s intention as well as one of the recurring themes of the negative criticism the film received. From Alberto Moravia to Filippo Sacchi, from Pietro Bianchi to Ugo Casiraghi, everyone pointed their finger against its fragmented structure, questioning the validity of the anthology genre. Critics and admirers, like Gian Luigi Rondi, both agree on one thing: this type of film production is very successful from a commercial point of view, but it limits the breadth of the story, which, being broken up, remains on the surface.*

*Seeing the episodes again today, they still possess a vitality which with a few basic strokes paints a picture of postwar Italian society struggling against poverty but without forgoing irony and comedy. The leading actor of Don Corradino is Vittorio De Sica, who Blasetti had also chosen for the part of the lawyer in *Processo di Frine*. Thanks to Blasetti, De Sica fully resumed his acting career, becoming, in spite of himself, an icon of 1950s and 1960s Italian cinema. Blasetti portrays the epitome of napoletanità, using the best of what the culture of Naples could offer film: De Sica, Eduardo De Filippo and Giuseppe Marotta, the scenario writer.*

Michela Zegna

Un particolare ringraziamento a *Special thanks to* Mara Blasetti



# I 50 ANNI DELL'ÖSTERREICHISCHES FILMMUSEUM

*The 50<sup>th</sup> Anniversary of Österreichisches Filmmuseum*

Programma a cura di / Programme curated by Alexander Horwath

208-304

Nel 1964 in Austria la produzione cinematografica commerciale registrava il suo minimo storico, non c'era nessuna 'nouvelle vague' all'orizzonte e l'unico contributo degno di nota era rappresentato dalle creazioni di tre o quattro artisti dell'avanguardia viennese. La fondazione dell'Österreichisches Filmmuseum nel febbraio di quell'anno dovette dunque apparire come una sorta di intervento alieno. Naturalmente i due giovani fondatori, Peter Konlechner e Peter Kubelka, dovettero condurre un'impegnativa battaglia politico-culturale contro il paternalistico mondo della critica cinematografica austriaca. Fu una strada tutta in salita. Il loro piccolo oggetto non identificato riscosse un successo enorme e quasi istantaneo presso la nuova generazione di cinefili e fece parlare di sé anche all'estero. Oggi l'istituzione è spesso citata quale fulgido esempio della vita culturale austriaca e ha il posto che le spetta nella rete internazionale di cineteche e archivi.

Sulla carta possono sembrare ovvie e finanche 'logiche' le convinzioni e le pratiche con cui l'Österreichisches Filmmuseum si conquistò una reputazione internazionale negli anni Sessanta e Settanta: eppure allora furono percepite come 'estreme' dalla cultura tradizionale, e in parte sono ancora (o sono tornate a essere) posizioni di minoranza nel panorama contemporaneo del patrimonio cinematografico.

1. In un museo del cinema lo spazio espositivo è lo schermo.
2. Il cinema è la forma artistica più importante del ventesimo secolo; i suoi risultati devono essere esposti e preservati con la stessa cura e la stessa sensibilità intellettuale riservate alle altre opere d'arte.
3. I film sono anche documenti storici, e come tali vanno esposti e preservati.
4. In un museo i film devono essere il più possibile fedeli alla loro forma originale e proiettati in versioni integre e non doppiate, nel rispetto del formato e della velocità originale ed evitando il trasferimento su altri media.
5. Se lo scopo che ci si propone è una seria educazione cinematografica, è necessario schivare la volubilità dei gusti dominanti e l'attenzione selettiva per i 'classici': bisogna mostrare i film sistematicamente, in ampie retrospettive, e riproporli ciclicamente.
6. Poiché l'industria cinematografica esaurisce solo una parte delle possibilità del mezzo espressivo, un museo del cinema deve concentrarsi anche sulle opere e le concezioni non 'commerciali', e sulle conoscenze e le esperienze estetiche maturate in queste aree.
7. Non è possibile separare il passato e il presente del cinema: la 'storia del cinema' comprende anche le opere e i dibattiti di oggi.

L'omaggio di questo festival all'Österreichisches Filmmuseum è una grande gioia per me e per tutti i miei colleghi. I cinque eventi che compongono il programma sono solo un assaggio dell'attività della nostra istituzione, che ha spesso incrociato le iniziative del Cinema Ritrovato.

Alexander Horwath

*In a country whose commercial film production had reached its lowest point ever, with no 'New Wave' in sight and the handmade creations of three or four Viennese avant-gardists as the only praiseworthy achievement in cinema, the founding of the Österreichisches Filmmuseum in February 1964 must have appeared like an extra-terrestrial intervention. Actually, of course, the cultural-political battle that the two young founders Peter Konlechner and Peter Kubelka had to fight was of a very earthly nature – and it was uphill all the way, as far as the paternalistic world of back-slapping 'film appreciation' in Austria was concerned. But as their little U.F.O. enjoyed almost immediate and enormous success with a newly cinephile generation of Austrian baby-boomers and with foreign and local commentators alike. Today, the institution is often named as a beacon of cultural life in Austria, and it enjoys the respect of the international community of film museums and archives.*

*The convictions and concrete practices by which the Film Museum, in the 1960s and 70s, gained its reputation in the German-language region and beyond, may seem relatively obvious on paper or even 'logical' today – but like most logical approaches they were perceived as 'somewhat radical' by the cultural mainstream, and in part they are still, or have once again become, minority positions in our contemporary cultural cine-patrimoine landscape.*

1. For a film museum, the exhibition space is the screen.
2. Film is the most important art form of the 20<sup>th</sup> century; its results need to be preserved and exhibited with the same amount of physical care, intellectual consideration and perceptual intensity as other works of art.
3. Films are also historical documents and need to be preserved and exhibited as such.
4. In a museum, films need to be shown in a manner that approaches their original shape and integrity: in uncorrupted and undubbed versions, respecting their original screen ratio and speed, and not transferred to other media.
5. The flightiness of mainstream taste and the selective focus on 'classics' need to be avoided if your aim is a serious education in cinema: films need to be exhibited systematically, in extended retrospectives, and they must often be re-seen, in cyclical fashion.
6. As the industrial uses and concepts of film represent only a segment of what the medium is capable of, a film museum must also focus on its non-industrial uses and concepts – and on the human knowledge and aesthetic intensities achieved in these fields.
7. The past and the present of cinema cannot be separated; 'film history' always already includes the most current production and discourse.

*This festival's tribute to the Österreichisches Filmmuseum is a great joy for me and all my colleagues. The five-part program can give just a few random glimpses of our current work; it should be seen in context with the various other elements that the Film Museum has contributed to Cinema Ritrovato.*

Alexander Horwath

## THE MERRY WIDOW

USA, 1924-25 Regia: Erich von Stroheim

■ T. it.: *La vedova allegra*. Sog.: dal libretto di Victor Leon e Leo Stein dell'operetta *Die lustige Witwe* di Franz Lehár. Scen.: Erich von Stroheim, Benjamin Glazer. F.: Ben Reynolds, William Daniels, Oliver T. Marsh. M.: Frank E. Hull. Scgf.: Cedric Gibbons, Richard Day. Int.: Mae Murray (Sally O'Hara), John Gilbert (Danilo), Roy D'Arcy (Mirko), Tully Marshall (barone Sadoja), George Fawcett (Nikita I), Josephine Crowell (regina Milena), Dale Fuller (cameriera di Sally), Albert Conti (aiutante di Danilo), Wilhelm von Brincken (aiutante di campo di Danilo), Don Ryan (aiutante di Mirko), Hughie Mack (locandiere), Ida Moore (moglie del locandiere), Sidney Bracey (domestico di Danilo), George Nichols (portiere). Prod.: MGM ■ 35mm. L.: 3086 m. D.: 130' a 22 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Österreichisches Filmmuseum

*La vedova allegra*, grande successo di pubblico e 'miglior film realizzato a Hollywood nel 1926' secondo le critiche d'epoca, segue di due anni il colossale quanto spettacolare crollo di *Greed*, mutilato e smembrato da Irving Thalberg, *tycoon* della Metro Goldwin Mayer. Sarà sempre Thalberg a proporre a Eric von Stroheim *La vedova allegra*, dall'operetta omonima di Franz Lehár. Pur non apprezzando il testo, Stroheim si applica con attenzione al progetto, scrivendo una sceneggiatura molto personale, che ha il pregio di trasformare la limpida aria da operetta in una crudele e feroce satira dell'ambiente mitteleuropeo. Montebianco è il luogo immaginario in cui si svolgono i fatti: nessuna ricostruzione in scala naturale, come era accaduto per la Montecarlo di *Femmine folli* (1921), piuttosto un puntuale *décor* che allude al Montenegro (cui rimanda pure lo stile delle uniformi, disegnate dallo stesso Stroheim). Ritroviamo in *La vedova allegra* il gusto eccessivo di Stroheim per la ricostruzione scenografica: il film è una inesauribile

rassegna di meraviglie architettoniche, pavimenti luccicanti, scalinate sontuose, colonne maestose, divise sfarzose, smodata propensione al dettaglio ornamentale. Tale attenzione per il dettaglio non ci deve ingannare. In *The Merry Widow* (e sempre in Stroheim) la scenografia, l'abito, non sono figli di uno sterile piacere del lusso, ma corrispondono a una vera e propria scelta di regia. L'abito, la scenografia, si definiscono come vero e proprio *habitus*: una forma comportamentale, sociale. Che verrà qui sbeffeggiata, trattata come materiale satirico. In *La vedova allegra* il dettaglio suggerisce un'alterazione, un'irregolarità, una sproporzione, che va trasformandosi in pulsione, motore di azione (il corpo di Sally, le porte monumentali, i crocefissi enormi alle pareti, un foglio di carta moschicida). La sproporzione è un ingrandimento, una dilatazione di senso – ad esempio, l'acuto senso olfattivo che emerge nell'istante in cui osserviamo il letto di Sally coperto da petali di fiori. Da questo punto di vista le scelte stilistiche di Stroheim attivano un regime contrastivo. Si pensi alla lotta tra i bianchi e i neri all'interno dell'inquadratura, al vaporoso flou che circonda il volto di Sally in primo piano, al vapore dell'*eau de toilette* a contatto con la pelle sudata di uomo in divisa. Si pensi al biancore della luce emanata dal volto di Mae Murray cui fa da contrasto la nera movenza marionettistica del principe Mirko. O al salone Chez François è un delirio che oscilla tra il bianco e il nero. Stroheim non dimentica una tagliente vena ironica. Due innamorati sotto una romantica luna; l'abominio e la crudeltà sono qui mostrati insieme alla dolce brezza di una notte luminosa.

Rinaldo Censi

### La partitura di *The Merry Widow*

Quando ho accompagnato per la prima volta *The Merry Widow*, anni fa, sono stata colpita dall'adattamento estremamente creativo e inventivo dell'operetta compiuto dal geniale

regista Erich von Stroheim. Mi sono subito accorta che il mio 'semplice' accompagnamento per canto + pianoforte non era all'altezza di un film tanto brillante e intenso. Ho iniziato così a ragionare su una partitura adatta al film e nello stesso tempo ho avuto l'enorme fortuna di ottenere dagli eredi di Lehár il permesso di usare e rielaborare, ove necessario, la musica originale del film. Questa partitura si basa oggi in parte sull'operetta di Lehár e in parte sulla musica da me composta. Mi ha dato la possibilità di integrare nell'accompagnamento le sfumature cupe e satiriche di von Stroheim. La scelta dei punti in cui posizionare i motivi di Lehár è stata una sfida interessante e impegnativa.

Considero molto importante che questo film straordinario possa essere proiettato il più possibile, ed è per me un vero onore esibirmi a Bologna!

Maud Nelissen

*The Merry Widow, a huge public success and the "best film made in Hollywood in 1926" according to the critics at the time, came two years after the enormous and spectacular flop of Greed, which had been disfigured and mutilated by the Metro Goldwin Mayer Tycoon, Irving Thalberg. It would always be Thalberg who put forward The Merry Widow (from the Franz Lehár's opera of the same name) to Eric von Stroheim. Although he had not appreciated the text, Stroheim gave the project his full attention, writing a very personal screenplay, which made it possible to transform the project's limpid air into a cruel, savage satire, set in Central Europe. Montebianco is the imaginary place where the story unfolds: there would be no full scale reconstruction, as had been the case for Monte Carlo in Foolish Wives (1921), but rather the accurate decor which alluded to Montenegro (as did the style of the uniforms, also designed by Stroheim). The Merry Widow also contains his excessive tastes in set reconstruction: the film is a limitless showcase of wonderful architecture, shiny floors, sumptuous*



ous stairways, majestic columns, ostentatious uniforms and an unrestrained appetite for decorative detail. We must not let these details deceive us. In *The Merry Widow* (as always with Stroheim) the set design and wardrobe are not born out of a sterile love of luxury, but are the result of the director's own choice. The costume and set design can be defined as a real habitus: a behavioural and social form; which was being mocked and treated as material for satire. The details in *The Merry Widow* suggest an alteration, an irregularity, a disproportion becoming an impulse or driving force for the action (Sally's body, the monumental doors, the huge crosses on the walls, a piece of flypaper). The disproportion is an enlargement and an expansion of the senses – for example, the acute olfactory sensation that emerges in the instant we see Sally's bed covered in flower petals. From this point of view, Stroheim's stylistic choices trigger a contrast: the struggle between black and white in the frame, the blurry focus on Sally's face in the foreground, the smell of perfume from the contact with the sweaty skin of a man in uniform. Think of the whiteness of light emanating from Mae Murray's face, which is contrasted with the black puppet-like movement of Prince Mirko; or the *Chez François* salon, the chaos that oscillates between black and white. Stroheim did not forget to include a sharp, ironic vein. Two lovers beneath a romantic moon: the abomination and cruelty are shown here together with the gentle breeze in the moonlight.

Rinaldo Censi

### The Music score for The Merry Widow

When I first accompanied *The Merry Widow* years ago, I was totally struck by this highly creative and inventive film adaptation of the operetta, directed by the genius Erich von Stroheim. Immediately I realized that my 'one' piano + singer accompaniment wasn't at all enough to serve this brilliant and intense film. I started a serious quest to develop a suitable score for the film, and at the

same time had the great good luck to get official permission from the Lehár Estate to use and rearrange, where necessary, the original operetta music for the film. This music score is now partly based on the captivating lyrical music of Lehár and partly on my own music. It gave me the opportunity to bring a bit more Stroheimian darkness and satire into the accompaniment. The decision of exactly where to place the Lehár motifs in the film was a very interesting and challenging puzzle to solve.

For me it's very important that this unique film can be shown more and more in the future and it's wonderful and a true honor to perform in Bologna!

Maud Nelissen

### DOKFAH NAI MEU MAAN

Thailandia, 2000

Regia: Apichatpong Weerasethakul

■ T. int.: *Mysterious Object at Noon*. F.: Prasong Klinborrom, Apichatpong Weerasethakul. M.: Mingmongkol Sonakul, Apichatpong Weerasethakul. Int.: Somsri Pinyopol, Kannikar Narong, Chakree Duangklao, To Hanudomlap, Duangjai Hirsri. Prod.: Gridthiya Gawee Wong, Mingmongkol Sonakul ■ 35mm. D.: 89'. Bn. Versione thailandese con sottotitoli inglesi / Thai version with English subtitles ■ Da: Österreichisches Filmmuseum ■ Restaurato nel 2013 da Österreichisches Filmmuseum e The Film Foundation World Cinema Project a partire da un internegativo 35mm depositato da Apichatpong Weerasethakul e conservato presso l'Österreichisches Filmmuseum / Restored in 2013 by Österreichisches Filmmuseum and The Film Foundation World Cinema Project from the 35mm internegative on deposit from Apichatpong Weerasethakul at Österreichisches Filmmuseum

Il regista thailandese Apichatpong Weerasethakul, vincitore della Palma d'oro a Cannes nel 2010 per *Lo zio Boonmee che si ricorda le vite precedenti*, è

oggi uno dei cineasti e artisti visivi più celebrati. Alla fine degli anni Novanta, quando realizzò il suo primo film, non poteva forse prevedere l'incredibile carriera che lo aspettava, ma la dolcezza, l'intelligenza e la stravaganza che oggi siamo abituati ad associare alla sua opera erano già al massimo del loro fulgore. *Dokfah Nai Meu Maan*, prodotto con pochi soldi e girato su pellicola 16mm bianco e nero, con la sua estetica 'low fi' tradisce l'influenza del *cinéma vérité*. L'intreccio turbinoso, tuttavia, è un misto di *fantasy*, *road movie* e *cadavre exquis*, il gioco amato dai surrealisti. Il regista parte da Bangkok per dirigersi verso sud; in viaggio, viene a conoscenza di una storia che ripete poi agli abitanti di un villaggio thailandese perché la elaborino. Negli incontri successivi la storia si amplia e si trasforma fino a diventare un oggetto collettivo, una sorta di fiabesca docufiction (e guarda caso il film si apre con le parole "C'era una volta...").

Il titolo può essere tradotto approssimativamente "Fiore del Paradiso nella mano del Diavolo". *Dokfah* è anche il nome della donna che appare nella storia all'interno del film nel ruolo di insegnante di un ragazzo paraplegico. Il titolo richiama gli intricati melodrammi che affollavano gli schermi thailandesi durante la giovinezza del regista. Nelle mani di Weerasethakul assume però un nuovo significato, trasformandosi in una meta-narrazione epica: "È un film a sé stante, con un titolo che attraversa la nostra percezione come un'astronave aliena. Alla fine, quando un gruppo di scolari riddacchianti inventa la storia di una strega che si trasforma in tigre, si finisce per restare profondamente incantati da questo genere atipico di intrattenimento che potrebbe segnare la nascita di una nuova forma d'arte, il surrealismo rurale. Il film di Weerasethakul è come un pezzo di musica da camera che lentamente e sapientemente si dilata in un movimento sinfonico" (Elvis Mitchell, "The New York Times").



Dokfah Nai Meu Maan

Le modeste circostanze produttive del film hanno reso il restauro particolarmente urgente. La pellicola invertibile 16mm originale è andata perduta e si è dovuto ricorrere all'internegativo per ingrandimento a 35mm contenente sottotitoli inglesi permanenti. Questa fonte è stata sottoposta a scansione e a restauro digitale: la polvere, i graffi e altri segni visibili sono stati rimossi mantenendo intatti l'aspetto (e i difetti) del materiale di partenza. La correzione digitale del colore si è svolta nel laboratorio LISTO di Vienna. Il negativo 35mm della colonna sonora ottica è stato trasferito al laboratorio L'Immagine Ritrovata di Bologna e sottoposto a restauro digitale alla Technicolor Ltd di Bangkok. L'intero processo si è svolto in stretta collaborazione con Apichatpong Weerasethakul e completato nel giugno 2013. I risultati sono un nuovo internegativo 35mm e un negativo di conservazione della colonna sonora ottica, un DCP

per le proiezioni digitali e una nuova copia di proiezione 35mm.

Oliver Hanley, Alexander Horwath

*Thai director Apichatpong Weerasethakul, winner of the 2010 Golden Palm for Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives, is one of the most acclaimed filmmakers and visual artists today. When cobbling together his first feature during the late 1990s, he may not have foreseen the incredible arc his career would take, but the sweetness, intelligence and extravagance that we now associate with his oeuvre was already in full bloom. Mysterious Object at Noon was produced on a shoestring, shot on 16mm black and white stock, and its 'low fi' visuals betray the influence of cinéma vérité. The whirlwind narrative, however, is a mix between Road movie, Fantasy and corps exquis – a game played by the French surrealists. Starting in Bangkok, the filmmaker journeys south; along the way, he hears a story*

*which he later repeats to a group of Thai villagers so they may flesh it out. With each further meeting, the story expands and mutates, until it becomes a collective object – a kind of docu-fiction fairytale (appropriately, the film opens with the words, "Once upon a time...").*

*The original title, Dokfah Nai Meu Maan, roughly translates as "Heavenly Flower in Devil's Hand". 'Dokfah' is also the name of the woman who appears in the story-within-the-film as a teacher to a young paraplegic boy. The title is reminiscent of the overwrought melodramas that populated Thai cinema screens during the filmmaker's youth. In Weerasethakul's hands, however, it gains a new meaning, inaugurating a new kind of epic – and of meta-narrative: "It's a film unlike any other, complete with a title that sounds like a remark that would result from a U.F.O. sighting. By the end, when a group of giggling schoolchildren start a new anecdote about a witch who becomes a tiger, you're likely to be utterly*

enchanted by this unique dish of entertainment that may be the beginning of a new art form: Village Surrealism. Mr. Weerasethakul's film is like a piece of chamber music slowly, deftly expanding into a full symphonic movement" (Elvis Mitchell, "The New York Times").

The film's modest production circumstances accelerated the need for its restoration. The original 16mm camera reversal element is lost, so the next best element was used as a source: the 35mm "blow up" internegative containing burned-in English subtitles. It was scanned and digitally restored, with dust, scratches and other visible marks removed while keeping the specific look (and defects) of the source material intact. Digital colour grading took place at the LISTO laboratory in Vienna. The 35mm optical soundtrack negative was transferred at L'Immagine Ritrovata laboratory in Bologna and digitally restored at Technicolor Ltd in Bangkok. The entire process was conducted in close collaboration with Apichatpong Weerasethakul and completed in June 2013. The results are a new 35mm internegative and optical soundtrack negative for preservation, a DCP for digital cinema screenings, and a new 35mm projection print.

Oliver Hanley, Alexander Horwath

## MONUMENT FILM

Austria, 2012

Un'opera di Peter Kubelka

■ 35mm: *Arnulf Rainer* (1960, L.: 177 m. D.: 7') e *Antiphon* (2012, L.: 177 m. D.: 7'). Durata totale / Total duration: ca. 90', incluse le introduzioni del regista / including introductions by the filmmaker. Bn. ■ Da: Peter Kubelka, Vienna

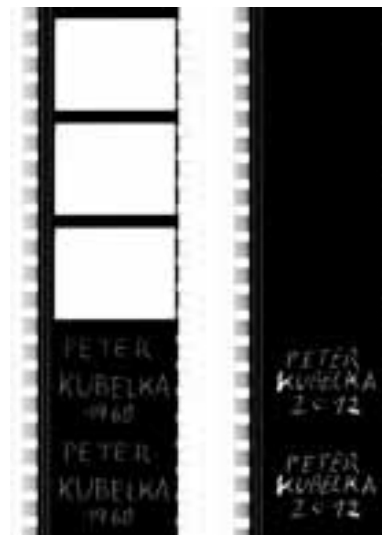
"Amo il mio mezzo espressivo e lo uso come una nave per raggiungere luoghi in cui non sono mai stato, o nessuno è mai stato prima, e dove ogni scoperta è interessante a priori. Ho realizzato *Arnulf Rainer* senza sapere esattamente come sarebbe apparso sullo scher-

mo perché non avevo la possibilità di proiettarlo o guardarlo a un tavolo di montaggio: non potevo permetterme- lo. Allora ero molto povero. E come spesso accade, quando si è poveri si è anche più coraggiosi perché non si ha niente da perdere" (Peter Kubelka).

In *Arnulf Rainer*, il 'film metrico' più famoso di Peter Kubelka, il mezzo espressivo è magnificamente ridotto alle sue quattro componenti essenziali: luce, buio, silenzio, suono. A cinquantadue anni di distanza il regista ha deciso di produrre un seguito del film. Non è stata una scelta arbitraria: oggi l'esistenza stessa del cinema analogico è gravemente minacciata da quella che Kubelka considera un'"acquisizione ostile" da parte della tecnologia digitale nell'ambito della produzione e della proiezione dei film. Il co-fondatore dell'Österreichisches Filmmuseum ha dunque sentito la necessità di tornare a quei quattro elementi fondamentali riflettendoli specularmente. Da amante della musica, Kubelka ha intitolato il film *Antiphon*, termine che si richiama alla forma musicale basata sull'alternanza di due voci e che deriva a sua volta dal greco *antiphōnos* ("che suona in risposta"). Ciò che in *Arnulf Rainer* era nero in *Antiphon* è bianco, dove c'era il suono c'è il silenzio (e viceversa).

*Antiphon* fa non solo da contrappunto ma anche da complemento al film precedente: insieme essi sono alla base di un'installazione – *Monument Film* – che si apre con la proiezione di *Arnulf Rainer* e prosegue con quella di *Antiphon*. Nel secondo movimento della performance, i due film sono proiettati uno accanto all'altro e infine uno sopra l'altro, fondendosi in uno spazio condiviso dominato dallo sfarfallio delle lampade dei proiettori.

Il carattere monumentale dell'opera è sottolineato dal ruolo assegnato all'apparato di proiezione. L'opera e il suo mezzo finiscono per coincidere. I proiettori 35mm, liberati dalla cabina, vengono collocati tra gli spettatori. Gli altoparlanti sono posti davanti e non dietro allo schermo.



Monument Film

Descritto dal suo creatore come un "appello a tener duro" in un mondo nel quale l'obsolescenza (in questo caso del cinema analogico) economicamente e ideologicamente indotta è troppo spesso considerata un fenomeno 'naturale', *Monument Film* porta in primo piano la materialità della celluloidale. L'alternanza di bianco e nero richiama il processo negativo-positivo che è alla base della duplicazione fotografica analogica. La fisicità della pellicola viene esposta sullo schermo e nello spazio visivo. Proiezione dopo proiezione, sulla pellicola si accumulano graffi, sporco, polvere e altri segni, ricordando allo spettatore che il cinema non è solo un'arte plastica ma anche una performance che ha per palcoscenico la 'scatola nera' del grande schermo.

Oliver Hanley

"I love my medium, and I use it as a ship to go on a journey to places that I haven't been to, or nobody has ever seen before, and whatever will be found there is fine. I made my film *Arnulf Rainer* without having a precise idea of what it would look like on the screen, because I couldn't project it or look at it on an editing table, because I had no means. I was very poor back then. And as with almost everything, when you are poor, you are more



courageous because you have nothing to lose" (Peter Kubelka).

The most famous of Peter Kubelka's 'metric films', Arnulf Rainer saw the medium of film magnificently stripped down to its four essential components: light, darkness, silence and sound. His decision to finally produce a follow-up film 52 years later was not an arbitrary one: with the existence of analogue film severely threatened by what Kubelka observes as the "hostile takeover" of digital technology within film production and exhibition, the original co-founder of the Österreichisches Filmmuseum felt the need to return to those same four basic elements, reversing them in the process. Music-aficionado Kubelka named the resulting film *Antiphon* after the call-and-response musical form, itself deriving from the ancient Greek words for "opposite voice". What was black in Arnulf Rainer is white in *Antiphon*, where there was once sound now there is silence (and vice versa).

*Antiphon* serves not only as a counterpoint but also as a companion piece to

the earlier film. Together they form the basis of a 'projector performance' – Monument Film – which begins with a solo projection of Arnulf Rainer, followed by *Antiphon*. In the second movement of this event, the two films are screened side-by-side. And as a finale, they are screened on top of each other, melting into one another in a shared space, leaving the flicker of the projector lamps as the dominant visual element.

The monumental character of the work is also emphasised by the incorporation of the projection apparatus within the performance. Work and 'working system' become one and the same. The 35mm film projectors are freed from the booth and placed amongst the rows of spectators. The speakers, meanwhile, are situated in front of the screen, rather than being hidden away behind it.

Described by its creator as a "call to dogged resistance" in a world where economically and ideologically forced obsolescence (in this case, of analogue film) is much too easily viewed as a 'natural' phenomenon, Monument

Film brings the materiality of the celluloid medium to the fore. The alternating black and white stretches recall the negative-positive process that forms the basis of analogue photographic duplication. The physicality of film is laid bare on the screen, and in the viewing space itself. With each successive projection, new instances of scratches, dirt, dust and other marks accumulate on the film strip, thereby reminding the viewer that as well as being a plastic art, film is still very much a performance art, with the cinema's 'black box' as its stage.

Oliver Hanley

## DAS TEUFELCHEN

Germania, 1917 Regia: Dr. R. Portegg  
(Rosa Porten, Franz Eckstein)

vedi pag. 1 see p. 50

## THE CLOCK, OR: 90 MINUTES OF FREE TIME

### 1/48"

Messico, 2008

Un film di Jorge Lorenzo Flores Garza

■ 35mm. D.: ca. 1'. Bn ■ Da: Österreichisches Filmmuseum

### MEISSNER PORZELLAN! LEBENDE SKULPTUREN DER DIODATTIS IM BERLINER WINTERGARTEN

Germania, 1912-14

■ Prod: Gaumont ■ 35mm. L.: 20 m (frammento). D.: 2' a 16 f/s. Bn. Imbibito / Tinted. Didascalie Tedesche / German intertitles ■ Da: Österreichisches Filmmuseum

### THE CASE OF LENA SMITH

USA, 1929 Regia: Josef von Sternberg

■ 35mm. L.: 107 m (frammento). D.: 5' a 22 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Österreichisches Filmmuseum

### NOTES ON FILM 03: MOSAIK MÉCANIQUE

Austria, 2008

Un film di Norbert Pfaffenbichler

■ 35mm. D.: 9'. Bn ■ Da: Österreichisches Filmmuseum

### HA.WEI. 14. MÄRZ 1938

Germania, 1938

■ 16mm. L.: 110 m. D.: 13' a 18 f/s. Bn ■ Da: Österreichisches Filmmuseum

### SPARE TIME

GB, 1939

Un film di Humphrey Jennings

■ 35mm. D.: 15'. Bn. ■ Da: Österreichisches Filmmuseum

## YOURS

USA, 1997 Un film di Jeff Scher

■ 35mm. D.: 4'. Col ■ Da: Österreichisches Filmmuseum

---

## RECREATION

Francia-USA, 1956-57

Un film di Robert Breer

■ 16mm. D.: 2'. Col ■ Da: Österreichisches Filmmuseum

---

## SCHWECHATER

Austria, 1958 Un film di Peter Kubelka

■ 35mm. D.: 1'. Col ■ Da: Österreichisches Filmmuseum

---

## ANTHEM

Thailandia, 2006

Un film di Apichatpong Weerasethakul

■ 35mm. D.: 5'. Col. Versione thailandese con sottotitoli inglesi / *Thai version with English subtitles* ■ Da: Österreichisches Filmmuseum

---

## ROLLER COASTER RABBIT

USA, 1990 Regia: Rob Minkoff

■ 35mm. D.: 8'. Col. Versione inglese / *English version* ■ Da: Österreichisches Filmmuseum

---

## THE PRESENT

USA-Svizzera, 1996

Un film di Robert Frank

■ 35mm. D.: 24'. Col. Versione inglese / *English version* ■ Da: Österreichisches Filmmuseum

### *Perché questo tipo di programma?*

La scelta di collocare uno accanto all'altro nella programmazione di una serata film diversi per epoca, genere, formato e visione estetica ha precedenti numerosi e autorevoli. Eppure è ancora considerata un approccio 'sperimentale' e perfino irritante, soprattutto negli ambienti in cui la cinefilia si associa più o meno fedelmente al cinema narrativo e di finzione stringendo segreti legami con l'industria che produce questi film. Anche se tali cinefili spesso attaccano l'industria identificandola con il nemico della vera arte cinematografica, non riescono comunque a prescindere da essa. La loro ossessione per i 'migliori film di sempre' (o 'di questo mese') produrrà sempre elenchi di lungometraggi narrativi prodotti dalle grandi case cinematografiche, con l'aggiunta magari di un documentario. E se tra cent'anni i ruoli e le funzioni, le ambientazioni e le connotazioni storiche del mezzo cinematografico fossero identificate altrove? E se la ricchezza prodotta in 120 anni di cinema risiedesse non tanto nei singoli prodotti pensati per soddisfare una necessità di 'svago', quanto nel dialogo tra oggetti filmici che venivano considerati 'troppo brevi', 'troppo densi', 'troppo poco commerciali' o 'troppo intensi'?

### *In cosa consiste questo programma?*

*The Clock* è il tentativo un po' surrealistico di narrare una storia del ventesimo secolo. Di fatto riassume tre diverse visioni della temporalità cinematografica. 1. Parla del tempo libero, un'area della vita solitamente associata con la frequentazione delle sale cinematografiche. 2. Guarda all'età del cinema, un periodo transitorio che produsse anche nuove visioni della storia e della memoria, nozioni che – proprio come il cinema – stanno rapidamente sbiadendo. 3. Celebra il nostro imprigionamento nel 'tempo del film' quando sperimentiamo il meccanismo della proiezione in sala (la specifica durata di un film), il suo

irrevocabile avanzare alla frequenza di n fotogrammi al secondo.

Nel loro scorrere, questi dodici film trasudano follia, mistero e gioia, dialogano tra loro, con il cinema, con il passato e con il presente. Da un'immagine fissa circondata da un'oscurità in movimento alla conferma della fissità attraverso il movimento; dagli attori e dagli spettatori pre o proto-cinematografici a Chaplin e Hitler quali attori dell'iper-cinema e del 'cinema ritrovato' di oggi; dalle attività ricreative alla vigilia (e nel mezzo) della Seconda guerra mondiale alla reinvenzione del tempo libero (e dell'estasi indotta dalla birra) da parte degli artisti sperimentali del dopoguerra; dai mondi circolari dello spettacolo e della fuga dalla realtà al luogo in cui ogni fuga deve necessariamente concludersi; dalla memoria conservata alla memoria sradicata, e viceversa.

Alexander Horwath

### *Why this sort of program?*

*The curatorial approach of placing films of different types and backgrounds alongside each other in an evening's program, freed from their traditional groupings by era, genre, format, aesthetic, etc., has had a long and influential history. Nevertheless, it is still viewed as an 'experimental' or even irritating approach in many quarters. I'm speaking of those quarters where the culture of cinephilia is more or less monogamously attached to narrative-fictional filmmaking and, therefore, secretly invested in the industry that produces these films. Although such cinephiles often attack the industry as the enemy of 'real film artists', they can still only imagine an industry-based film art. Their search for the 'best films of all time' (or 'of this month') will always result in a list of feature-length, industry-produced narrative films, sometimes with one token documentary thrown in. But what if, a hundred years from now, the roles and functions, the essential 'locations' and historical markers of the film medium will be detected elsewhere? What if the actual riches generated by*



The Case of Lena Smith

*120 years of cinema reside not so much in the individual products intended to satisfy the need for an 'evening of entertainment', but in all those open-ended conversations between film artefacts that used be seen as 'too small', 'too dense', 'too un-entertaining' or 'too intense'?*

What is this program?

*The Clock is a somewhat surreal-populist attempt at telling a story of the 20<sup>th</sup> century. In a more serious vein, it relates to three different notions of cinematic temporality. 1. It talks about leisure or 'free time' – a realm of life usually regarded as the province of movie-going. 2. It addresses the 'time of film' – a passing*

*era that also produced new concepts of history and memory, both of which (like film itself) are now becoming more tenuous by the nanosecond. 3. It celebrates our imprisonment in 'film time' when experiencing the clockwork of a theatrical projection – the distinct duration of a film, its irrevocable passing at a specific pace of X frames-per-second.*

*While they pass, these 12 films also exude madness, mystery and joy, with numerous doorways and exits as far as their capacity for conversation is concerned – they are in dialogue with each other, with cinema as such, and with the outer limits of the past and the present. From a single still image in the midst of moving*

*blackness to a demonstration of stillness via movement; from pre- or proto-cinematic actors and audiences to Chaplin and Hitler as actors in the hyper-cinema and 'found cinema' of today; from leisure activities on the eve (and in the middle) of World War II to the reinvention of recreation (and of beer-fueled ecstasy) by postwar avant-gardists; from the endlessly circular worlds of entertainment and escapism today to the place where each escape must end; from memory preserved to memory eradicated, and back again.*

*Alexander Horwath*



# WERNER HOCHBAUM: UN UOMO DIVISO

*Werner Hochbaum: A Man Between*

Programma a cura di / Programme curated by Alexander Horwath, Olaf Möller, Elisabeth Büttner e Joachim Schätz  
Note di / Notes by Joachim Schätz e Elisabeth Büttner

Un uomo, reduce da cinque anni di prigione, si ferma davanti alla porta chiusa del suo appartamento. Suona il campanello, ma non viene ad aprire nessuno. Dall'interno proviene solo il canto di un canarino. Dopo un momento di delusione, l'ex galeotto ricomincia a suonare il campanello: non tanto perché spera ancora di entrare, quanto per avviare una conversazione musicale con l'uccellino. Questa breve scena di *Morgen beginnt das Leben* di Werner Hochbaum si presta bene a rendere lo stile e le atmosfere dei suoi film: quello di Hochbaum è un cinema della malinconia se non della disperazione, con scatti improvvisi di allegria. Nella vita (1899-1946) come nel lavoro, il cineasta tedesco rimase sempre fermo sulla soglia tra sperimentazione e popolarità, tra impegno politico e idiosincrasie poetiche, tra fama e oblio. Elogiato dai critici nazionali e internazionali suoi contemporanei e appassionatamente riscoperto negli anni Settanta – lo storico Ulrich Kurowski lo definì “il più importante regista tedesco dopo Murnau, Lang, Lubitsch e Ophüls” – Hochbaum resta ancora ai margini della storia del cinema: una figura elusiva, se non un segreto ben custodito.

Questa inafferrabilità è parzialmente dovuta a una vita piena di rotture e di inversioni di rotta, che informano la sua produzione e complicano i giudizi: a trent'anni, finito di girare il suo primo film, *Brüder*, aveva già combattuto nella Prima guerra mondiale come volontario ed era rimasto coinvolto in un assurdo processo per tradimento. *Brüder* era stato finanziato dal Partito socialdemocratico di Amburgo, grazie al quale Hochbaum esordì anche come critico cinematografico. Nelle recensioni, Hochbaum si ispirava estesamente agli scritti di Béla Balász e ai film di Walter Ruttmann. La loro influenza è testimoniata dai primi due film sonori del regista, *Razzia in St. Pauli* e *Morgen beginnt das Leben*: partendo da un budget esiguo e da storie minuscole, i due film esplorano la materia e i ritmi della vita quotidiana con una scioltezza che ricorda il cinema impressionista francese, e difendono un ideale formalista ormai sul punto di scomparire per sempre dagli schermi tedeschi.

Dopo l'ascesa al potere dei nazisti, Hochbaum continuò a lavorare in Germania, ma furono due coproduzioni austriache a segnare la grande svolta della sua carriera: il pluripremiato *Die ewige Maske* e *Vorstadtvarieté*, struggente adattamento di un'opera teatrale antimilitarista di Felix Salten. Il successo di critica lo orientò verso una carriera specializzata in eleganti film di consumo che terminò bruscamente nel 1939. Subito dopo aver girato il film propagandistico *Drei Unteroffiziere*, Hochbaum fu bandito dalla professione da Joseph Goebbels. La bandiera con la svastica che sventola alla fine di *Drei Unteroffiziere* è l'ultima immagine di un film di Hochbaum. Morì di tubercolosi nel 1946 mentre lavorava al dramma sulla resistenza *Der Weg im Dunkeln*. Calzante epitaffio di una carriera segnata dalla tenacia ma anche dal compromesso politico, il titolo può essere approssimativamente tradotto “La strada nel buio”.

Joachim Schätz

*After years in prison, a man stands on the doorstep of his former apartment. He rings the bell, but nobody's home to open the door, just a canary singing inside. The ex-convict's heart sinks, yet a moment later he starts ringing again: not so much hoping to be let in, but rather to strike up a musical conversation with the bird. This short scene from Werner Hochbaum's *Morgen beginnt das Leben* gives as succinct an impression as any of its director's distinctive style and mood: Hochbaum's is a cinema of melancholy, even despair, mingled with spirited moment-to-moment playfulness. In his life (1899-1946) as well as in his filmmaking, the German director was very much a man on the threshold – between avant-garde ambitions and popular opportunities, between political involvements and poetic idiosyncrasies, between recognition and oblivion. Lauded by national and international critics of his time and passionately rediscovered in the 1970s – film historian Ulrich Kurowski singled him out as “the most important German filmmaker after Murnau, Lang, Lubitsch and Ophüls” – Hochbaum still remains in the margins of film history. He's not exactly a well-kept secret, but a persistent one.*

*That elusiveness is partly due to a life full of ruptures and reversals that inform his work and complicate neat attributions: at age thirty, when Hochbaum finished his feature debut, the strike drama *Brüder*, he had already experienced World War I as a volunteer and become embroiled in a ludicrous treason lawsuit. *Brüder* was commissioned and financially supported by Hamburg's Social Democratic party organization, which also had given Hochbaum his start as a film critic. In the local party newspaper, Hochbaum drew extensively on the writings of Béla Balász and the films of Walter Ruttmann. Their joined influence can be witnessed best in his baffling first two sound features *Razzia in St. Pauli* and *Morgen beginnt das Leben*: working from minuscule budgets and minimal stories, both films explore textures and rhythms of the everyday with a fluency reminiscent of French impressionist filmmaking. They championed an ideal of ecstatic ciné-formalism just as it was about to disappear from German screens for good.*

*Hochbaum himself kept working in Germany after the Nazi takeover, but his career breakthrough came with two Austrian co-productions: the award-winning *Die ewige Maske* and *Vorstadtvarieté*, the moving adaptation of a darkly Viennese, antimilitarist Felix Salten play. This double succès d'estime facilitated a career crafting elegant genre fare that suddenly came to a halt in 1939. Soon after realizing the propaganda assignment *Drei Unteroffiziere*, Hochbaum was banned from his profession by Joseph Goebbels. The swastika flag flying at the end of *Drei Unteroffiziere* remains the final image from a Hochbaum film. He died of tuberculosis in 1946 while preparing the resistance drama *Der Weg im Dunkeln*. A fitting epitaph to a working life of both doggedness and political compromise, the title roughly translates: “The Way through the Darkness”.*

Joachim Schätz

## BRÜDER

Germania, 1929

Regia: Werner Hochbaum

[Fratello] ■ T. int.: *Brother*. Scen.: Werner Hochbaum. F.: Gustav Berger. Int.: Gyula Balogh (il figlio), Erna Schumacher (la vecchia madre), Ilse Berger. Prod.: Werner Hochbaum Filmproduktion GmbH ■ 35mm. L.: 1731 m. D.: 64'. Bn. Versione tedesca / *German version* ■ Da: Deutsche Kinemathek per concessione di Filmarchiv Austria

## ZWEI WELTEN

Germania, 1929

Regia: Werner Hochbaum

[Due mondi] ■ Scen.: Heinrich Braune. F.: Gustav Berger. Prod.: Werner Hochbaum Filmproduktion GmbH ■ 35mm. D.: 16'. Versione tedesca / *German version* ■ Da: Bundesarchiv, Filmarchiv Austria

*Brüder* è l'opera prima di Werner Hochbaum, nonché il film che inaugurerà la sua riscoperta quando nel 1973 gli storici del cinema della Germania Est lo salvarono dall'oblio. Commissionato dal sindacato portuali e finanziato dal Partito socialdemocratico di Amburgo, narra lo storico sciopero dei marittimi del 1896-97 attraverso il dramma di due fratelli, uno portuale e l'altro poliziotto. Nel momento critico la solidarietà di classe vince sulla lealtà familiare. Le scene che ritraggono le difficili condizioni di vita nelle case operaie, filmate sul posto, affermano la necessità della lotta.

Realizzato con la precisa volontà di "creare un film proletario tedesco con pochi mezzi" ricorrendo soprattutto ad attori non professionisti, *Brüder* è al contempo un film modesto e audace nelle sue aspirazioni. Regista, sceneggiatore e produttore, più che narrare vicende individuali Hochbaum preferisce osservare pazientemente un ambiente sociale e allineare dettagli significativi. Il prologo percorre una



Brüder

Amburgo invernale come in una sinfonia urbana, poi dalla scena in cui un poliziotto spintona un ubriaco si passa a un montaggio ejzenštejniano di simboli germanici dell'autorità statale. Affermato il contrasto tra la stazione di polizia e l'angusto appartamento del lavoratore portuale, *Brüder* si dispone in modalità social-realista con una forte componente simbolica.

Il simbolismo si dilata nel cortometraggio *Zwei Welten*, commissionato dal Partito socialdemocratico. Hochbaum ricicla immagini di *Brüder* in un montaggio che illustra la lotta di classe: i disoccupati marciano, i privilegiati giocano oziosamente a golf e a tennis. Il lavoratore stanco si toglie il cappotto, l'industriale indossa per scherzo una fascia da braccio con la svastica. "A voi decidere: dittatura o democrazia..."

Joachim Schätz

*Brüder* is Werner Hochbaum's feature debut, as well as the film that ushered in his rediscovery when it was saved from obscurity by East German film historians in 1973. Commissioned by

*the dockworkers' union and financed via the local Social Democratic party, it retells Hamburg's historic dockers' strike of 1896-97 as a family drama: one brother is a dockworker, the other a policeman. When push comes to shove, class solidarity trumps familial loyalty. Shots of harsh conditions in the workers' quarters, filmed on location, attest to the necessity of continued struggle.*

*Starting with a mission statement ("to create a German proletarian film with simple means") and featuring mostly non-professional actors, Brüder is both modest and bold in its aspirations. Director-writer-producer Hochbaum eschews individualized storytelling in favor of patiently surveying a milieu and stringing together significant details. The prologue strolls through wintry Hamburg as if in a city symphony, then jumps from a policeman pushing a drunk to an Eisenstein-inspired montage of Germanic symbols of state authority. After measuring the police station against the worker protagonist's cramped apartment, Brüder settles into an observant social-realist mode shot through with striking symbolism.*

*This mode is continued in the short subject Zwei Welten, a local campaign film for the Social Democratic party. Hochbaum fits some recycled material from Brüder into a montage of class contrast. While the jobless are marching, idle feet are playing golf and tennis. As the drained worker gets out of his coat, the industrialist is trying on a swastika armband for laughs. "All of you decide: dictatorship or democracy..."*

Joachim Schätz

## RAZZIA IN ST. PAULI

Germania, 1932

Regia: Werner Hochbaum

■ T. it.: *Razzia*. T. int.: *Raid in St. Pauli*. Scen.: Werner Hochbaum. F.: Adolf Otto Weitzenberg. M.: Carl Behr. Scgf.: Willy Schiller. Mus.: Kurt Levaal. Int.: Gina Falkenberg (Else), Friedrich Gnaß (Karl), Wolfgang Zilzer (Leo), Charly Wittong (Charly), Max Zilzer (l'oste), Ernst Busch (cantante). Prod.: Orbis-Film GmbH, Berlin ■ 35mm. L.: 1712 m. D.: 62'. Bn. Versione tedesca / *German version* ■ Da: Deutsche Kinemathek per concessione di Marion Rosenfeld Behr

Il cinema come laboratorio della fisicità. L'intensificazione impressionista è la formula su cui si basa Hochbaum, il quale ancora una volta vaga per la città di Amburgo, fissando lo sguardo sulla superficie delle cose che si animano sotto l'occhio della macchina da presa. I dettagli raccontano storie, le piccole cose diventano eloquenti. "Il cinema è vero; una storia è una menzogna", scrive il regista e teorico francese Jean Epstein nel 1921. È una massima poetica che vale anche per Hochbaum nei primi anni Trenta. Nello stesso tempo, il regista tedesco insiste sul fatto che il cinema deve cogliere la realtà ed esprimere, se non condurre, la lotta di classe.

Nel porto di Amburgo è una giornata come le altre. Le grandi navi riversano sulle banchine una folla di portuali.

Alla fine della giornata le gambe dei lavoratori arrancano stanche verso casa. In città però il loro movimento si fa più rapido. La metropoli esige velocità. Il passo accelera, le prospettive si intersecano, un caleidoscopio di insegne al neon propone le sue lusinghe. La stanchezza si trasforma in danza e l'industria del piacere notturno si mette in moto. C'è chi cerca un cliente e chi vuole divertirsi. E tutti si lamentano della situazione economica. Else, disincantata passeggiatrice della Repubblica di Weimar, ha una sola debolezza: va pazza per le storie d'amore dei film sdolcinati. Lo spaccone Karl ha rubato un paio di orologi ed è in fuga dalla polizia. Si ritrova nella soffitta in cui vive Else, che lo nasconde. Lui le fa le moine, le mette in testa un mucchio di sciocchezze e le promette una vita insieme lontano da St. Pauli. Lei accetta. Non le resta che dire addio a Leo, il triste musicista con cui vive. La scena si sposta nella squallida osteria del porto dove Else e Leo lavorano notte dopo notte. Qui il tempo vacilla, gli intrecci si dipanano, i sogni cambiano. La percezione si altera mentre la polizia si mantiene lucida. Hochbaum dispiega una stanca utopia che non riesce ad arginare lo scorrere inarrestabile del tempo. Risputa l'alba sulla città grigia "dove dal cielo scende la polvere e non la rugiada".

Elisabeth Büttner

*The cinema as a laboratory for the physical. Impressionist intensification is Hochbaum's modus operandi. Again, he is roaming Hamburg, fixing his gaze on the skin of things brought to life by the camera. Details tell stories, little things become eloquent. "The cinema is true, a story is a lie", writes French Film enthusiast Jean Epstein in 1921, a poetic maxim which for Hochbaum also holds true in the early 1930s. At the same time, he insists that the cinema must capture reality and give expression to, if not negotiate, class conflict.*

*A day like any other in the port of Hamburg. Dock workers spill out of big ships.*

*Back on shore after a good day's labor, legs are walking inland with an adequately heavy gait. In the streets, their movement gains momentum. The big city requires speed. The pace quickens, perspectives intermingle, a kaleidoscope of neon signs allures. Exhaustion turns into dance, and the nightlife industry awakens. Some are out for customers, others for amusement. And everybody complains about how bad the times are, economically. Ballroom-Else, a disenchanted streetwalker in the Weimar Republic, has one weakness: she falls for the mawkish stories of the movies. The washbuckling Sailor-Karl has snatched a couple of watches and is on the run. He somehow ends up in the attic where Else lives. She hides him from the police. He cajoles her, putting silly ideas in her head and promising her a life together far away from St. Pauli. Finally, she agrees. So all that's left to do is say farewell to Leo, a demoralized musician beaten by life with whom Else shares her attic. Their way leads them to a sinister quayside bar where she and Leo both work night after night. Here, time falters, plots unravel, dreams change. Perception becomes blurry while police keep clear heads. Hochbaum unfolds a tired utopia that cannot stem the tide of time. A new morning breaks over the gray city "where dust, not dew, falls from the sky".*

Elisabeth Büttner

## MORGEN BEGINNT DAS LEBEN

Germania, 1933

Regia: Werner Hochbaum

[Domani comincia la vita] ■ T. int.: *Life begins tomorrow*. Scen.: Carl Behr. F.: Herbert Körner. M.: Marianne Behr. Scgf.: Gustav A. Knauer, Alexander Mügge. Mus.: Hansom Milde-Meißner. Int.: Erich Haußmann (Robert), Hilde von Stolz (Marie), Harry Frank (il violinista), Walter von Lennep (cantante), Etta Klingenberg (la ragazza del caffè), Edith Schollwer (la cameriera), Gustav Püttjer (l'uomo della



Morgen Beginnt das Leben

giostra). Prod.: Ethos-Film GmbH ■ 35mm.  
D.: 76'. Versione tedesca / *German version*  
■ Da: Österreichische Filmmuseum

La cronaca di una giornata angosciantente. Dopo cinque anni di prigionia, Robert è libero. Sua moglie Marie vuole passare a prenderlo ma subentra una serie di inconvenienti. I due si cercano, si mancano ripetutamente e intanto Robert inizia a dubitare della fedeltà di Marie e della promessa di un futuro migliore.

Un uomo qualunque, una donna qualunque, le gioie e gli incidenti della moderna vita urbana: il regista Hochbaum e lo sceneggiatore Carl Behr si ispirano a film sulla realtà cittadina come *Primo amore* di Paul Fejos (1928) o *Da sabato a domenica*

di Gustav Machatý (1931), ma la loro visione è complessivamente più cupa. Giunto nelle sale tedesche nell'estate successiva all'avvento dei nazisti, il film è stato giustamente letto come "un sintomo della transizione, un'espressione dell'angoscia nevrotica del 1933" (Karsten Witte). Dalle esperienze di Robert e Marie Hochbaum tessi raffinati montaggi di immagini e suoni, mondo interiore ed esteriore, impressioni e ricordi. Non accontentandosi di esibire le tecniche cinematografiche sperimentali dei tardi anni Venti, con il suo tour de force fatto di piani sequenza, montaggio ritmico e narrazione per immagini *Morgen Beginnt das Leben* realizza un deciso, impetuoso ritratto dell'inquietudine e del disorientamento: invece delle masse

proletarie troviamo le vicine maligne e pettegole dell'ex galeotto, presentate in un montaggio sempre più serrato. Quando la macchina da presa viene fissata su una giostra, il risultato non è l'euforia alla Jean Epstein, ma un movimento lugubre che scruta silenziosamente Robert. La porta di casa non si apre, le strade sono piene di rumori e di sinistri bisbigli, e nel caffè in cui lavorava Robert viene assalito dai ricordi dell'omicidio commesso per impulso. Osservati da una "macchina da presa ammanettata" (secondo l'espressione di Bert Rebhandl) al protagonista, appaiono ancora più preziosi i rari momenti di felice oblio: una cameriera che canticchia una canzonetta di successo, un cameriere che dondola il capo al ritmo della musica. Le riser-



ve di luce del film vengono da questi momenti di tregua più che dalla felice decisione dell'ultimo minuto che segna l'improbabile lieto fine, primo dei tanti inaffidabili epiloghi che punteggeranno l'opera di Hochbaum.

Joachim Schätz

*The chronicle of a fearful day. After five years in prison, Robert is set free. His wife Marie means to pick him up, but coincidence intervenes. They search for each other, they repeatedly miss each other, and along the way, Robert comes to doubt Marie's fidelity and the promise of a better tomorrow.*

*One everyman, one everywoman, and the joys and accidents of modern city life: director Hochbaum and scenarist Carl Behr tap into the vein of contemporary city films like Paul Fejos' Lonesome (1928) or Gustav Machaty's From Saturday to Sunday (1931), but their outlook is much darker. Arriving in German cinemas the summer after the Nazi takeover, their film has been fruitfully read as "a symptom of transition, an expression of the general anxiety neurosis of 1933" (Karsten Witte). From Robert and Marie's experiences, Hochbaum weaves sophisticated montages of image and sound, inner and outer world, impressions and recollections. Rather than being content with showcasing late-1920s avant-garde film techniques, Morgen Beginnt das Leben's tour de force of sequence shots, rhythmic editing and wordless storytelling achieves a purposeful, fierce portrait of disturbance and disorientation. Instead of the working masses, an escalating montage collects the ex-convict's vicious, gossiping neighbors. When the camera is attached to a merry-go-round, the result is not exhilaration à la Jean Epstein, but an eerie gliding movement prying Robert. The door at home won't open, the streets are full of noise and sinister whispers, and in the cafe where he used to work, Robert is overcome by memories of the manslaughter he committed on impulse.*

*As witnessed by Hochbaum's "chained camera" (Bert Rebhandl) breathlessly*

*trailing its protagonist, select moments of blissful oblivion stand out all the more: a waitress warbling a hit song, a bellhop bobbing to background music. Such re-prieves provide the film with its pockets of light, rather than the fortunate last-minute resolution that follows desperately happy endings in Hochbaum's oeuvre.*

Joachim Schätz

## VORSTADTVARIÉTÉ

Austria, 1935

Regia: Werner Hochbaum

[Varietà di provincia] ■ T. alt.: *Die amsel von lichtental*. T. int.: *Suburban Cabaret*. Sogg.: dalla pièce *Der Gemeine* di Felix Salten. Scen.: Werner Hochbaum, Ernst Neubach. F.: Eduard Hoesch. M.: Ludolf Grisebach. Scgf.: Alfred Kunz. Mus.: Anton Profes. Int.: Mathias Wieman (Josef Kerntaler, Bauzeichner), Frida Richard (madre di Josef), Hans Moser (padre di Josef), Luise Ullrich (Mizzi), Oskar Sima (Franz), Olly Gebauer (Sophie), Anton Pointner (tenente Höfelmeyer), Otto Hartmann (luogotenente von Daffinger). Prod.: Styria-Film, GmbH Wien ■ 35mm. L.: 2616 m. D.: 96'. Versione tedesca / *German version* ■ Da: Deutsche Kinemathek

Il primo dei quattro film girati da Hochbaum in Austria è tratto da un soggetto inconfondibilmente viennese, l'opera teatrale di Felix Salten *Der Gemeine*, ritratto di un'epoca di transizione e insieme feroce critica del militarismo. Hochbaum conserva il tema e l'atmosfera dell'originale ma li sposta in avanti nel tempo, scelta che può essere anche letta come un commento al regime autoritario austriaco: il film è ambientato nel 1913, all'approssimarsi della Prima guerra mondiale.

Vienna, che nel cinema degli anni Trenta ama apparire incantevole, cosmopolita e leggermente frivola, in *Vorstadtvariété* si presenta come un luogo di (auto)inganni, di sfacciato opportunismo e di sogni spezzati. La

storia ha inizio nell'atmosfera gaudente e gioiosa del parco dei divertimenti del Prater. Mizzi Ebeseder, figlia di celebri cantanti di cabaret, sogna di fare l'artista nel teatro di varietà di famiglia. Adora cantare. Il suo fidanzato, il disegnatore tecnico Josef Kerntaler, le dà però un ultimatum: se sceglierà il palcoscenico sarà la fine del loro amore. Il conflitto si acuisce quando Josef viene arruolato nell'esercito. Il lassismo morale dei camerati, l'economia dei desideri e l'ambiente frivolo e vistoso del teatro lo paralizzano. Il suo mondo privo di sfumature inizia a incrinarsi e la resa dei conti si avvicina. Con le sue richieste, Josef mette Mizzi con le spalle al muro. Lei si sente mancare la terra sotto i piedi, vacilla, esita tra il varietà e la promessa di matrimonio, tra la città e la campagna, tra il costume di scena e l'uniforme militare. Il suo spazio vitale si restringe, e non solo il suo.

A tutto ciò Hochbaum risponde con lo sguardo attento di una macchina da presa mobilissima che crea i propri spazi lirici, si fissa sui volti, insegue i dettagli visivi "perché è più facile fotografare le cose che le emozioni": è questa la lezione che il regista ha appreso dal teorico del cinema che più stima, Béla Balázs.

La censura non permise a Hochbaum di esprimere liberamente la propria visione cinematografica di Vienna. L'epilogo tragico dovette essere reinterpretato in chiave lieta, e il sottotitolo del film fu eliminato. Avrebbe dovuto essere *Un canto dell'umanità austriaca*.

Elisabeth Büttner

*The first of four films which Hochbaum made in Austria: the subject matter is genuinely Viennese, Felix Salten's stage play Der Gemeine, a scenario about the transition to the 20<sup>th</sup> century and, at the same time, a scathing critique of the militarism of the epoch. Hochbaum takes up the atmospheric and thematic grounding, but with a leap in time, which can also be read as a comment on the then-contemporary authoritarian*



Vorstadtvarieté

*regime in Austria. He transfers the plot to the year 1913, the lead-in to the First World War.*

*Vienna, which likes to appear charming, slightly frivolous, and cosmopolitan in the cinema of the early 1930s, presents itself in Vorstadtvarieté as a place of self-delusion, of brazenly taking advantage, and of broken dreams. The story begins in the pleasure-seeking environment of the Prater amusement district. Mizzi Ebeneder, the daughter of popular cabaret singers, toys with the idea of a stage career at the family-owned variety theater. Singing is bliss for her. Her fiancé, though, architectural draftsman Josef Kernthaler, sets a clear ultimatum: for her to go to the stage would mean their immediate breakup. The conflict sharpens when Josef is drafted into the army. His comrades' moral laxness, the economies of desires, the buzz and tinsel of the theater make him freeze completely. His world, which knows no nuances, is cracking at the seams. The phantasm of purging is on the rise. Josef's demands pull the rug out under Mizzi: she staggers, wavering between singing her number and the promise of marriage, between city and country, between a stage costume and a soldier's uniform.*

*Her space in life is caving in, and not only hers.*

*To this, Hochbaum responds with a highly mobile and subtle camera. It creates its own spaces, sometimes lyrical, holding on faces, oriented toward the play of visual details, "because things are easier to photograph than emotions". This was a credo that he had learned from the cinematic polymath he appreciated most, Béla Balázs.*

*The censors did not let Hochbaum get away lightly with his filmic statement about Vienna. The tragic ending had to be reinterpreted into a happy one, and the movie was stripped of its subtitle. It had been A song of Austrian humanity.*

*Elisabeth Büttner*

## **EIN MÄDCHEN GEHT AN LAND**

Germania, 1938

Regia: Werner Hochbaum

■ Sog.: dal romanzo omonimo di Eva Leidmann. Scen.: Werner Hochbaum, Eva Leidmann. F.: Werner Krien. M.: Else Baum. Scgf.: Willy Schiller, Carl Haacker. Mus.: Theo Mackeben. Int.: Elisabeth

Flickenschildt (Erna Quandt), Alfred Maack (Schiffer Quandt), Günter Lüders (Krischan), Carl Kuhlmann (Jonny Hasenbein), Walter Petersen (Otto), Hans Mahler (Hein Groterjahn), Heidi Kabel (Inge), Friedrich Schmidt (capitano Lüders), Claire Reigbert (zia Mariechen), Herbert A. E. Böhme (Friedrich Semmler). Prod.: Universum-Film AG (Ufa) ■ 35mm. L.: 2470 m. D.: 91'. Versione tedesca / German version ■ Da: Deutsche Kinemathek per concessione di Murnau Stiftung

Werner Hochbaum, figlio di un ufficiale della Marina, era nato a Kiel, grande porto marittimo tedesco. Ma la sua predilezione per le storie che si svolgono accanto all'acqua o sulla sua superficie non è tanto una questione di nascita quanto di convinzione poetica: nei porti le leggi della terraferma raggiungono il loro limite e il flusso e il riflusso del mare sfiorano le vite degli abitanti. Con *Ein Mädchen geht an Land*, Hochbaum ritorna ancora una volta ad Amburgo, dove aveva girato *Brüder e Razzia in St. Pauli* e nel 1928 avrebbe dovuto ambientare il suo primo film, mai realizzato: una sinfonia urbana sulla metropoli portuale. A dieci anni di distanza, il cambiamento del clima ideologico è testimoniato dalla struttura stessa del melodramma: questa volta l'oceano non è lo spazio del desiderio, ma della disciplina e della devozione. Dopo aver trascorso sette anni in mare, l'onesta Erna Quandt scende a terra e per lei cominciano i guai. Trovato un lavoro da cameriera, rimette sulla retta via una coppia borghese in crisi ma si innamora disperatamente dell'impostore Jonny Hasenbein. Alla fine, naturalmente, non si ritrova a vivere nello squallido bar del porto in cui bazzica Jonny ma nella serena casa di un costruttore navale vedovo e padre di tre figli.

Nonostante una certa ostentata semplicità popolaesca (nei titoli di testa è citato anche l'autore degli aforismi e dei motti da calendario), Hochbaum trasforma il romanzo di Eva Leidmann da cui il film è tratto in qualcosa di

sfumato e a tratti complesso. La statuarina Elisabeth Flickenschildt nel ruolo di Erna e il tarchiato Carl Kuhlmann in quello del pietoso lazzarone Jonny formano una coppia profondamente toccante, e trasformando la donna ricca e infelice in una viennese in esilio Hochbaum ritrae in chiave crepuscolare l'orgoglioso tradizionalismo di Amburgo. La trama traccia linee nette tra la terra e il mare, ma i movimenti di macchina, le scenografie e le scelte sonore sottolineano le transizioni fluide e le zone grigie. In un tipico momento alla Hochbaum, quando Erna cammina su un pontile ondeggiante sospeso sull'Elba e guarda il fiume contemplando il suicidio, la placida superficie emotiva della narrazione si increspa nel gioco evocativo di luce, ombre e nebbia.

Joachim Schätz

*Werner Hochbaum was born the son of a naval officer in Kiel, one of Germany's maritime centers. Yet, his predilection for stories located near or on water is less a matter of birthright than of poetic conviction: in the port, the laws of the land reach their limit and the ebb and flow of the sea touch on settled lives. With *Ein Mädchen geht an Land*, Hochbaum returns once more to Hamburg, where he had shot *Brüder* and *Razzia* in St. Pauli, and planned his unrealized debut feature in 1928: a city symphony about the port metropolis. The ideological turning of the tide since those days can be witnessed in the melodrama's basic construction: This time around, the ocean is not a space of desire, but of discipline and devotion. When, after seven years at sea, the upright Erna Quandt goes ashore, the troubles in her life start. As a housemaid, she sets an estranged bourgeois couple back on the right course, but falls for marriage impostor Jonny Hasenbein. In the end, of course, she doesn't end up*

*in the seedy quayside bar where Jonny dwells but in the sunny home of a widowed shipbuilder and father of three. Despite some ostentatious folksiness (there's a credit for calendar mottos), Hochbaum fashions Eva Leidmann's source novel into something nuanced and occasionally complicated. The imposing Elisabeth Flickenschildt as Erna and pudgy Carl Kuhlmann as the rueful crook Jonny make a deeply touching screen pair, and by re-inventing the unhappy rich housewife as an ostracized Viennese, Hochbaum moves the film's proud Hamburg traditionalism into twilight. While the plot draws lines between land and sea, the camera work, art direction and sound design stress fluid transitions and gray areas. A signature Hochbaum moment: when Erna walks onto a swaying gangplank, looking into the river Elbe and contemplating suicide, the placid emotional surface of the narration is stirred up into an evocative play of light, fog and shadows.*

Joachim Schätz



Ein Mädchen Geht An Land



# PROGETTO CHAPLIN / CHARLOT 100

*The Chaplin Project / Tramp 100*

Programma e note a cura di / Programme and notes curated by Cecilia Cenciarelli

Nell'anno in cui tutto il mondo celebra la prima apparizione del più amato e longevo dei miti cinematografici, che del *secolo breve* incarna come nessun altro l'essenza, i mutamenti e le contraddizioni, si ha avuto spesso occasione di riguardare quel piccolo miracolo che è *Kid Auto Races in Venice*, di fronte al quale si ha l'impressione di scoprire qualcosa di nuovo ad ogni visione.

Particolarmente ipnotica è la prima, lunga carrellata orizzontale preceduta dalla didascalia 'Tribuna principale' che ci mostra da vicino il pubblico, anagraficamente eterogeneo (come quello che seguirà Chaplin sul grande schermo per oltre mezzo secolo) che l'11 gennaio 1914 assisteva alla gara per automobili a pedali di Venice. L'incedere lento della macchina da presa rivela in diretta le diverse reazioni degli spettatori davanti al nuovo prodigio meccanico: due donne (la prima indossa un cappello piumato, entrambe i guanti) si coprono il volto con un fazzoletto bianco, altri sorridono immobili come in posa davanti a un apparecchio fotografico, qualcuno distoglie lo sguardo al suo passaggio. Seduto ai piedi della tribuna, Charlot è uno spettatore tra gli altri, ma nel momento in cui si alza in piedi catalizza all'istante gli sguardi di tutti suscitando curiosità, sorpresa e ilarità.

La forza seducente di *Kid Auto Races in Venice* prelude già a quel misterioso e potente legame, in parte responsabile dell'immortalità di Charlot, che Chaplin seppe instaurare tra il suo personaggio e il pubblico di cinque continenti. "Chaplin ha indovinato che muoversi e vivere sullo schermo è un'arte speciale difficile e nuova – scrive Diana Karenne, geniale regista, attrice e produttrice polacca, sul finire degli anni Dieci – la sua recitazione dimostra che l'espressività dello spettacolo cinematografico dipende da ogni gesto, dal vestito, dai suoi minimi particolari (il bastoncino, la bombetta, le scarpe ecc.), dalla varietà delle situazioni drammatiche, dal senso di misura, dall'interna e non solo esterna compenetrazione della sua parte, e, forse questa è la cosa più importante, da quell'inafferrabile senso della propria arte, che stabilisce subito un legame tra l'artista e lo spettatore. C'è in ogni arte qualche cosa di completamente *inafferrabile*".

Alla complessa indecifrabilità della sua arte celata dietro l'immediatezza del suo costume, alle influenze artistiche di cui Chaplin reinterpretò il canone, all'analisi storica del suo personaggio, ai segreti del suo archivio, alle molte propagazioni della sua opera nel mondo del cinema e nelle altre arti (e a molto ancora) sono dedicate le tre giornate di studio organizzate in occasione di questo centenario. Il convegno e gli eventi che lo accompagnano sono organizzati insieme all'Association Chaplin/Roy Export, con cui dalla fine degli anni Novanta la Cineteca è impegnata nel restauro integrale della sua opera e nella catalogazione, digitalizzazione e studio del suo archivio cartaceo e fotografico.

Cecilia Cenciarelli

*The year the whole world is celebrating the first appearance of the most beloved and enduring of film legends – the character that best incarnated the essence, changes and contradictions of the short twentieth century – there have been many occasions to watch that miniature masterpiece Kid Auto Races in Venice, and with every viewing something new is discovered.*

*The first long horizontal dolly shot preceded by the intertitle 'The Grand Stand' is particularly hypnotic. It gives us a close-up look at the heterogeneous crowd – like the one that would follow Chaplin on the big screen for over fifty years – that on January 11, 1914, was watching the pedal car race in Venice.*

*The camera's slow pace reveals the spectators' different reactions to this new mechanical marvel: two women (the first wearing a feathered hat, both of them gloves) cover their faces with a white handkerchief, others smile standing still as if posing before a photo camera, and some avert their eyes. Seated at the bottom of the crowd, the Tramp is just another spectator, but the moment he stands up he instantly captures the attention of everyone, piquing curiosity, surprise and laughter.*

*The seductive power of Kid Auto Races in Venice gives us a glimpse of the mysterious and powerful bond Chaplin forged between the Tramp and audiences across five continents – which is partially responsible for the character's immortality.*

*"Chaplin figured out that moving and living on the screen was a difficult, new and special art", wrote Diana Karenne, the brilliant Polish, director, actress and producer, at the end of the 1910s, "his acting demonstrates that the expressiveness of film depends on every gesture, on the costume, on the smallest details (the walking stick, the bowler hat, the shoes, etc.), on the variety of dramatic situations, on knowing when to stop, on the internal and external fusion of his character, and, probably the most important of all, on that elusive quality of art, which immediately creates a bond between the artist and spectator. Every art has something entirely elusive about it".*

*The three-day conference celebrating the Tramp's 100<sup>th</sup> anniversary explores this legendary character and his maker: the complex indecipherability of Chaplin's art hidden behind an immediately recognizable costume, the artistic influences he re-interpreted, a historical analysis of his character, secrets from his archive, the reproduction of his work in film and in other art forms (and so much more). The conference and its related events have been co-organized with Association Chaplin/Roy Export, partner of the Cineteca since the late 1990s for the complete restoration of Chaplin's films and the cataloguing, digitalization and study of his paper and photo archive.*

Cecilia Cenciarelli

## IL PROGETTO ESSANAY/MUTUAL *The Essanay/Mutual Project*

A conclusione di questa prima e complessa stagione di restauri intrapresa alla fine degli anni Novanta, che ha dunque attraversato in pieno la rivoluzione del digitale (senza per questo alterare lo studio filologico delle fonti e dei materiali), presentiamo quest'anno le quattordici comiche realizzate da Chaplin nel 1915 per la Essanay Film Manufacturing Company e restaurate in collaborazione con Lobster Films e Film Preservation Associates.

Passato alla storia come un periodo di transizione nella vita artistica di Chaplin, le comiche della Essanay presentano numerosi punti di interesse e ad ogni nuova visione stupisce sempre realizzare quante delle intuizioni comiche conosciute dal grande pubblico con i suoi lungometraggi, siano già presenti in questi film.

Ideale terra di passaggio tra il Chaplin 'primitivo' e quello 'classico', questi film fotografano nitidamente l'evoluzione di Chaplin un istante prima di raggiungere la perfezione, nella quale sbiadisce lentamente la lezione sennettiana e si delinea il cineasta.

Ad impreziosire il nostro programma e come naturale estensione delle nostre giornate di studio, i tre programmi di Mariann Lewinsky ci mostreranno *ciò che vedeva Chaplin...*

“Com'è posizionato l'occhio – scriveva Ejzenštejn – in questo caso l'occhio del pensiero; come guarda quest'occhio – in questo caso l'occhio del modo di pensare; come vede quest'occhio, un occhio eccezionale, l'occhio di Chaplin, un occhio capace di vedere – e di far vedere – l'inferno di Dante o il capriccio goyesco di *Modern Times* sotto forma di gaiezza spensierata? Ecco ciò che mi commuove, ecco ciò che mi interessa, ecco ciò che vorrei rendere esplicito: con quali occhi Chaplin volge il suo sguardo sul mondo?”

Cecilia Cenciarelli

Il Progetto Essanay/Mutual è promosso da Cineteca di Bologna e Lobster Films in collaborazione con Film Preservation Associates e sotto l'egida della Famiglia Chaplin

*The Essanay/Mutual Project is promoted by Cineteca di Bologna and Lobster Films in collaboration with Film Preservation Associates and under the aegis of the Chaplin Family*

Grazie al generoso contributo di / *with the generous support of* Martin Scorsese and The Film Foundation, the George Lucas Family Foundation, the Material World Charitable Foundation, Niles Essanay Silent Film Museum, Susan and Richard Meyer

Il Progetto Essanay/Mutual vuole estendere un ringraziamento speciale alla comunità degli archivi per aver messo a disposizione il loro materiale, e in particolare / *The Essanay/Mutual Project would like to specially thank the archival community for providing access to their film elements, and in particular* Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Archives Françaises du Film, British Film Institute, Centre National de la Cinématographie, Cinémathèque Française, Cinémathèque Royale de Belgique, Danish Film Institute, EYE Filmmuseum, Filmmuseum München, Library of Congress, Museum of Modern Art, UCLA, San Francisco Silent Film Festival, Dan Bursik and Sam Sherman

Il restauro delle comiche Essanay è stato eseguito tra il 2013 e il 2014 presso Lobster Films e Cineteca di Bologna/L'Immagine Ritrovata in collaborazione con Film Preservation Associates / *The restoration of the Essanay comedies was carried out in 2013/2014 by Lobster Films in Paris and Cineteca di Bologna/L'Immagine Ritrovata, in collaboration with Film Preservation Associates.*

*To end this first complex period of restoration that began in the 1990s and sailed right into the digital revolution (without changing our historical approach to 'film' nor how we study available sources and materials), we are presenting fourteen comedies that Chaplin made for the Essanay Film Manufacturing Company in 1915 and were restored in collaboration with Lobster Films and Film Preservation Associates.*

*Historically viewed as a transition in Chaplin's artistic life, Essanay's comedies present numerous points of interest. With each viewing we are struck by how many of Chaplin's comic creations that the general public saw in his later feature films are already present in these works.*

*Ideal transitional terrain between the 'primitive' and 'classic' Chaplin, these films snap a clear picture of Chaplin's evolution right before he reached perfection, where he slowly changed from being a follower of Sennett to a filmmaker.*

*To enrich our program this year, and as a natural extension of our conference, Mariann Lewinsky will show us what Chaplin saw in three programs...*

*“How the eye are placed”, wrote Eisenstein, “in this case the eyes of thought; how the eyes watch – in this case the eyes of the way of thinking; how do these eyes see, exceptional eyes, the eyes of Chaplin, eyes able to see – and to make seen – Dante's Inferno or the Goya-like whimsy of Modern Times as careless merriment? That is what moves me, what interests me, what I would like to make explicit: with what eyes does Charlie Chaplin look on life?”*

Cecilia Cenciarelli

## HIS NEW JOB

USA, 1915 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: *Charlot principiante*. Scen.: Charles Chaplin. Int.: Charles Chaplin (comparsa), Ben Turpin (altra comparsa), Charlotte Mineau (la star), Charles Insley (il regista), Leo White (l'attore), Frank J. Coleman (l'aiuto regista), Bud Jamison (il divo in ritardo), Gloria Swanson (stenografa), Agnes Ayres (segretaria), Billy Armstrong (comparsa). Prod.: Jesse T. Robbins per The Essanay Manufacturing Company ■ DCP. Bn. Versione inglese con sottotitoli italiani / *English version with Italian subtitles*

Esattamente un anno (e trentacinque film) dopo la prima apparizione del Vagabondo sulla pista per automobili a pedali di Venice, Chaplin esordisce alla Essanay con una commedia che fa amabilmente il verso al mondo del cinema, strizzando un occhio a Sennett e l'altro al *Prigioniero di Zenda* di Porter e Ford, grande successo della stagione cinematografica precedente.

*His New Job* è satira pura, con uno Charlot dispettoso e insolente che semina caos tra registi, attrezzisti, attori e aspiranti tali, e che non perde occasione per assestare qualche colpo gratuito ai danni del povero Ben Turpin, qui alla sua prima apparizione al fianco di Chaplin. Per la parte della prima attrice la scelta di Chaplin cadde su una giovane Gloria Swanson, appena scritturata dalla Essanay, la quale nutrendo però ambizioni drammatiche decise di sabotare il suo stesso provino finendo per comparire solo in un fugace cameo.

Non mancano le gag, ancora solo funzionali all'avanzamento dell'azione, in particolare il numero delle due porte, affinato a più riprese fino a raggiungere la perfezione in *Tempi moderni*, il salto del cappello in aria, autentico marchio di fabbrica qui introdotto per la prima volta, e il gioco di sguardi rivolto alla statua a metà tra il seduttore e il collezionista d'arte, che ritornerà quindici anni dopo in *Luci della città*.

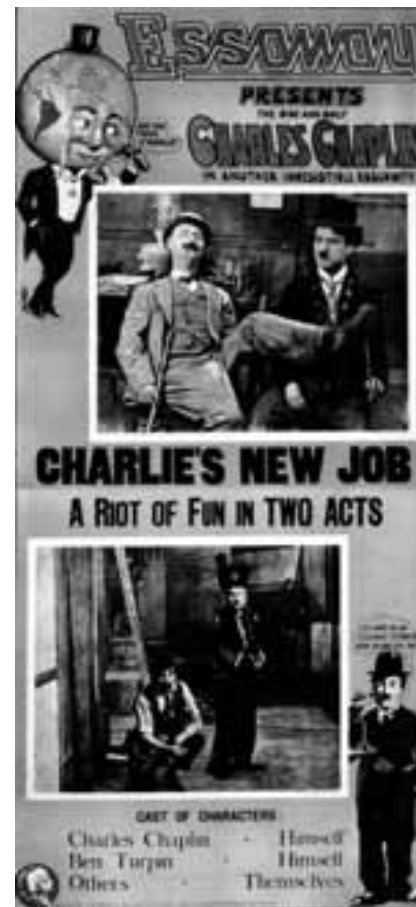
*His New Job* è anche l'unico film della serie girato negli studi della Essanay, un ex magazzino che sorgeva nella zona industriale della fredda Chicago, ambiente, come Chaplin ricorderà molti anni dopo, tutt'altro che favorevole a qualunque attività creativa, "alle sei in punto, anche se un regista era a metà di una scena, si spegneva la luce e si andava tutti a casa".

*Exactly one year (and 35 films) after the first appearance of The Tramp at Venice's auto races, Chaplin made his debut with Essanay in a comedy that lovingly teases the world of cinema, with a nod to Mack Sennett as well as to The Prisoner of Zenda by Porter and Ford, a great success of the previous film season.*

*His New Job is pure satire, with an insolent and mischievous Tramp who creates chaos among the directors, the technicians, the seasoned actors and aspiring ones. He never misses a chance to pick on poor Ben Turpin, here in his first film with Chaplin. As the leading actress Chaplin had chosen a young Gloria Swanson, who had just signed with Essanay. Swanson's more dramatic ambitions led her to sabotaging her own screen test, and she ended up only making a brief cameo appearance.*

*The film abounds with gags, which are still only functional to the action. Of note are the two-door gag, which was done several times until it was perfected in Modern Times, Chaplin's hat trick, his signature stunt introduced here for the first time, and the interaction with the statue (in which we are not sure if he's looking at her as an art collector would or trying to seduce her) which would be seen again in City Lights fifteen years later.*

*His New Job is also the only movie shot at the Essanay studios, an old warehouse in the industrial area of cold Chicago, and, as Chaplin recalled a few years later, a place unfit for nurturing creativity, "at six o'clock, even if a director was only halfway through a scene, the lights went out and everyone went home".*



Courtesy of BFI Still posters and Design

## A NIGHT OUT

USA, 1915 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: *Charlot nottambulo*. Scen.: Charles Chaplin. F.: Harry Ensign. Scgf.: E.T. Hazy. Int.: Charles Chaplin (il viveur), Ben Turpin (altro viveur), Bud Jamison (capo cameriere), Edna Purviance (sua moglie), Leo White (Dandy 'francese'), Fred Goodwins. Prod.: Jesse T. Robbins per The Essanay Manufacturing Company ■ DCP. Bn. Versione inglese con sottotitoli italiani / *English version with Italian subtitles*

Nella definizione dell'universo chapliniano che da qui a pochi mesi si pronuncerà con nitidezza, gioca un ruolo centrale la trasposizione comica, che in *A Night Out* si affaccia per la prima volta con decisione: vediamo Charlot



A Night Out © From the Archives of Roy Export Company Est.

lavarsi i denti con una grande foglia di fico, utilizzare il dentifricio per pulire le scarpe, versarsi da bere dalla cornetta del telefono, rimboccare le coperte al suo bastone da passeggio...

Chaplin non ha ancora valicato, tuttavia, i confini del *burlesque* e attinge a piene mani dalla lezione sennettiana in questa commedia tutta basata sulle situazioni comiche provocate dallo stato di alterazione etilica della coppia, che qui appare perfettamente collaudata, Chaplin-Turpin. Quest'ultimo fu tra coloro che seguirono Chaplin nel trasferimento da Chicago agli studi di Niles in California, insieme a Leo White e Bud Jamison, dando vita così a una piccola compagnia fissa, ingrediente che si rivelerà una costante nella vita creativa di Chaplin. A questo proposito, *A Night Out* viene spesso ricordato per la prima apparizione di Edna Purviance, notata in un caffè di San Francisco, e per lo storico incontro con Rollie Totheroh, già impiegato agli studi di Niles da 'Broncho Billy' Anderson (uno dei due fondatori assieme a George Spoor, dalle cui iniziali "Ess 'n' ay"), vero e proprio terzo oc-

chio di Chaplin nei trentasette anni a venire.

*Comic transposition played a crucial role in defining Chaplin's universe, and it was in A Night Out that he used it in full force for the first time: we see the Tramp brushing his teeth with a fig leaf, cleaning his shoes with toothpaste, pouring himself a drink from a phone receiver and tucking his walking stick under the covers...*

*Chaplin still had not broken the boundaries of burlesque and draws widely on Sennett in this comedy based on the comic situations created by the drunken state of the seasoned duo Chaplin-Turpin. Turpin was among the actors who followed Chaplin from Chicago to the Niles studio in California, as did Leo White and Bud Jamison. Together they created a steady group, a constant ingredient in Chaplin's creative life. Likewise, A Night Out is often noted for the first appearance of Edna Purviance on screen – she had been spotted at a café in San Francisco – as well as for the historical meeting with Rollie Totheroh, already employed at the Niles studio by 'Broncho*

*Billy' Anderson (co-founder along with George Spoor, hence the initials "Ess 'n' ay"), who would literally become Chaplin's third eye for the next 37 years.*

## THE CHAMPION

USA, 1915 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: *Charlot boxeur*. Scen.: Charles Chaplin. F.: Harry Ensign. Scgf.: E.T. Hazy. Int.: Charles Chaplin (aspirante pugile), Lloyd Bacon (allenatore), Edna Purviance (sua figlia), Leo White (uomo che tenta di corromperlo), Bud Jamison (campione), Billy Armstrong (allenatore), Carl Stockdale (allenatore), Paddy McGuire (allenatore), Ben Turpin (commesso viaggiatore), G.M. 'Broncho Billy' Anderson (spettatore entusiasta). Prod.: Jesse T. Robbins per The Essanay Manufacturing Company ■ DCP. Bn. Versione inglese con sottotitoli italiani / *English version with Italian subtitles*

Restauro sostenuto da  
Restoration supported by  
Niles Essanay Silent Film Museum

Uno dei gioielli indiscussi della serie Essanay, *The Champion* si iscrive, secondo una definizione cara a Jean Mitry, nel genere 'parodia-balletto', in cui non è il tempo narrativo ma il tempo di danza a scandire il racconto, un tempo musicale e coreografico che raggiunge il suo apice nei sei minuti dell'incontro di boxe (che prelude all'altro, davvero magistrale, in *Luci della città*) nel quale Chaplin e i suoi comprimari si muovono con grande fluidità.

Andare agli incontri di pugilato sarà per molti anni tra i passatempi preferiti di Chaplin, come dimostrano i numerosi scatti conservati nel suo archivio, nei quali incrocia i guantoni con Benny Leonard, Harry Manswell e Primo Carnera in visita ai Chaplin Studios.

L'apertura di *The Champion* appare già quintessenzialmente chapliniana: ri-





The Champion © From the Archives of Roy Export Company Est.

troviamo Charlot seduto su un gradino (alle sue spalle la porta di una casa, nella quale chiaramente non abita) e lo osserviamo mentre estrae l'immane salsiccia dalla tasca interna della giacca, un panino stantio dalla bombetta e il sale dal taschino del gilet. Divide il desco con un bulldog piuttosto schizzinoso dal quale però si lascia intenerire. Il personaggio è perfettamente definito nelle sue caratteristiche fisiche (il costume) e morali (è solo, vive di espedienti, abita la strada).

*One of the indisputable gems of the Essanay series, The Champion is part of,*

*according to a definition dear to Jean Mitry, the 'parody-ballet' genre. The tempo that sets the story's pace is not a narrative one but a dance tempo, a musical and choreographic tempo, which reaches its climax in the boxing ring (the forerunner of the truly superb scene in City Lights) with Chaplin and his co-stars moving with great fluidity. Going to boxing matches was for years one of Chaplin's favorite pastimes, as demonstrated by the numerous pictures in his archive of him throwing punches with Benny Leonard, Harry Manswell and Primo Carnera when visiting Chaplin Studios.*

*The opening scene of The Champion is quintessentially Chaplin: we see the Tramp sitting on a step (behind him is the door of a house which he clearly does not live in) and watch him as he pulls out the inevitable sausage from the inside pocket of his jacket, a stale sandwich from his bowler and salt from the breast-pocket of his waistcoat. He shares the meal with a rather picky dog that wins him over. The character is perfectly defined both physically (the costume) and emotionally (he is alone, lives by his wits and on the street).*

## IN THE PARK

USA, 1915 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: *Charlot nel parco*. Scen.: Charles Chaplin. F.: Harry Ensign. Scgf.: E.T. Hazy. Int.: Charles Chaplin (Charlie), Edna Purviance (infermiera), Leo White (playboy), Margie Reiger (la ragazza corteggiata), Lloyd Bacon (venditore di hot-dogs), Bud Jamison (il corteggiatore di Edna), Billy Armstrong (ladro), Ernest Van Pelt (poliziotto). Prod.: Jesse T. Robbins per The Essanay Manufacturing Company ■ DCP. Bn. Versione inglese con sottotitoli italiani / *English version with Italian subtitles*

Scontento delle condizioni lavorative e in particolare delle scarse attrezzature disponibili negli studi di Niles e in ritardo sulla tabella di marcia impostagli dalla casa di produzione, Chaplin consegna nelle sale *In the Park* (unica comica a un rullo della serie insieme a *By the Sea*) ad una sola settimana dall'uscita di *The Champion*.

La formula segue in tutto e per tutto il modulo Keystone dei film ambientati attorno alle panchine e ai chioschi per bibite del Westlake Park a Los Angeles, come *Caught in the Rain* o *Twenty Minutes of Love*, che seguono le disavventure farsesche di coppie di innamorati. Qui l'intreccio è praticamente inesistente – il pretesto è il furto di una borsetta – e anche la maschera di

Charlot sembra regredita a quella più spigolosa e infantile degli esordi in cui smorfie, calci e sassate ai danni di Bud Jamison e Leo White vanno per la maggiore.

*Unhappy with the work conditions and especially the limited equipment at the Niles studio as well as being behind the production company's schedule, Chaplin brought In the Park (one of the series' one-reel comedies along with By the Sea) to the screen just one week after the release of The Champion.*

*It unwaveringly adheres to the Keystone format of films following the farcical mis-adventures of couples in love set around the benches and beverage kiosks of West-lake Park in Los Angeles, like Caught in the Rain or Twenty Minutes of Love.*

*The plot is basically non-existent – the theft of a purse is a pretext –, and the Tramp's character seems to have regressed to a more awkward and infantile version of earlier films in which making faces, kicking and throwing stones took up the greater part of the action, as is this case here with Bud Jamison and Leo White as targets.*

## A JITNEY ELOPEMENT

USA, 1915 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: *Charlot prende moglie*. Scen.: Charles Chaplin. F.: Harry Ensign. Scgf.: E.T. Hazy. Int.: Charles Chaplin (il falso conte), Edna Purviance (la ragazza), Fred Goodwins (il padre), Leo White (il

conte), Lloyd Bacon (il maggiordomo), Paddy McGuire (vecchio domestico), Carl Stockdale (poliziotto), Ernest Van Pelt (poliziotto), Bud Jamison (altro poliziotto). Prod.: Jesse T. Robbins per The Essanay Manufacturing Company ■ DCP. Bn. Versione inglese con sottotitoli italiani / English version with Italian subtitles

Quarantesima apparizione di Chaplin sul grande schermo, *A Jitney Elopement* procede in equilibrio sulla linea immaginaria che separa il Chaplin 'primitivo' da quello 'classico'.

Se è vero che i personaggi – padre, madre, figlia, conte, impostore – appaiono ancora piuttosto rigidi, schematici e privi di una dimensione morale, che l'impianto narrativo è troppo fragile per saldare assieme i diversi spazi/set



A Jitney Elopement © From the Archives of Roy Export Company Est.

dell'azione (casa, parco, strada), e che le cadute, i calci e gli inseguimenti rispondono, a tutti gli effetti, al richiamo farsesco, alcuni passaggi lasciano intravedere una trasformazione in essere. Si tratta principalmente di momenti in cui la connotazione romantica e la lettura simbolica o surreale di una situazione riescono momentaneamente a imbrigliare l'azione ipercinetica liberando così altri umori: la dignitosissima rassegnazione di Charlot che si fabbrica una sigaretta mentre assiste impotente alle galanterie del suo rivale in amore, una sorta di 'valzer' delle auto ripreso in lunghissimo campo che interrompe un interminabile inseguimento, la difficoltà dello stare a tavola, di usare gli strumenti giusti (la pagnotta tagliata come una fisarmonica, i fagioli mangiati con coltello e forchetta) durante la cena a casa di Edna che prelude, ancora timidamente, alla satira dell'alta società e delle sue idiosincrasie, oggetto di molte delle sue opere successive.

*Chaplin's 40<sup>th</sup> appearance on the big screen is with A Jitney Elopement, which tiptoes along the imaginary line separating the 'primitive' Chaplin from the 'classic' one.*

*It is true that the characters – father, daughter, count, impostor – are still a bit rigid, schematic and deprived of their own spiritual dimension. It is also true that the narrative structure is too fragile to unite the different places/sets of action (home, park, street), and the falls, kicks, and chasing are farcical in nature. Some scenes in the film, however, also demonstrate a transformation underway.*

*They are mostly moments when the romantic tone and the symbolic or surreal interpretation of a situation momentarily rein in the hyperkinetic action allowing other moods to take over: the dignified resignation of the Tramp as he rolls a cigarette and watches his rival's gallantry, the sort of waltz of the cars captured in an extreme long shot that interrupts an endless chase scene, and the difficulty he has at the table and us-*

*ing the right cutlery (bread cut like an accordion, beans eaten with a fork and knife) having dinner at Edna's: a timid prelude to the satire of high society and its idiosyncrasies that would become the subject of many of his future films.*

## THE TRAMP

USA, 1915 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: *Il vagabondo*. Scen.: Charles Chaplin. F.: Harry Ensign. Scgf.: E.T. Hazy. Int.: Charles Chaplin (il vagabondo), Edna Purviance (la figlia del fattore), Fred Goodwins (il fattore), Lloyd Bacon (il fidanzato di Edna), Paddy McGuire (il bracciante), Billy Armstrong (il poeta), Leo White (vagabondo), Ernest Van Pelt (vagabondo). Prod.: Jesse T. Robbins per The Essanay Manufacturing Company ■ DCP. Bn. Versione inglese con sottotitoli italiani / English version with Italian subtitles

La fine prima di tutto: il Vagabondo è inquadrato di spalle in una strada di campagna, il punto di fuga non è ancora perfettamente centrale. Si allontana sconfitto: le spalle inarcate, l'incedere lento e traballante, il bastone curvo sotto il peso, il fagotto con i pochi averi nell'altra mano. D'un tratto si arresta, il corpo sembra percorso da una piccola scossa elettrica che cambia il passo, sembra caricato a molla, e in qualche secondo la malinconia si stempera in un epilogo gaio e leggero, nella certezza di una nuova destinazione, di un altro tempo ("la strada conduce attraverso un tempo scomparso" scrive Benjamin del suo *flâneur*...). Lo schermo si chiude a iris, l'archetipo è compiuto.

*The Tramp* segna un'evoluzione significativa nella poetica chapliniana e nella caratterizzazione del suo personaggio che introduce per la prima volta (e per la prima volta in una commedia) l'elemento patetico interpretando in maniera credibile e universale un'intera gamma di sfumature. Il personag-

gio sembra aver acquisito una nuova dimensione: "Si oppone, lotta, *vive* – scrive Jean Mitry – è sensibile al mondo che lo circonda, è *consapevole* della sua inferiorità, ne soffre e cerca di opporsi o almeno di non farsi dominare dalle circostanze. Reagisce ed entra in conflitto con il mondo. Non solo più quello degli oggetti ma quello degli uomini. In questa prima 'pastorale' l'amore non è più una caricatura, esiste per davvero e Charlot ne è investito completamente". Memorabile la mungitura della mucca dalla coda.

*First of all the ending: the Tramp is filmed from behind on a country road where the vanishing point is off center. He walks away in defeat: his shoulders hunched, his gait slow and unsteady, his walking stick bending under his weight, his few belongings packed in a bundle. All of a sudden he stops, his body looks like it has received a jolt of electricity; his walk changes, and with his battery charged melancholy is instantly swept away with a happy, light ending with the certainty of a new destination ahead, another time ("the street leads to a lost time", said Benjamin of his flâneur). As the camera irises-in, the archetype is complete.*

The Tramp marks a significant evolution in Chaplin's poetic vision and characterization of the character. For the first time (and for the first time in a comedy) he introduces an element of pathos, credibly expressing a whole range of nuances. The character seems to have a new dimension, "He refuses, he fights, he lives", writes Jean Mitry, "he is sensitive to the world that surrounds him, he is aware of his inferiority, he suffers because of it and tries to fight against it or at least not be dominated by the circumstances. He reacts and enters into conflict with the world. Not only with objects, but with men as well. In this first 'pastoral' love is no longer a caricature; it truly exists and takes over the Tramp entirely". The scene where he milks a cow by the tail is memorable.

## BY THE SEA

USA, 1915 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: *Charlot alla spiaggia*. Scen.: Charles Chaplin. F.: Harry Ensign. Scgf.: E.T. Hazy. Int.: Charles Chaplin (passante), Billy Armstrong (villeggiante), Margie Reiger (moglie del villeggiante), Bud Jamison (marito geloso), Edna Purviance (sua moglie), Paddy McGuire (padrone del banchetto dei rinfreschi), Carl Stockdale (poliziotto). Prod.: Jesse T. Robbins per The Essanay Manufacturing Company ■ DCP. Bn. Versione inglese con sottotitoli italiani / *English version with Italian subtitles*

Ad ogni nuova uscita, il valore monetario delle comiche di Chaplin cresceva esponenzialmente, tanto che la Essanay iniziò a imporre agli esercenti un minimo di cinquanta dollari al giorno per il noleggio di ogni film, un costo senza precedenti nella storia del cinema. Nonostante gli incassi stellari che la presenza di Chaplin garantiva alla compagnia, i rapporti tra Anderson, Spoor e Chaplin non furono mai idilliaci. Chaplin era impaziente di

tornare in California: “le possibilità offerte dallo studio erano molto limitate e non mi sentivo per niente soddisfatto e perciò proposi ad Anderson di andare a Los Angeles, che in quel settore disponeva di una migliore attrezzatura. Egli acconsentì, ma per un altro motivo: perché gli stavo monopolizzando lo studio, che non era abbastanza grande né dotato di personale sufficiente per tre compagnie. Trattò quindi l’affitto di un piccolo studio a Boyle Heights, nel cuore di Los Angeles. Mentre eravamo là, due giovanotti agli inizi della carriera vennero ad affittare una parte dello studio: si chiamavano Hal Roach e Harold Lloyd”. I preparativi per il trasferimento dello studio causarono un notevole ritardo sulla tabella di marcia a cui Chaplin ovviò girando alla ‘maniera Keystone’: in un solo giorno e *on location*, in una ventilata spiaggia nei pressi di Crystal Pier. Come in *In the Park*, dove il titolo sembra già dichiarare una certa semplicità di intenti, *By the Sea* è di fatto un unico, godibile sketch in cui non mancano le acrobazie e qualche trovata spassosa. Tra tutte, la finta

cordialità ritrovata tra Chaplin e Billy Armstrong davanti al chiosco dei gelati, che presto precipita in un’escalation di soprusi reciproci. Da non perdere, il primo embrionale accenno al ‘numero delle pulci’ (qui si allude in realtà ai pidocchi dello sventurato avversario), vero cavallo di battaglia di Chaplin, e lo scontro in puro stile slapstick in cui il cono gelato sostituisce la torta alla crema.

*With every new release the monetary value of Chaplin's comedies grew exponentially. In fact, Essanay began to charge exhibitors a minimum rental fee of fifty dollars a day for each film, an unheard of amount until then. Despite the stellar revenue that Chaplin brought to the company, relations between Anderson, Spoor and Chaplin were never idyllic. Chaplin was eager to go back to California: "the studio facilities were not satisfactory, I did not feel settled or contented there, so I suggested to Anderson my going to Los Angeles, where they had better facilities for making comedies. He agreed, but also for another reason: because I was monopolizing the studio, which was not big enough or adequately staffed for three companies. So he negotiated the renting of a small studio at Boyle Heights, which was in the heart of Los Angeles. While we were there, two young men who were just beginning in the business came and rented studio space: Hal Roach and Harold Lloyd". Arranging for the studio's relocation considerably delayed the production schedule, which Chaplin remedied by shooting the 'Keystone way': in one day and on location at a windy beach near Crystal Pier. Like In the Park, in which the film's simple plot is announced by its title, By the Sea, in effect, is an enjoyable sketch full of stunts and a few hilarious gags. Among them, the feigned cordiality between Chaplin and Billy Armstrong at the ice cream stand, which soon escalates into a series of mutual affronts. Not to be missed is the first embryonic scene of the 'flea number' (here an allusion to the unlucky adversary's*



By the Sea © From the Archives of Roy Export Company Est.

lice), one of Chaplin's showpieces, and the pure slapstick-style fight with an ice cream cone standing in for a cream pie.

## WORK

USA, 1915 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: *Charlot apprendista*. Scen.: Charles Chaplin. F.: Harry Ensign. Scgf.: E.T. Hazy. Int.: Charles Chaplin (apprendista decoratore), Charles Insley (padrone), Edna Purviance (cameriera), Billy Armstrong (padrone di casa), Marta Golden (sua moglie), Leo White (giovannotto in visita), Paddy McGuire (manovale). Prod.: Jesse T. Robbins per The Essanay Manufacturing Company ■ DCP. Bn. Versione inglese con sottotitoli italiani / *English version with Italian subtitles*

Il 17 agosto 1915 Fred Karno scriveva al suo vecchio 'allievo' Charlie (una fotocopia della lettera, redatta su carta intestata 'Fred Karno's Companies', è conservata tra le carte dell'archivio Chaplin): "Mio caro Chaplin, è stato un vero piacere per me leggere della tua fortuna e del tuo crescente successo. Ho pensato che deve essere molto faticoso per te lavorare a questi ritmi per un periodo così esteso e forse una breve vacanza da queste parti potrebbe farti davvero bene. Perché non vieni qui e mi lasci organizzare una tournée nelle città inglesi? Guadagneresti una fortuna e non faresti nessuna fatica, rispetto a quello che stai facendo adesso. È estremamente gratificante per me sapere che uno dei miei ragazzi abbia avuto tanto successo...". È plausibile che Karno abbia attribuito a Chaplin la volontà di tornare a calcare le scene proprio dopo aver sentito parlare di *Work*, uscito meno di due mesi prima e ispirato al suo sketch *Spring Cleaning*, che Charlie e Sydney avevano portato in tournée. Una delle commedie più interessanti della serie, debitrice oltre che a Karno, anche a *Repairs* di Wal Pink, altro numero di repertorio dei fratelli Chaplin, *Work* rientra nel



Work. Courtesy of BFI Still posters and Design

filone del balletto-pantomima, in cui l'equilibrio delle scene, il movimento e il senso del ritmo continuano a perfezionarsi. *Work* rappresenta indubbiamente un'evoluzione anche nella critica sociale e nella ridicolizzazione del comportamento borghese (alla padrona di casa che chiude in cassaforte i suoi averi all'arrivo dei due imbianchini, Charlot risponde raccogliendo orologio e pochi spiccioli in una tasca e assicurandola con uno spillone da balia). Stupisce inoltre la ricerca visiva – dal sapore sovietico – della scena iniziale, brutale istantanea dello sfruttamento sul lavoro, in cui Chaplin trasporta su una salita dalla pendenza vertiginosa un enorme carro carico di secchi, scale, travi, cavalletti e pennelli e su cui siede anche il suo padrone, che lo sollecita con un frustino.

On August 17, 1915, Fred Karno wrote to his old 'pupil' Charlie (Chaplin's archive contains a photocopy of the letter written on 'Fred Karno's Companies' letterhead): "My dear Chaplin, it has been a very great pleasure to me to hear of your good fortune, and also to read of your further continued successes. It occurred to me the work must be a tremendous strain on you for all this long time,

and that a short holiday over here would be very beneficial and advantageous. Why not come over and let me arrange for you to work throughout the English cities? There would be an enormous lot of money for you. At the same time, it would hardly entail any work on you at all, considering what you are doing now. It is very gratifying to me to know that one of my old boys has achieved such good fortune...". It is plausible that Karno thought Chaplin wanted to hit the stage again right after hearing about *Work*, released less than two months before. It was inspired by his sketch *Spring Cleaning*, which Charlie and Sydney had done on tour. One of the more interesting comedies of the series, *Work* was influenced by Karno as well as by Wal Pink's *Repairs*, another number in the Chaplin brothers' repertory. The film falls within the ballet-pantomime genre in which the harmony of the scenes, the movement and the sense of rhythm are in constant evolution. *Work* also represents a development in Chaplin's social criticism and mockery of middle-class behavior (while the lady of the house locks her belongings in a safe upon the arrival of two housepainters, the Tramp puts a watch and some spare change in a pocket fastened with a safety pin). The

*visual exploration – with a Soviet feel – of the opening scene is astonishing: a brutal snapshot of labor exploitation, in which Chaplin pulls an enormous cart loaded with buckets, ladders, beams, easels and brushes up a steep incline while being whipped by his boss.*

---

## A WOMAN

USA, 1915 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: *La signorina Charlot*. Scen.: Charles Chaplin. F.: Harry Ensign. Scgf.: E.T. Hazy. Int.: Charles Chaplin (Charlot/la donna), Edna Purviance (la figlia), Marta Golden (la madre), Charles Insley (il padre), Margie Reiger (amica del padre), Billy Armstrong (amico del padre), Leo White (uomo nel parco). Prod.: Jesse T. Robbins per The Essanay Manufacturing Company ■ DCP. Bn. Versione inglese con sottotitoli italiani / *English version with Italian subtitles*

*A Woman* si compone di due parti piuttosto distinte tra loro. Nella prima – ambientata nel prototipico parco tra la panchina e il chiosco delle bibite – Charlot (che ha ormai definitivamente fissato la sua andatura e utilizza il bastone come una naturale estensione del corpo) semina zizzania a destra e manca e, incurante delle autorità, assesta colpi e scaraventa i suoi avversari nel lago. La seconda si articola interamente in interno, con l'ingresso della casa che funziona da palcoscenico principale, in cui cioè vengono alla luce tutti i sotterfugi e i segreti che si consumano nei due spazi secondari (salotto e cucina, con porta a spinta per favorire capitomboli in entrata e in uscita).

Terza e ultima interpretazione di Chaplin *en travesti* dopo quella della bisbetica e sgraziata donnetta in *A Busy Day* e dell'attore che cerca una parte in *The Masquerader*, *A Woman* fu tacciato di volgarità dalla critica più perbenista per aver portato in scena il tema del travestitismo e in particolare per aver mostrato due donne (e due uomini!) nell'atto di scambiarsi un bacio.



*A Woman*. Courtesy of BFI Still posters and Design

Chaplin, il cui volto appare improvvisamente 'nudo', offre un'interpretazione femminile davvero notevole (memorabile la 'sfilata' davanti a Edna) regalando un paio di primi piani in cui ci sembra di vedere, per la prima volta, la trasparenza dei suoi occhi. Come osserva David Robinson forse l'immagine più memorabile del film "è quella di Charlot senza baffi né bombetta o pantaloni che, grazie agli abiti della 'signorina' (le volpi sembrano un collare, i mutandoni una calzamaglia, la biancheria intima ricorda i knickerbockers) si trasforma nella figura tra-

dizionale del clown, così come doveva riapparire ancora brevemente, molti anni più tardi, in *Limelight*".

*A Woman consists of two rather distinct parts. In the first – set in the prototypical park with bench and beverage stand – the Tramp (who now had a definitive gait and used his cane as a natural extension of his body) stirs up trouble left and right, heedless of authorities, strikes his adversaries and throws them in the lake. The second takes place in an interior with the house's entrance hall serving acting as the main stage, where all*

*the tricks and secrets happening in the sitting room and kitchen – both with a swinging door for stumbling at every exit and entrance – come to light.*

*Chaplin's third and last performance en travesti after the shrewish and clumsy woman in A Busy Day and the actor looking for a part in The Masquerader, strait-laced critics accused A Woman of being vulgar since it portrayed cross-dressing and especially for showing two women (and two men!) kissing.*

*Chaplin, whose face temporarily appears 'naked', gives a truly notable performance as a woman (the catwalk in front of Edna is unforgettable), treating us to a couple of close-ups in which we seem to look straight into his eyes for the first time. As David Robinson observed perhaps the most memorable image of the film "is Charlie without moustache, hat or trousers, suddenly transformed by the 'woman's' fox fur (a ruffle), long pants (tights) and striped underclothing (knickerbockers) into a traditional clown figure – a guise in which he was briefly to appear again, many years later, in Limelight”.*

## THE BANK

USA, 1915 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: *Charlot inserviente di banca*. Scen.: Charles Chaplin. F.: Harry Ensign. Scgf.: E.T. Hazy. Int.: Charles Chaplin (portiere), Edna Purviance (segretaria), Carl Stockdale (cassiere), Billy Armstrong (portiere), Charles Insley (direttore), Lawrence A. Bowes (cliente importante), John Rand (commesso viaggiatore/ladro), Leo White (cliente), Fred Goodwins (guardiano/ladro), Bud Jamison (ladro), Frank J. Coleman (ladro), Lloyd Bacon (ladro), Paddy McGuire (ladro), Wesley Ruggles, Carrie Clark Ward. Prod.: Jesse T. Robbins per The Essanay Manufacturing Company  
■ DCP. Bn. Versione inglese con sottotitoli italiani / English version with Italian subtitles

Restauro sostenuto da  
*Restoration supported by*  
Susan and Richard Meyer

Charlot entra in campo di spalle, superando la macchina da presa a sinistra. La silhouette nera si staglia contro la massiccia facciata di marmo bianco lungo la quale avanza. Si ferma a raccogliere qualcosa da terra e poi riparte di gran lena. Lo vediamo entrare in un edificio.

La macchina da presa, che ora lo inquadra frontalmente dall'interno della banca, si tiene a distanza, accentuando l'effetto comico del suo doppio passaggio attraverso la porta girevole ("La figurina del vagabondo in lontananza era più comica di quanto lo sarebbe stata in primo piano", diceva Chaplin). Ora procede con fare sicuro evitando il posteriore di un inserviente che armeggia sotto al tavolo; scende i gradini di un'imponente scalinata, per giungere finalmente davanti a un gigantesco forziere che sembra uscito dalle pagine di H.G. Wells. Con fare solenne inserisce le molte combinazioni una ad una, si toglie la giacca ed infine estrae il prezioso contenuto: un secchio, uno straccio e una divisa da custode. L'effetto sorpresa è esilarante. Grazie all'armonia delle sequenze, la fluidità della narrazione, organizzata secondo le tre unità classiche, e la presenza di una marcata componente drammatica (si tratta di una commedia senza lieto fine), *The Bank* conquistò l'ultimo avamposto della critica *chaplinscettica* che dovette unanimemente riconoscere di trovarsi al cospetto del genio comico. Guardando *The Bank* si ha l'impressione che Chaplin non si limiti a interpretare una gag ma 'diventi' la gag stessa, riuscendo a far scaturire la comicità dall'incongruenza che si avverte tra la sua espressione facciale e l'azione compiuta dal resto del corpo. Un esempio tra tutti, l'aria di grave solennità con cui svolge i suoi compiti da inserviente in contrasto con una totale incapacità a maneggiarne i 'ferri del mestiere' (lo spazzolone in primis).

La messa in scena della rivalità tra Chaplin e John Rand – che anticipa un rapporto molto simile in *The Pawnshop* (mentre la gag della carta spostata da una stanza all'altra ricorda 'l'operazione spazzaneve' in *La febbre dell'oro*), la maturità interpretativa di Chaplin nella resa della delusione amorosa e l'escamotage narrativo del sogno che risolve solo momentaneamente l'ineluttabilità della sconfitta (sociale, amorosa etc.), rendono *The Bank* uno dei titoli più gustosi della serie.

*The Tramp enters the shot with his back to the camera, going just beyond it at the left. His black silhouette contrasts starkly with the white marble facade of the building he walks along. He stops to pick up something and then moves on with great aplomb. We watch him go into a building.*

*The camera keeps its distance from him as it captures him from the front inside the bank, emphasizing the comic effect of his two rounds about the revolving door ("The small figure of the Tramp in the distance was funnier than he would have been in a close-up" used to say Chaplin). He proceeds confidently, avoiding the backside of a janitor fiddling under a table; he goes down the steps of a grand stairwell to a gigantic vault door that looks like it came out of a H.G. Wells' novel. With great solemnity, he enters each combination one by one, takes off his jacket and removes the precious contents: a bucket, a rag and a janitor's uniform. The surprise effect is hilarious.*

*With harmonious sequences, fluid narration, organized according to the three classic sections, and a marked dramatic element (this is a comedy without a happy ending), The Bank won over the last bastion of Chaplinskeptic critics who unanimously recognized being in the presence of a comic genius. Watching The Bank it seems that Chaplin did not just perform the gags but 'became' the gag itself, creating a comic effect with the discrepancy between his facial expres-*

sion and the action of the rest of his body. For example, the solemnity with which he does his work as a janitor and the contrast with his total inability to control the 'tools of his trade' (especially the broom).

*The rivalry between Chaplin and John Rand – which anticipates a similar relationship in The Pawnshop (while the gag of paper being moved from one room to another is reminiscent of 'the snow plow operation' in The Gold Rush) –, Chaplin's mature performance in rendering romantic disappointment and the narrative ploy of the dream that momentarily remedies the inevitability of defeat (social, romantic, etc.) all make The Bank one of the most enjoyable titles of the series.*

---

## SHANGHAIED

USA, 1915 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: *Charlot marinaio*. Scen.: Charles Chaplin. F.: Harry Ensign. Scgf.: E.T. Hazy. Int.: Charles Chaplin (Charlie), Edna Purviance (figlia del padrone), Wesley Ruggles (proprietario), John Rand (capitano), Bud Jamison (nostromo), Billy Armstrong (cuoco), Lawrence A. Bowes (marinaio), Paddy McGuire (marinaio), Fred Goodwins (marinaio). Prod.: Jesse T. Robbins per The Essanay Manufacturing Company ■ DCP. Bn. Versione inglese con sottotitoli italiani / *English version with Italian subtitles*

Tra le carte dell'archivio Chaplin datate seconda metà del 1915 spicca una fitta corrispondenza tra Sydney Chaplin, che dopo la scadenza del contratto con la Keystone aveva deciso di dedicarsi a tempo pieno agli affari del fratello, e James Pershing, a cui era stata affidata la Charles Chaplin Advertising Service Company. Nell'autunno del 1915 Pershing comunica a Sydney che la situazione è nel caos più completo e che non è possibile monitorare la produzione quotidiana di accendini, scatole di caramelle, ba-

stoni da passeggio, fazzoletti da taschino, trasferelli, anelli a spruzzo, biglie, dentifrici e bambole meccaniche che utilizzano l'immagine del Vagabondo. Anche il Vecchio Continente non è immune a Chaplin e in Francia la Himalaya Films che distribuisce le sue commiche lo soprannomina 'Charlot'. In quel periodo, Chaplin era talmente impegnato nella realizzazione dei suoi film da realizzare con un certo ritardo che la portata della sua celebrità si estendeva ben oltre i confini della California: "Stando alle voci la mia popolarità cresceva ad ogni nuova uscita. Vedendo le file ai botteghini mi ero reso conto del mio successo a Los Angeles, ma non della fama raggiunta altrove. Notizie da New York riferivano che tutti i grandi magazzini così come le piccole drogherie vendevano statuette e riproduzioni del mio personaggio. Le ballerine delle Ziegfield Follies eseguivano numeri alla Chaplin, dissimulando la loro bellezza sotto baffi, bombette, scarponi e pantaloni sformati, e cantando una canzone intitolata: *Those Charlie Chaplin Feet*". *Shanghaied* (termine slang che indica l'essere imbarcato a forza) esce nell'ottobre del 1915, nel bel mezzo di questa prima ondata di *chaplinite*. Come già accaduto in passato, in questo caso è un set particolare, quello della nave, a far scaturire l'intreccio e a suggerire dei nuovi spunti comici: "Il mal di mare doveva rimanere una delle gag preferite – scrive Robinson – figurerà infatti anche nell'ultima apparizione di Chaplin sullo schermo, più di mezzo secolo dopo. Le gag di bordo dovevano inoltre fornire materiali per la prima metà di *The Immigrant*".

*Of note among the papers from the second half of 1915 in Chaplin's archive is the substantial correspondence between Sydney Chaplin, who after the term of the Keystone contract dedicated himself full-time to his brother's business, and James Pershing, who was in charge of the Charles Chaplin Advertising Service Company. In the fall of 1915, Pershing*

*informed Sydney that the situation was out of control and it was impossible to monitor the daily production of lighters, candy boxes, walking sticks, handkerchiefs, decals, squirting rings, marbles, toothpaste and mechanical dolls with the Tramp's image. Even the Old World was not immune to Chaplin, and in France Himalaya Films, the distributor of his comedies, called him 'Charlot'.*

*At that time, Chaplin was so busy with making films that it took him a bit before he realized that his fame went far beyond the state lines of California: "According to reports, my popularity kept increasing with each succeeding comedy. Although I knew the extent of my success in Los Angeles by the long lines at the box office, I did not realize to what magnitude it had grown elsewhere. In New York, toys and statuettes of my characters were being sold in all the department stores and drugstores. Ziegfeld Follies girls were doing Chaplin numbers, mar- rying their beauty with moustaches, derby hats, big shoes and baggy trousers, singing a song called Those Charlie Chaplin Feet".*

*Shanghaied (slang for being forced aboard a ship) came out in October of 1915, right in the middle of this first wave of Chaplinitis. As was the case for previous films, the specific set, here a ship, triggered the plot and new comic possibilities: "Mal de mer – writes David Robinson – was to remain a favourite joke: it figured in Chaplin's very last appearance on the screen, more than half a century later. The shipboard gags were also to provide prototypes for the first half of The Immigrant".*

---

## A NIGHT IN THE SHOW

USA, 1915 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: *Charlot a teatro*. Scen.: Charles Chaplin. F.: Harry Ensign. Scgf.: E.T. Hazy. Int.: Charles Chaplin (Mr. Pest/Mr. Rowdy), Edna Purviance (signora in platea), Charlotte Mineau (altra signora in platea), Dee Lampton (ragazzo grasso dispettoso),





A Night in the Show. Courtesy of BFI Still posters and Design

Leo White (uomo in platea/congiurato), Wesley Ruggles (signora in galleria), John Rand (direttore d'orchestra), James T. Kelley (orchestrante/cantante), Paddy McGuire (altro orchestrante), May White (signora grassa nel foyer/incantatrice di serpenti), Bud Jamison (marito di Edna/cantante), Phyllis Allen (spettatrice), Fred Goodwins (spettatore), Charles Insley (spettatore), Carrie Clark Ward (spettatrice). Prod.: Jesse T. Robbins per The Essanay Manufacturing Company ■ DCP. Bn. Versione inglese con sottotitoli italiani / English version with Italian subtitles

Restauro sostenuto da / Restoration supported by The Film Foundation, the George Lucas Family Foundation,

and the Material World Charitable Foundation

*A Night in the Show* è un ritorno alle origini che offre più di un motivo d'interesse: rilettura dello sketch di Karno *Mumming Birds* (conosciuto negli Stati Uniti con il titolo *A Night in an English Music Hall*), è di fatto l'interpretazione che guadagnò a Chaplin l'ingresso nel mondo del cinema. Fu infatti vedendolo nel ruolo dell'ubriaco che Harry Aitken, grosso azionista della Keystone (e non Sennett, come da molti erroneamente indicato), fece scritturare Chaplin.

È poi forse anche il prodotto di uno degli ultimi momenti di esitazione di Chaplin che, ormai padrone del mez-

zo cinematografico nonché artefice di una comicità nuova, sofisticata e di una poetica assolutamente personale, cede ancora al richiamo della farsa e del caricaturale. Tuttavia è proprio grazie alla rivisitazione di un soggetto più propriamente legato alla tradizione del Music Hall che al cinema, e che quindi affonda le radici nelle origini ottocentesche di Chaplin (come performer e come spettatore), che percepiamo in maniera evidente la straordinaria evoluzione artistica da lui compiuta nel giro di poco più di due anni.

Soprattutto nella prima metà del film, la recitazione di Chaplin, nella parte dell'irresistibile e ubriaco Mr. Pest, è misurata e sottile, lontana dal gesticolare forsennato degli esordi, ma non

per questo meno feroce e graffiante. “Tutto nella sua interpretazione – commenta magnificamente Jean Mitry – è teso a esprimere il disprezzo con cui guarda il mondo delle cose, in particolare delle regole, delle convenzioni e di coloro che vi si sottomettono. La critica sociale abbozzata in *Work* viene ulteriormente elaborata diventando il motivo essenziale del film. Il ‘balletto’ è ormai solo un elemento strutturale che permette di ordinare armoniosamente le situazioni comiche, la cui ragion d’essere non è solo coreografica. La parodia, che nelle commedie Keystone non superava mai l’atto parodico in sé, si trasforma in satira del comportamento”.

*A Night in the Show is a kind of return to roots that is interesting for more than one reason: reinterpretation of Karno's sketch Mummung Birds (known in the United States with the title A Night in an English Music Hall), was in fact the performance that paved Chaplin's way into the film world. In fact, Keystone shareholder Harry Aitken (and not Sen-net, as wrongly indicated by many) had Chaplin signed on after seeing him in the role of the drunkard.*

*It was perhaps also the product of Chaplin's last hesitation. He was by then a master with film as a medium as well as the creator of a new, sophisticated kind of comedy with his own personal aesthetics; and yet he gives in to the call of farce and parody. Nonetheless, the fact that the film revisits a story connected more to Music Hall than cinema and therefore to Chaplin's 19<sup>th</sup>-century roots (as performer and as spectator) is the reason why we can clearly sense the extraordinary artistic evolution he made in a little over two years.*

*Especially in the first half of the film, Chaplin's performance as the irresistible and drunk Mr. Pest is measured and subtle, far from the wild gesticulating of his early career but no less ferocious and scathing for it. “Everything in his acting – commented Jean Mitry – is intended to express the contempt with which he*

*sees the world, especially its rules, its conventions and the people who bow down to them. The social criticism sketched out in Work is further elaborated on and becomes the basic theme of the film. Here the ‘ballet’ is only a structural element that harmoniously organizes the comic situations, which are not merely choreographic. Parody, which in the Keystone comedies never went beyond the parodic act, becomes satire of behavior”.*

## CHARLIE CHAPLIN'S BURLESQUE ON CARMEN

USA, 1916 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: *Carmen*. Sog.: dal racconto *Carmen* di Prosper Mérimée. Scen.: Charles Chaplin. F.: Harry Ensign. Scgf.: Albert Couder. Int.: Charles Chaplin (Darn Hosiery), Edna Purviance (Carmen), Ben Turpin (El Remendado), Leo White (ufficiale delle guardie), John Rand (Escamillo), Jack Henderson (Lilias Pasta), May White (Frasquita), Bud Jamison (soldato), Wesley Ruggles (vagabondo), Frank J. Coleman (soldato), Lawrence A. Bowes. Prod.: Jess Robbins, George K. Spoor per The Essanay Film Manufacturing Company ■ DCP. Bn. Didascalie inglesi con sottotitoli italiani / *English intertitles with Italian subtitles* ■ Partitura originale registrata composta da Timothy Brock, liberamente adattata dalle musiche di Georges Bizet, e commissionata da Teatro de la Zarzuela, Madrid / *Recorded original score composed by Timothy Brock, freely adapted from the music of George Bizet, and commissioned by Teatro de la Zarzuela, Madrid*

Rimasto colpito dal film di DeMille, che aveva portato sul grande schermo la leggendaria Geraldine Farrar, e in linea con la voga dell’epoca, Chaplin decise di realizzare una parodia di *Carmen*, con cui si sarebbe anche concluso il suo impegno alla Essanay. Malauguratamente, quando Chaplin fu ingaggiato dalla Mutual Corporation, i dirigenti della Essanay, determinati a

sfruttare fino in fondo la loro gallina dalle uova d’oro, decisero di estendere la durata del film da due a quattro rulli utilizzando del materiale scartato da Chaplin e incaricando Leo White di girare scene aggiuntive.

Il film uscì nell’aprile del 1916 e Chaplin racconta di essersi sentito male dopo aver visto il risultato finale. Neanche il ricorso legale impedì alla Essanay di distribuire il film. Grazie allo studio di David Shepard, che nel 1999, servendosi della deposizione scritta di Chaplin ha ricostruito la versione più fedele possibile a quella da lui originariamente concepita, è oggi possibile vedere la versione restaurata di questo film. Nonostante l’impiego di materiali di generazioni e qualità diverse *Burlesque on Carmen* rimane un piccolo gioiello, in cui spicca l’impeccabile coreografia del duello che di volta in volta prende le sembianze di una partita di biliardo, un incontro di lotta greco-romana, un sublime balletto. Mai la bellezza di Chaplin e la trasparenza del suo sguardo furono più lucenti.

*Struck by DeMille's film, which had brought the legendary Geraldine Farrar to the big screen, and in line with the fashion of the time, Chaplin decided to make a parody of Carmen, which would have been his last film for Essanay. Unfortunately, when Chaplin was hired by Mutual Corporation, the directors of Essanay were determined to work their goose down to the last golden egg and extended the film's duration from two to four reels using material scrapped by Chaplin and asking Leo White to shoot additional scenes.*

*The film was released in April of 1916, and after seeing the final result Chaplin was so upset he had to lay in bed for two days. Not even a lawsuit stopped Essanay from distributing the film. In 1999, David Shepard used Chaplin's written testimony to reconstruct Chaplin's original film, and today the restored version of it can be seen. Despite the use of materials from different generations*



Charlie Chaplin's *Burlesque On Carmen*. Courtesy of BFI Still posters and Design

*and of varying quality, Burlesque on Carmen is still a small gem with an impeccably choreographed duel, which at times seems a game of pool, a wrestling match and a sublime ballet. The grace of Chaplin and the brightness of his eyes were never so dazzling.*

## POLICE

USA, 1916 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: *Charlot ladro*. Scen.: Charles Chaplin. F.: Harry Ensign. Scgf.: E.T. Hazy. Int.: Charles Chaplin (ex galeotto), Edna Purviance (la ragazza), Wesley Ruggles (galeotto/ladro), James T. Kelley (l'ubriaco), Leo White (fruttivendolo/proprietario del dormitorio pubblico/

poliziotto), John Rand (poliziotto), Fred Goodwins (falso predicatore), Billy Armstrong, Bud Jamison. Prod.: Jesse T. Robbins per The Essanay Manufacturing Company ■ DCP. Bn. Versione inglese con sottotitoli italiani / *English version with Italian subtitles*

In *Police* sembrano giungere a maturazione molti degli elementi narrativi e simbolici introdotti durante la stagione alla Essanay e che entreranno a far parte a tutti gli effetti del paradigma chapliniano. La caustica lettura dei rapporti tra individuo e società passa da una rappresentazione sempre più convincente della povertà e dei disperati che abitano la strada quanto da una critica pungente dell'Autorità e del Clero con la messa in scena di predicatori corrotti e poliziotti inetti e scansafatiche (notevole il quadretto dei tre che bevono il tè). Ci si interroga ben presto su quale crimine abbia condotto il Vagabondo in prigione, dal momento che appena varcate le porte del penitenziario riesce a farsi derubare da un pastore, ma soprattutto visto che non sembra in grado né di raggirare il custode di un dormitorio per senzatetto né tantomeno di svaligiare una casa. Chiaramente fuori parte, tenta di scassinare un forno, un pianoforte, ispezionare il contenuto di una teiera in cerca di chissà quale bottino, rubare dei mazzi di fiori. Anche il mondo degli oggetti (solo apparentemente inanimati) gli è avverso, a partire proprio dal bastone da passeggio che piegandosi sotto il suo peso, lo colpisce alla nuca per poi impigliare a tradimento una vetrinetta che, cadendo, sveglia Edna.

Gli ultimi film realizzati da Chaplin per la Essanay sono accomunati da una stessa, spiacevole sorte: in assenza in una clausola che prevedesse il divieto di alterarne lunghezza e montaggio, furono mutilati, allungati e manipolati, per motivi puramente commerciali, dalla stessa casa di produzione. Apparentemente la scena del dormitorio pubblico di *Police* sarebbe stata accor-



Police. Courtesy of BFI Still posters and Design

ciata dalla Essanay e inserita in *Triple Trouble*, una comica a due rulli uscita nell'agosto del 1918 che comprendeva, oltre alla scena in questione, parti tagliate di *Work* e *Police* e del nuovo materiale diretto da Leo White.

*Many of the narrative and symbolic features that came to surface with Essanay and that would become part of the Chaplin paradigm came to a head in Police. The caustic interpretation of the relationship between individual and society evolves as a more convincing representation of poverty and of the poor people living on the street as well as bitter criticism of Authority and the Clergy with corrupt preachers and inept and lazy policemen (of note, the scene of three of them drinking tea). We immediately wonder what crime the Tramp is in prison for because as soon as he crosses the jailhouse gate he is swindled by a preacher; as we see him in action, he just does not seem capable of fooling the guard of a homeless shelter or of burgling*

*a house. Clearly out of his domain, the Tramp tries to break open an oven and a piano, inspects the contents of a teapot in search of who knows what kind of loot, and steals bouquets. Even objects (seemingly inanimate) are hostile towards the Tramp, starting with his walking stick that buckles under him, hits him on the neck, gets caught in a cabinet that falls and wakes up Edna.*

*Chaplin's last films for Essanay all met the same unfortunate fate: in the absence of a contractual term forbidding changing their length and editing, the production company mutilated, lengthened and manipulated them for purely commercial reasons. Apparently the scene at the homeless shelter in Police was shortened by Essanay and ended up in Triple Trouble, a two-reel comedy that was released in August 1918 and included other footage from Work and Police as well as new material shot by Leo White.*

## THE CHAPLIN OUTTAKES

Trent'anni fa Kevin Brownlow e David Gill svelarono al mondo il laboratorio di Charlie Chaplin, i segreti della cucina in cui venivano preparati i suoi capolavori. Per chiunque si sia mai interessato di cinema, *Unknown Chaplin* fu, ed è ancora, un punto di riferimento imprescindibile. Brownlow e Gill visionarono ore di sequenze tagliate e di prove filmate prima di approdare a una selezione, ineguagliabile, di questi materiali. La collezione, che ora appartiene alla Cohen Collection è stata negli anni impeccabilmente preservata dal British Film Institute. Un particolare ringraziamento a Tim Lanza e a Bryony Dixon per averci dato la possibilità di proiettare parte di questo tesoro per gli spettatori del Cinema Ritrovato.

*Thirty years ago Kevin Brownlow and David Gill showed the world Charlie Chaplin's laboratory, the secret ingredients of his masterpieces. As anyone who has ever been interested in film knows Unknown Chaplin was and still is a landmark work. Brownlow and Gill went over hours of cut sequences and screen tests before coming up with a selection of the material. The collection, which now is part of the Cohen Collection, was preserved impeccably over the years by the British Film Institute. We would like to thank in particular Tim Lanza and Bryony Dixon for making it possible for us to share part of this treasure with the Cinema Ritrovato audience.*

## MOSTRA CHAPLIN - KOUPER CHAPLIN - KOUPER EXHIBITION

Spazio Hall, Laboratori delle Arti  
Dipartimento delle Arti, Università di Bologna  
Piazzetta Pier Paolo Pasolini 5/b  
25 giugno-5 luglio / June 25<sup>th</sup>-July 5<sup>th</sup>

All'interno di un'ideale storia dell'illustrazione chapliniana, l'opera di Léo Kouper si distingue tra tutte per essere stata l'unica a scaturire da un dialogo diretto con Chaplin, ad aver dunque accolto le sue critiche, i suoi suggerimenti, il suo plauso. A metà degli anni Cinquanta, Chaplin consegnò a Kouper l'immagine di Charlot. Le prove, l'evoluzione dei progetti sottoposti a Chaplin e poi scartati, l'elaborazione di nuove soluzioni, riflettono quindi in maniera diretta le intenzioni di Chaplin rispetto al suo pubblico. Il pubblico è quello delle riedizioni dei suoi film, degli anni Cinquanta prima e Settanta poi, che avrebbe accolto dunque potenziali, nuove generazioni di spettatori: le opere di Kouper raccontano indirettamente anche la storia di una seconda e terza vita di questi film indimenticabili sul grande schermo. Ricorda Kouper: "I suoi suggerimenti erano di un'esattezza e di una lucidità stupefacenti. Durante il processo di creazione dei manifesti diede prova di essere tanto esigente e perfezionista quanto in tutto il resto. Come non essere fieri di collaborare con quest'uomo meraviglioso? Credo che apprezzasse la semplicità dei miei manifesti: Chaplin star del cinema muto non poteva amare dei disegni sguaiati... eravamo sulla stessa linea d'onda".

Nell'anno in cui si celebra il centenario della nascita di un personaggio che ha scavato così profondamente nell'immaginario collettivo, ci è sembrato doveroso rendere omaggio a questo artista e all sue creazioni.

*Within the history of illustrations of Chaplin, the work of Léo Kouper stands out because only his was the result of a direct dialogue with Chaplin and therefore was shaped by the actor's criticism, suggestions and praise. In the mid 1950s, Chaplin handed Kouper the image of the Tramp. The drafts, the evolution of the drawings submitted to Chaplin and then rejected, and the creation of new solutions are a direct reflection of Chaplin's intentions towards his audience. The audience in this case was of the re-releases of his films, first in the 1950s and later the 1960s, and would have included potential, new generations of viewers: Kouper's works indirectly narrate the history of the second and third lives of these unforgettable films on the big screen. As Kouper remembers: "His suggestions were amazingly precise and insightful. Throughout the creative process of the posters, he proved to be as demanding and as much a perfectionist as he was in everything else. How can one not feel proud to work with such a wonderful man? I think he liked the simplicity of my posters: Chaplin, the star of silent film, wasn't going to like over the top drawings... we were on the same wavelength".*

*The year that marks the 100<sup>th</sup> anniversary of the character that has penetrated the collective imagination like no other, it seemed fitting to pay tribute to this artist and his creations.*



© Léo Kouper, schizzi per il fumetto in 30 tavole di *The Kid* / © Léo Kouper, preparatory sketches for the comic strip *The Kid*

## QUEL CHE CHAPLIN VEDEVA WHAT CHAPLIN SAW

Programma e note a cura di / Programme and notes curated by Mariann Lewinsky

Charles Chaplin nasce a Londra nel 1889. Diventa artista di music-hall nel gennaio 1899, riscuote i primi successi come membro della troupe Karno nel 1910, e lascia il palcoscenico per sempre (e l'Inghilterra per quattro decenni) nel novembre 1913, quando, durante una tournée americana di Karno, firma un contratto con la Keystone Company.

Chaplin ambienterà il film del 1952 *Limelight* nella Londra che aveva lasciato, la città dell'immediato anteguerra. Il protagonista, Calvero, è un vecchio clown che ha passato la vita nel mondo che Chaplin aveva conosciuto bambino: i suoi colleghi, le sue esperienze sono tratti da ricordi personali, come ben dimostra David Robinson nella sua magnifica, approfondita lettura delle diverse stesure e tracce narrative che hanno infine condotto a *Limelight*. 'Cento anni fa' incontra 'Footlights with The World of Limelight' sarebbe pure stato un buon titolo per il programma che qui presentiamo. Mentre leggevo – tutto d'un fiato – il libro di Robinson, era come se molto di quel che leggevo mi scorresse sotto gli occhi in forma di immagini in movimento, riportandomi alla mente tanti dei film che ho visto negli ultimi dieci anni per preparare la sezione *Cento anni fa*. C'è davvero tutto nel cinema delle origini: riprese non-fiction della Londra d'inizio secolo, *scènes d'acrobaties et de danse* con attori del vaudeville e ballerine, brevi film che svelano profonde connessioni con le opere successive di Chaplin, e per finire, i grandi attori comici che hanno fatto la fortuna del cinema prima che Chaplin prendesse posto davanti alla macchina da presa nel suo costume da vagabondo. Attori un tempo famosi in tutto il mondo e poi dimenticati – come Calvero.

Mariann Lewinsky

*Charles Chaplin was born in London in 1889. He became a music-hall artist in January 1899, had his first successes in 1910 as a member of Fred Karno's troupe, and left the stage for good (and England for four decades) in November 1913, when he signed with the Keystone Film Company during a Karno tour of the United States.*

*Chaplin set Limelight (1952) in the London of the time when he left it, on the eve of World War I. The film's main character, Calvero, an aged clown, has spent his life in the London Chaplin knew in his childhood, and his colleagues and experiences are drawn from Chaplin's personal memories, as David Robinson demonstrates in his magnificent close reading of the drafts and story fragments that led eventually to Limelight.*

*'A Hundred Years Ago' Meets 'Footlights with The World of Limelight' would also be a good title for the programmes presented here. While reading – all in one go – Robinson's book, I saw much of it in moving pictures of the time, spontaneously projecting in my mind many films I had viewed in the last ten years to prepare the Hundred Years Ago section of the Cinema Ritrovato festival. It is all there in early cinema: non-fiction footage showing London at the beginning of the 20<sup>th</sup> century, scènes d'acrobaties et de danse featuring vaudeville artistes and ballet dancers, short films with some deep connection to Chaplin's later works, and finally, the great comic actors who made the fortune of cinema before Chaplin ever stood before a camera wearing his tramp costume. They were once world-famous and then forgotten, like Calvero.*

Mariann Lewinsky

### Programma 1 / Programme 1 La Londra di Chaplin e i colleghi di Calvero/ Chaplin's London and Calvero's Colleagues

Benvenuti nella Londra nel 1904, dove assisterete a una scena di music-hall della troupe Karno e potrete fare la conoscenza di Claudius il Fenomeno Senza Braccia, di Zarmo che cammina sulla testa, di giocolieri e acrobati che lavorano con la favolosa precisione di Paul Cinquevalli! Sarete testimoni dell'esilarante confusione tra il gabinetto d'un dentista e l'ambulatorio di un veterinario...

Il programma include proiezioni speciali di *Cendrillon* e di *Work Made Easy*, entrambi del 1907, in omaggio a due apparizioni sul palcoscenico di Charlie, nel 1900 nei panni di un gatto (o di un cane?) nella pantomima *Cinderella*, e nel 1906 come Mago Elettrico Dr. Walford Bodie.

*Enter London in 1904, see a Karno sketch at a music hall, and meet Claudius, the Armless Wonder, Zarmo walking on his head and jugglers and acrobats who let you experience the fantastic precision of Paul Cinquevalli! Witness the hilarious confusion between a dentist's surgery and a veterinarian's practice!*

*The program includes Special Screenings of Cendrillon and Work Made Easy (both 1907), in homage to Charlie's stage appearance in 1900 as a cat (or dog?) in the pantomime Cinderella and as Electrical Wizard Dr. Walford Bodie in 1906.*

## LIVING LONDON

GB, 1904

■ Prod.: Charles Urban Trading Co. ■ 35mm. L.: 218 m. D.: 12' a 16 f/s ■ Da: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection)

## LE DOMESTIQUE SE VENGE

Francia, 1907

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm L.: 44 m. D.: 3' a 16 f/s. Bn ■ Da: Cinémathèque Royale du Belgique

## LA BICYCLETTE PRÉSENTÉE EN LIBERTÉ

Francia, 1906 Regia: Gaston Velle

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 59 m. D.: 3' a 16 f/s. Bn. ■ Da: Cinémathèque Royale du Belgique

## L'HOMME QUI MARCHE SUR LA TÊTE

Francia, 1909

■ Int.: Mr. Tack. Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 85 m. D.: 5' a 16 f/s. Imbibito / *Tinted* ■ Da: EYE Filmmuseum

## CENDRILLON OU LA PANTOUFLE MERVEILLEUSE

Francia, 1907 Regia: Albert Capellani

■ T. copia: *Cinderella or The Glass Slipper*  
■ Prod.: Pathé Frères ■ L.: 270 m. D.: 15' a 16 f/s. Col. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

## WORK MADE EASY

USA, 1907

■ Prod.: Vitagraph ■ 35mm. L.: 141 m. D.: 5' a 24 f/s. Col ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

## JONGLEURS DE MASSUES

Francia, 1911

■ T. copia: *Ekvilibristé s kužely*. Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 70 m. D.: 4' a 17 f/s. Pochoir / *Stencil*. Da: Národní Filmový Archiv

## KOBELKOFF

Austria, 1900

■ Int: Nikolai Wassiljewitsch Kobelkoff  
■ 35mm. L.: 31 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn ■ Da: Filmarchiv Austria

## PHOTOGRAPHIE D'UNE ÉTOILE

Francia, 1906

■ T. copia: *Photographie eines Bühnensterns*. Int.: Brunin. Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 33 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn ■ Da: Filmarchiv Austria

## LE SORELLE BARTELS

Italia, 1910

■ 35mm. L.: 74 m. D.: 4' a 16 f/s. Bn ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

## [FESTA PIROTECNICA NEL CIELO DI LONDRA]

GB, 1902

■ Prod.: Urban (?) ■ 35mm. L.: 80 m. D.: 5' a 16 f/s. Colorato a mano, imbibizione / *Hand coloured, tinted*. Didascalie italiane / *Italian intertitles* ■ Da: Museo Nazionale del Cinema, Torino

## Programma 2 / Programme 2 Sono citazioni? E se sì, da quale film di Charlie Chaplin? (o era forse il contrario?) / *Are We Quotations? And If Yes, From Which Work By Charles Chaplin? (Or Maybe It Was The Other Way Around?)*

Questo programma è una combinazione di quiz e palinsesto. Meno ne saprete prima, più vi godrete l'esperienza visiva. Tuttavia, nel caso portiate con voi amici che non hanno mai visto un film di Chaplin (o un film *tout court*), potreste trovarvi nella necessità di spiegare loro i passaggi sulla metafunzione diegetica di poliziotti e baffi, considerati indipendentemente dal loro manifestarsi nell'enunciato comico.

*This program is a combination of quiz and palimpsest. The less you know beforehand, the better for your viewing experience. However, in case you bring friends along who have never seen a Chaplin film (or a film, tout court), you might need to explain to them the bits about the diegetical metafunction of policemen and moustaches conceived as independent of their manifestation in discourse in the comic enunciation.*

## LÈVRES COLLÉES

Francia, 1906

■ T. copia: *Verbundene Lippen*. Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 46 m. D.: 2' a 18 f/s. Bn ■ Da: Filmarchiv Austria

## POLIDOR COI BAFFI

Italia, 1914

■ Int.: Ferdinand Guillaume. Prod.: Pasquali ■ 35mm. L.: 200m. D.: 10' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: BFI - National Archive

## WHILST YOU WAIT

GB, 1912

■ Int.: May Moore Duprez. Prod.: Precision Film Company ■ 35mm. L.: 40 m. D.: 2' a 18 f/s. Bn ■ Da: BFI - National Archive

## CAMBRIOLEURS MODERNES

Francia, 1904

■ Int.: Les Omers. Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 108 m. D.: 6' a 16 f/s. Bn ■ Da: Gaumont-Pathé Archives (Collection Morieux)

## MIXED BABIES

GB, 1905 Regia: Frank Mottershaw

■ Prod.: Sheffield Photo Co. ■ 35mm. L.: 47 m. D.: 3' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI - National Archive

## PREMIÈRE SORTIE DE BÉBÉ

Francia, 1907

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 86 m. D.: 5' a 16 f/s. Bn ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

## TONTOLINI IMPARA A BALLARE

Italia, 191?

■ Int.: Ferdinand Guillaume. Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 140 m. D.: 7' a 18 f/s. Bn ■ Da: Národní Filmový Archiv

## LES COQS SAVANTS

GB, 1914

■ Prod.: Imperium-Pathé Frères ■ 35mm. L.: 119 m. D.: 6' a 18 f/s. Bn ■ Da: Cinémathèque Française

## MARIUS ADORE LES CHIENS

Francia, 1914

■ Prod.: Eclipse ■ 35mm. L.: 103 m. D.: 5' a 18 f/s. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles* ■ Da: EYE Filmmuseum

## BOIREAU PENDU PAR AMOUR

Francia, 1912

■ Int.: Valentina Frascaroli, André Deed. Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 93 m. D.: 4' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles* ■ Da: EYE Filmmuseum

## BOIREAU ET LA DEMI MONDAINE

Francia, 1912

■ Int.: Valentina Frascaroli, André Deed. Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 207 m. D.: 12' a 16 f/s. Bn. ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

## Programma 3 / Programme 3 Il comico e le ballerine / *The Comedian and the Ballerinas*

Nel 1914 nasceva il Vagabondo, il reietto reso magicamente invulnerabile dalle anti-leggi dell'umorismo. Nel 1914 Max Linder era il più famoso attor comico del cinema, l'incontestato *Roi du rire*, celebrato, emulato, imitato in tutto il mondo. La sua perfezione attinge alle stesse anti-leggi, ma lavorando nella direzione opposta, quella della vulnerabilità. Tre film di questo grande attore sono qui combinati con un panorama di *scènes de ballet* e di ballerine, da Mlle Consoli alla Karsavina. Siamo orgogliosi di presentare, nello splendido finale, i numeri mozartiano delle Six Dainef Sisters, note come Les Reines du Tapis.



Coll. Fondation Jérôme Seydoux-Pathé

*In 1914 the Tramp was born, an outcast, rendered magically invulnerable by the anti-laws of humour. In 1914 Max Linder was the cinema's most famous comedian, the uncontested Roi du Rire, celebrated, emulated, and imitated around the world. His perfection attracts the selfsame anti-laws, but working in the opposite direction, that of vulnerability. Three films of this great performer are combined with a panorama of scènes de ballet and Ballerinas, from Mlle. Consoli to La Karsavina.*

*In the splendid finale we proudly present breathtaking numbers of the Six Dainef Sisters, known as Les Reines du Tapis.*

## L'IDIOT QUI SE CROIT MAX LINDER

Francia, 1914 Regia: Roméo Bosetti

■ T. copia: *Ein neuer Max Linder oder Augusts Grössenwahn*. Int.: Roméo Bosetti. Prod.: Comica - Pathé ■ 35mm. L.: 260 m. D.: 14' a 16 f/s. Bn. Didascalie tedesche / *German intertitles*. ■ Da: Danske Film Institute



## AU MUSIC-HALL

Francia, 1907

■ Int.: Max Linder. Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 89 m. D.: 5' a 16 f/s. Bn ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

---

## LES DIONNES

Francia, 1912

■ Prod.: Pathé Frères ■ L.: 81 m. 4' a 18 f/s. Bn ■ Da: Cinémathèque Française

---

## LA DANSE DU FLAMBEAU

Francia, 1909 Regia: Jules de Froberville

■ Int.: Tamara Karsavina. Prod.: Les Films du Lion ■ 35mm. L.: 31 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

---

## GRAND BALLET

Francia, 1904

■ T. copia: *Gran ballo*. Prod.: Pathé Frères. Int.: "Mlle Consoli première danseuse étoile et les dames du corps de Ballet du Théâtre du Châtelet" ■ 35mm. L.: 26 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

---

## LA VENGEANCE DU BOTTIER

Francia, 1909

■ Int.: Max Linder. Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 80 m (incompleto). D.: 4' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI - National Archive

---

## LES PÉRIPIÉTIES D'UN AMANT

Francia, 1907

■ Int.: Max Linder. Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 67 m (incompleto). D.: 4' a 16 f/s. Bn ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

---

## MARI JALOUX

Francia, 1914

■ Int.: Max Linder. Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 290 m. D.: 15' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: BFI - National Archive

---

## LES SIX SOEURS DAINÉFS

Francia, 1902

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 65m. D.: 3' a 16f/s. Col ■ Da: EYE Filmmuseum



Les Six Soeurs Dainéfs



# I MUSICISTI

*The Musicians*

**Neil Brand** è compositore, autore e musicista e ha accompagnato film muti per trent'anni al National Film Theatre di Londra e in numerosi festival internazionali. Si è dedicato inizialmente alla recitazione e ha scritto, composto ed eseguito partiture per produzioni video del BFI quali *South*, *The Ring*, *The Life and Times of David Lloyd George*, il cinema delle origini e d'avanguardia, il cinema russo pre-sovietico. Ha composto una colonna musicale jazz per *Piccadilly*. I suoi lavori più recenti su Dvd comprendono *Silent Dickens*, *Silent Britain*, *The Cat and the Canary* (1927) e il cortometraggio di Laurel e Hardy *You're Darn Tootin*, commissionato da Paul Merton con effetti sonori forniti dal pubblico. Con la BBC Symphony Orchestra ha eseguito la partitura orchestrale da lui composta per *Blackmail* (commissionata da Il Cinema Ritrovato) e *Underground*, tutte opere orchestrate e dirette da Timothy Brock.

[www.neilbrand.com](http://www.neilbrand.com)

*Neil Brand has been accompanying silent films for nearly 30 years, regularly in London at the Barbican and NFT, throughout the UK and at film festivals and special events around the world. Training originally as an actor, he has made his name as a writer/performer/composer, scoring BFI video releases of such films as South, The Ring, The Life and Times of David Lloyd George and Early Cinema, avant-garde cinema and Russian pre-Soviet cinema, a jazz score for Piccadilly. His most recent Dvd scores are for Silent Dickens, Silent Britain, The Cat and the Canary (1927) and the Laurel and Hardy short You're Darn Tootin, commissioned by Paul Merton with sound effects provided by the audience. With the BBC Symphony Orchestra he performed his orchestral score for Blackmail (commissioned by Il Cinema Ritrovato) and Underground – all of these orks orchestrated and conducted by Timothy Brock.*

[www.neilbrand.com](http://www.neilbrand.com)

**Timothy Brock** ha intrapreso ancora giovane la carriera di compositore e direttore d'orchestra specializzandosi nel cinema muto. Esperto di restauro e conservazione di colonne sonore di film muti, ha restaurato *La nuova Babilonia* (1929), unica par-

titura di Dmitrij Šostakovič per un film muto, le musiche di Manlio Mazza per *Cabiria* (1913), la composizione dadaista di Eric Satie per *Entr'acte* (1924) e la celebre partitura di George Antheil per *Ballet mécanique* (1924). Nel 1999 ha avviato la collaborazione con gli eredi di Charlie Chaplin che gli hanno affidato il restauro e la ricostruzione di dodici partiture originali, tra cui quelle di *City Lights*, *Modern Times* e *The Gold Rush*. Autore di partiture originali per film muti dall'età di 23 anni, ha composto più di trenta partiture per varie orchestre e istituzioni, tra cui l'Orchestra National de Lyon, la Cinémathèque française, la Wiener Konzerthaus, la Cineteca di Bologna, la Los Angeles Chamber Orchestra, il Teatro de la Zarzuela de Madrid e la Cité de la musique di Parigi.

[www.timothybrock.com](http://www.timothybrock.com)

*Timothy Brock is an active conductor and composer who specializes in concert works of the early 20<sup>th</sup>-century and live performances of silent film. As a silent-film score preservationist, his leading work in this field include the restoration of Dmitri Šostakovič's only silent film score, New Babylon (1929), Manlio Mazza's Italian epic, Cabiria (1913), Eric Satie's dadaist score, Entr'acte (1924) and the famous George Antheil score to Ballet mécanique (1924). Since 1999 to the present day, he has been serving as score preservationist for the Charles Chaplin family, and has made 12 live-performance versions of all major Chaplin films, including City Lights, Modern Times and The Gold Rush. His career as a composer of new scores for silent film, which began at age 23, has written over 30 orchestral scores for a number of notable orchestras and institutions including the Orchestre National de Lyon, Cinémathèque française, Wiener Konzerthaus, Cineteca di Bologna, The Los Angeles Chamber Orchestra, Teatro de la Zarzuela de Madrid, and the Cité de la musique de Paris.*

[www.timothybrock.com](http://www.timothybrock.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 di improvvisazione e composizione di colonne sonore per il cinema muto.

[www.antoniocoppola.eu](http://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](http://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.

**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 regularly at the London dance academies.

**Maud Nelissen**, pianista e compositrice, ha accompagnato per molto tempo i film del Nederlands Filmmuseum. Negli ultimi anni si è dedicata sempre più spesso alla composizione di musica per film muti. Nel 1999 ha collaborato in Italia con il pianista e arrangiatore di Charlie Chaplin, Eric James, e da allora è diventata una celebre accompagnatrice di film muti in molti festival internazionali. Nelle sue composizioni, pur rispettando gli stili originali degli anni Dieci e Venti, li sviluppa e li intreccia con invenzioni moderne. Su commissione della Dutch Film in Concert ha composto una fortunata partitura orchestrale per *The Patsy* (1928). È inoltre fondatrice dell'orchestra *The Sprockets*. Negli Stati Uniti ha debuttato al Telluride Filmfestival in Colorado. Nel 2008, alla Komische Oper di Berlino, Maud Nelissen ha eseguito e diretto la partitura da lei composta per *The Merry Widow* (1925).

[www.maudnelissen.com](http://www.maudnelissen.com)

**Maud Nelissen** is a composer, pianist and film accompanist. In recent years she has devoted more and more time to composing (silent) filmmusic. In 1999 she worked with Charlie Chaplin's own pianist and arranger Eric James in Italy and since then has become a popular film accompanist at many festivals and special events in Europe and America. For her own compositions Maud Nelissen respects the original 1910's and 20's styles, but develops and blends these with her

own modern inventions. Commissioned by the Dutch Film in Concert, she composed a very successful orchestral score for *The Patsy* (1928). She founded also her own silent film ensemble *The Sprockets*. She made her American debut at the Telluride Filmfestival in Colorado. Maud Nelissen performed and conducted in 2008 at the Komische Oper in Berlin, where she presented her score for *The Merry Widow* (1925).

[www.maudnelissen.com](http://www.maudnelissen.com)

**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. Insieme coordinano seminari negli Stati Uniti. A maggio hanno presentato tre rassegne di muti americani al Centro di fotografia "Fratelli Lumière" di Mosca. 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, Seattle, San Francisco e Houston. Sosin ha suonato a Yale, Harvard, Brown ed Emory. Tra le colonne sonore recentemente uscite in DVD vi sono *Upstream* di John Ford (NFPP), quattro film di Lamprecht (Deutsche Kinemathek), *Orlacs Hände* (Filmarchiv Austria) e cortometraggi di Chaplin (*Lobster*/Cineteca di Bologna), *Shirley Clarke* (Milestone) e *Max Linder* (Kino). Tra gli altri committenti figurano il Chicago Symphony Chorus, la Jerusalem Symphony Orchestra, la San Francisco Chamber Orchestra, il MoMA e il Metropolitan Museum of Art. Sosin è visiting professor alla Mahariishi University of Management di Fairfield, nello Iowa.

[www.oldmoviemusic.com](http://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 lead film music workshops around the US. In May they presented three programs of American silents at Moscow's Lumière Brothers Center for Photography. They also appear at Le Giornate del Cinema Muto, Lincoln Center, MoMA, MOMI, the National Gallery, and film festivals in Telluride, Seattle, San Francisco, and

*Houston. Sosin has played at Yale, Harvard, Brown and Emory. Recent scores for DVD include John Ford's Upstream (NFPP), four Lamprecht features (Deutsche Kinemathek), Hands of Orlac (Filmarchiv Austria), and shorts by Chaplin (Lobster/Cineteca di Bologna), Shirley Clarke (Milestone) and Max Linder (Kino). Other commissions: Chicago Symphony Chorus, Jerusalem Symphony Orchestra, San Francisco Chamber Orchestra, MoMA, and Metropolitan Museum of Art. Sosin is a visiting professor at Maharishi University of Management in Fairfield Iowa. [www.oldmoviemusic.com](http://www.oldmoviemusic.com)*

**John Sweeney** è accompagnatore di film muti dal 1990: ha esordito ai Riverside Studios di Londra per poi esibirsi in molte sale britanniche come il National Film Theatre, il Barbican Cinema, il Broadway di Nottingham, nonché all'Imperial War Museum e al Watershed di Bristol. Suona per il British Silent Cinema Festival sin dai suoi inizi, e dal 2000 anche per le Giornate del Cinema Muto di Pordenone. Si esibisce regolarmente allo Slapstick Festival of Silent Comedy di Bristol e ha partecipato ad altri festival in Austria, Germania, Italia e Slovenia. Le sue esecuzioni figurano in Dvd editi dal British Film Institute (*Wonderful London* e parti di *Pioneers and Primitives*), dalla Cineteca Bologna (*Albert Capellani*) e dall'Edition Filmmuseum (*Crazy Cinématographe*). Ha inoltre eseguito l'accompagnamento per il *Downhill* di Hitchcock andato in onda su Sky TV. È tra i fondatori del Kennington Bioscope (<http://kenbioscope.moonfruit.com/>), che proietta regolarmente rari film muti con accompagnamento dal vivo al Museo del cinema di Londra.

*John Sweeney has played for silent film since 1990, starting at Riverside Studios in London and subsequently playing at many venues in Britain including the National Film Theatre, the Barbican Cinema, Nottingham Broadway, The Imperial War Museum, and Bristol Watershed. He has played for the British Silent Cinema Festival since its inception, and has since 2000 been a regular pianist at the Giornate del Cinema Muto in Pordenone, Italy. He is a regular performer at the Slapstick Festival of silent comedy in Bristol, and has also played at other festivals in Aus-*

*tria, Germany, Italy and Slovenia. He has recorded DVDs for the British Film Institute (Wonderful London, parts of Pioneers and Primitives) and also Cineteca Bologna (Albert Capellani) and Edition Filmmuseum (Crazy Cinématographe), as well as recording a soundtrack for Hitchcock's Downhill for broadcast on Sky Tv. He is one of the founders of the Kennington Bioscope (<http://kenbioscope.moonfruit.com/>), doing regular screenings of neglected silent films at the Cinema Museum London with live music.*

**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](http://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 ballets. 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*

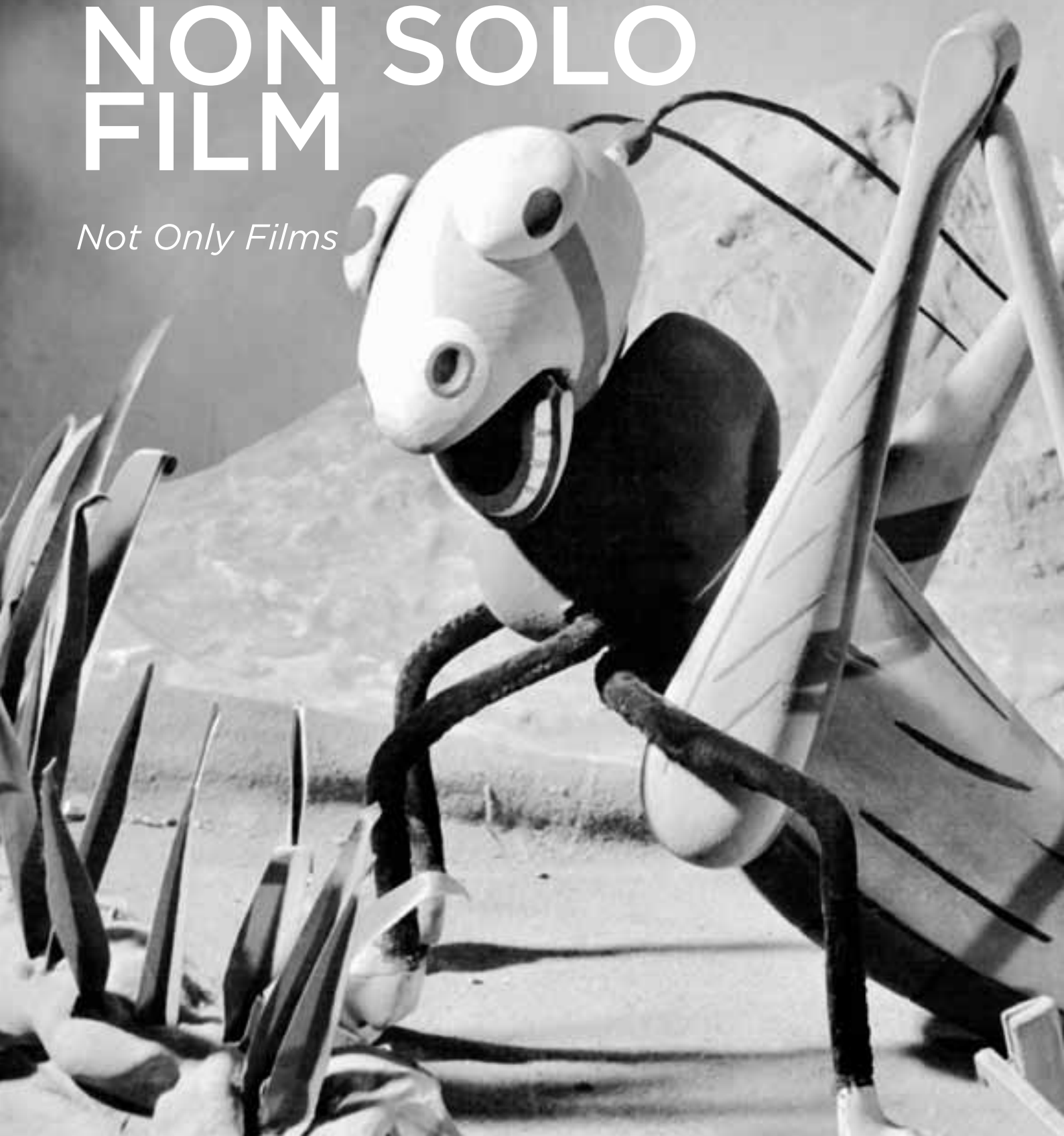
*Musée du Louvre in Paris, the Cineteca di Bologna, Le Festival de Cannes, the National Gallery in Washington, Les Grands Ballets Canadiens and the Montreal Symphony Orchestra. Gabriel Thibaudeau is represented by Troublemakers Inc. [www.gabrielthibaudeau.com](http://www.gabrielthibaudeau.com)*

**Stefanos Tsialis** è nato nel 1964 a Ermopoli, in Grecia. Dopo aver studiato pianoforte al Nuovo Conservatorio di Salonico e musicologia all'Università di Copenhagen, si è diplomato con lode direttore e répétiteur all'Accademia di Musica di Vienna e ha frequentato corsi di perfezionamento con maestri di fama mondiale quali Leonard Bernstein, Vaclav Neumann e Rolf Reuter. Tra il 1997 e il 2004 è stato direttore principale della Central German Chamber Philharmonic. Dal 2009 al 2013 è stato direttore principale e direttore artistico della Thuringia Philharmonic di Gotha. A partire dalla stagione 2015-16 sarà permanent guest conductor della Thuringia Philharmonic. Nel maggio 2014 è stato nominato direttore artistico dell'Orchestra di Stato di Atene. [www.stefanos-tsialis.de](http://www.stefanos-tsialis.de)

*Stefanos Tsialis was born in Hermoupolis (Greece) in 1964. After studying piano at Thessalonica New Conservatory and musicology at Copenhagen University, he went on to graduate with distinction from Vienna Academy of Music as a conductor and répétiteur, and attended masterclasses with, amongst others, Leonard Bernstein, Vaclav Neumann and Rolf Reuter. Between 1997 and 2004, he was the Chief Conductor of the Central German Chamber Philharmonic. From 2009 to 2013 he was the Chief Conductor and Artistic Director of the Thuringia Philharmonic in Gotha. From the 2015/16 season, he will be permanent guest conductor with the Thuringia Philharmonic. In May 2014 he was appointed Artistic Director of the Athens State Orchestra. [www.stefanos-tsialis.de](http://www.stefanos-tsialis.de)*

# NON SOLO FILM

*Not Only Films*





### Proposte per bambini dai 5 agli 11 anni / For 5 to 11 years olds

Schermi e Lavagne, il dipartimento educativo della Cineteca di Bologna, organizza una sezione del Cinema Ritrovato 2014 dedicata esclusivamente a bambini e ragazzi. Schermi e Lavagne realizza lungo tutto l'arco dell'anno iniziative didattiche rivolte sia agli alunni delle scuole (da quelle dell'infanzia all'Università) che, più in generale, al pubblico di bambini, di ragazzi e delle loro famiglie: lezioni, proiezioni, concorsi e laboratori, vanno a comporre un mosaico di proposte che hanno l'obiettivo di trasmettere alle nuove generazioni la conoscenza e la passione per il cinema di ogni tempo, proveniente da tutto il mondo. Nei giorni del festival, Schermi e Lavagne, insieme a Paper Moon Associazione, organizza una serie di iniziative per permettere al pubblico più giovane di entrare in contatto con la storia del cinema e i suoi protagonisti secondo modalità creative e coinvolgenti, allo scopo di valorizzare l'esperienza della fruizione collettiva di un'opera cinematografica e nello stesso tempo di scoprire i 'dietro le quinte' delle immagini in movimento.

Le attività, rivolte ai bambini dai 5 agli 11 anni, si focalizzeranno in particolare sul confronto tra il supporto della pellicola cinematografica e il digitale e prevedono, oltre a momenti ludici, la proiezione di sequenze di film seguita da laboratori ogni volta differenti, volti a mettere in luce vari aspetti del linguaggio cinematografico e i rapporti tra il cinema e le altre arti. I bambini potranno inoltre visitare una vera cabina di proiezione e maneggiare la pellicola, per conoscere il cinema anche nella sua dimensione concreta, tattile, che nell'era delle tecnologie digitali a portata di tutti, compresi gli spettatori più piccoli, sembra perdere centralità.

Il Cinema Ritrovato intende infatti recuperare anche abitudini di fruizione e formati del passato, in grado di raccontare al pubblico di ieri e di oggi innumerevoli storie senza tempo.

Anteprima delle attività del Cinema Ritrovato Kids sabato 28 giugno con il concorso *I am Charlot* dedicato ai bambini fino a 11 anni, per festeggiare il centenario del celebre personaggio di Charlie Chaplin. Vincerà chi dimostrerà di essere il migliore sosia di Charlot.

Da lunedì 30 giugno a venerdì 4 luglio, gli appuntamenti avranno inizio alle 16, per giocare con i più grandi maestri della storia del cinema e con i trucchi del cinema delle origini. A partire dalle 17, ogni pomeriggio sono previste proiezioni di classici della storia del cinema o di film recenti, accomunati dalla loro qualità e dalla rara possibilità di vederli in Italia su grande schermo nelle loro versioni originali. Dalle 18, ogni giorno un laboratorio differente condurrà i bambini in un viaggio affascinante nel tempo e nello spazio, dal disegno diretto su pellicola alle narrazioni d'Oriente, dalle macchine volanti di Miyazaki all'omaggio a Charlot in occasione del suo centesimo compleanno.

Lunedì 30 giugno pomeriggio dedicato a Charlie Chaplin. Verranno proiettate le commedie *The Vagabond* e *Easy Street*, nelle quali Chaplin ha ormai definito il personaggio di Charlot, che compare in scena mostrando tutte le caratteristiche che l'hanno reso noto in tutto il mondo. Dopo la proiezione, i bambini parteciperanno a un laboratorio di *Cinema a trucchi* a cura di Paper Moon Associazione

Martedì 1° luglio verranno proiettati alcuni cortometraggi restaurati dal Národní filmový archiv (Cineteca di Praga), realizzati con diverse tecniche di animazione, dal disegno ai pupazzi, accompagnati da musiche ma senza

parole. Un viaggio fantastico che ci condurrà dalle avventure di un clown sfortunato alle peripezie di una formica alle prese con un ragno gigante. A seguire, Vincenzo Gioanola terrà la prima parte del laboratorio *Animazione diretta su pellicola*, che terminerà mercoledì 2 luglio, giornata dedicata alla Russia: Eugenia Gaglianone accompagnerà i bambini alla scoperta di una serie di cortometraggi russi d'autore, di oggi e di ieri: premiate in numerosi festival internazionali e poco conosciute in Italia, queste opere meritano di essere riscoperte e presentate nella loro versione originale.

Giovedì 3 luglio prendiamo il volo insieme a Palle, protagonista di *Palle alene i verden*, film danese di Astrid Henning-Jensen. Palle è un bimbo come tanti, che un mattino si sveglia in un mondo incredibilmente senza adulti: la città di Copenhagen diventa il suo immenso parco giochi personale, ma questo è solo l'inizio. Da qui a costruire un razzo che arrivi fino alla Luna, il passo è breve. Questo piccolo, delizioso film del 1949 è stato selezionato da Mark Cousins, critico e regista inglese, per il suo documentario *A Story of Children and Film* (edito in Dvd da Cineteca di Bologna con il titolo *The Story of Film. I bambini e il cinema*), un viaggio affascinante tra le cinematografie di ogni tempo e di diversi paesi del mondo alla scoperta della rappresentazione dell'infanzia al cinema. Vedremo anche diverse sequenze di film di Hayao Miyazaki, il maestro dell'animazione giapponese la cui grande passione è quella del volo. A seguire, laboratorio *Sulle ali del vento*, a cura di Tecnoscienza.it: i bambini costruiranno una serie di oggetti ispirati alle macchine inventate da Miyazaki nei suoi film.

Il Cinema Ritrovato Kids termina venerdì 4 luglio con una selezione di sequenze di film e cortometraggi ispi-





rati ai personaggi e alle atmosfere di *Le Mille e una notte*: tra i film in programma, *La Rosa di Bagdad*, diretto nel 1949 da Anton Gino Domeneghini e restaurato nel 2009, e *Le avventure del Principe Achmed*, realizzato con la suggestiva tecnica della silhouette dalla tedesca Lotte Reiniger nel 1926. A seguire, Mirco Mungari condurrà il laboratorio *Fiabe e musica alla corte di Shahryar*: attraverso il gioco di teatralizzazione della fiaba, i bambini esploreranno i suoni e le possibilità espressive della musica. Un piccolo spettacolo dedicato a tutta la famiglia, per scoprire gli strumenti e le sonorità tipiche delle *Mille e una notte* e del Medio Oriente.

*Schermi e Lavagne*, Cineteca di Bologna's educational department, is organizing a part of Cinema Ritrovato 2014 dedicated entirely to children. Throughout the year *Schermi e Lavagne* has didactic initiatives aimed both at school pupils (from infants to University students) and, more generally, the young public, children, young adults, and their families. It carries out lessons, screenings, competitions, workshops, together making a mosaic of proposals, with the aim of giving the new generation the knowledge and passion for films from all periods and from all over the world. During the festival *Schermi e Lavagne* together with the Paper Moon Associazione, are organizing a series of initiatives to allow young people to come into contact with

the history of film and its characters in a creative and involving way, with the aim of giving value to the experience of the collective enjoyment of a cinematographic work and at the same time finding out about 'behind the scenes' of the moving image.

The activities aimed at 5 to 11 year olds will be focused in particular on the comparison between film and digital and there will be, in addition to playing, screenings of film sequences followed by workshops, which will be different each time, aimed at highlighting aspects of cinematographic language and the relationships between film and other arts. The children will be able to visit a real projection booth and handle film to get to know the physical, tactile aspect of

cinema which in the era of digital technology within everybody's reach including children, seems to lose its centrality. Cinema Ritrovato also intends to get back to habits of enjoyment and formats from the past, which are able to tell the public of yesterday and today numerous timeless stories.

Il Cinema Ritrovato Kids starts the first day of the festival with a competition (I am the Tramp) for children aged up to 11 years old, to celebrate the 100<sup>th</sup> anniversary of Charlie Chaplin's famous character, the Tramp.

From Monday 30<sup>th</sup> June to Friday 4<sup>th</sup> July, the initiatives will begin at 4 pm, to play with the great masters of film history and with the tricks of early cinema. Starting at 5 pm every day there will be screenings of classic or recent films, with the rare possibility of seeing them in Italy on a big screen in the original version. From 6 pm, every day a different workshop will lead children on a fascinating trip through time and space, from drawing directly on the film to Eastern narratives, from Miyazaki's flying machines to the homage to the Tramp in celebration of his 100<sup>th</sup> anniversary.

Monday 30<sup>th</sup> June, an afternoon dedicated to Charlie Chaplin. The comedies The Vagabond and Easy Street are being shown in which Chaplin defined the character of the Tramp, who appears with all the qualities that became famous the world over.

After the screening, the children will participate in a workshop on film tricks, during which they will play with the magic of early cinema and they will dress up as lots of little Tramps. Organized by Paper Moon Associazione.

Tuesday 1<sup>st</sup> July we will screen a series of advertisements and animated fantasy short films restored by the Národní filmový archiv (Prague Film Archive). They are short films made with various animation techniques, from drawing to puppets, accompanied by music but without dialogues. A fantastic journey which leads us from the adventures of an unfortunate clown to the ups and downs of an ant struggling against a giant spi-

der. Following that, Vincenzo Gioanola holds the first part of the workshop Animazione diretta su pellicola (Animating directly onto the film). The second one will take place on Wednesday 2<sup>nd</sup> July, an afternoon dedicated to Russia: Eugenia Gaglianone will take children to find out about a series of short Russian art-house films from the past and the present. The films have won awards in many festivals but remain largely unknown in Italy and they deserve to be rediscovered and presented in the original version.

Thursday 3<sup>rd</sup> July we are leaving Earth behind and taking off together with Palle, the main character of Palle Alone in the World (Palle alene i verden), a Danish film by Astrid Henning-Jensen. Palle is a boy like any other who he wakes up one day in a world without adults. The city of Copenhagen becomes his enormous personal play area, but this is just the beginning. It is not long before he is constructing a rocket to fly to the moon. This small, lovely film from 1949 has been chosen by Mark Cousins, Irish critic and director, for his documentary A Story of Children and Film (Dvd published by Cineteca di Bologna with the title The Story of Film. I bambini e il cinema), a fascinating trip through the cinema of different periods and various countries around the world to the discovery of the representation of childhood in film. Various scenes from Hayao Miyazaki's films will be shown; he is the master of Japanese animation and whose passion is flight. Following that there is the workshop *Sulle ali del vento* (On the Wings of the Wind), organized by Tecnoscienza.it: children will build a series of objects inspired by the machines invented by Miyazaki in his films.

Il Cinema Ritrovato Kids ends Friday 4<sup>th</sup> July with a choice of films and short films inspired the characters and atmospheres of One Thousand and One Nights. The films include, *The Rose of Bagdad*, directed in 1949 by Anton Gino Domeneghini and restored in 2009, and *The Adventures of Prince Achmed with the stunning silhouette*

technique by the German Lotte Reiniger in 1926.

To follow, Mirco Mungari will lead the workshop *Fiabe e musica alla corte di Shahryar* (Fairy tales and Music in the Court of Shahryar): through the dramatization of the fairy tales, the children will explore the sounds and the expressive possibilities of the music. A small show for to the whole family to discover the instruments and typical sounds of *One Thousand and One Nights and the Middle East*.

## PROGRAMMA

### Lunedì 30 giugno Charlot - Il Vagabondo The Tramp - The Vagabond

#### THE VAGABOND

(Il vagabondo, USA/1916)

di Charles Chaplin (26')

#### EASY STREET

(La strada della paura, USA/1917)

di Charles Chaplin (20')

### Martedì 1° luglio Storie lontane 1 - La Cecoslovacchia / Faraway Stories 1 - Czechoslovakia

#### BIMBOV NESREČNI PRIPTLJAJ

(La sfortunata avventura di Bimbo),

Cecoslovacchia/1930) di Karel Dodal (10')

#### FERDA MRAVENEC

(Ferdà la formica, Cecoslovacchia/1944)

di Hermína Týrlová, Ladislav Zástěra (10')

#### POREDNI ZAJČEK

(Il coniglietto birichino,

Cecoslovacchia/1944)

di Horst von Möllendorf (8')

#### SVATBA V KORÁLOVÉM MOŘI

(Matrimonio nella barriera corallina,

Cecoslovacchia/1944)

di Horst von Möllendorf (10')

#### VÁNOČNÍ SEN

(Un sogno di Natale,

Cecoslovacchia/1945)

di Bořivoj Zeman, Karel Zeman (10')

**Mercoledì 2 luglio**  
**Storie lontane 2 – La Russia**  
**Faraway Stories 2 – Russia**  
A cura di Eugenia Gaglianone

**MOJA MAMA – SAMOLĚT**

(*Mia mamma è un aeroplano*,  
Russia/2013) di Julija Aronova (7')

**MOJ STRANNYJ DEDUŠKA**

(*Il mio strano nonno*, Russia/2011)  
di Dina Velikovskaja (9')

**SNEŽINKA**

(*Fiocco di neve*, Russia/2012)  
di Natal'ja Černyševa (6')

**ŽICHARKA**

(Russia/2007) di Oleg Užinov (13')

**KOT I LISA**

(*Il gatto e la volpe*, Russia/2004)  
di Konstantin Bronzit (12')

**AU BOUT DU MOND**

(*Ai confini del mondo*, Francia/2000)  
di Konstantin Bronzit (8')

**Giovedì 3 luglio, ore 17**  
**In volo / In Flight**

**PALLE ALENE I VERDEN**

(*Palle Alone in the World / Palle solo al mondo*, Danimarca/1949)  
di Astrid Henning-Jensen (25')  
A seguire, alcune sequenze di volo tratte dai capolavori di Hayao Miyazaki

**Venerdì 4 luglio**  
**Sherazad e Le Mille e una notte / Scheherazade and One Thousand and One Nights**

Proiezione di sequenze tratte da:

**LA ROSA DI BAGDAD**

(Italia/1949) di Anton Gino Domeneghini

**DIE ABENTEUER DES PRINZEN**

**ACHMED**

(*Le avventure del Principe Achmed*,  
Germania/1926) di Lotte Reiniger

**THE THREE WISHES**

(*I tre desideri*, GB/1954) di Lotte Reiniger

**Il Cinema Ritrovato per ragazzi**  
**Il Cinema Ritrovato for young adults**

Oltre alle attività per bambini, la Cineteca organizza in occasione del festival anche alcune iniziative per ragazzi. Con *Parole e voci dal Festival* si intende coinvolgere un gruppo di giovani appassionati di cinema tra i 16 e i 20 anni che, sotto la supervisione di Roy Menarini e con il coordinamento di Luisa Ceretto, parteciperanno ai lavori di redazione del blog *Cinefilia Ritrovata*: i partecipanti avranno modo di seguire il festival giorno per giorno, di realizzare interviste ai protagonisti e recensire alcuni film. *Silent Movie & DJ Set* è invece rivolto a ragazzi a partire da 14 anni: nel corso di questo laboratorio i partecipanti, guidati da Bartolomeo Sailer, esploreranno le tecniche di sonorizzazione delle immagini, di sound design e di composizione di musiche in tempo reale. Il workshop prevede l'utilizzo di Ableton Live e di alcuni strumenti elettronici analogici. La conclusione del percorso, svolto in collaborazione con Locomotiv Club, consisterà nella rimusicazione live di un film delle origini al Cinema Lumière nella serata di venerdì 4 luglio.

*In addition to the activities for children, Cineteca is organizing some initiatives for young adults for the festival. Parole e voci dal Festival (Words and Voices from the Festival) intends to involve a group of 16 to 20 years old cinema lovers who, under Roy Menarini's supervision and Luisa Ceretto's coordination, will take part in editing the Cinefilia Ritrovata blog. The participants will be able to follow the festival day by day, interview the main characters and review some films. Silent Movie & DJ Set, on the other hand, is aimed at 14 year olds and above. During this workshop the participants, guided by Bartolomeo Sailer, will explore the techniques of adding a soundtrack to a film, sound design and the composition of music in real time. The workshop will include the use*

*of Ableton Live and some use of analogue electronic instruments. At the end of the course, in collaboration with Locomotiv Club, there will be a live show with the music from one of the original films at Cinema Lumière, on the evening of 4<sup>th</sup> July.*

## IL CINEMA RITROVATO DVD AWARDS – XI EDIZIONE IL CINEMA RITROVATO DVD AWARDS – 11<sup>TH</sup> EDITION

Il Premio intende dare visibilità e incentivare i Dvd e Blu-Ray di qualità realizzati in tutto il mondo nel settore dell'home entertainment. Al concorso partecipano Dvd e Blu-Ray pubblicati tra aprile 2013 e aprile 2014, relativi a film di acclamata importanza e di produzione anteriore al 1984 (trent'anni fa), rispettando così la vocazione più generale del festival. I premi sono suddivisi in quattro categorie: Miglior Dvd o Blu-ray, Migliori 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 April 2013 and April 2014 of important films made prior to 1984 (at least thirty years ago) and thus generally in line with the festival's theme. The awards are divided into four categories: Best Dvd or Blu-ray, Best Special Features (bonus), Best Rediscovery of a Forgotten Film, Best Series/Best Box.*

### GIURIA / JURY

#### Lorenzo Codelli

Vicedirettore della Cineteca del Friuli di Gemona, è collaboratore, tra gli altri, di "Positif", "International Film Guide", "Urania", *Storia del cinema Einaudi*, *Dictionnaire du cinéma asiatique*, dell'Associazione Cinemazero e curatore di monografie su Marco Tullio Giordana, Tinto Brass, Ermanno Olmi, Pupi Avati, Gianni Amelio, Dante Spinotti. È inoltre consulente per il Festival del Cinema di Cannes e sceneggiatore di documentari sul cinema asiatico.

*Vice-director of Gemonà'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 script-writer 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 pubblicazioni sul cinema della New Hollywood degli anni Sessanta e Settanta, sui film dell'avanguardia austriaca, su autori come 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 (the Austrian Film Museum) in Vienna. Among his publications are books on New Hollywood Cinema of the 1960s-1970s, Austrian avant-garde film, Michael Haneke and Josef von Sternberg's lost film The Case of Lena Smith.*

#### Mark McElhatten

Curatore indipendente di programmi film e video dal 1977. Archivista cinematografico per Martin Scorsese. Cofondatore e codirettore della sezione dedicata all'avanguardia del New York Film Festival. Curatore della serie *The Walking Picture Palace* e collaboratore di vari festival tra cui quelli di Rotterdam e Torino.

*Independent film and video curator since 1977. Film archivist for Martin Scorsese. Co-founder and co-programmer of the New York Film Festival's annual Views from the Avant-Garde. Curator of the ongoing touring series The Walking Picture Palace. Frequent contributing curator to the Rotterdam International Film Festival, the Torino Film Festival, and others.*

#### Paolo Mereghetti

Critico cinematografico e giornalista, è caporedattore spettacoli del "Corriere della Sera" e autore del dizionario *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).

*Italian film critic and journalist. Currently the head entertainment editor of "Corriere della Sera" and author of the dictionary Il Mereghetti. He has worked as a consultant for the Venice Film Festival as well as with RadioTre and Raitre. He has also published numerous studies (on Orson Welles, Arthur Penn, Marco Ferreri, Bertrand Tavernier, Jacques Rivette).*

#### Jonathan Rosenbaum

Critico cinematografico per il "Chicago Reader" dal 1987 al 2007, attualmente lavora come scrittore free-lance e blogger sul sito [jonathanrosenbaum.net](http://jonathanrosenbaum.net). Tra le sue più recenti pubblicazioni figurano *Essential Cinema* e *Discovering Orson Welles*. Ha inoltre programmato una serie di commedie, *The Unquiet American*, per il Filmarchiv Austria e per la Viennale.

*He was the principal film critic for the "Chicago Reader" from 1987 through 2007, and he works today as a freelance writer and as a blogger at [jonathanrosenbaum.net](http://jonathanrosenbaum.net). His most recent books include Essential Cinema and Discovering Orson Welles, and he has programmed a series of comedies, The Unquiet American for the Austrian Film Archives and the Viennale.*

#### Peter von Bagh

Storico e critico cinematografico, è autore di oltre venti volumi, tra cui *The History of World Cinema*. Produttore radiotelevisivo, editore, regista, sceneggiatore e caporedattore dal 1971 della rivista "Filmihullu", è stato curatore (dal 1967 al 1970) e direttore (dal 1970 al 1985) del Finnish Film Archive, professore di storia del cinema all'Università di Helsinki ed è attualmente

direttore e cofondatore del Midnight Sun Film Festival. Dal 2001 è direttore artistico del festival Il Cinema Ritrovato.

*Film historian, author of more than twenty books, including The History of World Cinema. Television and radio producer, book publisher, film director, scriptwriter, editor-in-chief (since 1971) of the "Filmihullu" magazine, curator (1967-70) and program director (1970-85) of the Finnish Film Archive, professor of film history in The Helsinki University of Arts, artistic director and co-founder of The Midnight Sun Film Festival. Since 2001 he's the artistic director of Il Cinema Ritrovato festival.*

## FINALISTI / FINALISTS

### 3 FILMS BY ROBERTO ROSSELLINI STARRING INGRID BERGMAN

(*Stromboli, Europa '51, Viaggio in Italia*, Italia/1950-1952-1954)  
The Criterion Collection (Blu-ray)

### ALAIN ROBBE-GRILLET: RÉCITS CINÉMATOGRAPHIQUES

(Francia/1963-2006)  
Carlotta Films (Dvd)

### ART & CINEMA. DE BELGISCHE KUSTDOCUMENTAIRE

(Belgio/1938-1990) di Charles Dekeukeleire, André Cauvin, Paul Haesaerts, Pierre Alechinsky, Henri Storck, Luc de Heusch  
Cinémathèque Royale de Belgique (Dvd)

### DER BOMBERPILOT & NEL REGNO DI NAPOLI

(RFT/1970-1978) di Werner Schroeter  
Edition Filmmuseum (Dvd)

### CINERAMA HOLIDAY

(USA/1955) di Robert L. Bendick, Phillipe De Lacy  
Flicker Alley, LLC – Cinerama Inc. (Blu-ray, Dvd)

### THE CURTIS HARRINGTON SHORT FILM COLLECTION

(USA/1942-1966)  
Flicker Alley, LLC – Drag City Inc. (Blu-ray, Dvd)

### DŽIM ŠVANTĚ (SOL' SVANETII) & GVOZD' V SAPOGE

(URSS/1930-1932) di Michail Kalatozov  
Edition Filmmuseum (Dvd)

### ECHOES OF SILENCE

(USA/1964) di Peter Emanuel Goldman  
Re:Voir (Dvd)

### THE FLIGHT

(*Beg*, URSS/1970) di Alexander Alov, Vladimir Naumov  
Ruscico (Dvd)

### GRUPPO DI FAMIGLIA IN UN INTERNO

(Italia/1974) di Luchino Visconti  
RaroVideo (Dvd)

### HEAVEN'S GATE

(USA/1980) di Michael Cimino  
Carlotta Films (Blu-ray, Dvd)

### IKÁRIE XB 1

(Cecoslovacchia/1963) di Jindřich Polák  
Second Run (Dvd)

### IT'S A MAD, MAD, MAD, MAD WORLD

(USA/1963) di Stanley Kramer  
The Criterion Collection (Blu-ray, Dvd)

### JACQUES TATI – L'INTÉGRALE

StudioCanal (Dvd)

### JEAN EPSTEIN COFFRET

Agnès b. Dvd – La Cinémathèque française – Potemkine Films (Dvd)

### LATE MIZOGUCHI – EIGHT FILMS, 1951-1956

(Giappone/1951-1956) di Kenji Mizoguchi  
Eureka Entertainment Ltd. (Blu-ray)

### LOST AND FOUND: AMERICAN TREASURES FROM THE

**NEW ZEALAND FILM ARCHIVE**  
(GB-USA/1914-1929) di John Ford, Alfred Hitchcock, Mabel Normand, Norman Taurog, Lyman Howe  
National Film Preservation Foundation (Dvd)

### DIE NIBELUNGEN

(Germania/1924) di Fritz Lang  
Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung, Wiesbaden – Transit Film GmbH, München (Dvd)

### PAULINO VIOTA. OBRAS/WORKS/ OUVRES 1966-1982

Intermedio (Dvd)

### PERFECT UNDERSTANDING

(GB/1933) di Cyril Gardner  
Cohen Film Collection (Blu-ray)

### PETER THOMPSON: 6 CINEMATIC ESSAYS +2 INTERVIEWS

(USA/1981-2012)  
Chicago Media Works

### PINTILIE CINEAST DVD BOX

(Romania/1965) di Lucian Pintilie  
Transilvania Film (Dvd)

### POD ZNAČKOU BAT'Á

(Cecoslovacchia/1935-1948)  
di Elmar Klos, Otakar Vávra  
Národní filmový archiv – Filmexport Home Video (Dvd)

### POLISH CINEMA CLASSICS VOLUME II

(*The Promised Land, Illumination, Escape from the 'Liberty' Cinema*, Polonia/1974-1972-1990) di Andrzej Wajda, Krzysztof Zanussi, Wojciech Marczewski  
Second Run (Dvd)

### PROVIDENCE

(Francia-Svizzera/1977) di Alain Resnais  
Jupiter Film (Dvd)

### RICHARD WAGNER

(Germania/1913)  
di Carl Froelich, William Wauer  
Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung, Wiesbaden – Transit Film GmbH, München (Dvd)

### TAM NA KONEČNÉ

(Slovenia-Cecoslovacchia/1957)  
di Ján Kadár, Elmar Klos  
Národní filmový archiv – Filmexport Home Video (Dvd)

### TECOPPA E ALTRI PERSONAGGI DI EDOARDO FERRAVILLA

(Italia/1914) di Luca Comerio  
Fondazione Cineteca Italiana (Dvd)

### UNDERGROUND

(GB/1928) di Anthony Asquith  
BFI Video Publishing (Blu-ray, Dvd)

### VOLGA EN FLAMMES

(Francia/1933) di Victor Tourjansky  
Lobster Films (Dvd)

### WHEEL OF ASHES

(USA/1968) di Peter Emmanuel Goldman  
Re:Voir (Dvd)

### WHITE OF THE EYE

(USA/1987) di Donald Cammell  
Arrow Films (Blu-ray, Dvd)

**Laboratorio di innovazione di Europa Cinemas per l'ampliamento del pubblico - Nuovi tipi di pubblico, nuove sfide e nuove prassi Europa Cinemas Audience Development Innovation Lab - New Challenges & approaches with new audiences**

Condotto da / *Directed by* Madeleine Probst (Watershed Cinema Programme Producer in Bristol & Vice-President of Europa Cinemas) con / *together with* Mathias Holtz (Programming Manager, Folkets Hus och Parker, Sweden) Organizzato da / *Organised by* Fatima Djoumer e il team di Europa Cinemas / *and the Europa Cinemas team*

Torniamo nella patria dello slow food e della riflessione lungimirante sul cinema del passato per la decima edizione dell'incontro annuale dei membri di Europa Cinemas, la cui rete comprende ben 69 paesi con quasi 1200 sale. Ciò che distingue le sale di Europa Cinemas dalle altre sono le nostre scelte di programmazione, che accolgono la ricca e diversificata gamma del cinema europeo e mondiale. Valorizzare questi film è una sfida complessa, in un mercato dominato dai campioni di incassi e da un marketing che può contare su budget altissimi.

In un contesto in rapida evoluzione in cui il consumatore digitale vuole 'tutto, ovunque, ora', come facciamo a mantenere la nostra autonomia e la nostra vitalità di spazi pronti a offrire agli spettatori un'esperienza di visione ricca e varia? Come possiamo trovare un modo intelligente e creativo per coltivare la nuova generazione di spettatori e creatori di cinema?

Sarebbe difficile immaginare un contesto più stimolante per esplorare soluzioni creative. Con le sue notti costellate di proiezioni in Piazza Maggiore, il Cinema Ritrovato è la prova tangibile che la storia del cinema è viva e vegeta e che il nostro ricco patrimonio cinematografico riesce ad attrarre persone di tutte le età, creando singole esperienze condivise in luoghi e tempi ben precisi. Mentre James Dean, icona di una generazione ribelle, diventerà il protagonista assoluto di Piazza Maggiore, noi rifletteremo su ciò che la generazione di nativi digitali del XXI secolo può volere dalle nostre sale cinematografiche.

Tra i principi che hanno ispirato il seminario ci sono l'importanza di far conoscere ai giovani il passato attraverso il cinema e il desiderio di consegnar loro un preciso patrimonio cinematografico europeo. Negli ultimi dieci anni, quasi 300 esercenti hanno avuto la possibilità di aprirsi a nuove modalità di coinvolgimento degli spettatori, modalità che hanno spesso prodotto esempi da seguire e collaborazioni pan-europee. Il processo dell'iniziativa deve molto alla generosità dei partecipanti e degli ospiti coinvolti, alla dedizione della coordinatrice Fatima Djoumer, ai team di Europa Cinemas e Il Cinema Ritrovato e ai preziosi contributi di Ian Christie, professore di cinema al Birkbeck College di Londra. Ho avuto il privilegio di partecipare a sei edizioni del seminario e di vederlo sempre più frequentato.

Negli anni, l'area d'interesse del seminario si è ampliata, reagendo ai cambiamenti della fruizione cinematografica in un ambiente digitale sempre più dirompente, fino a includere una riflessione più ampia mirata a creare modelli innovativi che siano in grado di coinvolgere gli spettatori del futuro in tutta la loro diversità.

Pare appropriato, per la decima edizione del seminario, definire Bologna un 'laboratorio di innovazione': l'espressione riflette l'esito del suo percorso, uno spazio di ricerca nel quale i professionisti del cinema possono elaborare e condividere esperimenti – successi e fallimenti – e individuare insieme strategie pratiche e sensate per gestire modalità di fruizione cinematografica sempre più dirompenti e dinamiche. La sensazione di scompiglio causata dal digitale, che consente all'utente di scegliere con libertà sempre maggiore i contenuti, ha portato alla necessità di reinventare il ruolo delle sale cinematografiche nel mondo digitale iperconnesso e multi-piattaforma di oggi.

Come ha osservato recentemente il regista e sceneggiatore Paul Schrader, "il cinema sta cambiando completamente, sistematicamente... Lo stiamo reinventando ancora una volta". Se il digitale ha reso più accessibile che mai la proiezione e la fruizione, non abbiamo ancora capito del tutto come l'accesso a una vastissima quantità di contenuti su un numero crescente di piattaforme possa influenzare le scelte dei film da proiettare, la percezione che lo spettatore ha della sala cinematografica e le abitudini di visione. Secondo studi recenti del francese CNC (Centre National du Cinéma et de l'image animée), in Francia la frequentazione delle sale cinematografiche tra i giovani sotto i 24 anni è in calo. Le ricerche della professoressa Elizabeth Prommer dell'Università di Rostock suggeriscono che le buone affluenze in molti paesi sono trainate da un aumento degli spettatori con più di 50 anni (fino al 41% in Germania).

Comunque si giudichino la provocazione di Schrader o gli esiti di queste ricerche sul futuro delle sale cinematografiche, stiamo certamente andando verso una situazione in cui il pubblico

si aspetta di più dal suo investimento di tempo e denaro, dal punto di vista esperienziale, partecipativo, curatoriale o editoriale. Ciò apre delle possibilità per le sale cinematografiche che hanno capito le esigenze del loro pubblico e che sono molto attive con i loro spazi in rete e sociali. Nonostante non si faccia che parlare di digitale, si riconosce che il fattore più importante per assicurarci un futuro nella nuova era è sin troppo umano e reale. Quelli che stiamo vivendo sono tempi esaltanti e impegnativi per noi esercenti cinematografici che siamo in prima linea nel vivace confronto con platee locali (e sempre più globali). Mettere a punto un approccio in sintonia con il XXI secolo non significa aver paura di imparare l'uno dall'altro e da altri settori (che possono essere l'industria, il commercio al dettaglio, il design o un ristorante come il rinomato Bertino e Figli di Bologna).

Quest'anno il direttore della Cineteca di Bologna, Gian Luca Farinelli, ci accompagnerà in una conversazione su vini naturali e cinema con il regista e sommelier Jonathan Nossiter (*Mondovino*), autore di *Natural Resistance* (che vede la partecipazione di Gian Luca e che sarà proiettato nel corso del Festival). L'ampliamento del pubblico del cinema d'essai è un processo molto simile alla produzione di vino naturale: in entrambi i casi, alla creazione di modelli imprenditoriali inventivi e sostenibili si accompagna la qualità dell'offerta. È un lavoro lungo, spesso nutrito dalla passione e dalla convinzione che diverse abitudini di consumo possano in fin dei conti arricchire la nostra vita sociale e culturale di individui all'interno di comunità diversificate.

Neil McGlone (autore e storico del cinema che ha collaborato a *A Story of Children and Film* di Mark Cousins) condividerà con noi alcune riflessioni sulle strategie creative con cui far conoscere alla prossima generazione il patrimonio cinematografico mondiale. La programmatrice di sala Muffin Hix ci

aiuterà a re-immaginare i nostri spazi raccontandoci l'esperienza di The Lost Picture Show e dei cinema pop-up. Rifletteremo anche su casi specifici per ispirare i partecipanti a individuare soluzioni creative (come nel caso degli appuntamenti al buio con il cinema della Repubblica Ceca e il nuovo sistema svedese di classificazione dei film, che punta a richiamare l'attenzione su storie che mettono al centro la figura femminile e a denunciare il maschilismo nell'industria del cinema).

Quale che sia il futuro delle sale cinematografiche, possiamo esser certi che il laboratorio di innovazione di Bologna ci offrirà ancora una volta uno spazio collettivo vivace e fruttuoso in cui liberare le nostre energie creative sotto lo sguardo attento del ribelle James Dean, del pacifista Charlie Chaplin e della femminista Germaine Dulac.

Madeleine Probst

Vice presidente di Europa Cinemas

*We return to the home of slow food and forward-thinking about cinema's past for the tenth edition of Europa Cinemas' pioneering annual gathering of exhibitors from across its network – now spanning 69 countries, with nearly 1,200 cinemas. What distinguishes the Europa Cinemas members from other cinemas are our programming choices, which provide an oasis for the rich and diversified range of European and world cinema. Raising the profile of these films is a challenge in a blockbuster-dominated market driven by large marketing budgets.*

*In a rapidly evolving digital consumer context of 'everything, everywhere, now', how do we ensure that we remain vital and resilient spaces for audiences to experience and engage with a diverse range of films? How can we think creatively and smartly about developing the next generation of cinema-goers and makers? It would be hard to imagine a more inspiring context to explore creative solutions to these challenges. With each night punctuated by packed 'pop-up' screenings*

*on Piazza Maggiore, Il Cinema Ritrovato is living and breathing proof that cinema's past is very much alive and that our rich film heritage can bring people of all ages, creating that unique shared experience at a specific time in a specific place. As James Dean, the icon of a rebellious 1950s generation takes centre stage in Piazza Maggiore, we reflect on what the generation of 21<sup>st</sup> century digital natives might want from our venues. One of the aspirations for setting up the seminar was a belief in the importance of introducing young people to their past through cinema and a desire to pass on the baton of a distinct European film heritage. Over the past decade, close to 300 practitioners have had the opportunity to meet and open themselves up to new ways of engaging audiences often resulting in enhanced models of practice and pan European collaborations. The initiative's success owes much to the generosity of the participants and guests involved, the dedication of co-ordinator Fatima Djoumer, the Europa Cinemas and Cinema Ritrovato teams and the unique insights of Ian Christie, Professor of Film at Birkbeck College, London. I've had the privilege of being involved in six editions and feel proud to be part of its ever-expanding alumni.*

*Over the years, the focus of the seminar has expanded, responding to the shifts in the way people consume film in a disruptive digital environment, to a broader brief around creating innovative and resilient cinema models that engage audiences of the future, in all their diversity. It is fitting that for its tenth edition, we now call Bologna an 'innovation lab' reflecting what it has evolved into; a vital research and development space for cinemas to develop and share experiments – successes and failures – and collectively evolve responsive and practical strategies for dealing with increasingly disruptive and dynamic film exhibition environment. That sense of disruption brought about by digital's increased choice of content wherever and whenever the consumer wishes and the ensuing necessity for re-invention has become a central*

pre-occupation and driving force for re-imagining the role of cinemas in today's digital multi-platform connected world. As filmmaker and scriptwriter Paul Schrader recently observed, "film is undergoing a total systematic change... We're making it all up again". Whilst digital has enabled film making, watching and culture to be more accessible than ever, we're only beginning to grasp the extent to which access to vast amounts of content on a proliferating choice of platforms might affect cinemas choices of films to screen, audiences perception of cinemas as a place to watch film as well as impact on our communities' cinema-going habits.

According to recent studies by the French National Cinema Centre (CNC), cinema-going in the under-24-year-old demographic is on the wane in France. Research from Professor Elizabeth Prommer of the University of Rostock also suggests healthy cinema admissions in many countries are driven by a rise in cinema-goers over-50 (up 41% in Germany).

Whatever one might think about Schrader's provocation or what these findings tell us about the future of watching films in cinemas, we are certainly moving into an environment where audiences expect more from their investment of time and money whether it be event driven, ex-

periential, participatory, curatorial or editorial. This creates opportunities for cinemas who have an understanding of their audiences and who are active with their online and social spaces. For all this talk about digital, there's an acknowledgement that the most important factor in securing our future in the digital age remains all too human and real. These are both exciting and demanding times for us cinema exhibitors that are at the forefront of a live debate with local (and increasingly global) audiences. Building a 21<sup>st</sup>-century approach to cinema exhibition means not being afraid to learn lessons from each other as well as other fields of expertise, whether that's other parts of our industry, retail, design or a family restaurant such as Bologna's lunchtime favourite Bertino e Figli.

This year, we are delighted that Cineteca Di Bologna's Gian Luca Farinelli will be joined by sommelier turned filmmaker Jonathan Nossiter (Mondovino) for a talk about natural wine culture and cinema inspired by his latest film *Natural Resistance* (which incidentally stars Gian Luca and screens at the festival.) Much like the natural wine-making business, developing audiences for cultural cinema is as much about creating innovative and sustainable business models as it is about making meaning.

It is slow work, often fuelled by a passion and a belief that a diverse diet of cinema can ultimately enrich our cultural and social lives as individuals within diverse communities.

Neil McGlone (Writer & Film Researcher on Mark Cousins' *A Story of Children and Film*) will share some of his thoughts on creative ways of bringing world film heritage to the next generation. Programmer Muffin Hix will help us re-imagine our spaces inspired by *The Lost Picture Show's* 'Pop-up' experiences. We also draw on case studies to inspire participants to think outside the box such as blind dates with cinema from the Czech Republic and Sweden's A rating system making us think about gender on the big screen.

Whatever our crystal gazing might have to say about the future of cinema-going, we can be confident that Bologna's innovation lab will once again provide a lively and productive collective space to unleash our creative thinking under the watchful eye of rebellious James Dean, pacifist Charlie Chaplin and feminist Germaine Dulac.

Madeleine Probst  
Vice-President, Europa Cinemas



## XII MOSTRA MERCATO DELL'EDITORIA CINEMATOGRAFICA 12<sup>TH</sup> FILM PUBLISHING FAIR

**Biblioteca Renzo Renzi**  
**Piazzetta Pier Paolo Pasolini, 3/b**  
**26 giugno-5 luglio, 9-18.30 / 26<sup>th</sup> June -5<sup>th</sup> July, 9 am-6.30 pm**

Nei giorni del Cinema Ritrovato e del convegno che celebra il centenario di Charlot, si apre la XII edizione della Mostra mercato dell'editoria cinematografica. La Cineteca non ospita solo librerie antiquarie e punti vendita specializzati, ma per la prima volta offre una vetrina alle più recenti pubblicazioni dei più importanti editori nazionali e internazionali.

In vendita un migliaio di pubblicazioni provenienti da quasi 60 editori di diverse nazionalità. Storiche collane cinematografiche, giovani editori indipendenti, le più famose etichette di Dvd americane, francesi, inglesi. Presenti anche i cataloghi di prestigiose mostre cinematografiche internazionali e alcune nuove riviste per i puri cinefili. La Mostra rappresenta un'occasione unica per studiosi e appassionati di acquistare le curate edizioni Dvd prodotte da una quindicina di archivi e cineteche internazionali: Bruxelles, Lisbona, New York, Oslo, Parigi, Roma, Tolosa, Torino, Vienna... oltre a Bologna, naturalmente.

E per i collezionisti, una novità assoluta: in vendita anche manifesti e locandine originali di circa 180 film distribuiti in Italia tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta.

In orario serale il cortile della biblioteca diventerà il luogo di incontro conviviale con autori e curatori di una decina di pubblicazioni selezionate: la presentazione di ogni volume sarà accompagnata da un calice offerto dalla biblioteca.

*While Il Cinema Ritrovato and the convention celebrating one hundred year of the Tramp are taking place, the 12<sup>th</sup> Film Publishing Fair opens. Cineteca does not only house antique bookshops and specialized sales points, but for the first time it will select itself recent titles from the most important national and international publishers.*

*There are a thousand titles from almost sixty publishers of different nationalities on sale. Renowned film book collections, young independent publishers, the most famous American, French and British DVD labels. There are also catalogues from the prestigious international film exhibitions and some new reviews for real film buffs. In the beautiful environment of the Biblioteca Renzo Renzi, the fair provides a unique chance for students and enthusiasts to buy the smart DVD editions produced by around fifteen archives and international film libraries in Brussels, Lisbon, New York, Oslo, Paris, Rome, Toulouse, Turin, Vienna... and of course Bologna.*

*And something unprecedented for the collectors: about 180 posters and fliers from films released in Italy from the Fifties to the Seventies.*

*A chance to buy works that are unique or hard to find that is not to be missed.*

*In the evenings the courtyard of the library will become a friendly place to meet authors and editors of around ten selected publications: the presentation of every volume will be accompanied by a glass of wine offered by the library.*

Non esiste altro modo per imparare l'arte del restauratore cinematografico che attraverso la pratica, perché nessun corso universitario è in grado di offrire una formazione simile. Per questo motivo dal 2007 la Cineteca di Bologna – in collaborazione con FIAF, ACE e UE MEDIA Plus Programme – promuove e ospita la FIAF Film Restoration Summer School, aprendo le porte del suo laboratorio, L'Immagine Ritrovata, leader nel campo del restauro cinematografico da oltre vent'anni.

Il principale obiettivo del progetto è la condivisione con i partecipanti selezionati dell'esperienza di professionisti ed esperti del settore provenienti da tutto il mondo, nonché dello staff del laboratorio e della Cineteca di Bologna.

Nella fase di tirocinio formativo i partecipanti avranno l'occasione di prendere parte al lavoro quotidiano di un laboratorio altamente specializzato, in tutti i settori e in tutti i passaggi del processo di restauro.

La Film Restoration Summer School / FIAF Summer School 2014 si rivolge agli archivisti, allo staff degli archivi FIAF e agli studenti. Lo scopo è incoraggiare la condivisione della conoscenza nel campo del restauro cinematografico per le generazioni presenti e per quelle future, e per gli archivi di tutto il mondo. Il corso teorico si terrà nelle sale della Cineteca di Bologna e nella biblioteca, mentre la pratica si svolgerà nel laboratorio L'Immagine Ritrovata a Bologna. La pratica durerà due settimane, da lunedì 7 a venerdì 18 luglio 2014 e sarà preceduta dal festival Il Cinema Ritrovato (28 giugno-5 luglio per una settimana) e da un mese (14 maggio-18 giugno ogni mercoledì) di *distance learning* online sulle tecnologie di restauro, con aggiornamenti settimanali.

Corso teorico online sul restauro cinematografico:  
*distance learning*, 14 maggio-18 giugno (ogni mercoledì)  
Lezioni teoriche e partecipazione al festival Il Cinema Ritrovato: Bologna, 28 giugno-5 luglio  
Tirocinio presso il laboratorio di restauro:  
Bologna, 7-18 luglio

*There is no way to learn the craft of a film restorer other than by apprenticeship, as no class at university level would reach this goal. As a matter of fact, since 2007 Cineteca di Bologna – in collaboration with FIAF, ACE and UE MEDIA Plus Programme – has been promoting and hosting the FIAF Film Restoration Summer School, opening its highly specialized state-of-the-art laboratory, L'Immagine Ritrovata, which has been working in the film restoration industry for over 20 years. The main purpose of this project is having selected participants experience hands-on the work of actual restoration professionals. They will also meet restoration experts from all over the world, as well as the laboratory and Cineteca di Bologna staff. The training is conceived for an international target group, and will be taught by an international panel of the best experts from different countries. The Film Restoration Summer School / FIAF Summer School 2014 is conceived both for archivists and staff working at FIAF archives, and students. The aim is to foster a shared knowledge in the field for current and future generations and world film archives. Lectures and screenings will take place at Cineteca di Bologna's movie theatres and library, while the film restoration training will be run at the laboratory L'Immagine Ritrovata in Bologna. Training will last 2 weeks, from Monday 7<sup>th</sup> July through Friday 18<sup>th</sup> July 2014. Il Cinema Ritrovato film festival (28<sup>th</sup> June to 5<sup>th</sup> July 2014 – 1 week) forms part of the course as well as a number of lectures included in the festival programme. The course will start with a one-month online distance learning experience on restoration technologies with weekly updates (14<sup>th</sup> May to 18<sup>th</sup> June 2014 – each Wednesday).*

*Film restoration online theory course: distance learning,  
May 14<sup>th</sup> to June 18<sup>th</sup> (on Wednesdays)  
Theory lectures and Il Cinema Ritrovato film festival:  
Bologna, June 28<sup>th</sup> through July 5<sup>th</sup>  
Restoration practice classes: Bologna, July 7<sup>th</sup> through July 18<sup>th</sup>*



## LA NASCITA DEL FILM ARCHIVE MOVEMENT, 1936-1940 THE BIRTH OF THE FILM ARCHIVE MOVEMENT, 1936-1940

Il 17 giugno 1938, i rappresentanti della Cinémathèque française, del British Film Institute, della Museum of Modern Art Film Library di New York e del Reichsfilmarchiv si riunirono nella residenza del Primo ministro francese a Parigi per costituire la Fédération Internationale des Archives du Film. Il 75° anniversario della FIAF ha offerto l'occasione per ricordare la nascita e i primi anni della rete degli archivi, dalla creazione dei primi importanti archivi tra il 1934 e il 1936, ai primissimi passi della FIAF, prima che nel 1940 la guerra ponesse fine allo slancio iniziale.

Questa conferenza offrirà una visione d'insieme della mia ricerca, che si basa sullo studio di interessanti documenti d'anteguerra conservati nel Segretariato della FIAF a Bruxelles e nelle collezioni della Cinémathèque française, del BFI e del MoMA.

Esaminerò innanzitutto i primi scambi (di informazioni, film e materiali correlati) che si svolsero tra gli archivi quando i rispettivi fondatori si resero conto della necessità di stabilire contatti internazionali, non solo per rafforzare la legittimità del loro lavoro in un'epoca in cui la conservazione del patrimonio cinematografico era un'attività completamente nuova e dunque non riconosciuta (e peraltro molto costosa), ma anche per ampliare le ancora limitate collezioni di film classici. Questi pionieri della conservazione vedevano i film (intesi come opere d'arte ma anche come documenti storici) nella loro dimensione universale: non si sarebbero mai sognati di limitare le acquisizioni ai rispettivi ambiti nazionali. Il viaggio in Europa compiuto nel 1936 da Iris Barry e John Abbott del MoMA rappresentò il primo fondamentale passo di questa rete internazionale. Va anche sottolineata l'importante collaborazione tra il giovane Henri Langlois della Cinémathèque française e le sue controparti americane, tra il 1936 e il 1938. I loro primi scambi furono accompagnati da delusioni e da speranze infrante: far circolare le copie da un paese all'altro era molto costoso, i detentori dei diritti spesso non collaboravano, le copie scambiate erano talvolta di mediocre qualità.

Passerò quindi in rassegna gli eventi che portarono alla fondazione della FIAF, tra maggio e ottobre 1938, sotto l'impulso di Langlois. Più di chiunque altro Langlois capiva i vantaggi per il suo archivio di una simile rete internazionale ed esercitò un'influenza decisiva sulla scelta di Parigi come sede della Federazione e del suo amico Georges Franju come primo Segretario esecutivo. Se il processo di costituzione della FIAF andò per le lunghe non fu solo a causa della diversità di idee e temperamenti dei vari membri o della distanza geografica che li separava, ma anche del sempre più ostile clima politico internazionale. La FIAF fu istitu-

*On 17 June 1938, representatives of the Cinémathèque française, the British Film Institute, the Museum of Modern Art Film Library (New York) and Germany's Reichsfilmarchiv met in the residence of the French Prime Minister in Paris to sign the founding document of the International Federation of Film Archives. In the occasion of FIAF's 75<sup>th</sup> anniversary, the time seemed ripe to look back on the birth and early stages of the film archive movement, from the creation of the first major film archives between 1934 and 1936 to the formation of FIAF in 1938 and its very first achievements, before the war all but put an end to this initial momentum in 1940.*

*This illustrated lecture gives an overview of my current research on the subject, which is based on the examination of fascinating pre-war documents found in the FIAF Brussels Secretariat and in the archival collections of the Cinémathèque française, BFI and MoMA.*

*I shall first of all examine the early exchanges (of information, films, and related materials) between the first emerging film archives, when their respective founders realized that establishing international contacts was an absolute condition of their development. It would not only reinforce the legitimacy of their work at home, at a time when the preservation of the film heritage was a completely new and therefore unrecognized activity (yet a very expensive one), but also help them expand their still modest collections of film classics. These like-minded pioneers only envisaged the history of film (both as a work of art and as a historical record) in its universal dimension, and therefore it never crossed their minds to limit their film acquisitions to their national cinemas. In that respect the trip of MoMA's Iris Barry and John Abbott to Europe in the summer of 1936, represented the first key moment in the formation of this international network. One must also stress the importance of the early collaboration between the young Henri Langlois of the Cinémathèque française and his two American counterparts between 1936 and 1938. With their first exchanges also came the first frustrations and dashed hopes, because of the cost of circulating prints from one country to the other, the often less than co-operative rights holders or the poor quality of the prints exchanged.*

*I will then review the main events which led to the formation of FIAF between May and October 1938 under the impetus of Langlois, who more than anyone else understood the benefits of such an international network for his own archive – hence his decisive influence over the choice of the Paris headquarters and that of his friend Georges Franju as the first Executive Secretary. If the foundation of FIAF was a rather drawn-out process, it is not only because of the differences of views (and of temperament) of the different partners or the geographical distance between them, but also because of the increasingly hos-*

ita dopo l'Anschluss e prima degli Accordi di Monaco: in quel contesto fu quasi un miracolo che alla fine del 1938 la Federazione fosse pronta a mettersi al lavoro. Nei primi mesi del 1939 si stabilirono contatti con gli archivi cinematografici in fase di costituzione nei vari paesi e si organizzò a New York il primo congresso. Si svolse nel luglio del 1939 e permise ai quattro membri fondatori di perfezionare il progetto comune, ma la guerra imminente impedì di formulare piani a lungo termine. Inoltre il rappresentante della Germania sfruttò la FIAF per ottenere copie di film militari e propagandistici dai colleghi di Francia, Gran Bretagna e Stati Uniti, atteggiamento che non faceva ben sperare per il futuro della Federazione. Dopo lo scoppio della guerra il Segretariato rimase attivo ancora per qualche mese, ma le priorità dei quattro archivi fondatori erano ormai altrove. L'occupazione di Parigi (e la chiusura della sede della FIAF) nel giugno 1940 da parte dell'esercito tedesco pose fine alla collaborazione internazionale, anche se fino al 1942 si continuò a invocare la FIAF nei negoziati tra la Cinémathèque française e le forze d'occupazione. Nel 1949 la FIAF rinacque, ma questa è un'altra storia.

Christophe Dupin

*tile international political climate – FIAF was formed exactly between the Anschluss and the Munich Agreements. In that context it was almost a miracle that by the end of 1938 FIAF was ready to start work. The first months of 1939 were spent establishing contacts with emerging film archives in various countries and preparing the first FIAF congress in New York. Although the congress did take place in July 1939, and allowed the four founder-members to refine their common project, by that time hopes of a long-term future for the Federation were being dashed by the imminent prospect of war. Besides, as this lecture will show, the representative of the German archive used its membership of FIAF to obtain prints of propaganda and military films from his French, British and American counterparts – this hardly boded well for the future of the Federation. After the outbreak of war, the Secretariat remained active for a few more months, but the priorities of the four founding archives were now elsewhere. The occupation of Paris (and the sealing of the FIAF office) by the German army in June 1940 put an effective end to the international co-operation – even though FIAF would be invoked in the negotiations between the Cinémathèque française and the occupying forces until 1942. As for the re-birth of FIAF in 1946, that is another story.*

Christophe Dupin

## ACE (ASSOCIATION DES CINÉMATÈQUES EUROPÉENNES). 3<sup>RD</sup> WORKSHOP

Dal 2012, l'ACE (Association des Cinémathèques Européennes, i cui 44 membri rappresentano i principali archivi cinematografici europei) organizza una serie di seminari per permettere alle figure professionali del settore di raccogliere idee e confrontarsi sulle questioni più pressanti. Quest'anno il seminario discuterà l'impatto della distribuzione digitale sulle politiche di acquisizione e conservazione. Come si pongono gli istituti per il patrimonio cinematografico di fronte al fatto che nell'era digitale il deposito di opere che non fanno parte del patrimonio nazionale si sta riducendo? Come cambia la situazione delle collezioni analogiche quando le copie non possono più essere sostituite? Sono solo alcune delle questioni che si sono fatte sempre più urgenti per tutti gli archivi e che verranno discusse nel seminario. Il seminario è unicamente su invito, per le iscrizioni si prega di scrivere a [ace@deutsches-filminstitut.de](mailto:ace@deutsches-filminstitut.de)

*Since 2012, the ACE (Association des Cinémathèques Européennes whose 44 members represent all the major film archives in Europe) organizes a series of workshops to allow professionals in cinémathèques and film archives to brainstorm about the most pressing issues in the field.*

*This year, the workshop will focus on how collection and acquisition policies are affected by the advent of digital distribution. How film heritage institutions deal with the fact that in the digital age deposit of non-domestic works is shrinking? How the status of analog collections changes when prints cannot be replaced anymore? These are some of the questions that have become increasingly important for all archives and that the workshop will debate.*

*The workshop is by invitation only, to register please write to [ace@deutsches-filminstitut.de](mailto:ace@deutsches-filminstitut.de)*

## INDICE DEI FILM / *FILM INDEX*

- 1/48", 281  
 IX Olimpiade di  
 Amsterdam, La, 209  
 Abentueur des Prinzen  
 Achmed, Die, 323  
 Accadde al commissariato,  
 261  
 Addio giovinezza!, 27  
 Aegypten – Alexandrien –  
 Kairo, 61  
 Ajantrik, 92  
 Albert Sandler and His  
 Violin – Czardas, 65  
 Ali Baba et les quarante  
 voleurs, 59  
 À l'ombre de la guillotine,  
 46  
 Alta infedeltà, 267  
 Amor di regina, 23  
 Amor pedestre, 40  
 Amore difficile, L, 262  
 Am Meer, 64  
 Ani. La città dalle mille  
 chiese, 60  
 Anthem, 282  
 Antoinette Sabrier, 198  
 Après Mein Kampf, mes  
 crimes, 69  
 Aquila nera, 246  
 Arab Life and Custom, 57  
 Are We Downhearted, 64  
 Au bout du mond, 323  
 Au Music-Hall, 312  
 Autrefois... aujourd'hui,  
 201  
 Awara, 85
- Bank, The, 303  
 Bhartiya samachar chitra, 99  
 Beatrice Cenci, 251  
 Beggars of Life, 226  
 Bicyclette présentée en  
 liberté, La, 311  
 Bili, bëm i budem bit', 70  
 Bimbov nesrečni priprtijaj,  
 322  
 Blume der Kasba, 61  
 Boccaccio '70, 261  
 Bords de la Tamise d'Oxford  
 à Windsor, Les, 45  
 Brand X, 167  
 Brousse, 58  
 Brüder, 286  
 By the Sea, 300
- Cabinet des Dr. Caligari,  
 Das, 137  
 Cabiria, 41  
 Capriccio all'italiana, 270  
 Case of Lena Smith, The,  
 281  
 Cavaliere misterioso, Il, 246  
 Celles qui s'en font, 65  
 Cendrillon ou la pantoufle  
 merveilleuse, 311  
 Ceux qui ne s'en font pas,  
 201  
 Champion, The, 296  
 Chandralekha, 84  
 Charlie Chaplin's Burlesque  
 on Carmen, 306  
 Chez les Bosniaques, 60  
 Chienne, La, 145  
 Chokoladen und  
 bonbonsfabrikation, 134  
 Christus, 43  
 Cigarette, La, 195  
 Cine-journal: Stacia  
 Napierkowska, 39  
 Cinema 70. In sessanta  
 minuti, 215  
 Clown et le pasha  
 neurasthénique, Le, 59  
 Coloured Hair-Craze, The,  
 40  
 Comment vivent et meurent  
 les Arabes, 59  
 Complessi, I, 269  
 Conference – Notes on Film  
 05, 79  
 Constantine, 61  
 Contesse Greffulhe en robe  
 de soir, rue d'Astorg 10,  
 La, 39  
 Controcesso, 267  
 Corso rouge, Le, 31  
 Coupable, La, 39  
 Cours du soir, 172  
 Croix de bois, Les, 146  
 Cuore e cuori, 39  
 Da Gardone a Riva, 135  
 Da Piombino a Portoferraio,  
 135  
 Dal pontificato di Pio X  
 all'elezione di Benedetto  
 XV, 134  
 Damas. Gewohnheiten und  
 gebräuche, 58  
 Dance of the Moods, 64  
 Danse du flambeau, 313
- Danses Algériennes: 1.  
 Danses des ouled-nails, 57  
 Dégustation maison, 173  
 Dionnes, Les, 313  
 Do Bigha Zameen, 87  
 Dodatkowe wole trawienne  
 magistra kizioła, 129  
 Dokfah Nai Meu Maan,  
 278  
 Domestique se venge, Le,  
 311  
 Drame dans les airs, Un, 29  
 Duello, Il, 45
- East of Eden, 203  
 Easy Street, 322  
 École des facteurs, L, 172  
 Effetti di luce, 39  
 Egypt and Her Defenders,  
 61  
 En bateaux sur le Nil, 56  
 En dirigeable sur les champs  
 de bataille, 27  
 Envers du théâtre, L, 30  
 Epic of Everest, The, 138  
 Étoile du génie, L, 44  
 Exploits of Elaine (Episodi  
 6): The Vampire, The, 30  
 Eye for Eye, 57
- Fantasia arabe, 58  
 Fantômas, 46  
 Fantômas contre Fantômas,  
 46  
 Faraon, 122  
 Faux magistrat, Le, 46  
 Ferda mravenec, 322  
 Festa pirotecnica nel cielo di  
 Londra, 311  
 Fille de Delft, La, 29  
 Fior di male, 37  
 Fiore del deserto, Il, 59  
 Focolare domestico, Il, 36  
 Folie des vaillants, La, 197  
 Folly of Vanity, The, 44  
 Fontane di Roma, 135  
 Forza e la ragione. Intervista  
 a Salvador Allende, La, 212  
 Four Indian Love Lyrics, 65  
 Frederic Chopin, 64  
 Frederick White's Famous  
 London Cabarets, 65  
 Fuochi d'artificio e  
 luminarie, 134
- Gai dimanche, 171  
 Georges Bizet, 65  
 Giant, 206  
 God Defend the Right, 65  
 Gole del Sagittario, 135  
 Good-bye, My Lady, 243  
 Grand ballet, 313  
 Gubijinsjo, 108  
 Guerre du feu, La, 23
- Ha.Wei. 14 März 1938, 281  
 Hanamuko no negoto, 102  
 Hanayome no negoto, 102  
 Hard Day's Night, A, 163  
 Harp Overture – March  
 Triumphant, 64  
 Haydn and Mozart, 64  
 His New Job, 295  
 Hitler Gang, The, 75  
 Hitler's Reign of Terror, 68  
 Hitori musuko, 111  
 Hiver en Hollande, 29  
 Homme qui marche sur la  
 tête, L, 311
- Idiot qui se croit Max  
 Linder, L, 312  
 Idroplano Forlanini, L, 134  
 Ieri oggi domani, 264  
 In a Japanese Garden, 65  
 In the Land of the Head  
 Hunters, 32  
 In the Park, 297  
 Indian News Review no.  
 5, 98  
 Indian News Review no.  
 172, 98  
 Indian News Review no.  
 246, 99  
 Indian News Review no.  
 297, 99  
 Indian News Review n°  
 550, 99  
 Industrie de la soie au Japon,  
 40  
 It Happened Here, 158  
 It Was a Nice Quiet  
 Morning, 64
- Jitney Elopement, A, 298  
 Jongleurs de Massues, 311  
 Jour se lève, Le, 149  
 Juve contre Fantômas, 46
- Kaagaz ke Phool, 95  
 Kelionė ūkų lankomis, 223  
 Kobelkoff, 311  
 Kot i lisa, 323  
 Krag, 126
- Lady and Her Maid, A, 34  
 Lady from Shanghai, The,  
 152  
 Laikas eina per miestą, 222  
 Landpomeranze, Die, 51  
 Langlois, 211  
 Lenin w Polsce, 123  
 Letzte Akt, Der, 77  
 Life in Jaffa, 56  
 Lily Ménagère, 40  
 Living London, 311  
 Loan Shark King, The, 35  
 Long men kezhan, 166
- Maciste all'Inferno, 253  
 Mädchen geht an land, Ein,  
 290  
 Mademoiselle et Madame de  
 Tinan, rue d'Astorg 10, 39  
 Madhumati, 94  
 Magia a prezzi modici, 252  
 Magic Face, The, 76  
 Mahatma Gandhi at the  
 Round Table Conference,  
 98  
 Maison Fifif, 39  
 Man I Killed, The, 27  
 Man I Love, The, 228  
 Manfredonia, 135  
 Mari jaloux, 313  
 Mariage de Elaine Greffulhe  
 et Armand de Gramont,  
 Duc de Guiche, le 14  
 Novembre 1904, 39  
 Marito e moglie, 258  
 Marmor de Carrara, 45  
 Mary Wigman Danser, 64  
 Matrimonio all'italiana, 159  
 Maudite soit la guerre, 25  
 Meissner Porzellan! Lebende  
 Skulpturen der Diodattis im  
 Berliner Wintergarten, 281  
 Merry Widow, The, 276  
 Midnight Mary, 233  
 Mikado, The, 64  
 Miserabili, I, 247  
 Misères de l'aiguille, Les, 40  
 Moj strannyj deduška, 323  
 Moja mama – samolět, 323

- Monument Film, 280  
Morgen beginnt das Leben, 287  
Mort du soleil, La, 196  
Mort qui tue, Le, 46  
Mosaici a Ravenna, 250  
Mostri, I, 264  
Mother India, 91  
My Darling Clementine, 150
- Nakinureta haru no onna yo, 104  
Natural Resistance, 216  
Navigli, 134  
Ně toptať fašistskomu sapogu našej rodiny, 70  
Ned med vaabnene!, 24  
Neregių žemė, 223  
Neuste Stern vom Variété, Der, 51  
New York Review of Books: a 50 Year Argument, The, 217  
Night Nurse, 228  
Night Out, A, 295  
Nightingale's Courtship, The, 64  
Nihon no eiga zukuri, 112  
Norrullsligan, 139  
Notes on film 03, mosaik mécanique, 281  
Nothing Sacred, 234  
Novye pochozdenija Švejka, 74
- Odalisque et la note du tailleur, L, 40  
Odrpyski, 127  
Oidhche Sheanchais, 147  
Ojo okichi, 109  
Oklahoma!, 155  
On with the Dance, 64  
Orribile segreto del dottor Hichcock, L, 254  
Other Men's Women, 231  
Ox-Bow Incident, The, 238
- Palle alene i verden, 323  
Parada, 127  
Parajanov: The Last Spring, 214  
Paris, 65  
Partie de campagne, Une, 148  
Paseżerka, 117  
Pathé Newsreel 178A, 40  
Paura, La, 153
- Pélérinage arabe, 59  
Per un pugno di dollari, 161  
Perfetta ebbrezza, La, 44  
Péripéties d'un amant, Les, 313  
Peu de rêve sur le Faubourg, Un, 201  
Photographie d'une étoile, 311  
Piccolo cerinaio, Il, 36  
Pierwszy Dzień Wolności, 119  
Più bella serata della mia vita, La, 169  
Police, 307  
Popioły, 121  
Poredni zajček, 322  
Prelude, 64  
Present, The, 282  
Princesse Mandane, La, 198  
Przygoda z piosenką, 124  
Pyasa, 89
- Questa è la vita, 261
- Razzia in St. Pauli, 287  
Rebel without a Cause, 204  
Recreation, 282  
Reine de Saba, La, 43  
Reise Durch Palästina, 56  
Ricordo della settimana d'aviazione. Milano 1910, 134  
Risveglio delle marionette, Il, 45  
Ro.Go.Pa.G. (episodio *Il pollo ruspante*), 265  
Roller Coaster Rabbit, 282  
Rosa di Bagdad, La, 323
- Salvatore Giuliano, 156  
Samson, 116  
Samyj chrabryj (a novella in Boevoj Kinosbornik no 7), 71  
Sangue bleu, 36  
Sayat Nova / Nran Guyne, 175  
Scena musicale a soggetto, 65  
Schönheits konkurrenz in der Kinderwelt, 134  
Schwechater, 282  
Se permettete parliamo di donne, 268  
Sette peccati capitali, I, 258  
Shanghai'd, 304  
Shop Girl Detective, The, 35
- Shunkinsho: Okoto to Sasuke, 107  
Šimtamečių godos, 223  
Sister Mary Jane's Top Note, 65  
Sitten und gebräuche in Italien, 134  
Six soeurs Dainefs, Les, 313  
Smyrne, 60  
Snežinka, 323  
Soigne ton gauche, 171  
Son v ruku (Boevoj Kinosbornik no 1, 71  
Sorelle Bartels, Le, 311  
Sorokovyte: Bol'sie igry malen'kich ljudej, 214  
Socialismi, 219  
Spare Time, 281  
Sperduti nel buio, 219  
Star Is Born, A, 237  
Star Witness, The, 230  
Storie sulla sabbia, 266  
Strange Death of Adolf Hitler, The, 73  
Sultan réchade a Bitolja, Le, 57  
Sur le Bosphore, 56  
Syn, 128  
Svatba v korálovém moři, 322
- Tanzbühne Laban, 65  
Tempi nostri, 273  
Temptress, The, 142  
Teodora imperatrice di Bisanzio, 249  
Teufelchen, Das, 50  
Théâtre Populaire Arabe, Le, 59  
Three Wishes, The, 323  
Tonari no Yae-Chan, 105  
Toreador's Song, 65  
Torre Bela, 213  
Totò a colori, 259  
Tra le pinete di Rodi, 61  
Tramp, The, 299  
Tre passi nel delirio, 271  
Tunis and Surroundings, 61  
Turkey – Konstantinopel, 60  
Turkije, 60  
Tusalava, 65  
Types arabes, 58  
Types de Macédoniens, 59
- Unknown Tripoli, 59  
Ureshii koro, 103
- Vagabond, The, 322  
Vainqueurs et vaincus, 56  
Valentina vuole il vicino, 45  
Vampiri, I, 252  
Vánoční sen, 322  
Vengeance du Bottier, La, 313  
Veuve du Marin, La, 29  
Vie cosmopolite au Caire, La, 56  
Vie et la passion de Jésus-Christ:2. L'Étoile mystérieuse, 56  
Vinti, I, 260  
Vordertreppe – Hintertreppe, 45  
Vorstadtvarieté, 289  
Vues Lumière: no. 409 – no. 416: Bethléem – Beyrouth – Damas – Constantinople, 61
- W Szponach Seksu, 128  
Wanda's Trick, 52  
Wem gehört das kind?, 50  
Westward the Women, 241  
Why Be Good?, 143  
Wie es noch kommen wird, 39  
Wild Boys of the Road, 232  
Wishing Ring, an Idyll of Old England, The, 32  
Woman, A, 302  
Work, 301  
Work Made Easy, 311  
Wutai Jiemei, 165
- Yellow Sky, 239  
Yes We Have No..., 64  
You Never Know Women, 226  
Yours, 282
- Zhenshchina Zavtrashnego Dnya, 35  
Žicharka, 323  
Rękopis Znaleziony w Saragossie, 118  
Zwei Welten, 286

## INDICE DEI REGISTI / DIRECTORS INDEX

- Amal'rik, Leonid, 70  
 Angeles, Bert, 34  
 Antamoro, Giulio, 43  
 Antonioni, Michelangelo, 260  
 Antonisz, Julian Józef, 128, 129  
 Aronova, Julija, 323
- Babičenko, Dmitrij, 70  
 Bareja, Stanisław, 124  
 Bernard, Raymond, 28, 146  
 Berr, Jacques, 171  
 Blasetti, Alessandro, 273  
 Bosetti, Roméo, 312  
 Breer, Robert, 282  
 Bronzit, Konstantin, 323  
 Brooke, Van Dyke, 35  
 Brownlow, Kevin, 158  
 Brunel, Adrian, 64
- Capellani, Albert, 57, 311  
 Carné, Marcel, 149  
 Černyševa, Natal'ja, 323  
 Chamberlain, Wynn, 167  
 Chaplin, Charles, 292-313, 322  
 Čhardynin, Piotr, 35  
 Clamour, Raphael, 40  
 Clément, René, 171  
 Collins, Alf, 64  
 Cullen, Robert J., 64  
 Curtis, Edward S., 32  
 Czekała, Ryszard, 128
- D'Amico, Luigi Filippo, 269  
 De Antoni, Alfredo, 44  
 De Filippo, Eduardo, 258  
 De Sica, Vittorio, 159, 264  
 Deed, André, 45, 312  
 Denola, George, 23  
 Dodal, Karel, 322  
 Domeneghini, Anton Gino, 323  
 Dr. R. Portegg (Rosa Porten & Franz Eckstein), 48-53  
 Dulac, Germaine, 65, 193-201  
 Dutt, Guru, 89, 95
- Elvey, Maurice, 44
- Fabre, Marcel, 40  
 Fabrizi, Aldo, 261  
 Falena, Ugo, 39
- Farrow, John, 75  
 Fellini, Federico, 271  
 Fellini, Riccardo, 266  
 Ferreri, Marco, 267  
 Feuillade, Louis, 46  
 Fitzhamon, Lewin, 65  
 FitzPatrick, James A., 64, 65  
 Flaherty, Robert, 147  
 Ford, Aleksander, 119  
 Ford, John, 150  
 Frank, Robert, 282  
 Freda, Riccardo, 244-255  
 Freund, Karl, 65  
 Froberville, Jules de, 313
- Gad, Peter Urban, 45  
 Gallone, Carmine, 37  
 Garza, Jorge Lorenzo Flores, 281  
 Gasnier, Louis, 30  
 Genina, Augusto, 27, 36, 140  
 Ghatak, Ritwik, 92  
 Goshō, Heinosuke, 102  
 Greco, Emidio, 212  
 Gregoretti, Ugo, 265  
 Grikevičius, Almantas, 222  
 Guerra, Roberto, 211
- Harlan, Thomas, 213  
 Has, Wojciech, 118  
 Henning-Jensen, Astrid, 323  
 Hershon, Eila, 211  
 Hochbaum, Werner, 284-291  
 Hogan, James, 73  
 Holger-Madsen, 24  
 Hu, King, 166
- Ivanov, Aleksandr, 70  
 Ivanov-Vano, Ivan, 70
- Jennings, Humphrey, 281  
 Jutkevič, Sergej, 74, 123
- Kapoor, Raj, 85  
 Kawalerowicz, Jerzy, 122  
 Kazan, Elia, 203  
 Khan, Mehboob, 91  
 Knight, Castleton, 64  
 Krauss, Charles, 31  
 Kubelka, Peter, 280, 282  
 Kucia, Jerzy, 126, 127
- Larsen, Viggo, 39  
 Leone, Sergio, 161  
 LePrince, René, 43, 44  
 Lester, Richard, 163  
 Lindberg, Per, 139  
 Lubitsch, Ernst, 27  
 Lupi, Ignazio, 43  
 Lye, Len, 65
- Machin, Alfred, 25, 29, 56  
 Manfredi, Nino, 262  
 Mindlin, Mike, 68  
 Minkoff, Rob, 282  
 Minc, Klimentij, 71  
 Mizoguchi, Kenji, 108, 109  
 Möllendorf, Horst von, 322  
 Mollo, Andrew, 158  
 Monca, Georges, 59  
 Monicelli, Mario, 261  
 Morselli, Ercole Luigi, 39  
 Munk, Andrzej, 117
- Nazimova, Alla, 57  
 Nekrasov, Yevgenii, 71  
 Niblo, Fred, 142  
 Noel, John B.L., 138  
 Nomura, Hiromasa, 103  
 Nossiter, Jonathan,
- Otto, Henry, 44  
 Oxilia, Nino, 35-37  
 Ozu, Yasujiro, 111
- Paradžanov, Sergej, 175  
 Parkinson, Harry, 65  
 Pasolini, Pier Paolo, 270  
 Pabst, Georg W., 77  
 Pastrone, Giovanni, 41  
 Pezzano, Lorenzo, 219  
 Pfaffenbichler, Norbert, 281
- Ray, Nicholas, 204  
 Reiniger, Lotte, 323  
 Renoir, Jean, 145, 148  
 Ribowski, Nicolas, 172  
 Risi, Dino, 264  
 Rosi, Francesco, 156  
 Rossellini, Roberto, 153, 212, 258  
 Rossi, Franco, 267  
 Roy, Bimal, 87, 94  
 Ryder, Alexandre, 69
- Šablevicius, Henrikas, 223  
 Schätzler-Perasini, Gebhard, 50  
 Scher, Jeff, 282  
 Scola, Ettore, 169, 268  
 Scorsese, Martin, 217  
 Seiter, William A., 143  
 Seitz, George B., 30  
 Shimazu, Yasujiro, 105  
 Shimizu, Hiroshi, 107  
 Simonelli, Giorgio C., 261  
 Steno, 259  
 Sternberg, Josef von, 281  
 Stevens, George, 206  
 Stonys, Audrius, 223  
 Stroheim, Erich von, 276
- Takashima, Tatsunosuke, 109  
 Tati, Jacques, 171-173  
 Tatischeff, Sophie, 173  
 Tedeschi, David, 217  
 Tourneur, Maurice, 31, 32  
 Tuttle, Frank, 76  
 Tverdovskij, Ivan, 214  
 Týrlová, Hermína, 322  
 Užinov, Oleg, 323
- Vanderbilt Jr., Cornelius, 68  
 Vartanov, Michail, 214  
 Vasan, S.S., 84  
 Velikovskaja, Dina, 323  
 Velle, Gaston, 29, 311  
 Verba, Robertas, 223  
 Volante, Guido, 23  
 Von Bagh, Peter, 219
- Wajda, Andrzej, 116, 121  
 Watts, Fred, 64  
 Weerasethakul, Apichatpong, 278, 282  
 Welles, Orson, 152  
 Wellman, William, 224-243  
 Wiene, Robert, 137  
 Wilson, Frank, 64
- Xie, Jin, 165
- Zástěra, Ladislav, 322  
 Zecca, Ferdinand, 44, 56, 59  
 Zeman, Bořivoj, 322  
 Zeman, Karel, 322  
 Zinnemann, Fred, 155

I PARTNER DE IL CINEMA RITROVATO / IL CINEMA RITROVATO'S PARTNERS



CINEMATEK



cinémathèque suisse



ecpa ▶ d



THE FILM FOUNDATION



LES FILMS DU MUSÉE



FONDAZIONE CINETECA ITALIANA



F.H. Murnau



INSTITUT LUMIERE



Lobster



NATIONAL FILM & SOUND ARCHIVE



National Museum of Singapore

PARK CIRCUS



Rai Movie

RIPLEY'S FILM



STUDIO CANAL



THE FILM FOUNDATION

WORLD CINEMA PROJECT