

Ritrovati e restaurati



Ritrovati e restaurati

Recovered & Restored

Programma a cura di / *Programme curated by* Peter von Bagh, Gian Luca Farinelli e Guy Borlée

FILM MUTI / SILENT MOVIES

The Garrison Triangle Stati Uniti, 1912 Regia: Thomas H. Ince (?)

■ Trad. let.: Il triangolo di Garrison; Int.: Edgar Kellar, Ethel Grandin, Sky Eagle; Prod.: 101 Bison; Pri. pro.: 9 agosto 1912 ■ 35mm. L.: 220 m. D.: 11' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: BFI National Archive ■ Stampato dal BFI nel 2007 da due copie nitrato / Printed in 2007 by the BFI from two nitrate prints

Il tema dell'accusa (infondata) di essere un vigliacco era un classico per i western della 101 Bison. E *The Garrison Triangle*, col suo ufficiale di cavalleria ingiustamente accusato di codardia, ne è un tipico esempio. Per riconquistare l'onore e il cuore della sua fidanzata, il protagonista dovrà salvare il suo ex reggimento da un'incurisione degli indiani. Un solido western prodotto dalla compagnia che, assieme alla Biograph con David Wark Griffith, è stata quella che ha maggiormente contribuito a fondare il western come genere cinematografico. *The Garrison Triangle*, originariamente conservato dal BFI National Archive come due spezzoni monchi di due film diversi e non identificati, venne riconosciuto come un'unità soltanto nel 2007. L'attuale versione comprende anche qualche secondo di nero tra la prima e la seconda parte, a segnalare l'eventualità che manchi ancora del materiale rispetto alla copia originale. Altra mancanza è quella dei titoli di testa, ma una sinossi del film *The Garrison Triangle*, pubblicata il 23 gennaio del 1913 sulla rivista inglese "Bioscope", ha permesso di accertarne l'identità.

John Oliver

Stories featuring unjust accusations of cowardice were a staple of 101 Bison Westerns. The Garrison Triangle is a typical example, with its story of a cavalry officer dishonourably discharged when unjustly accused of cowardice. He then restores his name and honour, and wins back his sweetheart, when saving his old regiment from Indian attack. A typically vigorous Western from the company that was largely responsible (together with D.W. Griffith at Biograph) for establishing the genre in American cinema. The Garrison Triangle was originally held in the BFI National Archive as two separate, unidentified films. Identified in 2007 as being two parts of the one film, the prints were combined in that same year, incorporating a few seconds of black spacing between the two so as to indicate where footage may be missing. While this print is missing a main title, it was identified as The Garrison Triangle from a synopsis found in an issue of the British trade journal "Bioscope" (23 January 1913).

John Oliver

A Bandit's Wager Stati Uniti, 1916 Regia: Francis Ford

■ Trad. let.: La scommessa di un bandito; Ass. R.: John Ford; Scen.: Francis Ford, Grace Cunard; Int.: Grace Cunard (Nan Jefferson), Francis Ford (il bandito), John Ford (il fratello); Prod.: Universal; Pri. pro.: 4 novembre 1916 ■ 35mm. L. or.: 273 m. L.: 245 m. D.: 13' a 16 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: BFI National Archive ■ Stampato dal BFI nel 2009 da una copia nitrato originale / Printed in 2009 by the BFI from an original nitrate print

Vuole la leggenda che John Ford abbia scoperto di avere un fratello che lavorava nel cinema solo dopo averlo visto per caso sullo schermo recitare in un western. Che sia vera o no la circostanza, certo è che il più piccolo dei due Ford nel 1914 era in California a lavorare per il fratello maggiore, il quale all'epoca era già titolare di un'unità produttiva alla Universal. John continuò a lavorare per tre anni alla Universal accanto al fratello Francis e ad altri registi (tra questi, anche Allan Dwan). In seguito dichiarò che proprio suo fratello era stato una delle maggiori influenze nella sua carriera di regista. In questo periodo si presume che John Ford abbia recitato in almeno tredici film, tutti diretti da Francis. Anche i suoi primi tre film come regista lo vedono pure nel ruolo di attore. Con Francis nella parte del bandito protagonista, Grace Cunard in quella dell'eroina che prima o poi finirà per farsi baciare e John in quella del fratello di Grace Cunard, *A Bandit's Wager* è probabilmente l'unico sopravvissuto di quei tredici film.

John Oliver

*Legend has it that John Ford only became aware that his elder brother Francis was working in movies when he accidentally saw him in a Western showing at a local cinema. Whatever the truth of the matter, the younger Ford was in California in 1914 working for Francis, who by that time had his own production unit at Universal. The younger Ford would work in a number of capacities for both Francis and other directors, Allan Dwan among them, at Universal for the next three years, and he would later credit his elder brother as being the greatest of influences on his own directorial career. During this period, it is believed that John Ford acted in at least thirteen films, all of which were directed by Francis (when John himself turned director, in 1917, he also acted in the first three of his films). With Francis as the titular bandit, and Grace Cunard as the heroine whom he promises to kiss, A Bandit's Wager is possibly the only one of these films to survive (John appears as Cunard's brother).
John Oliver*

Feu Mathias Pascal Francia, 1925 Regia: Marcel L'Herbier

■ T. it.: *Il fu Mattia Pascal*; Ass. R.: Alberto Cavalcanti; Sog.: dal romanzo *Il fu Mattia Pascal* di Luigi Pirandello; Scen.: Marcel L'Herbier; F.: Jean Letort, Jimmy Berliet, Fédote Bourgassoff, Nicolas Roudakoff, Paul Guichard; Scgf.: Alberto Cavalcanti, Lazare Meerson; Mu.: J.E. Szyfer, M. Graells (non accreditato); Int: Ivan Mosjoukine (Mathias Pascal), Marcelle Pradot (Romilde), Lois Moran (Adrienne Paléari), Pierre Batcheff (Scipion Papiano), Jean Hervé (Térence Papiano), Michel Simon (Jérôme Pomino), Isaure Douvan (Batta Malagna), Solange Sicard (Olive Mesmi), Jeanne Saint-Bonnet, Jeanne Pierson, Marthe Belot (Madame Pascal), Pauline Carton, Georges Térof (il giocatore della roulette innamorato del n. 12), Philippe Hériat (il viceassessore); Prod.: Cinégraphic-Films L'Herbier / Films Albatros; Pri. pro.: 7 agosto 1925 ■ 35 mm. D.: 170' a 18 f/s. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française
Musiche originali composte e dirette da Timothy Brock eseguite dal vivo dall'orchestra del Teatro Comunale di Bologna / Original score by Timothy Brock performed live by orchestra del Teatro Comunale di Bologna

Al contrario del soggetto di *L'Inhumaine*, quello del *Feu Mathias Pascal* (1925) possiede tutti i requisiti di nobiltà: si tratta nientemeno che di un romanzo di Pirandello, il primo testo di questo autore che sia stato adattato per lo schermo. In più, per incarnare Mathias, L'Herbier ricorre all'eccellente attore russo, emigrato a Parigi, Ivan Mosjoukine. Ma ne consegue una coproduzione con la celebre società Albatros, diretta da Alexandre Kamenka, e bisogna constatare che è l'assai libero "stile Albatros" (vedi il *Brasier ardent* dello stesso Mosjoukine, *Le Lion des Mogols* di Epstein, *Kean* di Volkoff) piuttosto che il miglior rigore di L'Herbier a predominare in *Mathias*: trucchi pittoreschi, angoli di riprese "spirituali", sequenze di sogno su fondo nero, ecc. Il film è di grande virtuosismo, passando allegramente dal Kammerspiel rurale alla fantasia burlesca con un'incurSIONe nella commedia di costume "espressionista"; allo stesso tempo tutto, qui, contribuisce a creare questa unità nella diversità che mancava a *L'Inhumaine*: rimarchevole assegnazione dei ruoli,

Unlike the story of Inhumaine, that of Feu Mathias Pascal (1925) has all the requisites for distinction: it is adapted from a novel by none less than Pirandello, the first text by this writer to be adapted to the screen. Further, to incarnate Mathias, L'Herbier has recourse to the fine Russian actor, an emigré in Paris, Ivan Mozhukhin. But this is a co-production with the celebrated Albatros company, directed by Alexander Kamenka, and it has to be reckoned that it is the quite free "Albatros style" (compare Mozhukhin's own Le Brasier Ardent, Epstein's Le Lion des Mogols, Volkov's Kean) rather than the best rigour of L'Herbier that predominates in Mathias: picturesque tricks, "spiritual" angle-shots, dream sequences on black backgrounds, etc. It is a film of great virtuosity, passing lightly from rural Kammerspiel to burlesque fantasy, with an incursion into "expressionist" comedy of manners; at the same time, everything here contributes to create that unity in diversity which is lacking in L'Inhumaine, remarkable casting, fine images, beautiful design, a

belle immagini, belle scenografie, storia “forte”. Eppure il film è retrogrado nella storia del cinema come nell’opera di L’Herbier: ci riconduce all’idea di una *regia al servizio di un aneddoto*: è *Forfaiture* [ovvero *The Cheat*, 1915, di Cecil B. DeMille, di cui L’Herbier realizzerà un remake nel 1937 *ndc*] riveduto e corretto dall’estetica dei Russi di Parigi: la doppia funzione del *découpage*, che L’Herbier ha già schizzato in tre dei suoi film, qui appare totalmente assente: ad ogni piano non si tratta che di trovare una nuova astuzia per mettere in evidenza il personaggio di Mathias-Mosjoukine, a ogni sequenza di trovare un nuovo stile che “rifletterà” la prossima tappa della storia.

Noël Burch, *Marcel L’Herbier*, *Cinéma d’aujourd’hui* – Seghers, Paris 1973



“strong” story. Yet the film is a retrogression in the history of cinema, as in the work of L’Herbier: it takes us back to the idea of direction in the service of an anecdote: it is Cecil B. DeMille’s *The Cheat* (1915), [which L’Herbier would remake in 1937 – ed], re-examined and corrected according to the aesthetic of the Russians in Paris: the double function of the editing, which L’Herbier had already sketched in three of his films, here seems totally absent: at every level it is not a matter of finding a new trick to reveal the character of Mathias-Mosjoukine, but every sequence to find a new style which will “reflect” the next stage of the story.

Noël Burch, *Marcel L’Herbier*, *Cinéma d’aujourd’hui* – Seghers, Paris, 1973

All’interno di una partitura per un film muto ci sono spesso temi musicali che, seguendo l’evoluzione dei personaggi, si espandono (o muoiono) nel corso del film. Gli autori delle musiche in genere tendono a seguire questi passaggi in maniera tradizionale, ovvero per mezzo di variazioni melodiche o ritmiche. Per *Il fu Mattia Pascal*, tuttavia il lavoro è stato diverso. Lungo quasi tre ore, il film di L’Herbier rende conto di due esistenze che vanno e vengono, sempre in precario equilibrio tra stati d’animo (e generi) diversi, e ricco di sfumature narrative, visive ed espressive. Una complessità e una modernità che richiedevano un approccio musicale particolare.

Il nucleo generativo qui è dato dalla voce del clavicembalo, che ho utilizzato come momento di riflessione interiore di Mattia Pascal, ma attraverso cui passano prima o poi tutti gli altri materiali musicali della partitura. Senza peraltro ripetere mai identicamente il tema, articolandolo piuttosto di volta in volta a seconda degli stati mentali di Mattia Pascal e delle sue reazioni agli eventi a cui va incontro.

Per quanto da un punto di vista formale non ci sia nulla di italiano, la partitura non si sottrae alla suggestione territoriale, come dimostra bene la tarantella iniziale. In quanto compositore straniero non posso fare a meno di subire l’influenza dei luoghi in cui mi trovo, ma spero comunque di mantenere qualcosa dei luoghi in cui sono stato. Del resto se il riferimento a Pirandello non può che far pensare all’Italia, il nome di L’Herbier finisce inevitabilmente per dare al tutto una connotazione in cui i confini non hanno più diritto di esistere.

Timothy Brock

In most silent film scores, there are a number of musical thematic materials that, through the process of character development, blossom (or decay) in the course of the film. Composers tend to develop those passages in the traditional manner, through melodic and rhythmic exploration. Nevertheless, with Feu Mathias Pascal a much deeper treatment was required, as the score, over a span of nearly three hours, sees two lifetimes come and go, is constantly walking the thin line between the various forms of hysterics (and genres) and heavily relies on narrative, visual and expressive nuances. Altogether, the film’s complexity and modernity needed a particularly careful music approach.

The germinal voice in this score is the cembalo (harpsichord), which I used as a point of reflection for Pascal, while all the musical material pass through the hands of the player at one point or another. No theme, however, is heard the same way twice, as it changes and shifts according to Pascal’s state of mind and the way he is affected by certain events.

Although the score is not overtly Italian in form, it does plant its feet firmly on this soil, as evidenced in the opening Tarantella. As a composer on foreign land, one cannot be unaffected by his surroundings, but rather, hopes to maintain a sense of where he has been. While music in Pirandello’s terms could be nothing but Italian, it is the combination with L’Herbier that makes it borderless.

Timothy Brock

The Crowd Stati Uniti, 1928 Regia: King Vidor

■ T. it.: *La folla*; Sog.: King Vidor; Scen.: King Vidor, John V.A. Weaver, Harry Behn; F.: Henry Sharp; Mo.: Hugh Wynn; Scgf.: Cedric Gibbons, Arnold Gillespie; Co.: André-ani; Int.: James Murray (John Sims), Eleanor Boardman (Mary Sims), Bert Roach (Bert), Estelle Clark (Jane), Daniel G. Tomlinson (Jim), Dell Henderson (Dick), Lucy Beaumont (la madre di Mary), Freddie Burke Frederick (il figlio), Alice Mildred Puter (la figlia), Claude Payton, Warner B. Richmond, Virginia Sale; Prod.: Irving Thalberg, King Vidor per MGM; Pri. pro.: 3 marzo 1928 ■ 35mm. D.: 103' a 22 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Photoplay Productions con concessione di Warner Bros.

Il tema dell'isolamento dell'individuo nella città – microcosmo sociale – è trattato in modo infinitamente migliore da *Primo amore* (1928) di Paul Fejos e anche da *L'ultimo uomo* (1924) di Murnau. È vero che Vidor complica il dramma della solitudine dell'individuo medio nella folla con il dramma della riuscita obbligata che l'America impone ai suoi concittadini. Appartenere alla folla, essere uno dei suoi, dice in sostanza una didascalia, dividersi la sua solidarietà, è essere integrati, giocare il suo gioco, non avere né bisogni né problemi particolari. A questo prezzo (...) la folla apporta un bagno di forza e di gioia, al peggio d'indifferenza. Essa non è un male. Essere riconosciuti dalla folla, accettati o amati da essa, presuppone di esserne usciti, presuppone il successo. Il dilemma che pone Vidor è quindi insolubile perché in tutti i casi, nella folla o fuori da essa, anonimo o "qualcuno", bisogna prima di tutto avere successo. La polemica diviene così delle più sottili (ma al prezzo della sua evidenza): Vidor potrebbe allora fare il processo di una nazione che ha bisogno dei grandi uomini (sono disgraziate le nazioni che hanno bisogno di grandi uomini, diceva Bertolt Brecht), che accusa in ognuno il gusto e il bisogno del trionfo individuale, di una supremazia personale, e che è beninteso perfettamente incapace di garantire a tutti la possibilità di questo esito, di distinguersi. Un tale processo si profila in ogni caso quando l'eroe rigetta la riuscita "eccezionale" (che sua moglie gli rinfaccia come esempio) del suo grosso amico Ben (Bert Roach), arrivato, dice, a forza di leccare stivali. Si precisa meglio ancora quando i concorsi di slogan pubblicitari e la fortuna istituzionalizzata appaiono come strumenti di integrazione, di alienazione attraverso l'aspettativa frustrata. Perché il dramma reale della *Folla*, il dramma del suo eroe John Sims (James Murray) è in fin dei conti un dramma dell'ambizione.

Barthélémy Amengual, *Entre l'horizon d'un seul et l'horizon de tous*, "Positif", n. 161, settembre 1974

Questa colonna sonora è in realtà un collage di molti elementi. Oltre a brani tratti da *Il mandarino meraviglioso* di Béla Bartók e da *1 X*



The theme of human isolation in the city – a social microcosm – is dealt with better in Paul Fejos's Lonesome (1928) and Murnau's The Last Laugh (1924). Vidor does make the drama of the average man's solitude among the masses more complex with the need for success that America imposes on its citizens. As one of the intertitles basically says, being part of the crowd, one of its numbers, sharing in its solidarity means being integrated, playing its game, not having particular needs or problems. For this price (...) the crowd

offers a rain of power and joy, at its worse indifference. It is not evil. Being recognized by the crowd, accepted or loved by it, means having left it, it means success. The dilemma that Vidor presents is thus a deadlock because in either case, inside or outside the crowd, anonymous or "someone", you must first be successful. The argument becomes much subtler (at the price of being less evident): Vidor could have put on trial a nation that needs great men (Bertolt Brecht believed that countries in need of great men are miserable nations), that involves everyone in a need for individual victory, personal supremacy, and that is perfectly incapable of guaranteeing everyone the result of being distinguished. Such a judgment emerges when the hero dismisses the "exceptional" success (which his wife throws in his face as an example) of his best friend Ben (Bert Roach), due, he claims, to being a boot licker. It becomes even clearer when the slogan writing contests and institutional success appear as tools of integration and of alienation with dashed hopes. The real drama of The Crowd, Jon Sims (James Murray) drama, is really about ambition. Barthélémy Amengual, Entre l'horizon d'un seul et l'horizon de tous, "Positif", n. 161, September 1974

This score is actually a collage of many elements. First there is pre-recorded music from Béla Bartók's The Miraculous Mandarin and from Charles Mingus' compositions 1 X Love and Celia. Secondly there is music that have specifically composed for this film, performed live by a jazz group with elements of improvisation. Third is a

Love e Celia di Charles Mingus, contiene infatti musica composta espressamente da me e che verrà eseguita dal vivo, con aggiunta di improvvisazioni, da un complesso jazz. Il terzo elemento è costituito da una serie di effetti speciali sonori, anche questi prodotti dal vivo dai musicisti in sincrono con la pellicola. Quarto e ultimo elemento, una serie di basi musicali preregistrate.
Henrik Otto Donner

layer of special effects performed by the musicians in sync with the picture. Fourth is a level of live and pre-recorded sound layers.
Henrik Otto Donner

Boul se met au verre... Francia, 1929 Regia: Claude Autant-Lara

■ T. alt.: *Soluble dans l'eau*; Trad. let.: Boul si dà al bicchiere...; F.: Robert Legeret; Prod.: Pellegrin et Cie, Films d'Art Apollo ■ 35 mm. L.: 543 m. D : 20'. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

Su raccomandazione del suo medico, madame Boul si accinge a partire per una cura termale a Vittel. Il suo obeso coniuge ne avrebbe più bisogno di lei, ma trascorre il suo tempo sdraiato a letto. Innervosita, la donna gli lascia il suo biglietto del treno e parte. Il marito arriva solo l'indomani e sceglie l'albergo in funzione del ristorante. La moglie nel frattempo ha iniziato la sua cura, fa esercizi e gioca a tennis. Lui si dedica alla pesca con la lenza, va alle corse, gioca a golf e si distrae al chiosco della musica. Richiamato, al risveglio, da una risata femminile proveniente dalla camera contigua, scorge una donna obesa al balcone. Si consacra allora a corpo perso alle cure termali per sedurre la vicina. Scopre più tardi che la vicina è sua moglie e si riconciliano.

On the recommendation of her doctor, Mme Boul prepares to leave for a thermal cure at Vittel. Her obese husband has greater need of it than she, but spends his time lounging in bed. Nervous, she leaves him his train ticket, and departs. He arrives only the next day, and chooses his hotel on account of its restaurant. His wife has embarked on her treatment, doing exercise and playing tennis; he devotes himself to fishing, goes to the races, plays golf and amuses himself at the bandstand. Wakened in the morning by a female laugh in the next room, he catches sight of a fat woman on the balcony. He embarks energetically on a cure, in order to seduce the lady in the next room. Subsequently he discovers that the lady is his own wife, and they are reconciled.

Dafnis kai Chloe – Δαφνισ και Χλοη Grecia, 1931 Regia: Laskos Orestis

■ T. ing.: *Daphnis and Chloe*; T. it.: *Dafni e Cloe*; Sog.: Dal romanzo di Longus; Scen.: Laskos Orestis; F.: Dimitris Meravidis; Mu.: Agis Asteriadis; Int.: Apollon Marsyas (Dafni), Matli Lucy (Cloe), Avlonitis Ioannis (Dryantas), Georgiadis Giorgos (Lamonas), Korina (Lykainio), Vitsoris Timos, Raftopoulou Marika, Paleologos Costas; Prod.: Astra Film ■ 35mm. D.: 64' a 24 f./s. Bn. Didascalie greche con sottotitoli inglesi / Greek intertitles with English subtitles ■ Da: Greek Film Archive

Il primo film del cinema greco ispirato essenzialmente a canoni artistici e dotato di una forma espressiva personale e compiuta. Il giovane poeta Laskos Orestis, con l'improntitudine del principiante e senza particolari conoscenze tecniche, ebbe l'ardire di portare sullo schermo il celebre romanzo pastorale di Longus (secondo secolo d.C.). Due ragazzi abbandonati vengono accolti e allevati da pastori nella campagna di Lesbo. I primi accenni di sessualità arrivano a turbare quella che fino ad allora era stata soltanto un'intima amicizia. Ma i due protagonisti si troveranno ad affrontare più di una prova prima di poter consumare il loro rapporto. Orestis utilizzò due giovani attori dilettanti, perfetti per la parte per innocenza, bellezza e naturale goffaggine. Le riprese, tutte *on location*, sfruttano appie-

The first Greek film with purely artistic aspirations and an accomplished personal form of expression. The young poet, Laskos Orestis, with a beginner's boldness and despite his ignorance of filmmaking techniques, dared to bring to the screen the well-known pastoral romance by Longus (2nd century A.D.). Two abandoned children grow up as shepherds in the meadows of Lesbos. Their close friendship is shaken by the first signs of their adolescent sexuality, and they pass various trials before their relationship reaches its natural conclusion. Orestis used two young amateurs, whose innocence, beauty and refreshing awkwardness made them perfect for the part. The filming, all of which was on location, takes advantage of the soft landscape of Lesbos; the quality of the images and the lyrical

no il dolce paesaggio offerto dall'isola di Lesbo, la qualità delle immagini e gli accenti lirici compensano perfettamente le varie mancanze tecniche. La scena del bagno, probabilmente la prima nella storia del cinema a presentare un nudo integrale, è di uno straordinario erotismo.

Il film fu un successo commerciale non solo in Grecia, ma anche negli Stati Uniti, in Polonia, Romania, Germania e in molti altri paesi. Dopo la seconda guerra mondiale venne dato come perso. Tutto quel che ne restava in Grecia ammontava appena a qualche frammento. Nel 1990 il reparto restauri della Cineteca Nazionale Greca scoprì che negli Stati Uniti era possibile recuperarne una buona parte. Con l'aiuto dello stesso Orestis, il progetto di restauro si concluse nel 1992. Orestis morì nel 1993, pochi giorni dopo la prima proiezione della copia restaurata.

Maria Komninos, Greek Film Archive

disposition of the director more than make up for the film's imperfections. In the bathing scene, perhaps for the first time in the film history, the heroine is shown completely naked, creating a moment of extraordinary eroticism. The film was a commercial success not only in Greece but also in the USA, Poland, Romania, Germany, and many other countries. After the Second World War the film was considered lost and only a few fragments found in Greece. In 1990 the Restoration Department of the Greek Film Archive located a major part of the film in the USA. This restoration project was completed in 1992, with the assistance of Laskos Orestis, who died a few days after the première in 1993.

Maria Komninos, Greek Film Archive

Un'ora con Georges Méliès (e con qualche Lobster)

An Hour of Pure Georges Méliès (and some Lobsters)

Nella memoria collettiva, minimalista e limitata, si sono incisi solo pochi nomi della storia del cinema. Per le origini solo due nomi, ripetuti per decenni: i fratelli Lumière (inizio del documentario) + Georges Méliès (inizio del film di finzione) = i primi dieci anni del cinema. L'odierna storiografia del cinema, liberata dall'impegno ideologico di definire il cinema come un'arte indipendente dal teatro, riconosce oggi nel pioniere del cinema Méliès anche l'ultimo grande rappresentante del teatro magico dell'Ottocento, dato che il lungo secolo, come l'ha chiamato Hobsbawm, non finisce nel 1900 (e neppure nel 1895), bensì nel 1914.

Il mago Méliès e la sua casa di produzione Star Films, sono stati una presenza centrale per il cinema prima del 1910; purtroppo, fino al 31 dicembre 2008, per questioni giuridiche, è stato difficile far vedere le sue opere nella sezione "Cento anni fa". Adesso, a settant'anni dalla sua morte, i suoi film tornano agli occhi del pubblico. Abbiamo atteso a lungo e adesso eccola qui, un'ora pura di Méliès dall'archivio Lobster Films, presentata da Eric Lange e Serge Bromberg.



Very few names connected to cinema have made their way into our lazy and limited collective memory. If Georges Méliès was one of these names, it was maybe only because of some fifty years of exposure to the simple mnemonic formula: Brothers Lumière (beginning of documentary) + Méliès (beginning of fiction film) = Early Cinema. Today's historiography, liberated from the (ideological) task of defining cinema as an independent art at a safe distance from the theatre, recognizes in Méliès not only a pioneer of cinema but also a last represent-

tative of the magic theatre and fantasy spectacle of the 19th century. And this "Long Century", as Eric Hobsbawm called it, didn't end in 1900 (or in 1895!) but in 1914.

Méliès and his Star Films Production, at their peak in 1903-1904, are crucial for cinema before 1910, but for legal reasons it was difficult to screen his films in the past research programmes of our "A Hundred Years Ago section". Méliès died in 1938, and very many of us were waiting impatiently for 2008 to end and 2009 to come. And now an hour of pure Méliès, presented by Serge Bromberg and Eric Lange, from their fabulous Lobster Films collection.

Le Cauchemar

Francia, 1896 Regia: Georges Méliès

■ Trad. let.: L'incubo; Prod.: Star Film ■ 35 mm. D.: 1'. Bn ■ Da: Lobster Films

Un signore va a letto e si addormenta. Sogna e assiste alla trasformazione della sua camera dove Pierrot, Colombina e un negro vengono a danzare intorno a lui e su di lui. Anche la luna vuole divorarlo. Al suo risveglio, tutte queste visioni sono svanite e si ritrova nel suo letto. Muto sonorizzato

A man goes to bed and falls asleep. He dreams that his room is transformed, and Pierrot, Colombina and a black man dance around and above him. The moon tries to eat him. When he awakes, he finds himself in his bed, and the visions have disappeared. Silent film with sound added

Un Homme de tête

Francia, 1898 Regia: Georges Méliès

■ Trad. let.: Un uomo di testa; Prod.: Star Film ■ 35 mm. D.: 1'. Bn ■ Da: Lobster Films

Un signore si presenta, prende la propria testa da sopra le spalle e la colloca alla sua sinistra su un tavolo. Poi, dato che gli è riapparsa una seconda testa, la prende di nuovo e la depone accanto alla prima. Le due teste conversano fra di loro, come con il personaggio a cui è ricresciuta una terza testa, che si toglie nuovamente per collocarla stavolta alla propria destra. Esegue un concerto con le sue quattro teste assolutamente identiche. Fa sparire le tre teste collocate sul tavolo, prende quella che è sulle sue spalle, la getta lontano e al suo posto ne compare immediatamente un'altra.

A man removes his own head and puts it on a table to his left. A second head appears in its place; he removes it and puts it next to the first one. The two heads converse with each other and with the man, who has grown a third head, promptly removed but placed on the right this time. He gives a concert with his four identical heads. He makes the three heads on the table disappear, takes the one on his shoulders and throws it far away, and another one pops up.

L'illusionniste double et la tête vivante

Francia, 1900 Regia: Georges Méliès

■ Trad. Let.: L'illusionista doppio e la testa vivente; Prod.: Star Film ■ 35 mm. D.: 1'. Bn ■ Da: Lobster Films

In questa scena assolutamente straordinaria, un illusionista si sdoppia. I due sosia si siedono su due sedie, mentre una testa di cartone, isolata su una tavoletta collocata fra di loro, diviene viva. I due illusionisti mostrano che non c'è nessun corpo sotto la tavoletta, poi sotto la testa si forma un corpo e i due illusionisti corteggiano la dama così apparsa, che però si dissolve progressivamente fra le loro mani, lasciando i due ciarlatani faccia a faccia e confusi. I due illusionisti non sono altro che una sola e medesima persona.

In this extraordinary scene, a magician makes a double of himself. The two magicians sit on two chairs, while a paper head on a small table between them comes to life. The two magicians demonstrate that there is no body under the table; the head then develops a body, and the two magicians court the lady who has appeared. She gradually disappears, leaving the two face to face and confused. The two magicians are nothing else but the same person.

Le Livre magique

Francia, 1900 Regia: Georges Méliès

■ Trad. let.: Il libro magico; Prod.: Star Film ■ 35 mm. D.: 2'37". Bn ■ Da: Lobster Films

Magnifico soggetto nel quale delle incisioni a grandezza naturale, pubblicate in un enorme volume, si animano l'una dopo l'altra per

A wonderful story in which characters in a book of life size illustrations come to life one by one: Pierrot, Arlecchino, Pulcinella,

formare i personaggi della farsa italiana: Pierrot, Arlecchino, Pulcinella, Colombina e Cassandra. Dopo una pantomima, i personaggi sono reintegrati l'uno dopo l'altro nei fogli del volume e ridiventano incisioni.

Colombina and Cassandra. After a little show, the characters return one by one to the book, becoming illustrations once again.

Nouvelles luttes extravagantes Francia, 1900 Regia: Georges Méliès

■ Trad. let.: Nuove lotte stravaganti; Prod.: Star Film ■ 35 mm. D.: 2'14". Bn ■ Da: Lobster Films

Questo film è una parodia di diverse lotte da fiera. Assistiamo innanzitutto a un combattimento fra due donne, poi tra due uomini. C'è in seguito un match comico fra un grasso e un magro, con diverse peripezie molto divertenti.

This film is a parody of sideshow wrestling matches. We first see two women wrestling and then two men. A comic match between a fat man and a thin man follows with many amusing developments.

Le Rêve du radjah Francia, 1900 Regia: Georges Méliès

■ T. alt.: *La forêt enchantée*; Trad. let.: Il sogno del raja; Prod.: Star Film ■ 35 mm. D.: 2'25". Bn ■ Da: Lobster Films

Un principe indiano si addormenta in un superbo palazzo. È risvegliato da un'enorme farfalla con cui lotta. Improvvisamente il suo letto scompare, cade a terra e si trova in una foresta incantata dove deve combattere con ogni sorta di apparizioni. Alla fine un nugolo di fate lo condanna alla decapitazione. Nel momento in cui il carnefice solleva la mannaia, il principe gli salta alla gola e lotta disperatamente. Si ritrova allora nel palazzo della scena iniziale, nel suo letto, e si sveglia di soprassalto, mentre si sta battendo con il suo cuscino.

An Indian prince falls asleep in a magnificent Indian palace. He is awakened by an enormous butterfly that fights with him. Suddenly his bed disappears, and he falls to the ground in an enchanted forest where he must battle with everything that appears. In the end, a group of fairies order his decapitation. Just as the headsman raises his axe, the prince jumps up and puts up a fight. Then he is back in his bed in the palace and awakens with a start while fighting with his pillow.

Le Réveil d'un monsieur pressé Francia, 1900 Regia: Georges Méliès

■ Trad. let.: Il risveglio di un signore che ha fretta; Prod.: Star Film ■ 35 mm. D.: 1'10". Bn ■ Da: Lobster Films

Un uomo deve prendere il treno. Dato che non ha più molto tempo davanti a sé, si alza e comincia ad infilarsi rapidamente i vestiti. Ma questi si trasformano in modo buffo: i pantaloni si mutano in giacca, la giacca in gilet, etc. etc... Dopo un valoroso combattimento, arriva alla conclusione che deve avere troppi abiti e si rimette a letto per pensare ad altro.

A man must catch a train. Since he is in a hurry, he gets up and quickly puts on his clothes, which transform themselves: trousers become a jacket, the jacket a waistcoat, etc. etc... After a valiant fight, he reaches the conclusion that he must have too much clothing and goes back to bed.



Le Sorcier, le prince et le bon génie

Francia, 1900 Regia: Georges Méliès

■ Trad. let.: Lo stregone, il principe e il genio buono; Prod.: Star Film ■ 35 mm. D.: 2'05". Bn ■ Da: Lobster Films

Un principe si reca da un mago per chiedere di procurargli una fidanzata affascinante e affettuosa. Lo stregone la fa apparire, ma il principe si accorge che quella fidanzata è soltanto una mera illusione e non una persona reale. Furioso, si avventa contro lo stregone che, dopo aver assunto diverse forme, fa apparire un nugolo di streghe perché prendano le sue difese. Le donne trasformano il principe in mendicante. Quest'ultimo invoca allora la fata buona, che appare, punisce lo stregone rinchiodendolo in una gabbia di ferro, ritrasforma il mendicante in principe, gli rende la sua fidanzata e trasforma infine tutte le streghe in superbi principi e signori che si mettono al seguito del principe vittorioso e della sua futura consorte.

A prince goes to see a wizard to help him get a charming and affectionate girlfriend. The wizard conjures her up, but the prince realizes she is just an illusion and not a real person. Overcome with anger, the prince pounces on the wizard, who changes shape and makes a group of witches appear to defend him. They transform the prince into a beggar. The prince calls on the good fairy, who appears and punishes the wizard by locking him in an iron cage. She then changes the beggar back into a prince, gives him a girlfriend and transforms the witches into princes and lords who become the prince's and his future wife's retinue.

Le Tonneau des danaïdes

Francia, 1900 Regia: Georges Méliès

■ Trad. let.: La botte delle Danaidi; Prod.: Star Film ■ 35 mm. D.: 1'17". Bn ■ Da: Lobster Films

Nel mezzo della scena si trova una botte posata su un supporto. Intorno, un uomo e otto ragazze. L'uomo mostra, se ce ne fosse bisogno, che non esiste nessun passaggio tra la botte e il suolo, eppure riesce a far entrare nella botte le otto ragazze, una dopo l'altra, senza che appaia mai piena. Alla fine l'illusionista rovescia la botte per mostrare al pubblico che è in effetti "piena di vuoto".

In the middle of the set there is a barrel resting on a platform surrounded by eight women and a man. The man demonstrates that there is no space between the barrel and the ground, yet he manages to put all eight girls in the barrel without it ever appearing to be full. At the end, the magician turns the barrel upside down and shows the audience that it is, in fact, "full of nothing".

Le Chapeau à surprise

Francia, 1901 Regia: Georges Méliès

■ Trad. let.: Il cappello a sorpresa; Prod.: Star Film ■ 35 mm. D.: 2'33". Bn ■ Da: Lobster Films

Excelsior!

Francia, 1901 Regia: Georges Méliès

■ Prod.: Star Film ■ 35 mm. D.: 2'04". Bn ■ Da: Lobster Films

Un prestigiatore estrae un fazzoletto dalla bocca del suo assistente. Dal fazzoletto, trae un grande acquario. L'aiutante domanda dell'acqua per riempirlo. Allora il mago si serve del braccio dell'assistente come di una pompa, e l'acqua esce dalla bocca di quest'ultimo. Quando l'acquario è pieno, il prestigiatore fa uscire dei pesci vivi dalla bocca dell'aiutante. Acqua e pesci vanno presto in fumo, il recipiente si trasforma in un gambero che a sua volta diviene una dama incantevole, vestita da clown. Poi il mago sdoppia la ragazza, trasforma i due personaggi ottenuti in drappi e avvolgendosi nella loro stoffa, scompare.

A magician pulls a handkerchief out of his assistant's mouth, and a large bowl from the handkerchief. His assistant asks him to put water in it; the magician uses his assistant's arm as a pump, and water comes out of his mouth. When the bowl is full, the magician makes fish come out of his assistant's mouth. The water and fish soon disappear, and the bowl turns into a shrimp and then into a lovely woman dressed as a clown. The magician then turns the girl into two, changes them into pieces of cloth, which he wraps around himself and then disappears.



Nain et géant

Francia, 1901 Regia: Georges Méliès

■ Trad. let.: Nano e gigante; Prod.: Star Film ■ 35mm. D.: 55". Bn ■ Da: Lobster Films

Méliès si sdoppia. Uno dei due diventa di troppo.

Méliès turn into two. One of them becomes unwanted.

La Danseuse Microscopique

Francia, 1902 Regia: Georges Méliès

■ Trad. let.: La danzatrice microscopica; Prod.: Star Film ■ 35 mm. D.: 2'43". Bn ■ Da: Lobster Films

Un mago fa uscire una dozzina di uova dalla bocca del suo aiutante. Le rompe in un cappello, sbatte il tutto come per fare un'omelette e ne trae un uovo grosso come il cappello. Appena ha posato l'uovo sul tavolo ecco che appare una dama minuscola, piena di vita e non più grande di una bambola, che si mette ad eseguire una serie di passi aggraziati. All'improvviso, cresce fino a raggiungere le dimensioni di una persona normale. Salta sul pavimento e affascina il pubblico con le sue evoluzioni. Poi il mago e la danzatrice scompaiono nel più straordinario dei modi.

A magician pulls a dozen eggs out of his assistant's mouth. He breaks them in a hat, beats them all as if to make an omelet and pulls out an egg as large as the hat. As soon as he puts the egg on a table, a little woman no larger than a doll appears and performs a graceful dance. She suddenly grows to a normal human size and jumps to the ground, wowing the audience with her movements. Then the magician and the dancer magically disappear.

L'Equilibre Impossible

Francia, 1902 Regia: Georges Méliès

■ Trad. let.: L'equilibrio impossibile; Prod.: Star Film ■ 35 mm. D.: 1'21". Bn ■ Da: Lobster Films

Un uomo solo, vestito "alla francese", avanza verso il pubblico. Si toglie la giacca e rimane in camicia. Esegue quindi varie acrobazie e diviene quattro personaggi identici di cui uno si ritrova posato sulla sua testa e gli altri due nelle sue mani.

A man dressed in French attire moves toward the audience. He takes off his jacket, performs acrobatics and turns into four identical versions of himself, one on his head and the other two in his hands.

Les Trésors de Satan

Francia, 1902 Regia: Georges Méliès

■ Trad. let.: I tesori di Satana; Prod.: Star Film ■ 35 mm. D.: 2'39". Bn ■ Da: Lobster Films

Satana ha rinchiuso dei sacchi d'oro in una cassaforte. Il proprietario dei sacchi, un avaro, tenta di riprenderli ma la cassaforte stregata gli fa degli scherzi. Alla fine, l'avarro brucia all'interno della cassaforte.

Satan locks some sacks of gold in a chest. The owner of those sacks, a miser, tries to get them back, but the enchanted chest plays tricks on him. In the end, the miser is burned inside the chest.

L'Auberge du Bon Repos

Francia, 1903 Regia: Georges Méliès

■ Trad. let.: L'albergo del buon riposo; Prod.: Star Film ■ 35 mm. D.: 5'. Bn ■ Da: Lobster Films

Un viaggiatore leggermente ebbro vuole dormire in una camera d'albergo. È l'effetto dell'ubriachezza? I suoi vestiti, il suo candeliere si animano di vita propria e lo perseguitano, poi si aggiunge un diavoletto che entra nella danza. Gli abitanti dell'albergo, disturbati dal rumore, penetrano in farandola nella camera del viaggiatore dove si danno ad una corsa-inseguimento sfrenata.

A slightly intoxicated traveler tries to go to sleep in a hotel room. His clothing and candlestick come to life and give him a hard time. Could it be his drunken state? Then a devil joins in on the dance. Awakened by all the noise, the hotel guests break into his room and a wild goose chase ensues.



Le Monstre

Francia, 1903 Regia: Georges Méliès

■ Trad. let.: Il mostro; Prod.: Star Film ■ 35 mm. D.: 2'29". Bn ■ Da: Lobster Films

Un principe egiziano è vedovo. Inconsolabile, domanda ad un sacerdote di tentare di mostrargli la sua cara estinta. Il sacerdote estrae lo scheletro della donna da un sepolcro, poi agghinda le ossa che diventano un fantasma. Il fantasma diventa una donna, bella e vivente, ma quando il principe, meravigliato, le si avvicina, il sacerdote la ritrasforma in uno scheletro.

An Egyptian prince has lost his wife. Inconsolable, he asks a priest to show him his beloved dead wife. The priest takes the woman's skeleton from the tomb and wraps it in cloth, and it becomes a ghost. The ghost becomes a beautiful living woman, but when the astonished prince approaches her, the priest turns her back into a skeleton.

L'Oracle de Delphe

Francia, 1903 Regia: Georges Méliès

■ Trad. let.: L'Oracolo di Delfi; Prod.: Star Film ■ 35 mm. D.: 1'34". Bn ■ Da: Lobster Films

Un ricco signore egiziano depone un forziere contenente delle offerte nel tempio di un dio a Delfi. Dopo la sua partenza, un ladro forza la porta dell'edificio e s'impadronisce del forziere, ma il dio, che appare sulla porta del tempio, lo maledice e il ladro viene punito. Si ritrova munito di una testa d'asino.

A rich Egyptian man leaves a box of offerings in a temple in Delphi. Once he has left, a thief breaks into the building and tries to steal the box; a god appears at the temple doors and puts a curse on the thief, turning his head into the head of a donkey.

Le Chaudron infernal

Francia, 1903 Regia: Georges Méliès

■ Trad. let.: Il calderone infernale; Prod.: Star Film ■ 35 mm. D.: 1'45". Col ■ Da: Lobster Films

Il demone Belfagor, esecutore di bassezze dell'Inferno, fa bruciare nel suo calderone infernale tre sfortunate vittime i cui fantasmi si alzano in aria, per poi scomparire. In seguito è il demone a gettarsi nel suo calderone.

The demon Belphegor is an executioner in Hell. He burns three victims in his infernal cauldron, and their ghosts rise up in the air and disappear. Belphegor then disappears in his cauldron.

La Fée Carabosse

Francia, 1906 Regia: Georges Méliès

■ T. alt.: *Le poignard fatal*; Trad. let.: La strega Carabosse; Prod.: Star Film ■ 35 mm. D.: 11'57". Col ■ Da: Lobster Films

Un giovane trovatore va a consultare la celebre strega Carabosse per sapere che cosa gli riservi l'avvenire. Ma il giovane è senza denaro, e (con una borsa piena di sabbia) paga il talismano che gli consegna la strega. Furiosa, Carabosse giura di vendicarsi. Dopo molti tentativi, il trovatore riesce a liberare la graziosa principessa prigioniera, di cui la strega gli aveva fatto apparire l'immagine. I giovani si sposano, mentre il buon druido invia la strega nel fondo dei mari.

A penniless troubadour pays a visit to the famous witch Carabosse to know what the future holds for him. He pays the witch with a bag of sand. Enraged, Carabosse swears revenge. After several attempts, the troubadour frees the beautiful imprisoned princess that the witch revealed to him. The two marry, and the good druid sends the witch to the bottom of the sea.

Anita Berber, la dea della notte

Anita Berber, the Goddess of the Night

A cura di / *Curated by* Alessandro Marotto

In collaborazione con / *In collaboration with* Lothar Fisher e Paolo Caneppele

Grazie a / *Thanks to* Matthias Knop (Filmmuseum Düsseldorf), Martina Knabe (Beta Films), Matteo Pavesi (Cineteca Italiana di Milano), Martin Koerber (Deutsche Filmmuseum)

Anita Berber non fu esclusivamente una straordinaria ballerina ma recitò anche in teatro e in ventisei film (secondo quanto si è potuto appurare finora). Molti di questi film sono andati definitivamente distrutti o al momento sono da considerarsi perduti. Il ritrovamento e il restauro di *Die Drei Marien und der Herr von Marana* (1922, regia: Reinhold Schünzel), costituisce un sensazionale successo per tutti coloro che si adoperano per ritrovare film considerati perduti da decenni. Ora manca forse il suo film oggetto delle ricerche più accanite, il documentario *Moderne Tänze / Tänze des Grauens, des Lasters und der Ekstase* dove Anita balla i suoi numeri più celebri e del quale sono conosciute solo alcune fotografie di scena. Per Anita Berber l'attività cinematografica fu sempre marginale e quasi sempre ispirata da motivi economici. Fu scoperta dal regista Richard Oswald nel 1918 quando interpretò il ruolo della ballerina Grisi nel film *Franz Schubert. Das Dreimäderlhaus*. Questa pellicola, sottoposta nuovamente all'esame di censura nel 1921, venne vietata ai minori. *Dida Ibsens Geschichte* liberamente ispirato alle opere del Marchese de Sade e il film *Das Tagebuch einer verlorenen* tratto da un romanzo di Margarete Böhme furono presentati nei cinema tedeschi nel novembre 1918 ma quest'ultima pellicola fu vietata nel 1922. Nella seconda parte del film *Peer Gynt* Anita Berber danza e galoppa durante un viaggio verso l'Oriente. Tra il 1918 ed il 1919 Oswald girò il film *Die Reise um die Erde in 80 Tagen*, ma a causa di una lite con gli eredi di Jules Verne, il titolo dovette essere cambiato. Ciononostante la pellicola riscosse un enorme successo. Nel 1919 Oswald porta sugli schermi la prima pellicola a tematica omosessuale, *Anders als die Andern*, con la consulenza del famoso



Anita Berber was not just an extraordinary dancer; she also acted on stage and in twenty-six films (according to what we know so far). Many of these films were destroyed definitively or, at least for the moment, are to be considered lost. The discovery and restoration of Die Drei Marien und der Herr von Marana (1922, director: Reinhold Schünzel) is a real victory for all people dedicated to recovering films considered lost for decades. Today Anita's most studied film is still missing, the documentary Moderne Tänze / Tänze des Grauens, des Lasters und der Ekstase in which she dances her most famous routines. Our knowledge of this film is based on just some remaining stills. For Anita Berber film work was just something on the side, and something she did almost always for economic reasons. She was discovered by director Richard Oswald in 1918 when she played the part of the ballerina Grisi in the film Franz Schubert. Das Dreimäderlhaus. Examined again by the censorship board in 1921, this film was prohibited to minors. Dida Ibsens Geschichte loosely based on works by Marquis de Sade and the film Das Tagebuch einer verlorenen, an adaptation of Margarete Böhme's novel, opened in German cinemas in November 1918, but the latter was banned in 1922. In the second part of the film Peer Gynt Anita Berber dances and gallops about during a trip toward the East. From 1918 to 1919 Oswald shot the film Die Reise um die Erde in 80 Tagen, but due to an argument with Jules Verne's heirs the title had to be changed. Despite it all, the film was an enormous success. In 1919 Oswald brought the first film about homosexuality to the screen, Anders als Andern, for which he had sought the advice of the famous researcher Magnus

ricercatore Magnus Hirschfeld, nel quale Anita impersona il ruolo della sorella di un violinista omosessuale che è ricattato per le sue tendenze. Molte volte Anita impersonò il ruolo della prostituta come in *Die Prostitution (Das gelbe Haus)* e *Falschspieler*. Importanti attori recitarono con lei, tra questi ricordiamo: Conrad Veidt, Hans Albers, Reinhold Schünzel, Werner Krauss e Paul Wegener, al quale era legata da sincera amicizia. Nella prima parte del film *Dr. Mabuse (Der große Spieler)* fece da controfigura nelle scene di danza all'attrice Aud Egede Nissen ma il suo nome non venne accreditato. Nell'ultimo film da lei interpretato, *Irrlichter der Tiefe*, che narra una tragedia mineraria, Anita danza il suo famoso balletto intitolato *Astarte*.
Lothar Fischer

Hirschfeld. In this film Anita acted the part of the sister of a gay violinist being blackmailed for his sexuality. Anita often played a prostitute like in Die Prostitution (Das gelbe Haus) and Falschspieler. Important actors performed with her, including Conrad Veidt, Hans Albers, Reinhold Schünzel, Werner Krauss and Paul Wegener, with whom she shared a sincere friendship. In the first part of the film Dr. Mabuse (Der große Spieler) she was Aud Egede Nissen's double in the dance scenes, but her name was not credited. In her last film, Irrlichter der Tiefe, the tale of a mining tragedy, Anita performed her famous dance Astarte.
Lothar Fischer

Unheimliche Geschichten / Grausige Nächte Germania, 1919 Regia: Richard Oswald

■ T. it.: *Un affare misterioso*; T. ing.: *Eerie Tales*; Sog.: dal racconto *Die Erscheinung* di Anselma Heine (segmento 1), dal racconto *Die Hand* di Robert Liebmann (segmento 2), dal racconto *The Black Cat* di Edgar Allan Poe (segmento 3), dal racconto *The Suicide Club* di Robert Luis Stevenson (segmento 4), dal racconto *Der Spuk* di Richard Oswald (segmento 5); F.: Carl Hoffmann; Scgf.: Julius Hahlo; Int.: Anita Berber, Conrad Veidt, Reinhold Schünzel, Hugo Döblin, Paul Morgan, Georg John; Prod.: Richard-Oswald-Produktion; Pri. pro.: 5 novembre 1919 ■ 35 mm. L.: 2231 m. D.: 108' a 18 f/s. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Goethe-Institut München, con concessione di Beta Films ■ Restaurato nel 2002 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata da KirchMedia in collaborazione con Arte / Print restored in 2002 by KirchMedia with Arte at L'immagine Ritrovata Laboratory

Nel 1919 Richard Oswald gira uno dei primi film ad episodi della storia del cinema intitolato *Unheimliche Geschichten*, uscito nelle sale anche con il titolo alternativo di *Grausige Nächte*. Dopo il controllo di censura il film misurava 2.318 metri, e fu presentato in una proiezione speciale il 6 novembre 1919. Il negativo originale è da considerarsi perduto. Il restauro è stato quindi effettuato partendo da una copia in nitrato della Cinémathèque Française. Le didascalie mancanti sono state reintegrate. Questa copia misura 2.230 metri. Anita Berber recita in tutti i differenti episodi che lo compongono con la sola eccezione di quello intitolato *Der Selbstmörderclub* (Il club dei suicidi).

La storia inizia di notte, in un negozio di antichità, dove i personaggi principali appaiono animando i quadri appesi alle pareti. Reinhold Schünzel impersona il diavolo, Conrad Veidt la morte e Anita una prostituta. Nell'episodio di Kurt Liebmann intitolato *Die Hand* Anita Berber nei panni di un Pierrot offre un saggio della propria arte in un lascivo balletto. Negli altri episodi, *Die Schwarze Katze* ispirato a



In 1919 Richard Oswald shot one of the first anthology films in cinema history, Unheimliche Geschichten. It opened in theaters with the alternative title Grausige Nächte. After being examined by censors, the film measured 2,318 meters, and it was presented with a special screening on November 6, 1919. The original negative is to be considered lost. The film was restored by working with a nitrate print from the Cinémathèque Française. The print made measures 2,230 meters, and the missing intertitles were reintegrated.

Anita Berber performs in all episodes of the film except for Der Selbstmörderclub (The Suicide Club).

The story begins at night in an antiques store where the main characters appear in portraits that then come to life. Reinhold Schünzel plays the devil, Conrad Veidt death, and Anita a prostitute. In the Kurt Liebmann episode, Die Hand, Anita Berber dressed as Pierrot shows off her art in a lascivious dance. In the other episodes, Die Schwarze Katze based on Edgar Allan Poe, Die Erscheinung, an

Edgar Allan Poe, *Die Erscheinung* tratto da Anselma Heine e *Der Spuk* di Richard Oswald, si presenta nelle vesti di attrice e non di ballerina.

Lothar Fischer

adaptation of Anselma Heine, and Richard Oswald's Der Spuk, she performs as an actress and not a dancer.

Lothar Fischer

Die Drei Marien und der Herr von Marana Austria-Germania, 1922 Regia: Reinhold Schünzel

■ Trad. let.: Le tre Marie e il signore di Marana; Scen.: Robert Liebmann, Reinhold Schünzel; F.: Josef Zeitlinger; Scgf.: Oscar Friedrich Werndorff; Int.: Anita Berber, Olga Belajeff, Lya De Putti, Heinrich Eisenbach, Paul Kronegg, Reinhold Schünzel (Don Juan de la Marana), Hans Sieber, Armin Springer; Prod.: Lichtbild Fabrikation Schünzel-Film, Micco Film; Pri. pro.: 9 marzo 1923 ■ 35 mm. L: 1900 m. D.: 83' a 20 f/s. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna, Fondazione Cineteca Italiana ■ Restaurato nel 2009 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata da un nitrato conservato presso la Fondazione Cineteca Italiana / Print restored in 2009 at L'immagine Ritrovata laboratory from a nitrate print preserved at Fondazione Cineteca Italiana

In questo dramma storico ambientato nelle Fiandre occupate dagli spagnoli, Anita Berber impersona il ruolo della moglie del reggente Duca D'Arzac. Lei è il motore della storia, a lei si devono i debiti e la gestione poco corretta delle Fiandre, nelle sue mani il marito è, come tutti gli altri uomini, solo un burattino. Lei vuole conquistare il potere eliminando il giovane Duca, che un giorno avrebbe dovuto salire al trono. Le avventure amorose del signore di Marana che occupano la prima parte del film sono solo un lungo preambolo alle trame di questa torbida arrivista. Come notarono anche i critici coevi, l'esposizione nella prima parte del film si dilunga un po' troppo, ma nel finale il ritmo della narrazione aumenta fino a diventare veramente appassionante. La recitazione fu giudicata ottima come anche la qualità della fotografia. Complessivamente il lavoro era di ottima qualità elevandosi al di sopra della media del periodo. Il film riscosse un adeguato successo tanto da essere oggetto di una ri-distribuzione austriaca nel corso dell'ottobre del 1927 con il titolo meno ostico e di più facile presa di *Don Juan (Don Giovanni)*.

Paolo Caneppele



In this historical drama set in Spanish controlled Flanders, Anita Berber plays the wife of the regent, the Duke D'Arzac. She is the real engine behind the story; Flanders' debt and corrupt management are her doing, and her husband, like all the other men, is just a puppet. She wants to take total control, eliminating the young duke destined to sit on the throne one day. The romantic adventures of the man from Marana that take up the first part of the film are just a long preamble to this troubled upstart's conspiracy. As critics at the time noted, the exposition of the film's first part is a little bit too long, but later on the narrative rhythm becomes faster, making the film's ending truly thrilling. Both the acting and the photography were judged excellent. Overall, the work is of excellent quality, putting it a notch above average films from the era. The film was successful enough that it was re-distributed in Austria in October 1927 with the more transparent and catchier title Don Juan.

Paolo Caneppele

Omaggio a Vittorio Martinelli / Tribute to Vittorio Martinelli

Volevo vedere – Un incontro con Vittorio Martinelli

Italia, 2009 Regia: Giovanni Lasi

■ Da un'idea di Monica Dall'Asta; F.: Stefano Orro; Op.: Manuel Castellana; Mo.: Giovanni Lasi; Ass. mo.: Andrea Righi; Ass. prod.: Luigi Virgolin; Consulenza alla ricerca dei materiali: Elena Pallardò, Anna Fiaccarini, Alessandra Bani e Manuela Marchesan; Prod.: Cineteca di Bologna; Post-produzione: laboratorio L'Immagine Ritrovata ■ Beta SP D.: 60'. Col. Versione italiana / Italian version orchestra del Teatro Comunale di Bologna ■ I materiali di archivio inseriti sono stati messi a disposizione dalla Cineteca di Bologna (Archivio della Grafica, Archivio Fotografico, Archivio Film, Fondo Vittorio Martinelli) e da Giovanna Martinelli

Nell'estate del 2006, durante la XXI edizione della Mostra del Cinema Ritrovato, Vittorio Martinelli si concede alle telecamere per ripercorrere le vicende salienti della sua esistenza e per testimoniare in prima persona la sua instinguibile passione per il cinema. Un lungo racconto di una vita in cui emergono le indiscutibili qualità dello scrupoloso studioso, del metodico ricercatore, dell'inarriovabile *connaisseur*, ma anche la profonda umanità della persona, lo spirito e l'ironia che contraddistinguono l'uomo.

Contagiato fin dall'infanzia dall'attrazione fatale per lo schermo, Martinelli ci racconta delle sue prime esperienze da *cinéophile* in erba già alla fine degli anni Trenta, dell'assidua e partecipata frequentazione dei cineclub napoletani nel dopoguerra, dei primi pionieristici tentativi avviati negli anni Cinquanta al fine di riesumare dall'oblio un patrimonio culturale dimenticato: il cinema muto italiano.

Dalle sue parole emerge il quadro di un percorso irripetibile costellato di incontri con protagonisti assoluti della storia della cinematografia, da Keaton a Dreyer, da Fritz Lang a Buñuel, da Pina Menichelli a Gustavo Serena. Oltre a rievocare la sua esperienza di "archeologo cinematografico" a cui si deve la scoperta e l'identificazione di decine di film considerati irrimediabilmente perduti, Martinelli sintetizza in questo filmato la sua instancabile attività di studioso, critico e saggista, descrivendo con dovizia di particolari le geniali intuizioni, la strenua ricerca e il metodo scrupoloso che gli consentiranno, tra l'altro, di redigere assieme ad Aldo Bernardini la più importante filmografia mai scritta del cinema muto italiano. A un anno dalla sua morte questo documento si rivela una preziosa testimonianza e soprattutto un doveroso tributo ad un'esistenza straordinaria qual è stata quella di Vittorio Martinelli.

Giovanni Lasi



In the summer of 2006, during the 21st Mostra del Cinema Ritrovato, Vittorio Martinelli accepted to be interviewed on camera reviewing the important moments of his life and describing his interminable passion for film in his own words. A long life story in which we see Martinelli's distinctive qualities: the scrupulous scholar, the methodical researcher, the incomparable connoisseur, his profound humanity as a person, his spirit and sense of humor.

Infected at an early age with a fatal attraction for the screen, Martinelli tells us about his first experiences as a budding cinéophile at the end of the 30s, of his assiduous and active participation in post-war Neapolitan film clubs, his first pioneering attempts in the 50s at saving an important cultural legacy from being forgotten: Italian silent film.

His words provide a picture of a unique journey dotted with encounters with the

leading figures of film history, from Keaton to Dreyer, Fritz Lang to Buñuel, Pina Menichelli to Gustavo Serena. Martinelli describes his experience as a "film archaeologist", to which we owe the discovery and identification of dozens of films considered lost forever, and briefly reviews his untiring work as a scholar, critic and essayist, describing the brilliant realizations, strenuous research and scrupulous method that helped him while compiling with Aldo Bernardini the most important filmography ever written about Italian silent film. One year after his death, this interview is invaluable testimony and above all a due tribute to the extraordinary life of Vittorio Martinelli.

Giovanni Lasi

Make Way for Tomorrow

Stati Uniti, 1937 Regia: Leo McCarey

■ T. alt.: *The Years Are So Long*; T. it.: *Cupo tramonto*; Sog.: Dal romanzo *The Years Are So Long* di Josephine Lawrence; Scen.: Vina Delmar; F.: William C. Mellor; Mo.: LeRoy Stone; Scgf.: Hans Drier, Bernard Herzbrun, A.E. Freudman; Mu.: George Antheil, Victor Young, Boris Morros; Su.: Don Johnson, Walter Oberst; Int.: Victor Moore (Barkley Cooper), Beulah Bondi (Lucy Cooper), Thomas Mitchell (George Cooper), Maurice Moscovitch (Max Rubens); Prod.: Adolph Zukor, Leo McCarey per Paramount Pictures; Pri. pro.: 9 maggio 1937 ■ 35mm. D.: 91'. Bn. Versione inglese con sottotitoli francesi / English version with French subtitles ■ Da: Théâtre du Temple per concessione di Paramount Pictures

Make Way for Tomorrow è quasi identico alla storia di *Tokyo Monogatari* di Yasujiro Ozu: un racconto sulla estraneità dei propri figli, la vecchiaia e la prospettiva della morte. Il film fu il preferito di John Ford e anche dello stesso McCarey tra i propri film - che non è poco, considerando che nello stesso decennio ha diretto *Duck Soup*, *The Awful Truth* e *Love Affair*. Una vecchia coppia non ha più i presupposti per stare insieme. Si separano. I genitori sono più che altro una



vergogna per i figli, anche se loro stessi non lo sembrano capire, o almeno non lo ammettono: si comportano con umiltà e gratitudine. La recita di gesti cortesi e di una fredda razionalità sono aspetti basilari della vita quotidiana, e nessuno li ha probabilmente studiati nello stesso modo di Leo McCarey. Particolarmente coraggioso è il modo in cui lascia che il comportamento poco diplomatico dei vecchi diventi offensivo. Diventano noiosi e irritanti, fino ai limiti della crudeltà e volgarità. Le piccole saporite gag accentuano il teatro sociale nel varco generazionale: che cosa significa essere dei vecchietti paurosi nella società dell'efficienza apparente e della fretta simulata. Il tempo è quasi un protagonista del dramma. Si manifesta prima di tutto come noia: i vecchi non controllano più il tempo, il silenzio, i non-avvenimenti - e la loro vita sembra proprio così dal punto di vista di una nevrotica mezza età. In secondo luogo, il tempo si addensa durante l'ultima mezz'ora. Alla vecchia coppia rimangono solo cinque ore, durante le quali devono incontrarsi e dire addio anche ai loro figli. La storia finisce sulla piattaforma della stazione. Lui è sul treno, lei rimane nella stazione. Entrambi sanno che l'addio è definitivo e che la scena sarà probabilmente l'ultima della loro vita insieme. Questa partenza è una piccola morte. Non servono parole, ma lui dice comunque che ogni momento è stato come una festa. Così esprime il significato dell'amore in modo più semplice che in qualunque altro film. Il finale è una prova bellissima di quello che intendeva Jean Renoir quando disse che "Leo McCarey capiva l'essere umano forse meglio di chiunque altro a Hollywood".

Peter von Bagh

Make Way for Tomorrow is almost the same exact story as Yasujiro Ozu's *Tokyo Monogatari*: a story about feeling like a stranger with one's own children, old age and the possibility of death. It was John Ford's favorite film, and it was also McCarey's favorite personal work - which is not saying little, considering that during that same decade he directed *Duck Soup*, *The Awful Truth* and *Love Affair*.

An old couple is forced to separate. They

are nothing more than an embarrassment to their children, even if they are not aware of it, or at least they do not want to admit it: they behave with humility and graciousness. Performing polite gestures and cold reasoning are basic elements of everyday life, and probably no one has studied them like Leo McCarey. A rather courageous move is the way he lets the old couple's not very diplomatic behavior become offensive. They become annoying and irritating to the point of being cruel and vulgar. The few gags accentuate the social drama of the generational gap: what is it like being old and intimidated in a society of superficial efficacy and simulated haste? Time is like a protagonist in this drama. At first it takes the form of boredom: the old couple no longer checks the time, silence, non-events - and their life looks this way from the point of view of the neurotic middle age. Then time becomes denser in the last half-hour. The old couple has just five hours to see each other and say goodbye to their children.

The story ends on a station platform. The husband is on the train, and the wife stays behind in the station. They both know that this is their last goodbye and the final scene of their life together. The departure is like a small death. Words are not needed, but he says that every moment was like a party, the simplest expression of the meaning of love to be found in film. The final scene is a wonderful example of what Jean Renoir meant when he said "Leo McCarey understood human beings - perhaps better than anyone else in Hollywood".

Peter von Bagh

Anni difficili Italia, 1948 Regia: Luigi Zampa

■ Sog.: da *Il vecchio con gli stivali* di Vitaliano Brancati; Scen.: Vitaliano Brancati, Luigi Zampa, Sergio Amidei, Enrico Fulchignoni, Franco Evangelisti; F.: Carlo Montuori; Mo.: Eraldo da Roma; Mu.: Franco Casavola, Nino Rota; Scgf.: Ivo Battelli; Co.: Giuliana Bagno; Int.: Umberto Spadaro (Aldo Piscitello), Massimo Girotti (Giovanni), Ave Ninchi (Rosina), Enzo Biliotti (il barone), Giovanni Grasso, Aldo Silvani (il farmacista), Odette Bedogni [Delia Scala] (Elena), Olinto Cristina, Loris Gizzi (il ministro fascista), Ernesto Almirante (nonno), Carletto Esposito (Riccardo), Milly Vitale (Maria), Raniero De Cenzo, Ermanno Randi, Bruno e Vittorio Di Stefano, Gabriele Tinti, Natale Cirino, Giuseppe Nicolosi, Agostino Salvietti; Prod.: Domenico Farzari per la Briguglio Film; Pri. pro.: 9 settembre 1948 ■ 35mm. D.: 113'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Il restauro è stato effettuato nel 2008 dal laboratorio L'Immagine Ritrovata della Cineteca di Bologna, a partire da una copia positiva d'epoca in nitrato, conservata alla Fondazione Cineteca Italiana di Milano e da un controtipo *safety* conservato all'British Film Institute di Londra. Per il restauro digitale dell'audio è stata utilizzata, oltre alla copia di Milano, anche una copia positiva *safety* conservata alla Cineteca Svizzera di Losanna / Restored in 2008 by L'Immagine Ritrovata Laboratory from an original nitrate positive print preserved by Fondazione Cineteca Italiana and from dupe *safety* preserved by the British Film Institute. For the sound restoration, *safety* print from Cinémathèque Suisse was used together with the print from Milan.

Il vecchio con gli stivali apparve nel 1944 nella rivista "Aretusa", mentre il Nord era ancora sotto i tedeschi e i capi del neofascismo, che avrebbero trovato la morte nell'estate del 1945, erano ancora vivi. Nella sceneggiatura il racconto si è arricchito di personaggi ed episodi; attraverso un figlio, che è richiamato alle armi in tutte le occasioni e muore nel '43 in vista della propria casa, è intervenuto un motivo quasi tragico. La figlia di Piscitello è diventata una dannunziana sul modello della ragazza di un altro mio racconto, *Singolare avventura di Francesco Maria*. Nello stesso tempo la commedia del costume, nella quale principalmente consiste la storia dei vent'anni, almeno secondo me, è diventata più pittoresca.

Nella riduzione cinematografica, ho lavorato assiduamente insieme a quello sceneggiatore straordinario che è Sergio Amidei. Zampa ha avuto molte fortune, se fortune si possono chiamare le occasioni procurate dal proprio ingegno: un attore principale di gran forza, Umberto Spadaro le cui migliori qualità erano rimaste sconosciute fino ad ora e una bella città, Modica, oltre a un infinito numero di altri attori, fra cui Girotti, la Ninchi, Giovanni Grasso, e molti privati cittadini trasformati ottimamente in federali, ispettori, spie ecc. Ma, come ripeto, la sua fortuna principale è quella che sempre l'accompagna, cioè la sua stessa genialità.

Io spero che la commedia del costume non sia presa come un'accusa agli Italiani, ma piuttosto come una confessione comune, perché anch'io a quella commedia partecipai... Ridere dei propri difetti è la migliore virtù dei popoli civili; anzi, dirò di più: il segno più chia-



Il vecchio con gli stivali appeared in 1944 in the magazine "Aretusa" while the North was still under the Germans and the new fascist leaders, who would encounter death in the summer of 1945, were still alive. The screenplay enriched the story with characters and episodes; with the son who is sent to fight in various battles and dies in '43 in view of his own house, there is an almost tragic element. Piscitello's daughter is a Dannunzian based on a female character of another story of mine, *Singolare avventura di Francesco Maria*. At the same time, the comedy of manners, which

is basically what the history of the last twenty years consists in, at least in my opinion, is more picturesque.

In adapting it to film, I worked assiduously with the extraordinary screenwriter Sergio Amidei. Zampa was quite lucky, if we can call luck the occasions obtained by one's own genius: a powerful leading actor, Umberto Spadaro, whose better qualities were unknown until then, and a beautiful city, Modica, in addition to an infinite number of other actors, including Girotti, Ninchi, Giovanni Grasso, and many private citizens brilliantly transformed into provincial party secretaries, inspectors, spies, etc. But again his main fortune is what has always been with him: his own ingeniousness.

I hope the comedy of manners is not viewed as an indictment against Italians, rather as a shared confession, because I too played a part in that comedy... Laughing at one's own faults is the finest virtue of a civilized people; and that is not all: the clearest sign of the civilization of a people is the fact that they do not leave the priority of exposing their own defects to others. No one laughs at a person

ro della civiltà di un popolo è il fatto che esso non lascia agli altri la prerogativa di mettere a nudo i suoi difetti. Nessuno è in grado di ridere di una persona o di un popolo che sa ridere di sé. Quando il fascismo voleva accusare l'Inghilterra, non trovava di meglio che citare le accuse degli stessi scrittori inglesi: e non s'accorgeva che, citando quegli scrittori, metteva in rilievo, più che i difetti censurati, la lealtà, il coraggio di censurare se stessi.

Così l'arma, adoperata dallo straniero, si rivolge contro chi l'adopera. Vitaliano Brancati, *Almanacco del cinema italiano*, 1948

or a people who know how to laugh about themselves. When fascism wanted to point the finger at England, it found nothing better than quoting the allegations of English writers: and they did not realize that, by quoting those writers, they drew more attention to the frankness and courage of self-criticism than to the faults criticized. And so the weapon, used by a foreigner, turns against the person who uses it.

Vitaliano Brancati, *Almanacco del cinema italiano*, 1948

Occupe-toi d'Amélie! / Occupati di Amelia Francia-Italia, 1949 Regia: Claude Autant-Lara

■ Sog.: dalla pièce omonima di Georges Feydeau; Scen., dial.: Jean Aurenche, Pierre Bost; F.: André Bac; Mo.: Madeleine Gug; Scgf.: Max Douy, Jean André, Jacques Douy; Mu.: René Cloërec; Su.: William Sivel; Int.: Danielle Darrieux (Amélie), Jean Desailly (Marcel), Carette (Pochet), Victor Guyau (Van Putzeboum), Grégoire Aslan (il principe di Palestrie), Armontel (generale Koschnadieff), André Bervil (Etienne), Charles Deschamps (il sindaco), Louise Conte (Irène), Marcelle Arnold, Lucienne Granier, Primerose Perret, Colette Ripert, Robert Auboyneau, Richard Francœur; Prod.: Lux C.C.F. (Paris)/Lux Film (Roma); Pri. pro.: 16 dicembre 1949 ■ 35 mm. L.: 2374 m. D.: 86'. Versione francese / French version ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

Occupe-toi d'Amélie! inizia con una corsa forsennata: il corpulento attore Victor Guyau si precipita dalla strada all'ingresso di un teatro, penetrando nel suo camerino, dove si affretta a truccarsi per calarsi nella parte del ricco Van Putzeboum, poi sul palcoscenico, ossia all'interno dell'intraccio di Feydeau. Il film di Claude Autant-Lara si chiuderà con un'altra corsa, il treno che porta via Amélie e Marcel, felici di potersi amare senza vincoli coniugali. I tre spazi del film sono quindi attraversati subito da un movimento convulso che unisce tre spazi – la realtà della strada, il dietro le quinte e l'universo immaginario di uno spettacolo – in un unico respiro che evoca la leggerezza, la vivacità e lo spirito caustico di Feydeau.

Autant-Lara e gli sceneggiatori Aurenche e Bost esaltano con estro le dinamiche perfette e sottili del testo della pièce con una soluzione apparentemente paradossale: negli stessi istanti in cui conduce lo spettatore dentro il gioco della finzione, svela gli artifici ma rapisce il pubblico proprio perché espande i limiti di un'illusione scenica fino ad assorbire anche la realtà dentro la finzione. I confini fra la magia della scena e la realtà che la circonda si fondono l'uno nell'altro: gli individui, come burattini, mentono, dissimulano, recitano in una dimensione come nell'altra. *Occupe-toi d'Amélie!* è una



Occupe-toi d'Amélie! begins in a wild rush. Victor Guyau hurries from the street to the theater; once he finally makes it to his dressing room, he quickly gets ready to play the part of wealthy Van Putzeboum, and then he is on stage, that is, in the world of Feydeau's story. Claude Autant-Lara's film also ends in a rush: the departing train with Amélie and Marcel, happily in love without the bonds of marriage. Fast paced movement connects the film's three spaces – the reality of the street, behind the scenes at the theater and the imaginary world of the play – in a single breath, expressing Feydeau's light

touch, liveliness and caustic wit.

Autant-Lara and screenwriters Aurenche and Bost turn up the play's perfect and subtle dynamics with a seemingly paradoxical solution: the film leads the viewer into the world of make believe, reveals its gimmicks but captures the audience by expanding the theatrical illusion so that it absorbs reality within the play. The film blurs the line between the magic on stage and the reality surrounding it: the individuals, like puppets, lie, dissimulate and act in both dimensions. *Occupe-toi d'Amélie!* is an amusing merry-go-round that Autant-Lara spins at a rapid pace, accentuating the play's spirited sarcasm (which, let's not forget, often alludes to the vendibility

spassosa giostra che Autant-Lara percorre a ritmo di corsa, accennando il brioso sarcasmo della pièce (che, non dimentichiamolo, allude spesso al commercio delle grazie di una ragazza), per irridere le ipocrisie, le venalità e il cinismo della piccola borghesia, dell'esercito, degli aristocratici, dei preti, ma senza mai perdere la grazia leggera e spregiudicata del testo di Feydeau.

“Prendere un vaudeville, come noi facciamo con *Occupe-toi d'Amélie!*, smontarlo completamente, sistemando ogni pezzo sul tavolo e rimontare la macchina senza perdere di vista che dovrà nuovamente mettersi in moto con gli stessi elementi, ma in un altro clima, un'altra temperatura, un altro mondo dove il tempo e lo spazio non avranno le stesse dimensioni, significa lasciare al cinema le sue possibilità e preservare tutti i suoi diritti”, ha dichiarato il regista (“Protocole du 4e CICI”, 1964). Infatti non siamo nella dimensione del teatro filmato, ma del cinema, nel periodo d'oro di Autant-Lara (sono gli anni di *Douce*, *Sylvie et le fantôme*, con Tati, *Le Diable au corps*, *L'Auberge rouge*) che in origine avrebbe voluto adattare *La Dame de chez Maxim's*. L'impeccabile scansione “coreografica” agisce nelle splendide scenografie di Max Douy e si avvale della classe e dell'ironia di attori magistrali (Danielle Darrieux, Jean Desailly e Carette).

Roberto Chiesi

of a girl's charm) in order to mock the hypocrisy, corruption and cynicism of the middle class, the army, aristocrats and priests but without losing the open-minded appeal and lighthearted charm of Feydeau's text.

“Take a vaudeville show, like what we did with Occupe-toi d'Amélie!, take it all apart, putting each piece on a table, and then put the machine back together knowing that you have to make it work again with the same elements but in a different climate, a different temperature, a different world where time and space do not have the same dimensions; that means letting film have all its possibilities and preserve all its rights,” said the director (“Protocole du 4e CICI”, 1964). In fact, this is not the filming of a theater performance; this is filmmaking during Autant-Lara's golden period (Douce, Sylvie et le fantôme, with Tati, Le Diable au corps, L'Auberge rouge). Originally, he had wanted to do an adaptation of La Dame de chez Maxim's. The film's impeccable “choreographic” meter unfolds brilliantly in Max Douy's splendid sets with the class and humor of superb actors (Danielle Darrieux, Jean Desailly and Carette).

Roberto Chiesi

Les Vacances de Monsieur Hulot Francia, 1953 Regia: Jacques Tati

■ T. it.: *Le vacanze di Monsieur Hulot*; Scen., dial.: Jacques Tati, Henri Marquet, con la collaborazione di Pierre Aubert, Jacques Lagrange; F.: Jacques Mercanton, Jean Mousselle; Mo.: Jacques Grassi, Ginou Bretonneiche, Suzanne Baron; Scgf.: Henri Schmitt, Roger Briaucourt; Mu.: Alain Romans; Su.: Jacques Carrère, Roger Cosson; Int.: Jacques Tati (Monsieur Hulot), Nathalie Pascaud (Martine), Louis Perrault (Fred), Micheline Rolla (la zia di Martine), André Dubois (il comandante), Suzy Willy (la sposa del comandante), Valentine Camax (la signora inglese), Lucien Frégis (l'albergatore), Raymond Carl (il cameriere), Georges Adlin (il latin lover sudamericano), Michelle Brabo (la villeggiante), René Lacourt (il passeggiatore), Marguerite Gérard (la donna che passeggia); Prod.: Fred Orain per Cady-Films; Pri. pro.: 25 febbraio 1953 ■ 35mm. D.: 88'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Cinémathèque française ■ Copia restaurata da La Fondation Thomson pour le Patrimoine du Cinéma et de la Television, La Fondation Groupama Gan pour le Cinéma, Les Films de Mon Oncle e La Cinémathèque française a partire dai negativi originali / Print restored by La Fondation Thomson pour le Patrimoine du Cinéma et de la Television, La Fondation Groupama Gan, Les Films de Mon Oncle and La Cinémathèque française from the original negatives

Domanda ingenua: che cosa fa Hulot quando non è in vacanza? Qual è la sua attività? Ha un mestiere? Si ignora quasi tutto di lui. Non è che una silhouette, un uomo disegnato che si muove. Tale è la sua sorte di film in film. La sua vettura, una buffa macchina scoppiettante, gioiosamente obsoleta, è risolutamente sfasata. Come chi la guida. Il veicolo è immatricolato 8244 AK 75. Hulot è quindi parigino. Non si sa molto di più. Hulot ha vagabondato per arrivare fino a quella graziosa spiaggia della Bretagna dove, come gli altri clienti, ha le sue abitudini all'Hôtel de la Plage. Una delle qualità del

Here's a naïve question: what does Mr Hulot do when he's not on holiday? Does he have an activity? A profession? We know virtually nothing about him. He's only a silhouette, a moving sketch of a man. This is his lot from film to film. His car, a spluttering, cheerfully antiquated motorcar, is steadfastly eccentric. Like its driver. The license plate reads 8244 AK 75. So Hulot is Parisian. We don't know much more. Hulot has driven out to this picturesque Brittany seaside town, where, like the other holidaygoers, he usually stays at the Hôtel de la Plage. One of the film's many qualities is to ende-

film, fra tante altre, è di farci amare la pensione completa. La campana suona ad orario fisso, tutti vengono dalla spiaggia e si ritrovano nella sala del ristorante. Ci si saluta, gli sguardi si incrociano da un tavolo all'altro, ci si sfiora senza toccarsi. Il cinema di Tati consiste nell'arte di non toccarsi (troppo). Al tennis, quando Hulot serve, con la sua battuta efficace ma così particolare, l'avversario di fronte a lui si trova nell'incapacità di rilanciare la palla. Ipotesi da approfondire: Hulot non crea nessuna alterità, ma la necessità di evitarla. Un atto mancato. Lo stesso al ping-pong, dove la partita si gioca fuori campo. Difficile immaginare Hulot al di fuori delle vacanze. Non è definito dal lavoro ma da un'innata capacità di seminare del disordine, di turbare gentilmente l'ordine pubblico. Ciò non gli impedisce di essere iperattivo. Non si stacca spesso dalla sua canna da pesca, come non si staccherà mai dal suo ombrello in *Playtime*. Hulot ha sempre l'aria indaffarata, anche se cammina col naso in aria. È un ludione, un eterno fanciullo in un corpo di adulto. L'idea del lavoro è importante in Tati. Il lavoro è la sua ossessione, come avviene per i suoi personaggi. Con questa sfumatura capitale: ognuno lavora al suo ritmo, in una sorta di economia generale atomizzata, improduttiva. Nulla si crea. Ciò che conta è la postura, la gestualità, sorgente di gag. I personaggi delle *Vacances de Monsieur Hulot* vanno al loro ritmo, secondo la loro energia solitaria, che incrocia continuamente quella degli altri, con rischi di scintilla, di cortocircuito (la lunga scena finale, geniale, del fuoco d'artificio). Al ristorante il cameriere è lento, perché c'è sempre sul suo tragitto, tra la cucina e la sala, un ostacolo, un tempo morto, un avvenimento insolito che perturba il buon svolgimento del gesto. Tati o l'arte della coreografia. Questo diviene ancora peggio in *Playtime*, secondo un principio di inefficacia generalizzata. È Hulot che, nel ristorante Royal Garden, dà fuoco alle polveri... Il fondamento del cinema secondo Tati: il lavoro della gag, la regia, lo studio millimetrico del gesto, il senso dell'equilibrio e del disequilibrio, tutto ciò obbedisce ad un principio di dispendio, a condizione che questo dispendio non crei nessuna nuova energia. È tutta la finezza dei film di Tati. Monsieur Hulot non è mai prigioniero dei significati che creano le sue attitudini. Lo deve ad un'eterna leggerezza, con il suo cappello, la sua canna da pesca e il suo ombrello. La sua silhouette passa tra le gocce del reale. Da una gag all'altra, la silhouette di Hulot ridiviene ciò che deve rimanere. Hulot esce intatto, uguale a se stesso. Incrollabile nel suo adattamento viscerale al mondo, di cui è tuttavia il rivelatore dei meccanismi incoscienti o invisibili. Monsieur Hulot permette al mondo degli umani e degli



ar us to boarding house life. The bell strikes at the same hours, everyone hurries back from the beach and gathers in the hotel dining room. Greetings are exchanged; eyes meet across tables, guests brush past one another without touching. Tati's cinema is about the art of not touching (too much). When Hulot serves on the tennis court in that efficient if peculiar style of his, his adversary is unable to return the serve. Here's a hypothesis to consider: Hulot doesn't create a sense of otherness, but one of avoidance. Failure. Just like at the ping pong table, where the game is played out of frame. It's hard to imagine Hulot not on holiday. He is not defined by work but by an inborn capacity to sow disorder, to gently disturb the peace. Which doesn't stop him from being hyperactive. He is rarely separated from his fishing rod, just as he will never be without his umbrella in *Playtime*. Hulot always looks busy, even if he walks with his head in the clouds. He's a Cartesian diver, an eternal child in an adult body. The notion of work is important in Tati's world. Work is his obsession, as it obsesses his characters. With one important nuance: everyone works at his own rhythm, in a kind of fragmented, unproductive general economy. Nothing is produced. What matters is the posture, the gestures, which are a source of gags. The characters in Mr Hulot's *Holiday* proceed at their own pace, an individual energy in constant collision with that of others, at the risk of creating sparks, short circuits (the brilliant climax of the fireworks). In the hotel restaurant, the waiter is slow because there is always something in his path between the kitchen and the dining room, an obstacle, a lull, an unexpected event that disturbs any smooth movements. Tati or the art of choreography. It gets worse in *Playtime*, where the principle of general inefficiency dominates. It's Hulot who, in the Royal Garden restaurant, sparks off the crisis. The foundation of cinema according to Tati: the elaboration of the gag, the *mise en scene*, the meticulous study of gesture, the sense of balance and imbalance, all this obeys a principle of expenditure, provided that this expenditure creates no new energy. Therein lies the subtlety of Tati's films. Mr. Hulot is never prisoner of the meanings his attitudes engender. He owes everything to a never-ending lightness, with his hat, his fishing rod and his umbrella. His silhouette moves between the drops of reality. From gag to gag, Hulot's silhouette returns to what it must remain. Hulot comes out unharmed, in his true colors. Unshakeable in his visceral failure to adjust to the world, he nonetheless exposes its unconscious or invisible mechanisms. Mr. Hulot allows the world of humans and objects to exist, move, make noise and show the audience the clockwork move-

oggetti di vivere, di muoversi, di fare rumore, e di svelare allo spettatore i movimenti d'orologeria che reggono l'universo. Senza appesantirsi egli stesso di una responsabilità morale e fisica che farebbe di lui un portaparola o una coscienza critica. Hulot è innocente, non giudica gli altri, allo stesso modo non viene giudicato. Soltanto misurato. Ognuno sa che il cinema di Tati è più sonorizzato che parlato. La memoria o la nostalgia del muto vi agisce in modo caustico, euforico. La musica gioca un ruolo cruciale. Non è (solamente) una musica d'accompagnamento, imprime profondamente il ritmo del film a mò di un ritornello. Ricordatevi di quella delle *Vacances de Monsieur Hulot*: tatati-tata, tatati-tata... Il ritornello è un'aria che ritorna e che non si dimentica. Che vi ossessiona con una leggera malinconia. Che cosa fa Hulot alla fine del film, quando arriva la fine delle vacanze? Hulot riprende la sua vettura che fa baccano. Ritorrerà l'estate prossima, come gli altri clienti dell'hotel. Le vacanze, è fatto per questo. Ne comprende le sottigliezze, e soprattutto l'arte di vivere.

Serge Toubiana, Direttore generale della Cinémathèque française

All'inizio degli anni Sessanta, Jacques Tati rimontò il film, sopprimendo e allungando delle sequenze. Riorchestrò la musica di Alain Romans e rifece completamente la musica e il messaggio sonoro. In quell'occasione, aggiunse l'inquadratura del timbro a colori marchiato dal tampone. Nel 1978 girò una nuova sequenza sulla spiaggia di Saint-Marc-sur-Mer, un'allusione divertita a *Lo squalo* (1975) di Steven Spielberg, che inserì nella nuova e definitiva versione del film. Le riprese di *Les Vacances de Monsieur Hulot* iniziarono nel 1951, nel periodo-cerniera in cui si stava per abbandonare la pellicola su supporto nitrato. Il negativo originale del film è composto da diversi supporti (una base maggioritaria di nitrato, accoppiata ad una base di acetato). Per proteggere il negativo originale, si è dovuto restaurarlo manualmente e l'operazione è stata intrapresa dal servizio Preservation di Technicolor North Hollywood. Una volta creato l'interpositivo, è stato scansionato per permettere il montaggio del film nella sua integralità, completato dall'aggiunta dei titoli di testa all'inizio del film e dall'inserimento dell'inquadratura finale, l'unico piano a colori del film. È stato necessario trovare l'equilibrio fra i procedimenti fotochimici e i procedimenti digitali. Una gran parte del restauro del film è consistita nel migliorare o attenuare le transizioni fra ogni piano. Il supporto nitrato del negativo immagine ha giocato un ruolo decisivo nella buona conservazione dei toni originali del film in bianco e nero. Il restauro del suono ha permesso di riscoprire tutto il ventaglio sonoro e gli accenti ritmici del film di Tati, e il lavoro si è basato sul negativo suono che porta l'ultimo messaggio del film (1978). Sintesi da un testo di Loubna Réragui (Fondation Thomson), Hervé Pichard (Cinémathèque Française), Philippe Gigot (Les Films de Mon Oncle), Tom Burton (Technicolor).

ment that regulates the universe. Without himself getting bogged down in any moral and physical responsibility that would make him a spokesman or critical conscience. Hulot is innocent, he doesn't judge others, just as others don't judge him. Just gauged. Everyone knows Tati's film are more about sounds than words. The memory and nostalgia of silent movies underlines them in a caustic, euphoric manner. Music plays a crucial role. It is not (only) background music, it deeply stamps the film's rhythm like a ritornello. Think of the one in Mr. Hulot's Holiday: tatati-tata, tatati-tata... The ritornello is a melody that keeps coming back and which stays in the mind. Its gentle melancholy haunts you. What does mr. Hulot do at the end of the film, when the holiday is over? He gets into his spluttering car. He'll be back next summer, like the other hotel guests. Holidays were made for him. He understand their subtleties and most of all the art of living.

Serge Toubiana, Managing Director of the Cinémathèque Française

In the early 60s, Jacques Tati re-edited the film, cutting out shots and extending others. He had Alan Roman's score re-orchestrated and overhauled the music and sound mixing. It was at this point he also added the final color shot of the stamp and postmark, indicating the postman invisible hand. In 1978, inspired by Steven Spielberg's Jaws, Tati shot new footage on the beach at St-Marc-sur-Mer, which he then cut into the last version. In 1951, it began the shooting of Mr Hulot's Holiday, during this historic transitional period. The camera negative is a blend of mostly nitrate film stock and acetate film stock. In order to protect the camera negative, it was crucial to have it restored manually by the Preservation Department of Technicolor North Hollywood. The interpositive made, it was scanned to assemble the complete cut of the film with the addition of the opening credits and the insertion of the final shot, the only color shot. It was indeed this question of balance between photochemical and digital procedures that had to be dealt with. A major part of the restoration involved the improvement or toning down of the transitions between shots. The nitrate base of the picture negative played a dominant role in preserving the original tones of the black and white movie. The restoration of the soundtrack allowed us to bring back the entire sound range and rhythmic accents of Tati's film and the restoration was based on the sound negative using the film's last mix (the 1978 version).

Synthesis of the text by Loubna Réragui (Fondation Thomson), Hervé Pichard (Cinémathèque Française), Philippe Gigot (Les Films de Mon Oncle), Tom Burton (Technicolor).

L'Enfer d'Henri Georges-Clouzot Francia, 1964-2009 Regia: Serge Bromberg, Ruxandra Medrea

■ Trad. let.: L'Inferno di Henri-Georges Clouzot; Ideazione: Serge Bromberg, dai rushes di *L'Enfer* (1964) di Henri-Georges Clouzot; Scen.: Henri-Georges Clouzot, José-André Lacour, Jean Ferry; F.: Andréas Winding, Armand Thirard; Su.: William-Robert Sivel; Int.: Romy Schneider (Odette), Serge Reggiani (Marcel), Dany Carrel (Marylou), Jean-Claude Bercq (Martineau), Maurice Garrel (Dr. Arnoux), Mario David (Julien); crediti film 2009: Op.: Irina Lubtchansky, Jérôme Krumenacker; Mo.: Janice Jones; Scgf.: Nicolas Faure; Mu.: Bruno Alexiu; Su.: Jean Gargonno; Int.: Bérénice Bejo (Odette), Jacques Gamblin (Marcel); Prod.: Serge Bromberg per Lobster Films/France 2 Cinéma/MK2; Pri. pro.: 19 maggio 2009 ■ 35mm. D.: 95' Versione francese / French version ■ Da: MK2 in collaborazione con Lobster Films

I miei punti di partenza sono sempre molto soggettivi. (...) Per *L'Enfer*, ho fatto uno strano itinerario perché sono partito da me stesso, nonostante io non sia per niente geloso. Ma sono insonne e ho pensato alle ossessioni di un uomo soggetto alle insonnie. Ho cercato un'ossessione che potrebbe essere condivisa dal pubblico in due ore, dato che un uomo impiega un certo numero di anni a crearsi le sue ossessioni e ne ho concluso che questa poteva essere la gelosia. Le scene allucinatorie ossessive di *L'Enfer* mi hanno condotto a fare delle ricerche plastiche, che mi hanno suggerito un nuovo procedimento fotografico, di mia invenzione e che applico in questo periodo a un album di fotografie. Queste ricerche mi hanno portato a fare del personaggio maschile del mio prossimo film [*La Prisonnière* ndr] un fotografo. La mia sceneggiatura può ancora trasformarsi. Un giorno ho visto Picasso iniziare una natura morta e il quadro finito rappresentava un corpo di donna...

Henri-Georges Clouzot, Intervista con Claire Clouzot, "Cinéma 65", n. 96, maggio 1965

Clouzot incarna forse una certa dismisura della "politique des auteurs" *ante litteram*. Ed è questo il caso de *L'Enfer*: un autore senza produttore. Clouzot ha sempre avuto un produttore ma non per questo film. Per la prima volta, una società americana, Columbia, ha dato pieni poteri a un regista senza affiancargli un produttore per controllare i conti. (...) Clouzot ha il potere di correre a gran velocità, ma dove? Ci si può chiedere se non abbia dimenticato la sua meta lungo il percorso. È diventata un'erranza ed è l'enigma del nostro film, che noi non delucideremo. La sua idea era di superare i limiti di ciò che era stato intrapreso nel cinema fino ad allora. Ma come superarli? In quale direzione andare? La Nouvelle Vague aveva "inventato" un cinema qualche anno prima (...). Lui se ne infischia che lo volessero sotterrare; faceva il suo



*My point of departure is always very subjective. (...) L'Enfer was a strange journey because I started out from myself, despite the fact that I am not at all a jealous person. But I am an insomniac, and I thought of the obsessions of a man who suffers from insomnia. I was looking for an obsession that could be shared with an audience in two hours, considering that it takes a man several years to develop an obsession, and I decided that it could be jealousy. The hallucinatory scenes of obsession of L'Enfer led me on an aesthetic research, which gave me the idea of a new photographic process, of my own invention and that I am using for a photo album. My research made me decide to make the male character of my next film [*La Prisonnière*, Ed.] a photographer. My screenplay may still change. One time I saw Picasso start a painting of a still life, and the final painting*

was of a woman's body...

Henri-Georges Clouzot, Entretien avec Henri-Georges Clouzot, Claire Clouzot (ed.), "Cinéma 65", n. 96, May 1965

Clouzot perhaps embodies a kind of unrestrained "politique des auteurs" ahead of his time. This is the case for L'Enfer: a filmmaker without a producer. Clouzot always had a producer but not for this film. For the first time, an American company, Columbia, gave him full power as director without putting a producer over him to check everything. (...) Clouzot has the power to run at great speed, but where to? We might ask ourselves if perhaps he didn't forget his destination along the way. It became a kind of confusion, and it is the enigma of our film, which we do not explain. His idea was to go beyond the limits of what had been done with film up until then. But how? In what direction? The Nouvelle Vague had "invented" a type of filmmaking a year before (...). He didn't give a damn that they considered him a thing of the past; he made his movies how he wanted to and this is especially true for this film. Stung by this young movement embodying modernity, devastated by the death

cinema come lo sentiva e a maggior ragione per questo film. Punto sul vivo da questo giovane movimento che incarnava la modernità, devastato dalla morte di sua moglie Vera nel 1960, Clouzot si è detto che poteva inventare una nuova forma di cinema. Si è fissato una rotta e ha voluto andare al di là di questa rotta. Concepi quindi un nuovo modo di filmare gli attori, delle nuove forme per evocare le tensioni psicologiche fra i personaggi. Si offrì dei mezzi nuovi – e forse, o forse no, si rese conto strada facendo che non andava. È un momento unico, in cui un uomo ha potuto creare in totale libertà. La sola libertà che non aveva, era il tempo che passava. Più passava il tempo, più diventava inevitabile che qualcuno dicesse: “Ci si ferma qui”. Eppure non è stato trovato un calendario di produzione chiaramente prefissato. Esisteva, certo, un direttore di produzione, Claude Ganz, ma nessuno aveva la forza per fermare Clouzot nel suo slancio. Bisognava lasciare il Maestro all’opera. Lui non ascoltava nessuno. Ha girato per un po’ più di due mesi le sequenze dette di “prova”, giocando con effetti di ottica, utilizzando l’arte cinetica, installando Romy Schneider (Odette) sotto delle lampade girevoli, etc. Ma non erano che delle prove. Nessuno sa se sarebbero state utilizzate nel film finito, o se non fossero che dei test per ulteriori riprese in studio. (...) Erano previste diciotto settimane, ma il film si è fermato alla fine di tre settimane. Non è stata girata nessuna scena d’intimità, laddove erano proprio queste che dovevano dominare il racconto. Per esempio, non sembra che sia stata registrata la voce di Romy Schneider durante questo soggiorno [a Garabit]. Fu così anche perché lei non era altro che l’oggetto di fascinazione e di gelosia per il personaggio centrale che è Marcel (Serge Reggiani). È lui che bisognava ascoltare, e le sue voci interiori. Tutta la sua follia passava d’altronde attraverso il suono, prima di passare attraverso l’immagine. (...) I suoni e le immagini del film dovevano essere perversi.

Esistono poche sequenze di cui si possa dire con certezza quali sarebbero rimaste nel montaggio definitivo. Ciò che resta di *L’Enfer* è il brogliaccio di un creatore. Forse le tessere del puzzle sono quasi tutte qui, ma Clouzot non sapeva ancora in quale ordine le avrebbe sistemate. Esiste un découpage ma non vi è descritta nessuna immagine fantasmatica. Si trova solo la menzione “image-choc”, ripetuta più e più volte. *L’Enfer* non è altro che un’Atlantide (...).

Noi abbiamo utilizzato la totalità dei rushes ritrovati. Sono dei piani doppi, le riprese che Clouzot aveva scelto sul set in vista dei rushes (noi disponiamo solo del negativo immagine). Esistono centottanta scatole, contenenti ognuna tra i tre e gli otto minuti di prove a colori o di inquadrature girate in bianco e nero. (...) Il nostro film basato sui rushes de *L’Enfer* ha di fatto tre dimensioni: 1) la discesa agli inferi di Marcel, l’eroe della finzione; 2) la discesa agli inferi di Clouzot, il grande ispiratore del film, la sua prima sceneggiatura ori-

of his wife Vera, Clouzot was convinced he could invent a new form of cinema. He set a path for himself and wanted to go beyond it. He conceived of a new way of filming actors, new ways of evoking psychological tension between characters. He exposed himself to new means – and, maybe or maybe not, he realized along the way that it wasn’t working out. It was a unique moment in which he could create in total freedom. The only freedom he didn’t have was time. As more time passed, the more it was inevitable that someone would say: “Everything stops here”. And yet no preplanned shooting schedule exists. Of course there was a production manager, Claude Ganz, but no one had the courage to stop Clouzot’s momentum. The Master had to be left alone to work. He listened to no one. For over two months he filmed “test shots”, playing with visual effects, using kinetic art, putting Romy Schneider (Odette) under revolving lights, etc. But they were just trial runs and nothing else. Nobody knew if they would be used in the final film or if they were just tests for later shots in the studio. (...) Originally the film was planned over eighteen weeks, but it stopped after three. None of the intimate scenes had been shot, which were supposed to have been the larger part of the story. For example, Romy Schneider’s voice does not seem to have been recorded during her stay [at Garabit]. This was also because she was nothing other than the object of fascination and jealousy of the main character Marcel (Serge Reggiani). He was the one who had to be heard, his internal voices. All of his madness was to come through sound first and then visually. (...) The film’s sounds and images had to be distorted.

There are only a few sequences that would have been used in the final cut. The remains of L’Enfer are a kind of creator’s notepad. Perhaps most of the pieces of the puzzle are here, but Clouzot still was not sure how he would have put them all together. There is a découpage but it contains no description of phantasmal images. It just mentions “image-choc” several times. L’Enfer is nothing but an Atlantis; (...)

We used all the rushes found. They include double shots, shots Clouzot had chosen on the set after having seen the rushes (we only have the negative). There 180 boxes, each one containing three to eight minutes of color tests or black and white shots. (...) Our film based on the rushes of L’Enfer has three sides to it: 1) the downward spiral of Marcel, the film’s main character; 2) the downward spiral of Clouzot, the creative force behind the movie, his first original screenplay; 3) the irresistible charm of Romy Schneider. We tell these three interwoven stories, which are the story of a man who locks himself in his own labyrinth. It is obvious that Clouzot was a victim of a glorified notoriety. By pampering him, the Americans gave him the kiss of death; giving him an unlimited budget, they

ginale; 3) la fascinazione totale esercitata da Romy Schneider. Raccontiamo queste tre storie che si intrecciano l'una nell'altra e che sono la storia di un uomo che si chiude nel suo stesso labirinto. È chiaro che Clouzot sia stato vittima di un'esaltazione della sua notorietà. Onorandolo, gli americani gli hanno dato il bacio del ragno; offrendogli un budget illimitato, l'hanno ucciso.

Serge Bromberg, *Entretien avec Serge Bromberg. Un homme qui s'enferme dans son propre labyrinthe*, "Positif", n. 579, maggio 2009

killed him.

Serge Bromberg, *excerpt from Entretien avec Serge Bromberg. Un homme qui s'enferme dans son propre labyrinthe*, "Positif", n. 579, May 2009

Il buono, il brutto, il cattivo

Italia, 1966 Regia: Sergio Leone

■ Sog.: Luciano Vincenzoni, Sergio Leone; Scen.: Age [Agenore Incrocci], Furio Scarpelli, Luciano Vincenzoni, Sergio Leone, Sergio Donati (non accreditato); F. (Techniscope, Technicolor): Tonino Delli Colli; Mo.: Eugenio Alabiso, Nino Baragli; Scgf., co.: Carlo Simi, Carlo Leva; Mu.: Ennio Morricone (versi della canzone *La storia di un soldato* di Tommie Connor); Su.: Vittorio De Sisti, Elio Pacella; Int.: Clint Eastwood (Joe "Biondo"), Eli Wallach (Tuco Benedicto Pacifico Juan Maria Ramirez), Lee Van Cleef ("Sentenza"), Luigi Pistilli (Padre Pablo Ramirez), Aldo Giuffré (Capitano Clinton), Rada Rassimov (Maria, la prostituta), Enzo Petito (Milton, il proprietario dell'emporio), John Bartha (lo sceriffo), Livio Lorenzon (Baker), Antonio Casale (Jackson, alias "Bill Carson"), Claudio e Sandro Scarchilli, Benito Stefanelli (membro della banda di "Sentenza"), Angelo Novi (Monk), Antonio Casas (Stevens), Aldo Sanbrell (membro della banda di "Sentenza"), Al Muloch (pistolero senza un braccio), Sergio Mendizabal, Antonio Molino Rojo, Mario Brega (caporale Wallace), Chelo Alonso (moglie di Stevens), Antonio Ruiz (il figlio più giovane di Stevens); Prod.: Alberto Grimaldi per PEA - Produzione Europee Associate/United Artists; Pri. pro.: 23 dicembre 1966 ■ 35mm. D.: 161'. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna, CSC-Cineteca Nazionale ■ Restaurato presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata con il sostegno del Ministero per i Beni e le Attività Culturali – Direzione Generale per il Cinema e della Regione Emilia Romagna – Assessorato alla Cultura, di SKY e della famiglia Leone, e grazie all'autorizzazione del produttore Alberto Grimaldi, a partire dal negativo originale e dalla colonna sonora magnetica. Il negativo Techniscope è stato scansionato a una risoluzione di 2k e restaurato digitalmente; la color correction è stata eseguita tenendo come riferimento una stampa positiva del 1971. La versione sonora inglese è stata restaurata dai materiali magnetici originali utilizzati per il missaggio in mono / Restoration carried out at L'Immagine Ritrovata laboratory and funded by Ministero per i Beni e le Attività Culturali – Direzione Generale per il Cinema, Regione Emilia Romagna – Assessorato alla Cultura, SKY and Leone's family, and thanks to the authorization of the producer Roberto Grimaldi, from the original camera negative and on the magnetic soundtracks provided. The Techniscope camera negative was scanned at 2K resolution and digitally restored; color correction was made using a positive print from 1971 as reference. The english sound version has been restored from the original magnetic tracks used for the mono mix

Volevo mostrare l'imbecillità umana in un film picaresco insieme alla realtà della guerra. Da qualche parte ho letto che nei campi sudisti, come quello di Andersonville, morirono 120.000 persone. E non ignoravo che c'erano campi anche al Nord. Sappiamo sempre tutto dei comportamenti infami dei perdenti, mai di quelli dei vincitori. Così decisi di mostrare lo sterminio in un campo nordista. Agli americani questo non piacque... La guerra civile americana è un soggetto quasi tabù, perché la sua realtà è folle e incredibile. Ma la vera storia degli Stati Uniti è stata costruita su una violenza che né la letteratura né il cinema avevano mai mostrato come si deve. Personalmente tendo sempre a contrastare la versione ufficiale degli eventi – senza dubbio questo si deve al fatto che sono cresciuto sotto il fascismo. Ho visto in prima persona come si possa manipolare la storia, per cui metto sempre in dubbio quello che

I wanted to show human imbecility, together with the reality of war, in a picaresque film. Somewhere I read that in the camps of the South, such as that at Andersonville, 120,000 people died. And I was not unaware that there were similar camps in the North. We always know everything about the atrocities committed by the vanquished, never those of the victors. So I decided to show the extermination in a Northern camp. This did not please the Americans. The American Civil War is an almost taboo subject, because its reality is mad and unbelievable. But the real history of the United States was built under a violence which neither literature nor cinema has ever shown as it should. Personally I always tend to contest the official version of events – without doubt this is owing to the fact that I grew up under fascism. I have seen for myself how history can be manipulated, so that I always question what has

viene divulgato. Per me è diventato un riflesso incondizionato.

Sergio Leone, in Noël Simsolo, *Conversations avec Sergio Leone*, Stock, Parigi, 1987

Lo spirito di *Il buono, il brutto, il cattivo* era particolarmente eretico. Non esiste alcun riferimento morale nel film di Leone – solo un sacco di polvere. La guerra civile è qualcosa di veramente orribile che avviene sullo sfondo, ed è la scena in cui si svolgono – e in una certa misura si possono giudicare – le avventure surreali dei personaggi principali. È la guerra di qualcun altro, come doveva essere sembrata la seconda guerra mondiale al Leone che, adolescente, cresceva a Roma. La si vede riflessa in un gruppo di antieroi che guardano l'idealismo con lo stesso sospetto che riservano alla retorica; anche qui, come Leone durante i compromessi politici dell'Italia nell'immediato dopoguerra. La guerra civile non è un'aberrazione, un ostacolo alla lunga marcia del progresso: al contrario, nel film di Leone essa contiene i germi della "legge del taglione" che l'avrebbe seguita nel selvaggio West.

Christopher Frayling, *Sergio Leone: to Do with Death*, Faber and Faber, London – New York, 2000, tr. it. *Sergio Leone. Danzando con la morte*, Editrice Il Castoro, Milano 2002



been written. For me it has become an unconditional reflex.

Sergio Leone, in Noël Simsolo, *Conversations avec Sergio Leone*, Stock, Paris, 1987.

The spirit of The Good, the Bad and the Ugly was particularly heretical. In Leone's film, there is no moral touchstone – just a lot of dust. The Civil War is something very nasty happening in the background,

against which the surreal adventures of the central characters can be played out, and to some extent judged. It is someone else's war; like the Second World War must have seemed to the adolescent Leone, growing up in Rome. It is refracted through anti-heroes who are as suspicious of idealism as they are of rhetoric; again, like Leone during the political compromise of the postwar period in Italy. The Civil War is not an obstacle to the long march of progress, an aberration. On the contrary, in Leone's film, the Civil War contains the seeds of the "rule of violence by violence" which followed it, in the Wild West.

Christopher Frayling, *Sergio Leone: to Do with Death*, Faber and Faber, London – New York, 2000

Fuoco! Italia, 1968 Regia: Gian Vittorio Baldi

■ Sog., Scen.: Gian Vittorio Baldi; F.: Ugo Piccone (16 mm., b/n); Mo.: Cleofe Conversi; Scgf.: Francesco Antonacci; Mu.: Franco Potenza; Su.: Manlio Magara; Int.: Mario Bagnato (Mario Andreoli), Lydia Biondi (Lidia, sua moglie / voce della giornalista), Giorgio Maulini (Damiani, il carabiniere); Prod.: Gian Vittorio Baldi per IDI Cinematografica; Pri. pro.: 4 settembre 1968 ■ 35 mm. L.: 2380 m. D.: 87'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato dalla Cineteca di Bologna presso il Laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire dai materiali depositati dal regista e produttore del film / Restored by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata Laboratory, from materials funded by the film director and producer

Ad André Labarthe che lo intervistò per i "Cahiers du cinéma", Gian Vittorio Baldi parlò di *Fuoco!* (che ha ideato, diretto e prodotto) come di "una ferita aperta". Infatti la rivolta del protagonista è un atto di disperazione pura, insieme assassina e suicida, tanto più tragica quanto rimane enigmatica e priva di spiegazioni fino alla fine. La violenza di Mario esplose all'improvviso nell'anonimo paesino laziale dove vive, quando l'uomo mitraglia la statua della Madonna durante una processione e poi si chiude in casa continuando a sparare contro chiunque si avvicini (ma facendo attenzione a non ferire nessuno). In realtà, nel miserabile appartamento che occupa con la moglie incinta e la figlioletta, c'è già stato un delitto (il cadavere della suocera viene scoperto dalla mdp solo dopo vari minuti) e alla fine

In an interview with André Labarthe for "Cahiers du cinéma", Gian Vittorio Baldi spoke of the film Fire! (which he had written, directed and produced) as an "open wound". In fact, the main character's rebellious behavior is an act of pure desperation, both murderous and suicidal, all the more tragic because enigmatic and without explanation. Mario's violence suddenly explodes in this anonymous small town in Lazio where he lives, when he shoots at the statue of the Virgin Mary during a procession and then locks himself in his home, firing at anyone who tries to get near (but making sure not to hurt anyone). The dreary apartment that he shares with his pregnant wife and daughter has already been the scene of a crime (the camera reveals his mother-in-law's dead body only after several

ce ne sarà un altro, compiuto come un rituale di sacrificio. Mario non parla mai e le uniche informazioni sulla sua storia (è disoccupato, fino a quel momento era stato un mite) le desumiamo dalle parole dell'appuntato dei carabinieri che cerca ossessivamente di convincerlo a deporre le armi e ad arrendersi, insistendo con ambigua gentilezza per un giorno e una notte. Girato in presa diretta, in piani-sequenza che seguono con vivido distacco i movimenti inquieti, le reazioni violente e gli oscuri malesseri fisici dell'uomo sotto assedio, il film racchiude quasi tutti i lineamenti tematici e stilistici del cinema di Baldi: la dimensione claustrofobica dell'esistenza dei personaggi, la loro marginalità sociale ed esistenziale (già dominante nel lungometraggio d'esordio, *Luciano*, 1962, e in cortometraggi quali *Via dei Cessati spiriti*, 1959; *La casa delle vedove*, 1960; *Il bar di Gigi*, 1961; *Ritratto di Pina*, 1961, come in tutti i film successivi fino a *Nevrijeme – Il temporale*, 1999), la follia come chiave di volta dell'individuo, la sgradevolezza senza concessione (ma anche senza compiacimento) di ciò che vediamo; una forma di simulazione documentaria dove la mdp diviene un altro personaggio, onnipresente e silenzioso. Presentato alla Mostra di Venezia del 1968 con altre due produzioni della IDI (la società di Baldi), *Cronaca di Anna Magdalena Bach* di Straub-Huillet e *Diario di una schizofrenica* di Nelo Risi, *Fuoco!* divenne uno dei film emblematici del '68 (anche se in realtà l'autore lo aveva concepito nel 1961, quando si verificò un caso di cronaca analogo a quello descritto dal film). Nel 2008 è stato restaurato dalla Cineteca di Bologna con il laboratorio L'Immagine Ritrovata e presentato nuovamente a Venezia.

Roberto Chiesi



minutes), and in the end there will be yet another, performed like a ritual of sacrifice. Mario never says a word, and the only information we glean about his story (he is unemployed, up until then a mild person) are the words of the police officer who desperately tries to convince Mario to drop his weapon and surrender, insisting with ambiguous kindness for a day and a night. Shot live with long takes following the disturbing motions, violent reactions and dark turmoil of a man under fire, the film contains almost all the thematic and stylistic elements of Baldi's cinema: the characters' claustrophobic existence, their social and existential marginality (a dominant feature of his debut feature film, Luciano, 1962, of his shorts Via dei Cessati spiriti, 1959; La casa delle vedove, 1960; Il bar di Gigi, 1961; Ritratto di Pina, 1961, and all subsequent films up to Nevrijeme – Il temporale, 1999), madness as a cornerstone of the individual, the unmitigated (nor congratulatory) unpleasantness of what we see; a form of simulated documentary in which the camera is itself a character, omnipresent and silent. Presented at the 1968 Venice Film Festival with two other IDI (Baldi's company) productions, Straub-Huillet's The Chronicle of Anna Magdalena Bach and Nelo Risi's Diary of a Schizophrenic Girl, Fire! became an emblematic film of '68 (even though the filmmaker got the idea for it in 1961 when there was a news story similar to the events in the film). In 2008 it was restored by the Cineteca di Bologna and L'Immagine Ritrovata laboratory and presented again in Venice.

Roberto Chiesi

Giù la testa Italia, 1971 Regia: Sergio Leone

■ Sog.: Sergio Leone, Sergio Donati; Scen.: Luciano Vincenzoni, Sergio Donati, Sergio Leone; F. (Techniscope, Technicolor): Giuseppe Ruzzolini; Mo.: Nino Baragli; Mu.: Ennio Morricone; Effetti speciali: Antonio Margheriti; Scgf.: Andrea Crisanti; Co.: Franco Carretti; Int.: Rod Steiger (Juan Miranda), James Coburn (John/Sean Mallory), Romolo Valli (Dottor Villega), Rick Battaglia (Santera), Maria Monti (Adelita), Franco Graziosi (Don Jaime il governatore), Domingo Antoine (Colonnello Günther Reza/Gutiérrez), David Warbeck (amico di Sean nel flashback), Giulio Battiferri (Miguel), Renato Pontecchi (Pepe), Goffredo Pistoni (Nino), Corrado Solari (Sebastian), Biagio La Rocca (Benito), Vincenzo Norvese (Pancho), Poldo Bendandi (rivoluzionario giustiziato), Omar Bonaro, Roy Bosier (proprietario terriero), Vivienne Chandler, John Frederick (l'americano), Amato Gerbini, Biagio La Rocca ("Benito"), Furio Meniconi (rivoluzionario giustiziato),

Nazzareno Natale, Vincenzo Novese (Pancho), Memè Perlini (un peone), Jean Rougeul (il monsignore nella diligenza), Anthony Vernon, Stefano Oppedisano, Michael Harvey (uno yankee); Prod.: Fulvio Morsella per Rafran Cinematografica, San Marco Films, Miura Cinematografica, Euro International Films; Pri. pro.: 29 ottobre 1971 ■ 35mm. D.: 153'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Il restauro è stato eseguito a partire dal negativo originale e sulla colonna sonora magnetica della Famiglia Leone. Questa copia corrisponde alla versione completa che Sergio Leone approvò nel 1971. Il negativo Techniscope è stato scansionato a una risoluzione di 2k e restaurato digitalmente; la color correction è stata eseguita tenendo come riferimento una stampa positiva del 1971. La versione sonora inglese è stata restaurata dai materiali magnetici originali utilizzati per il missaggio in mono. Il film è stato restaurato dalla Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata nel 2009, con l'approvazione della Famiglia Leone. / The restoration is based on the original camera negative and on the magnetic soundtracks provided by the Leone Estate. The copy corresponds with the complete version of Sergio Leone's approved edit from 1971. The Techniscope camera negative was scanned at 2K resolution and digitally restored; color correction was made using a positive print from 1971 as reference. The film was restored by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata in 2009, under the auspices of Sergio Leone Estate.

Ho scelto un contesto storico e un genere, il western, come pretesto per parlare di qualcos'altro. I cadaveri nella caverna, la trincea e la fuga del governatore in treno fanno riferimento a episodi ben precisi (che il pubblico italiano conosce) accaduti nella lotta contro il fascismo in Italia, nello specifico, la scoperta di trecentocinquanta corpi di cittadini ebrei in una cava vicino a Roma e la fuga di Mussolini.



Ancora una volta si rinnova la lezione di Chaplin: con le sue commedie ha detto e fatto molto di più per il socialismo di qualunque politico. La scena della banca con Steiger che guida i prigionieri liberati viene direttamente da *Tempi moderni* quando Charlie sventola la bandiera rossa tra la folla. Dato il ruolo centrale che ha la musica di Morricone nei miei film, spesso questi sono stati associati all'opera. Mi sento molto più vicino al grande melodramma e a Omero, o al romanzo picaresco, dove non ci sono eroi, né buoni o cattivi.

Amo i primi piani perché esprimono l'anima. Di solito il cinema li usa per evidenziare un evento particolarmente importante, mentre si tratta della vita stessa: quando parliamo con un'altra persona o la guardiamo, questo è un primo piano. In una diligenza, la camera che si avvicina sempre di più vuole trasformare le facce borghesi in facce da culo. Mentre nel caso del colonnello Gutiérrez è l'espressione della violenza che monta. In passato, nessuno è stato capace nel western di afferrare la realtà come John Ford. Ma Ford è un ottimista: nei suoi film, quando un personaggio apre la finestra guarda l'orizzonte con speranza. Io sono un pessimista: è la paura di essere ammazzati che ispira la stessa azione.

Sergio Leone, *Entretien avec Sergio Leone*, "Ecran 72", n. 5, maggio 1972, intervista a cura di Guy Braucourt

I used a historical context and a genre, the Western, as a pretext for talking about something else. The corpses in the cave, the ditch shooting and the governor's escape by train refer to specific events (which the Italian audience knows) that occurred during the fight against fascism in Italy, namely, the discovery of 350 Jewish bodies in a quarry near Rome and Mussolini's escape.

It is the lesson of Chaplin all over again: with his comedies he said and did more for socialism than any politician. The bank scene with Steiger leading the freed prisoners comes directly from Modern Times when Charlie waves his red flag in the crowd.

Because of the key role played by Morricone's music in my films, they have often been associated with opera. I feel closer to the great melodrama and to Homer, or the picaresque novel, where there are no heroes, no good or bad men.

I love close-ups because they express the soul. Usually cinema employs them to stress a particularly important event, whereas it is life itself: when we talk to one another or look at one another it's a close-up. In the stagecoach, the camera getting closer and closer intends to turn the bourgeois faces into asses. While in colonel Gutiérrez' case it is the expression of violence advancing.

In the past, no one got closer than Ford in grasping the truth of the Western world. But Ford is an optimist: in his films when one of his characters opens a window he looks at the horizon with hope. I am a pessimist: it is the fear of being killed that inspires that very same action...

Sergio Leone, Entretien avec Sergio Leone, "Ecran 72", n. 5, may 1972, interview by Guy Braucourt

Incontro con Richard Leacock

Meeting with Richard Leacock

Louisiana Story Stati Uniti, 1948 Regia: Robert Flaherty

■ Scen.: Robert e Frances Flaherty; F.: Richard Leacock; Mo.: Helen van Dongen; Mu.: Virgil Thompson (eseguita dall'Orchestra di Filadelfia diretta da Eugène Ormandy); Int.: Joseph Boudreaux, Lionel le Blanc, Frank Hardy; Prod.: Robert Flaherty per la Standard Oil Company; Pri. Pro.: 28 settembre 1948 ■ 35 mm. L.: 2220 m. D.: 82' a 24 f/s. Versione inglese / English version ■ Da: Stiftung Deutsche Kinemathek
■ Restauro curato da: Library of Congress, MoMA - The Museum of Modern Art e UCLA Film & Television Archive / Restored by Library of Congress, MoMA - The Museum of Modern Art and UCLA Film & Television Archive per concessione di Flaherty Film Seminar

L'ultimo film di Robert Flaherty è la degna conclusione di una lunga carriera. Non tanto un documentario sul popolo Cajun, ambientato nelle zone semi-paludose della Louisiana, quanto un vero e proprio film autobiografico. Raccontato dal punto di vista di un ragazzo Cajun, il film descrive la natura misteriosa e selvaggia di quella zona come se si trattasse di un mondo incantato di fantasia, denso di bellezze e di pericoli. Riflessione poetica sull'infanzia dello stesso Flaherty, il film ha come tema centrale proprio il suo rapporto, durato tutta una vita, con un ambiente naturale incontaminato e con le persone che lo abitano. La sequenza d'apertura è una delle più famose di tutta la storia del cinema. Alligatori, splendidi uccelli, stagni con ninfee galleggianti, serpenti che scivolano silenziosi e altri elementi della fauna e della flora locale vengono trasformati e amalgamati in un unico armonioso movimento. (...) La bellezza visiva del film è così toccante che riesce perfino a far dimenticare la presenza del messaggio voluto dallo sponsor del film [ndt: Standard Oil of New Jersey]. Le perforazioni praticate nella ricerca del petrolio, viste all'inizio come una pericolosa minaccia per l'ecosistema locale, diventano nel finale un'operazione molto più accettabile, che non recherà danni alla natura incontaminata. (...) Per quanto alcuni abbiano messo in dubbio la sua natura documentaristica, forti del fatto che gli eventi narrati sono stati appositamente ricostruiti, *Louisiana Story* rimane in ogni caso un'opera d'arte immortale grazie alla forza della sua bellezza visiva. E comunque, all'interno di quei film che si fondano essenzialmente sulla realtà, resta uno dei casi più eclatanti di collaborazione tra i più diversi talenti nei vari campi della regia, fotografia, montaggio, sceneggiatura e musica originale.

William T. Murphy, *Louisiana Story*, in *International Dictionary of Films and Filmmakers 1. Films*, a cura di Tom Pendergast e Sara Pendergast, St. James Press, Farmington Hills, 2000



Robert Flaherty's last film is a fitting culmination to a long career. It is less a documentary about the Cajun people of Louisiana's bayou country, than an autobiographical film about Flaherty himself. From the viewpoint of a Cajun boy the film reveals the mysteries of the bayou wilderness, portrayed as an enchanting world of fantasy, filled with beauty and danger. The film is a poetic reflection of Flaherty's youth, in which he explores his own lifelong relationship to the wilderness and natural environment, and to the people

who live there. The opening sequence is one of the most celebrated in film history. Shots of alligators, magnificent birds, floating lily ponds, slithering snakes, and other wildlife and flora are given unity, continuity, and a sense of graceful movement. (...) The film's visual beauty is so effective that it overshadows the sponsor's message [ndt: Standard Oil of New Jersey]. Oil drilling technology, first seen as an unknown threat to the tranquility of the bayou, in the end appears benign, leaving the impression that the unspoiled wilderness is safe. (...) Louisiana Story remains an enduring work of art for its sheer visual beauty, though some have argued its qualifications as a documentary, due to the manipulation of events depicted. Among films essentially based in reality, however, it remains one of the most successful collaborations of all time, with an impressive amalgamation of talent in direction, photography, editing, writing, and music.

William T. Murphy, Louisiana Story, in International Dictionary of Films and Filmmakers 1. Films, edited by Tom Pendergast and Sara Pendergast, St. James Press, Farmington Hills 2000

A Stravinsky Portrait Stati Uniti 1965, Regia: Richard Leacock, Rolf Liebermann

■ F.: Richard Leacock; Mo.: Richard Leacock; Su.: Sarah Hudson; Int.: Vera Stravinsky, Robert Craft, Pierre Boulez, Nicolas Nabokov, George Balanchine, Suzanne Farrell, Jacques d'Amboise, Gloria Govrin, Gerald Heard, Christopher Isherwood; Prod.: Rolf Liebermann per Norddeutscher Rundfunk by Leacock Pennebaker Inc. ■ DVD D.: 55'. Versione inglese con sottotitoli francesi / English version with French subtitles ■ Da: autore

A Stravinsky Portrait rappresenta la filosofia del *cinéma-direct* nella sua forma elementare e l'espressione purissima di quell'originale e unica innovazione che Richard Leacock portò nella versione americana del *cinéma vérité*. Leacock racconta che la troupe diventò "... quasi una famiglia. Nuotavamo molto ed ascoltavamo musica, mangiavamo insieme, ci divertivamo mandando le riprese a quel paese. Fare cinema diventò quasi secondario e questo ci aiutava a raggiungere un livello d'intimità più alto del normale".

Soprattutto le immagini prolungate e non manipolate, che esprimono la bellezza e un ritmo simile al ballo, e la sincronia che Leacock trova, hanno un effetto quasi scioccante ancora dopo quattro decenni. Migliore *small talk* non si è probabilmente mai sentito sullo schermo cinematografico. Stravinsky mischia tutte le lingue possibili ("I adore dissonance, consonance ist viel schwerer"), tra cui solo il russo suona impeccabile.

S'incontrano colleghi artisti: il compositore Pierre Boulez (che nella sua scena trova un errore nella partitura dell'opera *Les Noces*), gli scrittori Vladimir Nabokov (con cui Stravinsky si meraviglia della scarsa capacità d'intendere dei giovani idioti-avanguardisti), Christopher Isherwood e George Balanchine, un grande ballerino, coreografo e pedagogo di ballo.

Anche le scene più banali sono affascinanti. Impariamo che secondo Stravinsky le migliori sinfonie di Beethoven sono la II, la IV, l'VIII e la VII. Seguiamo l'intenzione di ordinare un "libretto molto banale" da Cocteau. Di se stesso il compositore racconta che preferisce comporre la musica piuttosto che ascoltarla. Intorno all'opera fluttua anche una commovente aria di nostalgia, la ponderosità delle elegie di Eliot o Huxley.

Portrait of Stravinsky è "profondamente, radicalmente, quintessenzialmente, oserei dire, un'opera mallarmeana, una riflessione poetica sull'arte e creazione e nello stesso tempo una testimonianza particolarmente rivelante della persona di Stravinsky". Così scrive Louis Marcorelles, che ha captato profondamente l'essenza dell'opera: "la cinepresa di Leacock non ha che un obiettivo, cogliere quel fremito continuo della creazione artistica". "Stravinsky non solo vive per l'arte, vive nell'arte".

Peter von Bagh



A Stravinsky Portrait represents the philosophy of *Cinéma Direct* in its most basic form and is the purest expression of Richard Leacock's original and pioneering work of the American version of *cinéma vérité*.

Leacock says the crew became "...almost a family. We swam a lot and listened to music, we ate together, we had a good time sending the film to hell. Making the film

was almost secondary, and this helped us reach a higher level of intimacy than normal".

The prolonged and unmanipulated images, which have the beauty and rhythm of a dance, and the synchronism that Leacock finds are still striking after four decades. Better small talk probably has never been heard on screen before. Stravinsky mixes every language possible ("I adore dissonance, consonance ist viel schwerer"), but only his Russian sounds impeccable.

We meet fellow artists: composer Pierre Boulez (who finds a mistake in the score of *Les Noces*), writers Vladimir Nabokov (with whom Stravinsky expresses his astonishment at the scarce understanding of young avant-garde idiots) and Christopher Isherwood, and George Balanchine, the great dancer, choreographer and ballet instructor.

Even the most banal scenes are fascinating. We learn that in Stravinsky's opinion Beethoven's best symphonies are symphonies 2, 4, 8 and 7. We learn of the idea of ordering a "very banal libretto" based on a work by Cocteau. The composer says of himself that he prefers composing music to listening to it. The film is suffused with moving nostalgia, the solemnity of Eliot's or Huxley's elegies.

A Stravinsky Portrait is "profoundly, extremely, quintessentially, I would dare say, a Mallarmé like work, a poetic reflection on art and creation and at the same time significant testimony of the character Stravinsky". Louis Marcorelles, who deeply understood the essence of this work, wrote: "Leacock's camera has just one objective, to capture the constant quiver of artistic creation". "Stravinsky lives not only for art but also in it".

Peter von Bagh

The World Cinema Foundation



La World Cinema Foundation (WCF) è un'organizzazione senza fini di lucro che si dedica alla conservazione e al restauro di film dimenticati in tutto il mondo. È stata fondata da Martin Scorsese per sostenere e incoraggiare l'attività di conservazione, per salvare il patrimonio cinematografico mondiale e garantire che questi film siano conservati, proiettati e condivisi. Dal 2007 le prime dei suoi restauri sono presentate al Festival di Cannes.

"La World Cinema Foundation è un naturale allargamento del mio amore per il cinema. Diciassette anni fa, insieme ai miei colleghi registi abbiamo creato la Film Foundation per contribuire alla conservazione del cinema americano. Abbiamo ottenuto molti risultati e resta ancora molto da fare, ma la Film Foundation ha creato una base sulla quale continuare a costruire. Credo che ora esista una consapevolezza della conservazione.

La World Cinema Foundation è stata creata per aiutare i paesi in via di sviluppo a salvaguardare i propri tesori cinematografici. Vogliamo dare un contributo che rafforzi e sostenga il lavoro degli archivi internazionali e che rappresenti una risorsa per quei paesi che non dispongono delle strutture tecniche e di archivio che permetterebbero loro di lavorare in modo indipendente.

È un grande onore per me che al comitato consultivo abbiano aderito Fatih Akin, Souleymane Cissé, Guillermo Del Toro, Stephen Frears, Alejandro Gonzales Iñárritu, Abbas Kiarostami, Deepa Mehta, Ermanno Olmi, Raoul Peck, Cristi Puiu, Walter Salles, Abderrahmane Sissako, Elia Suleiman, Bertrand Tavernier, Wim Wenders, Wong Kar Wai, Tian Zhuangzhuang e altri cineasti che condividono lo stesso obiettivo".

Martin Scorsese, Presidente

Comitato Consultivo / Executive Board

Martin Scorsese (Presidente / *Chairman*)

Kent Jones, Emma Tillingier, Gian Luca Farinelli, Benoît Merkt, Alberto Luna Cecilia Cenciarelli (Coordinatore / *Coordinator*)

Comitato Onorario / Honorary Board

Giorgio Armani, Gilles Jacob, Thierry Frémaux

The World Cinema Foundation is a not-for-profit organization dedicated to the preservation and restoration of neglected films from around the world. Founded by Martin Scorsese, the foundation helps support and encourage preservation efforts to save worldwide film patrimony and ensure that these films are preserved, seen and shared. From 2007 the WCF restorations are premiered at the Cannes Film Festival.

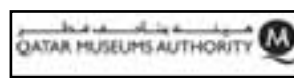
"The World Cinema Foundation is a natural expansion of my love for movies. Seventeen years ago, together with my fellow filmmakers, we created The Film Foundation to help preserve American cinema. Much has been accomplished and much work remains to be done, but The Film Foundation has created a base upon which we can build. There is now, I believe, a film preservation consciousness.

The World Cinema Foundation is being created to help developing countries preserve their cinematic treasures. We want to help strengthen and support the work of international archives, and provide a resource for those countries lacking the archival and technical facilities to do the work themselves. I am honored to be joined on the Advisory Board by Fatih Akin, Souleymane Cissé, Guillermo Del Toro, Stephen Frears, Alejandro Gonzales Iñárritu, Abbas Kiarostami, Deepa Mehta, Ermanno Olmi, Raoul Peck, Cristi Puiu, Walter Salles, Abderrahmane Sissako, Elia Suleiman, Bertrand Tavernier, Wim Wenders, Wong Kar Wai, Tian Zhuangzhuang and other filmmakers who share the common goal".

Martin Scorsese, Chairman

Comitato dei Cineasti / Board of Filmmakers

Fatih Akin, Souleymane Cissé, Guillermo del Toro, Stephen Frears, Alejandro González Iñárritu, Deepa Mehta, Ermanno Olmi, Raoul Peck, Cristi Puiu, Walter Salles, Abbas Kiarostami, Elia Suleiman, Abderrahmane Sissako, Bertrand Tavernier, Wim Wenders, Wong Kar-Wai, Tian Zhuangzhuang



Redes

Messico, 1936 Regia: Fred Zinnemann, Emilio Gómez Muriel

■ T. ing.: *The Wave*; Trad. let.: Reti; Scen.: Agustín Velázquez Chávez, Paul Strand, Emilio Gómez Muriel, Fred Zinnemann, Henwar Rodakiewicz; Mo.: Emilio Gómez Muriel, Gunther von Fritsch; F.: Paul Strand; Mu.: Silvestre Revueltas; Su.: Roberto, Joselito Rodríguez; Int.: Silvio Hernández (Miro), David Valle González (Monopolist), Rafael Hinojosa (Politician), Antonio Lara (El Zurdo), Miguel Figueroa e pescatori del luogo; Prod.: Secretaría de Educación Pública; Pri. pro.: 16 luglio 1936 ■ 35mm. D.: 61' Bn. Versione messicana con sottotitoli inglesi / Mexican version with English subtitles ■ Da: Cinemateca de la UNAM ■ Restaurato nel 2009 da World Cinema Foundation presso la Cineteca di Bologna-Laboratorio L'Immagine Ritrovata. Per il restauro sono stati utilizzati i migliori materiali rimasti, vale a dire un negativo 35mm di sicurezza e un positivo conservato presso la Filmoteca de la UNAM in Messico. Il restauro digitale ha prodotto un nuovo 35mm internegativo / Restored in 2009 by the World Cinema Foundation at Cineteca di Bologna - L'Immagine Ritrovata Laboratory. The restoration used the best surviving materials, namely a 35mm safety duplicate negative and a positive print preserved at the Filmoteca de la UNAM in Mexico. The digital restoration produced a new 35mm internegative

Ci si aspettava che il film – primo (e ultimo) nel suo genere – giocasse un piccolo ruolo nel piano governativo teso a educare milioni di cittadini illetterati sparsi per tutto l'enorme territorio nazionale e a trarli fuori dal loro isolamento. [...] Il film fu realizzato per il Federal Department of Fine Arts, diretto dal compositore Carlos Chávez. Paul Strand ne sarebbe stato il produttore. [...] Praticamente abbiamo arruolato tutti gli "attori" tra i pescatori locali, i quali non dovevano far altro che essere se stessi. Furono splendidi e leali amici, e lavorare con loro fu una gioia. Oltre che a recitare, si occuparono del trasporto delle attrezzature, remarono sulle navi e fecero un sacco di altri lavori, guadagnando più soldi che mai prima di allora – 45 cents al giorno – divertendosi enormemente. [...] Mi è stato detto che alcuni anni dopo i nazisti trovarono il negativo a Parigi e lo bruciarono. Ne esiste ancora qualche copia. Fred Zinnemann



The film – the first (and last) of its kind – was expected to play a small part in the Government's plan to educate millions of illiterate citizens throughout the enormous country and bring them out of their isolation. [...] The picture was to be made for the Federal Department of Fine Arts, headed by composer Carlos Chávez. The producer would be Paul Strand. [...] We had recruited practically all "actors" from among the local fishermen, who needed to do no more than be themselves. They were splendid and loyal friends, and working with them

was a joy. In addition to acting, they carried all the equipment, rowed the boats and did a multitude of other jobs, earning more money than ever before – forty-five cents per day, per man – and enjoying themselves hugely. [...] I'm told that some years later the Nazis found the negative in Paris and burned it. A few prints still exist. Fred Zinnemann

Al Momia

Egitto, 1969 Regia: Shadi Abdel Salam

■ Trad. let.: La mummia; T. ing.: *The Night of Counting the Years*; Scen.: Shadi Abdel Salam; Mo.: Kamal Abou El Ella; F.: Abdel Aziz Fahmi; Scgf.: Salah Marei; Mu.: Mario Nascimbene; Int.: Ahmed Marei (Wannis), Ahmed Hegazi (il fratello), Zouzou Hamdi El Hakim (la madre), Nadia Lofti (Zeena); Prod.: Egyptian General Cinema Organization ■ 35 mm. D.: 103' Col. Versione araba con sottotitoli inglesi / Arabic version with English subtitles ■ Da: Egyptian Film Centre ■ Restaurato nel 2009 da World Cinema Foundation presso la Cineteca di Bologna-Laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire dai negativi 35mm scena e suono originali conservati presso l'Egyptian Film Center a Giza. Il restauro digitale ha prodotto un nuovo internegativo 35mm. Il restauro è stato eseguito grazie al supporto del Ministero della Cultura egiziano / Restored in 2009 by the World Cinema Foundation at Cineteca di Bologna - L'Immagine Ritrovata Laboratory, from the original 35mm camera and sound negatives preserved at the Egyptian Film Center in Giza. The digital restoration produced a new 35mm internegative. The film was restored with the support of the Egyptian Ministry of Culture.

Giustamente riconosciuto come uno dei più importanti film egiziani di tutti i tempi, *Al Momia* si basa su una storia vera. Nel 1881 si scoprì

Al Momia, which is commonly and rightfully acknowledged as one of the greatest Egyptian films ever made, is based on a true story: in

che la tribù Horabat stava mettendo sul mercato preziosi reperti dell'epoca della dinastia Tanita, frutto del saccheggio delle tombe dei faraoni a Tebe. Un tema appassionante e uno splendido esempio di cinema, difficile però da vedere, almeno fino agli anni Settanta. L'unica copia che ero riuscito a trovare era stata un 16 mm ormai degenerato in magenta. E nonostante questo la visione di quel film mi aveva conquistato.



Ricordo che anche a Michael Powell fece lo stesso effetto. *Al Momia* ha un'atmosfera maestosa e poetica, del tutto singolare, in cui si sente con forza il senso del passare del tempo e la tristezza che ne deriva. Il ritmo accuratamente calibrato, i movimenti quasi rituali della camera, gli ambienti desolati, il testo recitato in arabo classico, la sconvolgente colonna sonora del grande musicista italiano Mario Nascimbene sono tutti elementi che contribuiscono armoniosamente a creare la sensazione dell'ineluttabilità del destino. Il rapporto tra passato e presente, il sacrilegio contro la venerazione e il rispetto, la spinta a contrastare la morte e la coscienza che polvere siamo e polvere torneremo. (...) Siamo costretti a disperdere la nostra eredità e tutto quello che i nostri antenati ritenevano sacro pur di sopravvivere nel presente e di assicurarci un futuro? Qual è esattamente il debito che abbiamo nei confronti del passato? Pochi altri film possiedono un senso della storia forte quanto questo. (...) Alla fine il film risulta anche stranamente consolatorio: la sepoltura infinita, la coscienza di chi e che cosa siamo... Sono orgoglioso del fatto che questo capolavoro di Shadi Abdel Salam sia stato riportato al suo originario splendore.

Martin Scorsese

1881, precious objects from the Tanite dynasty started turning up for sale, and it was discovered that the Horabat tribe had been secretly raiding the tombs of the Pharaohs in Thebes. A rich theme, and an astonishing piece of cinema. The picture was extremely difficult to see from the 70s onward. I managed to screen a 16mm print which, like all the prints I've seen since, had gone magenta. Yet I still found it an entrancing and oddly moving experience, as did many others. I remember that Michael Powell was a great admirer. Al Momia has an extremely unusual tone – stately, poetic, with a powerful grasp of time and the sadness it carries. The carefully measured pace, the almost ceremonial movement of the camera, the desolate settings, the classical Arabic spoken on the soundtrack, the unsettling score by the great Italian composer Mario Nascimbene – they all work in perfect harmony and contribute to the feeling of fateful inevitability. Past and present, desecration and veneration, the urge to conquer death and the acceptance that we, and all we know, will turn to dust... (...) Are we obliged to plunder our heritage and everything our ancestors have held sacred in order to sustain ourselves for the present and the future? What exactly is our debt to the past? The picture has a sense of history like no other (...) And in the end, the film is strangely, even hauntingly consoling – the eternal burial, the final understanding of who and what we are... I am very excited that Shadi Abdel Salam's masterpiece has been restored to its original splendor.

Martin Scorsese

Gu ling jie shao nian sha ren shi jian / A Brighter Summer Day

Taiwan, 1991 Regia: Edward Yang

■ Trad. let.: Un luminoso giorno d'estate; Scen.: Edward Yang, Yan Hangya, Yang Shunqing, Lai Mingtang; Mo.: Chen Bowen; F.: Zhang Huigong, Li Longyu; Scgf.: Yu Weiyan, Edward Yang; Int.: Zhang Zhen (Xiao Si'r), Lisa Yang (Ming), Zhang Guozhu (Zhang Ju), Elaine Jin (Mrs Zhang), Wang Juan (la sorella maggiore), Ke Yulun, Tan Zhigang (Ma); Prod.: Yang and His Gang Filmmakers; Pri. pro.: 9 settembre 1991 ■ 35 mm. D.: 237' Col. Versione mandarina e taiwanese con sottotitoli inglesi / Mandarin and Taiwanese version with English subtitles ■ Da: Central Motion Picture Corporation ■ Restaurato nel 2009 da World Cinema Foundation presso la Cineteca di Bologna - Laboratorio L'Immagine Ritrovata, Central Motion Pictures Corporation e laboratorio Digimax di Taipei, a partire dai negativi 35mm scena e suono forniti dalla Fondazione Edward Yang e conservati presso la Central Motion Pictures Corporation. A causa del deterioramento degli originali negativi è stato usato anche un internegativo d'epoca. Il restauro digitale ha prodotto un nuovo internegativo 35mm / Restored in 2009 by the World Cinema Foundation at Cineteca di Bologna - L'Immagine Ritrovata Laboratory, Central Motion Pictures Corporation and Digimax laboratory in Taipei, from the original 35mm camera and sound negatives provided by the Edward Yang Estate and preserved at the Central Motion Pictures Corporation. Due to the deterioration of the original camera negati

Non è difficile restaurare un'immagine cinematografica, la cosa difficile è riuscire a ricreare l'emozione di quando quell'immagine è stata mostrata per la prima volta. Quindici anni fa il film di Edward Yang segnò l'ingresso nel mondo del cinema di un nuovo, grande talento. Col passare degli anni il film è diventato un classico. Anche se il passare degli anni non poteva non lasciare i segni del tempo sulla pellicola. I restauri in genere vengono riservati a reperti risalenti a decine e decine di anni fa. Ma ogni tanto è utile rispolverare le memorie più recenti, non foss'altro che per ricordare che anche il passato più recente ha avuto i suoi momenti di brillantezza. Grazie alle più moderne tecnologie digitali ora siamo in grado di afferrare saldamente quei momenti di celluloidi, proprio mentre questi rischiano di scivolarci via dalle mani. Nel giugno del 2007, all'età di 59 anni, Edward Yang è venuto a mancare. Sono molto felice che questo film sia stato restaurato, soprattutto perché ora le nuove generazioni di appassionati di cinema avranno la possibilità di vederlo, come se fosse la prima volta.

Wong Kar-Wai



It is easy to restore a film's image, but much harder to revive that feeling of seeing a classic for the first time. Fifteen years ago, Edward Yang's A Brighter Summer Day was released, heralding a new talent in world cinema. Each year since has further confirmed its status as a classic, but at the cost of increased wear and tear on the prints.

Restoration is usually reserved for relics from decades ago. But sometimes we need to dust off recent memories to remind us how brightly the not too distant past shined. Thanks to the latest digital technology, we can seize these celluloid moments even as they begin to slip irrevocably from our grasp. In June of 2007 when he was only 59 years old, we lost Edward Yang forever. I'm very happy that A Brighter Summer Day has been restored so a new generation of filmgoers can feel the excitement of seeing it for the first time.

Wong Kar-Wai

Progetto speciale. Il WCF sostiene la Ingmar Bergman Foundation nel restauro e nell'edizione delle sue riprese dietro le quinte

Special Project. The WCF supports the Ingmar Bergman Foundation in the restoration and editing of its Behind-the-Scenes Footage

Images From the Playground

Svezia, 2009 Regia: Stig Björkman
 ■ Trad. let.: Immagini dal parco giochi; Mo.: Dominika Daubenbüchel; Mu.: Matti Bye; Su.: Christian Christiansson; Int.: Bibi Andersson, Harriet Andersson, Victor Sjöström, Liv Ullmann, Sven Nykvist, Ingmar Bergman; con una introduzione di Martin Scorsese / with an introduction by Martin Scorsese; Prod.: Ingmar Bergman Foundation ■ Beta D.: 29'. Bn e col. Versione svedese con sottotitoli inglesi / Swedish version with English subtitles ■ Da: Ingmar Bergman Foundation

"Mi sono sempre sentito solo nel mondo. Per questo mi sono rifugiato in un mondo interiore di sentimenti, per quanto illusori". All'inizio degli anni cinquanta Ingmar Bergman si procurò una macchina da presa, una Bell & Howell 9,5mm, che usò sia nei momenti privati sia sul set. *Images from the Playground* è basato su quei filmati e offre un ritratto poliedrico e vivace di uno dei più grandi registi del cinema al lavoro... e non solo al lavoro. Bergman dichiarò: "Quando arrivo sul set con la mia camera e incontro la troupe, è come se stessi per iniziare un gioco... è la stessa sensazione di quando ero bambino e tiravo fuori i giocattoli dall'armadio". Le immagini sono accompagnate da commenti del regista, provenienti da varie interviste. Le testimonianze delle attrici Harriet Andersson e Bibi Andersson completano il quadro.



"I've felt lonely in the outside world, and for that very reason, I've taken refuge in a community of feeling, however illusory". In the early fifties Ingmar Bergman got himself a cine-camera, a 9.5 mm Bell & Howell, which he often used both privately and when he was on the set. Images from the Playground builds from this footage and offers a lively and varied representation of one of the greatest artists in cinema at work... and play. "When I come into the studio with my camera and colleagues around me, we always seem to be starting a game... like when I was small and took my toys out of the toy cupboard. It's exactly the same feeling", Bergman said on one occasion. These images from the director's grown-up playground are accompanied with Bergman's own commentaries from various interviews. The actresses Harriet Andersson and Bibi Andersson also contribute their own memories.