

RITROVATI E RESTAURATI

Recovered and Restored

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

TRAGICO CONVEGNO

Italia, 1915 Regia: Ivo Illuminati

■ Int.: Ivo Illuminati, Maria Jacobini, Enzo Boccacci. Prod.: Celio Film ■ 35mm. L.: 600 m (incompleto, l. orig. 900 m). D.: 30' a 18 f/s. Imbibito / *Tinted*. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles* ■ Da: EYE - Film Institute Netherlands

In una critica dedicata a *Tragico convegno* apparsa su la rivista "La Cinematografia Italiana ed Estera" si sottolineano l'"eleganza", il "garbo", il "decoro", caratteristiche che accomunano gran parte della produzione Celio. Tra il 1913 e il 1914 la Casa romana può contare su un *parterre* di straordinari attori, come Alberto Collo, Emilio Ghione, Francesca Bertini, Leda Gys, nonché la protagonista di *Tragico convegno*, Maria Jacobini, interprete di solida formazione teatrale e, già nel 1915, stella riconosciuta del cinema italiano. Nell'occasione è affiancata da Ivo Illuminati, co-protagonista e regista del film. Dopo la parentesi alla Celio, Illuminati raggiungerà l'apice della carriera nel 1917, dirigendo, per la Medusa Film, uno dei film più significativi della cinematografia muta italiana, *Il re, le torri e gli alfieri*, tratto dal soggetto di Lucio D'Ambr.

Giovanni Lasi



Tragico convegno

Nel 1957, quando la collezione Desmet venne donata al Nederlands Filmmuseum (oggi EYE), la copia di distribuzione olandese di *Tragico convegno* (o, in olandese, *Maria Pansa het kleine meisje*) non era presente tra i circa 900 titoli. È riapparsa solo recentemente, in una collezione privata arrivata al museo nel 2000. I due rulli ritrovati sono in ottime condizioni, ma purtroppo il finale è mancante e le nostre ricerche in altri archivi FIAF non hanno dato risultati. Negli archivi cartacei della Desmet Collection abbiamo trovato però dodici fotografie, due manifesti e un flyer pubblicitario olandese. Il flyer presenta Maria Jacobini come "la sorella di Francesca Bertini, famosa diva italiana" e offre una dettagliata sinossi di ogni rullo, includendo anche alcune battute di dialogo. Il restauro del film ha preservato i materiali esistenti, senza alcun intervento di duplicazione analogica o di colorazione Desmet. Tuttavia, poiché il film si interrompe bruscamente, abbiamo deci-

so di completarlo con una ricostruzione del finale, utilizzando la sinossi del terzo rullo contenuta nel flyer e sei fotografie originali. Il nuovo finale è stato unito alla coda del film con una giunta provvisoria, in modo da poter essere facilmente sostituito se, come ci auguriamo, il vero finale prima o poi salterà fuori.

Il caso di *Tragico convegno* testimonia l'importanza di aver preservato l'intera collezione Desmet: solo ora che, dopo oltre mezzo secolo, la copia e i materiali cartacei sono stati riuniti, è stato possibile 'completare' il film.

Elif Rongen

A review of Tragico convegno in the magazine "La Cinematografia Italiana ed Estera" emphasized the film's "elegance", "finesse", and "decorum", characteristics which distinguished most Celio productions. Between 1913 and 1914 the Roman film studio regularly employed a host of extraordinary actors such as Alberto

Collo, Emilio Ghione, Francesca Bertini, Leda Gys, not to mention the star of Tragico convegno, Maria Jacobini, a theatrically trained actress who by 1915 had already made a name for herself in Italian cinema. On this occasion she was flanked by Ivo Illuminati, co-star and director of the film. After a brief stint with Celio, Illuminati's career peaked in 1917, when he directed for Medusa Film one of the most significant Italian silent films: Il re, le torri e gli alfieri (King, Castles and Bishops), based on a story by Lucio D'Ambr.

Giovanni Lasi

In 1957, when the Desmet Collection was donated to EYE, the Dutch distribution print of Tragico convegno (or Maria Pansa het kleine meisje in Dutch) was not among the circa 900 films. It reappeared only recently, in a private collection that arrived to EYE in 2000.

The two newly discovered reels are in very good condition, but unfortunately the

ending is missing and our search in other FIAF archives for other prints yielded no results. However, in the paper archives of the Desmet Collection we found 12 photographs, two posters and one publicity flyer in Dutch. This flyer introduces Maria Jacobini as "the sister of Francesca Bertini, the famous Italian diva" and gives a detailed synopsis of each reel, including even some dialogue lines. In restoring the film we have preserved the existing parts without any intervention through analog duplication and Desmet color system. However, since the film finishes abruptly we decided to complete it with a reconstruction of the ending, using the the synopsis of the 3rd reel on the flyer and six original photographs. This new finale is attached 'loosely' to the tail, so it can be replaced easily if the last reel reappears as we hope it will sooner or later.

The case of Tragico convegno testifies to the importance of having preserved the entire Desmet Collection: now that the film print and the paper documents were reunited after more than half a century, it has been possible to complete the film by using material from the paper collection.

Elif Rongen

BERG-EJVIND OCH HANS HUSTRU

Svezia, 1918 Regia: Victor Sjöström

■ T. it.: *I proscritti*. T. int.: *The Outlaw and His Wife*. Sog.: dalla pièce *Bjærg-Ejvind og hans Hustru* di Jóhann Sigurjónsson. Scen.: Victor Sjöström, Sam Ask. F.: Julius Jaenzon. Int.: Victor Sjöström, Edith Erastoff, John Ekman, Nils Arehn. Prod.: AB Svenska Biografteatern ■ 35mm. L.: 2253 m. D.: 109' a 18 f/s. Col (Desmetcolor). Didascalie svedesi / *Swedish intertitles* ■ Da: Svenska Filminstitutet ■ Prima mondiale della partitura commissionata dal Svenska Filminstitutet al Matti Bye Ensemble, eseguita da Matti Bye, Kristian Holmgren, Leo Svensson, Nils Berg e Lotta Johansson / *World premiere of the score commissioned by Svenska Filminstitutet, performed by the Matti Bye Ensemble, made up of Matti Bye, Kristian Holmgren, Leo Svensson, Nils Berg and Lotta Johansson*

Le precedenti copie di questo film derivavano da un restauro effettuato nel 1981, quando da due diverse copie nitrato poi andate perdute era stato stampato un controtipo negativo in formato Academy. Nel 2010 abbiamo ottenuto dalla Cinémathèque Royale/Koninklijk Filmarchief una copia nitrato incompleta, imbibita e con didascalie francesi. Dalla copia belga è stato tratto un nuovo controtipo bianco e nero a mascherino intero al quale sono state aggiunte parti tratte da due copie non infiammabili (una delle quali stampata da un controtipo negativo nitrato a mascherino intero oggi perduto). Il nuovo negativo di conservazione comprende anche una serie più completa di didascalie ricreate da cartelli originali conservati nella biblioteca dello Svenska Filminstitutet di Stoccolma. Il restauro si è concluso nel 2013 con la stampa di copie a colori dal nuovo negativo. Le colorazioni sono state ricreate con il metodo Desmet usando come riferimento quelli della copia nitrato belga.

I proscritti fu il primo film di Victor Sjöström dopo il successo di *Terje Vigen* (1917), che segnò l'inizio della cosiddetta Età dell'oro del cinema muto svedese. *I proscritti*, adattamento di un'opera teatrale dello scrittore islandese Jóhann Sigurjónsson, con il film precedente condivide le modalità di produzione che contraddistinguono anche in futuro lo studio AB Svenska Biografteatern (e la sua successiva incarnazione, l'AB Svensk Filmindustri): è un film ad alto budget tratto da una famosa fonte letteraria e girato in esterni a illustrare l'interazione tra l'Uomo e la Natura. Lo studio intendeva girare in Islanda, dove la storia è ambientata, ma la guerra avrebbe reso rischioso un viaggio in Atlantico: le riprese furono così effettuate nella Lapponia svedese, da marzo a settembre 1917.

Questa storia di un uomo in fuga dal proprio passato e costretto a rifugiarsi sulle montagne con la donna amata, capolavoro di Sjöström e classico del cinema svedese, mostra come siano la povertà e l'indifferenza e non una qualità intrinseca del bene o del male a fare di un uomo un fuorilegge. *Berg-Ejvind och hans hustru* è anche una delle storie d'amore più struggenti mai mostrate sullo schermo. I due protagonisti decidono di sacrificare tutto

pur di stare insieme, e neanche il sorprendente dialogo nell'ultimo rullo, quando la fame e la disperazione li mettono l'uno contro l'altra, riesce a separarli.

Il film è giustamente celebre per gli scenari spettacolari: Sjöström e il direttore della fotografia Julius Jaenzon sfruttano l'elemento drammatico del paesaggio montano che circonda gli amanti in fuga, non solo mettendo insieme una serie di pezzi forti (Sjöström che oscilla nel vuoto appeso a una corda è un *cliffhanger* nel vero senso della parola), ma anche mostrando come la minaccia della società si rispecchi nei pericoli della natura. L'umanesimo di Sjöström si esprime inoltre nella compassione con cui descrive la solitudine, la disperazione e il desiderio dell'altro fuorilegge innamoratosi della compagna del protagonista, Halla (interpretata dalla vera moglie di Sjöström, Edith Erastoff).

Oltre a ricreare i colori presenti in almeno una copia d'epoca, il nuovo restauro rende maggiormente giustizia al film rispetto alle versioni precedenti rispettandone il formato full-frame originale. È così possibile ammirare nuovamente le accurate composizioni di Sjöström e Jaenzon, e si è rimediato all'infelice taglio del bordo superiore dell'inquadratura, che talvolta rendeva i personaggi visibili solo dalla vita in giù.

Jon Wengström

Earlier prints originate from a previous preservation carried out in 1981, when a down-sized academy ratio duplicate negative was made from two different nitrate prints, no longer existing. In 2010, an incomplete, tinted nitrate print with French intertitles was put to our disposal by Cinémathèque Royale/Koninklijk Filmarchief in Brussels. A new full-frame, black-and-white duplicate negative was made from the Belgian print, in which sections from two safety print sources were inserted (one of which originates from a full-frame nitrate duplicate negative now lost). The new preservation negative also includes a more complete set of intertitles, recreated from original title cards held in the non-film collections of the Svenska Filminstitutet in Stockholm. The preservation was completed in 2013, when colour prints were struck from the new negative. The colours were recreated with the Desmet method, using the colours in the Belgian nitrate print as a reference.



Berg-Ejvind och hans hustru

The *Outlaw and His Wife* was director Sjöström's first film after the success of *Terje Vigen* (1917), which marked the beginning of the so called Golden Age of Swedish silent cinema. *Berg-Ejvind och hans hustru*, an adaptation of a play by Icelandic writer Jóhann Sigurjónsson, share the mode of production of the previous film which was to become characteristic for the studio AB Svenska Biografteatern (and its later incarnation AB Svensk Filmindustri) in the years to come: a prestigious big-budget film based on a famous literary source, shot on location showing Man's interaction with Nature. In fact the studio had planned to shoot the film on Iceland where the action is set, but due to the perils of travelling by boat on the Atlantic in the midst of World War I, the film was eventually shot in Swedish Lapponia from March to September, 1917.

The story of a man who cannot escape his past, but is forced further and further up the mountain with his loved one, remains one of director Sjöström's finest films and a classic of Swedish cinema. Sjöström, who again plays the main character himself, shows how it is circumstances of poverty and the indifference of others that force a man to become an outlaw, not any intrinsic quality of good or evil. *The Outlaw and His Wife* is also one of the most moving love stories ever depicted on the screen, where two people decide to sacrifice everything in order to stay together. Even the astonishing exchange of dialogue in the final reel, when the lovers turn on each other because of hunger and desperation, cannot in the end separate them from one another.

The film is rightly renowned for its use of the spectacular locations, and the dra-

matic surroundings where the lovers build a life for themselves on the mountain, after seeking refuge from the outside world, are used to great effect by Sjöström and cinematographer Julius Jaenzon. This is not only done by staging breath-taking set-pieces (Sjöström dangling in mid-air from a rope is really the proverbial cliff-hanger), but also by showing how society's threats to their existence is mirrored by the dangers which nature provides. Sjöström's humanism is expressed also by the sympathy and understanding with which he depicts the loneliness, despair and desire of the fellow out-law who joins their camp, and who becomes a rival for the love of Sjöström's companion Halla (played by Sjöström's real-life wife Edith Erastoff).

Apart from recreating the colours as they existed in at least one original print, the

new preservation also gives more justice to the film than previous versions as it now respects the film's original full-frame aspect ratio. The careful framings and compositions of Sjöström and Jaenzon can now be fully appreciated again, and the unfortunate cropping of the upper parts of the frame, when characters were only seen from waist down, is now avoided.

Jon Wengström

ÉTUDES SUR PARIS

Francia, 1928 Regia: André Sauvage

■ F.: Jean de Miéville, André Sauvage. M.: André Sauvage. Prod.: André Sauvage per André Sauvage et Cie ■ DCP. D.: 80'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: Carlotta Films ■ Restauro fotochimico effettuato da CNC - Archives Françaises du Film / *Photochemically restored by CNC - Archives Françaises du Film*. Restauro digitale effettuato dal laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Digital restoration by L'Immagine Ritrovata laboratory*

Ritratti della Parigi degli anni Venti, eseguiti magistralmente con tratto rapido. Dai damerini dell'Opéra che chiedono informazioni a

un vigile urbano [...] ai ragazzi dei 'bastioni', con le bluse lacere e i volti ammaccati, scorre tutto un mondo scomparso. E a questi ragazzi della zona sorride da lontano il bébé Cadum, gigantesca réclame per la pelle dolce dei neonati. E c'è la Senna e le sue isole, Saint-Louis, la Cité, i lungosenna che danzano a filo d'acqua, visti dalla barca dove il cineasta si è installato per vederli meglio, un carrettiere bagna nella Senna il suo cavallo stremato [...]. I lungosenna, ancora: un ragazzo scende una scala che conduce al fiume, una ragazza la scala opposta. La macchina da presa li ritrova in basso, ai bordi dell'acqua, ma il livello è salito e le scale non si congiungono più: ognuno risale dalla sua parte, due figure di spalle che suggeriscono la rassegnazione. Così si scrive, in tre piani e venticinque secondi, il romanzo di un amore e del suo lacerarsi. André Sauvage infatti non si accontenta di osservare. Immagina, prolunga. Vive la sua Parigi. Questo film muto è pieno di vecchi romanzi, canzoni di strade e cortili, arie struggenti cantate da venditori di limonate.

Potrebbe essere soltanto pittoresco, un vecchio album sfogliato, ma c'è di più. È la bellezza dei luoghi e di coloro che li abitano ad essere il soggetto di questo film: bellezza quotidiana del lavoro in un cantiere, del tonneggio di una chiatta, degli

scambi al mercato, o del baluginare tremante di un riflesso sull'acqua, ma anche la sagoma cupa di una cattedrale inghiottita nell'acqua che si erge nella traversata notturna, sotto la Bastiglia, delle chiatte che lasciano il canale Saint-Martin per la Senna e il bagliore di un sole immenso. Per non parlare dell'attenta composizione delle inquadrature [...]. Perché questo film ha l'andatura spensierata di un pedone di Parigi, che passa da un quartiere all'altro, è nato dall'amore di esprimere le cose giuste. Pittore, poeta, Sauvage sapeva che ogni forma d'espressione deve avere il proprio linguaggio e aveva già riflettuto nei suoi film precedenti, purtroppo perduti, su quello che doveva avere il suo linguaggio. Da questo deriva la loro forza, ancora oggi intatta.

Emile Breton, *Découvrir le Paris des années 1920*, "l'Humanité", 17 ottobre 2012

A portrait of 1920's Paris, accomplished so majestically and crisply. From the dances at the Opéra who ask a traffic policeman for directions [...] to the kids hanging out at the bastions with tattered shirts and battered faces, an entire extinct world passes by us. And looming over these street kids the giant baby Cadum smiles from a distance, a giant billboard advertising the smooth skin of a newborn baby. There's the Seine and its island, Saint-Louis; the Cité; the quays bobbing at the edge of the river; views from the riverboats, where the director installed his cameras to get a better angle; a cart driver washes his exhausted horse [...] And again, along the Seine: a boy skips down the steps to the river, a girl at the same time on the opposite stairs. The camera finds them once again at the bottom, along the edge of the water, but the level has risen and the stairs no longer meet: each is rising on its own side, the two figures back to back suggesting a surrender. In three shots and twenty-five seconds the story of a romance and its unraveling is told. André Sauvage is not content with mere observation, in fact. He imagines and prolongs and experiences his Paris. This silent film is full of old tales, songs of the streets and courtyards, and heart-breaking arias sung by lemonade vendors. It might have only been a picturesque old album to leaf through, but it's more



Études sur Paris

than that. It's the beauty of the places and those who inhabit them that are the true subjects of this film: the beauty of a construction site, of a river barge and its cargo, of the bustling market, or the flickering reflections of the water; but also the gloomy shape of a cathedral churned up in the water, that emerges as a barge crosses through the night below the Bastille, coming out from the Saint-Martin canal into the Seine, and the brilliance of an immense sun – to say nothing of the impeccable attention to the composition of all of the images [...].

With the thoughtful pace of a Parisian pedestrian, wandering from one neighborhood to another, it is born of the love of conveying all the right qualities. Painter and poet, Sauvage knew that every form of expression calls for its own language and he had already reflected, in his earlier films – now sadly lost – to what he owed this language. This is where his strength lies, and it still remains the case today.

Emile Breton, *Découvrir le Paris des années 1920*, "l'Humanité", October 17, 2012



The Invisible Man

THE INVISIBLE MAN

USA, 1933 Regia: James Whale

■ T. it.: *L'uomo invisibile*. Sog.: dal romanzo omonimo di H.G. Wells. Scen.: R.C. Sherriff. F.: Arthur Edeson. M.: Ted Kent. Scgf.: Charles D. Hall. Mus.: W. Franke Harling. Int.: Claude Rains (Dr. Jack Griffin, l'uomo invisibile), Gloria Stuart (Flora Cranley), William Harrigan (Dr. Kemp), Henry Travers (Dr. Cranley), Una O'Connor (Jenny Hall), Forrester Harvey (Herbert Hall), Holmes Herbert (capo della polizia), E.E. Clive (agente Jaffers). Prod.: Carl Laemmle, Jr. per Universal Productions. Pri. pro.: 13 novembre 1933 ■ DCP. D.: 71'. Bn. Versione inglese con sottotitoli italiani / *English version with Italian subtitles* ■ Da: Universal Pictures ■ Restaurato da Technicolor, in occasione del centenario della Universal Pictures / *Restored by Technicolor for Universal Pictures' 100th Anniversary*

Togliete a un film di effetti speciali i trucchi visivi e gli ruberete l'anima. *The Invisible Man* (1933), magnifico film della Universal tratto dal celebre romanzo

di H.G. Wells, è una solida eccezione a questa regola. I film fantastici che come questo reggono alle devastazioni del tempo si contano sulla punta delle dita, e *The Invisible Man* è un monumento al genio di quattro artisti di vaglia: il regista James Whale, lo sceneggiatore R.C. Sherriff, il mago degli effetti speciali John P. Fulton e l'attore Claude Rains. La combinazione di questi talenti è così geniale che è difficile immaginare il film senza uno solo di loro. [...] Il film uscì quando la fama di H.G. Wells era quasi al culmine. I recensori, sempre rispettosi nei confronti dell'eminente scrittore, accolsero le buone intenzioni di Whale con una pioggia di critiche entusiastiche. (In realtà solo il primo terzo del film è fedele a Wells.) *The Invisible Man* divenne subito uno dei più acclamati film fantastici dell'epoca, e più di mezzo secolo dopo la sua fama rimane intatta. [...] Ancora una volta il regista evita caparbiamente la maggior parte delle convenzioni del cinema dell'orrore. I migliori momenti del film uniscono umorismo nero e stupore (per esempio nella splendida scena dello smascheramento). L'agente Jaffers (E.E. Clive), comicamente pomposo, si affanna a mantenere un contegno mentre Griffin si toglie i vestiti. Segue la folle e sgangherata corsa di

Jaffers e degli abitanti del villaggio che incespicando e ruzzolando cercano di ammanettare la camicia in fuga.

L'inventiva di John Fulton era destinata a diventare la norma, ma conserva qui tutta la sua freschezza perché Whale non permette mai a *The Invisible Man* di diventare *soltanto* un film di effetti speciali. Il ritmo splendidamente costruito rende la prima parte del film un tour de force drammatico oltre che tecnico. In un altro memorabile faccia a faccia con la legge, Griffin toglie i pantaloni a un poliziotto. Qualche momento dopo, in una strada di campagna, assistiamo alla corsa a perdifiato di una donna inseguita dallo stesso paio di pantaloni, che saltellano accompagnati da un motivetto allegro. È ancora oggi una scena straordinaria, e bisogna pensare all'impatto che episodi del genere potevano avere sugli spettatori del 1933 che li vedevano per la prima volta. Michael Brunas, John Brunas, Tom Weaver, *Universal Horrors. The Studio's Classic Films, 1931-1946*, McFarland, Jefferson, NC-London 1990

Deprive the average special effects film of its visual tricks and you rob it of its heart and soul. The Invisible Man, Universal's superb 1933 filmization of one

of H.G. Wells' most enduring novels, is a firm exception to this rule. One of the handful of fantastic films unblemished by the ravages of time, *The Invisible Man* is a monument to the genius of four remarkable artists: director James Whale, screenwriter R.C. Sherriff, special effects ace John P. Fulton and star Claude Rains. So brilliant is this diverse combination of talents, it's difficult to image what the film would have been like minus the participation of any one of them. [...] The film was released at a time when the literary reputation of H.G. Wells was near its peak. Film reviewers, ever respectful of the distinguished man of letters, applauded Whale's good intentions with a shower of enthusiastic notices. (Actually, only the first third of the picture is truly faithful to Wells.) *The Invisible Man* instantly became one of the most acclaimed fantasy films of its day, and its reputation more than half a century later remains intact. [...] Again, the director stubbornly avoids most of the formulaic, heavy-handed horror movie conventions. The best moments combine black comedy with a sense of awe (for example, the superb unmasking scene). *The laughably pompous Constable*

Jaffers (E.E. Clive) struggles to keep his authoritative pose as Griffin whisks off his clothes. A madcap chase ensues as *Jaffers* and the villagers, literally tumbling over one another, try to handcuff the prancing shirt.

John Fulton's inventive technique was soon to become commonplace in pictures, but the effects here remain fresh and witty because Whale never allows *The Invisible Man* to become just a special effects picture. The director's splendid build-up in the expertly paced opening reels makes the film a dramatic as well as a technical tour de force. In another memorable confrontation with the law, Griffin pulls the trousers off a bobby. Moments later, we see a terrified woman charging down a country lane, pursued by the same pair of trousers merrily skipping along to a jaunty ditty. It's still a great scene, and one has to appreciate the shock value these episodes must have had on a 1933 audience experiencing them for the first time.

Michael Brunas, John Brunas, Tom Weaver, *Universal Horrors. The Studio's Classic Films, 1931-1946*, McFarland, Jefferson, NC-London 1990

GLÜCKSKINDER

Germania, 1936 Regia: Paul Martin

■ T. it.: *Lasciate fare alle donne*. T. int.: *Lucky Kids*. Sog.: dalla novella *Lady Beware* di Brian Marlow e Thyra Samter Winslow. Scen.: Paul Martin, Robert A. Stemmler. Dial.: Curt Goetz. F.: Konstantin Tschet. M.: Carl Otto Bartning. Scgf.: Erich Kettelhut. Mus.: Peter Kreuder. Su.: Erich Leistner, Fritz Thiery. Int.: Lilian Harvey (Ann Garden), Willy Fritsch (Gil Taylor), Paul Kemp (reporter Frank Black), Oskar Sima (reporter Stoddard), Fred Goebel (reporter Bill), Erich Kestin (reporter Hopkins). Prod.: UFA. Pri. pro.: 19 settembre 1936 ■ DCP. D.: 90'. Bn. Versione tedesca / *German version* ■ Da: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung ■ Restaurato da Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung in collaborazione con CinePost Production / *Restored by Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung in collaboration with CinePost Production*

Glückskinder è considerato un libero rifacimento di *Accadde una notte* di Frank Capra, che nel 1935 aveva riscosso un grande successo in Germania. L'Ufa voleva una commedia che fosse chiaramente identificabile come prodotto nazionale. Il comunicato stampa infatti proclamava: "L'ambiente del giornalismo americano non è rappresentato attraverso una commedia di situazione ma con un ambiente e dialoghi coinvolgenti. Scelta tipicamente tedesca, perché noi non amiamo i film in cui per far ridere i personaggi devono inciampare. Una produzione su vasta scala basata sul dialogo: è questo che il film vuole osare!". Furono le sue recenti esperienze a Hollywood a rendere il regista Paul Martin un interessante candidato per questa *screwball comedy* in salsa tedesca. Niente fu lasciato al caso: la sceneggiatura per il decimo film della coppia d'oro dell'Ufa, Lilian Harvey e Willy Fritsch, fu scritta dal popolare autore Robert Stemmler e i dialoghi furono affidati al drammaturgo Curt Götz, celebre per lo stile elegante e l'arguzia scanzonata. *Glückskinder* segue la tradizione dei primi film-operetta sonori. La magnifica canzone *Ich wollt' ich wär' ein Huhn*, accompagnata da un numero di danza, nella migliore tradizione del musical è sviluppata a partire dalla trama. La canzone serve a sottolineare l'atteggiamento spensierato



Glückskinder

del film nei confronti di problemi sociali come la disoccupazione e la povertà: aspetto interessante nella Germania nazional-socialista del 1936, dove il boom del riarmo doveva mascherare l'instabilità economica.

Per decenni l'unica copia nota di *Glückskinder* è stato un elemento mediocre, parzialmente distrutto dalla decomposizione, con un suono distorto e compresso. La Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung ha restaurato il film in collaborazione con la CinePost Production di Monaco a partire da una copia nitrato della Deutsche Kinemathek di Berlino. La copia nitrato conteneva molti salti dovuti alle giunte. Questa lacuna sono state colmate da una copia safety del Bundesarchiv-Filmarchiv di Berlino. Per ottenere una transizione fluida tra le diverse fonti sono stati impiegati workflow 3D stereoscopici, seguiti da un restauro avanzato, automatico e manuale, dell'immagine digitale.

Anke Wilkening

Glückskinder is considered a free remake of Frank Capra's It Happened One Night, whose German release was a great success in 1935. Ufa envisioned a comedy, which would be clearly recognizable as a national product. Hence, their press material stated: "The American journalism scene is not represented through situation comedy but with enthralling environment and dialogues. Thus, typical German as we do not love movies where humour is based on stair stumbling. A large scale production that is based on dialogue – this is the very venture the film aims to persist!" Director Paul Martin's recent experiences in Hollywood made him probably an interesting candidate for the German experiment of a screwball comedy. Nothing is left to chance: the successful author Robert Stemmle wrote the screenplay for the tenth film of Ufa's dream couple Lilian Harvey and Willy Fritsch. Responsible for the dialogue was playwright Curt Götz, famous for elegance and subtle mockery. Glückskinder follows the tradition of the early sound film operetta. The unique song and dance number Ich wollt' ich wär' ein Huhn is developed in the best sense of the musical out of the plot. The song serves as a climax of the film's care-free attitude towards current social problems, such as unemployment and poverty

– an interesting aspect in the National Socialist Germany of 1936, when the rearmament boom feigned economic stability. For decades Glückskinder had only been known in a poor duplication with parts of the image destroyed by decomposition and heavily compressed and distorted sound. Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung restored the film in cooperation with CinePost Production, Munich on base of a nitrate print from the Deutsche Kinemathek, Berlin. The nitrate print contained numerous jumps from splices. These gaps were filled by a safety print of the Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin. 3D stereoscopic workflows were employed to achieve a seamless transition between the different sources, followed by advanced automatic and manual digital image restoration.

Anke Wilkening

SOIGNE TON GAUCHE

Francia, 1936 Regia: René Clément

■ T. it.: *Cura il tuo sinistro*. T. int.: *Watch Your Left*. Scen.: Jacques Tati. Dial.: Jean-Marie Huard. F.: René Clément. Mus.: Jean Yatove. Int.: Jacques Tati (Roger), Max Martell (il postino), Louis Robur (il boxeur), Cliville, Jean Aurel, Champel, Van der Haegen. Prod.: Fred Orain per Cady-Film. ■ DCP. D.: 13'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Les Films de Mon Oncle ■ Restaurato da Les Films de Mon Oncle presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata nel 2013 / Restored by Les Films de Mon Oncle at L'Immagine Ritrovata laboratory in 2013

Il terzo e più conosciuto tra i primi film di Tati è *Soigne ton gauche*. Il genio di Tati, stavolta, risplende totalmente. Tutto qui è scritto in filigrana: l'autenticità degli ambienti naturali campagnoli, che sarà una delle grandi sfide di *Giorno di festa*; l'aspetto amatoriale e improvvisato dell'impresa, sembrano uno scherzo bonario tra amici; la pantomima solitaria nel fienile del ragazzo della fattoria che boxa contro un avversario invisibile, già incarnando lo spirito del 'combattivo represso' di Tati; il pullover a righe dello stesso tessuto dei calzini di Hulot; il postino, schizzo pittoresco disegnato con un tratto già sicuro; infine lo spirito dell'infanzia, rappresentata dai ragazzi che

fanno del cinema con un macinino da caffè – ritroviamo allo stato embrionale tutti i temi che saranno sfruttati in seguito, questa volta senza che si tratti di un'illusione retrospettiva. Ma ciò che questo piccolo film mette soprattutto in luce è una delle componenti essenziali della comicità di Tati, con cui si distingue radicalmente da tutti quelli con cui si ha l'abitudine di identificarlo. Diciamo, per semplificare, che Langdon è il poeta, Keaton il solitario che si attacca disperatamente alla vita, Charlot il clown, il piccolo cristo che porta sulle sue magre spalle le infelicità del mondo. Tati è innanzitutto lo sportivo, campione di ogni categoria (boxe, scherma, velocipede, canoa, caccia alla corsa, tennis, pesca con la canna, etc.) che sogna di conquistare il mondo e in effetti lo conquista, mai scoraggiato da nessun insuccesso e aspirante senza tregua a nuovi record: record di rapidità in *Giorno di festa*, record di lentezza in *Le vacanze di Monsieur Hulot*, è sempre la stessa ricerca – forse di assoluto.

Claude Beylie, *Jacques Tati inconnu*, "Cinéma 57", n. 23, dicembre 1957

Soigne ton gauche is the third and best known of Tati's earliest films. Tati's genius is in total display here. Everything is finely crafted: the authenticity of the natural rural settings, that would be one of the audacious elements of Jour de Fête: the amateurish and improvised nature of things seem like a friendly, inside joke among friends; the solo pantomime of the factory boy, boxing an invisible adversary in the barn is an early expression of Tati's spirit of repressed combativeness; the sweater with the same striped pattern as Mr. Hulot's socks; the postman, a picturesque character drawn with an already sure hand; and finally the child-like spirit, seen in the kids who film with a coffee grinder – all embryos of the major themes that he would develop in the future, in this case without any quality of it being an illusory look back. What this film highlights, however, aside from similar details found in future works, is one of the fundamental components of Tati's comedy, with which he radically distinguishes himself from those who have had the habit of identifying with him. Let's say, for simplicity's sake, that Langdon is the poet, Keaton the loner desperately trying to have a life, Chaplin the clown, a little Christ who car-



ries the unhappiness of the world on his feeble shoulders. Tati is first and foremost a sportsman, champion in every category (boxing, fencing, velocipede, canoeing, competitive hunting, tennis, rod fishing, etc.), who dreams of conquering the world and more or less does, never discouraged by actual failure and eternally aspiring without let up to set new records: a record for speed in Jour de Fête; a record for slowness in Les Vacances de Monsieur Hulot – basically the same research in the end, maybe of the absolute.

Claude Beylie, *Jacques Tati inconnu*, "Cinéma 57", n. 23, December 1957

LA BELLE ET LA BÊTE

Francia, 1946 Regia: Jean Cocteau

■ T. it.: *La bella e la bestia*. T. int.: *Beauty and the Beast*. Sog.: dal racconto omonimo di Jeanne-Marie Leprince de Beaumont. Scen., Dial.: Jean Cocteau. F.: Henri Alekan. M.: Claude Ibéria. Scgf.: Christian Bérard. Mus.: Georges Auric. Su.: Jacques Carrère, Jacques Lebreton. Int.: Jean Marais (Avenant/La Bestia/Il principe), Josette Day (Belle), Mila Parély (Félicie), Nane Germon (Adélaïde), Marcel André (padre di Belle), Michel Auclair (Ludovic), Jean Cocteau (narratore). Prod.: André Paulvé per Discina. Pri. pro.: 29 ottobre 1946 ■ DCP. D.: 94'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ■ Da: Cinémathèque française ■ Restaurato da SNC - Groupe M6 e La Cinémathèque française, con il sostegno del Fonds Culturel Franco Américain - DGA MPAA SACEM WGAW / *Restored by SNC - Groupe M6 and La Cinémathèque française, with the support of Fonds Culturel Franco Américain - DGA MPAA SACEM WGAW*

Si è fatto ricorso alle note e alle copie di riferimento stabilite da Henri Alekan durante il restauro del 1995. Il diario tenuto da Cocteau durante le riprese del film (*La Belle et la Bête, Journal d'un Film*) ha ugualmente fornito preziose indicazioni riguardo alla tonalità e alla qualità visiva desiderate dall'autore-regista.

Tutti conoscono il racconto di Madame Leprince de Beaumont, un racconto spes-

so attribuito a Perrault perché si trova vicino a *Peau d'Ane* sotto la prestigiosa copertina della *Bibliothèque Rose*.

Il postulato del racconto richiede la fede e la buona fede dell'infanzia. Voglio dire che bisogna crederci in partenza e ammettere che cogliere una rosa possa trascinare una famiglia nell'avventura, che un uomo possa essere trasformato in una bestia e viceversa. Simili enigmi indispungono gli adulti facili ai pregiudizi, fieri dei loro dubbi, armati di derisione. Ma ho la tracotanza di credere che il cinema che mostra l'impossibile possa azzardare di imporlo, in qualche modo, e di mettere un caso singolare al plurale.

Spetta a noi (cioè a me e ai miei collaboratori, che siamo una sola cosa) evitare quelle inverosimiglianze che disturbano ancor più nell'inverosimile che nella realtà. Non si può portare in primo piano ciò che è distante, o rendere in maniera sfocata ciò che è vicino. Perché il mistero possiede le sue leggi, che sono simili a quelle della prospettiva. Le linee di fuga sono così impeccabili e l'orchestrazione così delicata che la minima nota falsa stonerebbe. Non dico ciò che ho fatto ma quello che conto di fare, per quanto possibile. Il mio metodo è semplice: non ricercare la poesia. Essa deve venire da sé. Il solo udire il proprio nome sussurrato la spaventa. Cercherò di costruire un tavolo. Starà a voi mangiarvi, esaminarlo o farne legna da ardere.

Jean Cocteau, *Beauty and the Beast. Diary of a Film*, Dove Publications, New York 1972

The notes and reference copies made by Henri Alekan during the 1995 restoration have been used. The diary kept by Cocteau during filming (La Belle et la Bête, Journal d'un Film) has also provided the precious indications regarding tone and visual quality that the director wanted.

Everybody knows the story by Madame Leprince de Beaumont, a story often attributed to Perrault, because it is found next to Peau d'Ane between those bewitching covers of the Bibliothèque Rose. The postulate of the story requires faith, the faith of childhood. I mean that one must believe implicitly at the very beginning and not question the possibility that the mere picking of a rose might lead a

family into adventure, or that a man can be changed into a beast, and vice versa. Such enigmas offend grown-ups who are readily prejudiced, proud of their doubt, armed with derision. But I have the impudence to believe that the cinema which depicts the impossible is apt to carry conviction, in a way, and may be able to put a 'singular' occurrence into the plural.

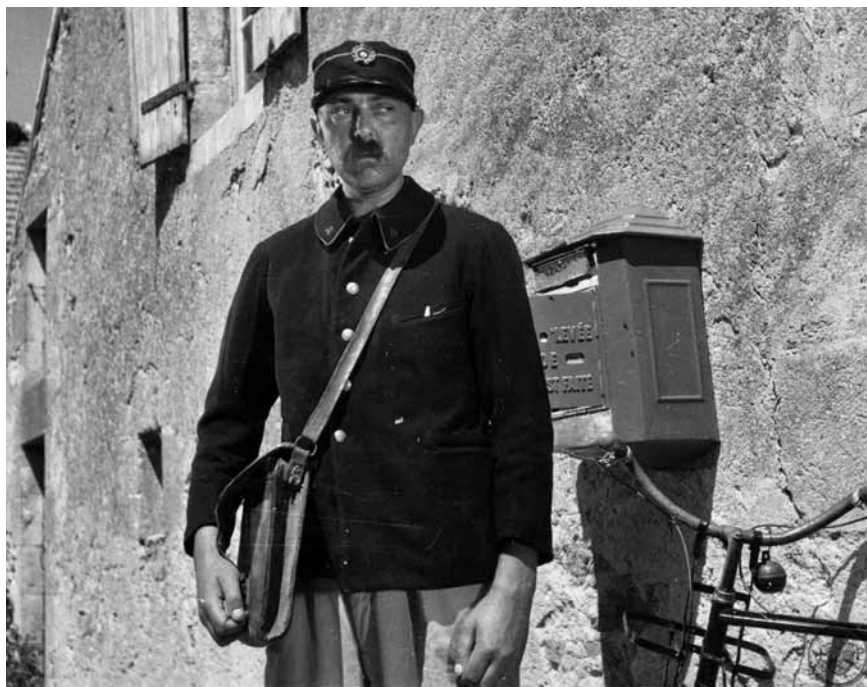
It is up to us (that is, to me and my unit – in fact, one entity) to avoid those impossibilities which are even more of a jolt in the midst of the improbable than in the midst of reality. For fantasy has its own laws which are like those of perspective. You may not bring what is distant into the foreground, or render fuzzily what is near. The vanishing lines are impeccable and the orchestration so delicate that the slightest false note jars. I am not speaking of what I have achieved, but of what I shall attempt within the means at my disposal.

My method is simple: not to aim at poetry. That must come on its own accord. The mere whispered mention of its name frightens it away. I shall try to build a table. It will be up to you then to eat at it, to examine it or to chop it for the firewood. Jean Cocteau, *Beauty and the Beast. Diary of a Film*, Dove Publications, New York 1972

JOUR DE FÊTE

Francia, 1949 Regia: Jacques Tati

■ T. it.: *Giorno di festa*. T. int.: *The Big Day*. Scen.: Jacques Tati, Henri Marquet, con la collaborazione di René Wheeler. F.: Jacques Mercanton, Jacques Sauvageot. M.: Marcel Moreau. Scgf.: René Moulart. Mus.: Jean Yatove. Int.: Jacques Tati (François, il postino), Guy Decombe (Roger), Paul Frankeur (Marcel), Santa Relli (moglie di Roger), Maine Vallée (Jeannette), Delcassan (la pettegola), Jacques Beauvais (proprietario del caffè), Roger Rafal (il parrucchiere), gli abitanti di Sainte-Sévère-sur-Indre. Prod.: Fred Orain, André Paulvé per Cady Films. Pri. pro.: 11 maggio 1949 ■ DCP. D.: 87'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ■ Da: Les Films de Mon Oncle ■ Il restauro della prima versione di *Jour de fête* è stato



Jour de fête

effettuato da Les Films de Mon Oncle presso i laboratori L'Immagine Ritrovata e L.E. Diapason (per il suono) / *The restoration of the first version of Jour de fête was carried out by Les Films de Mon Oncle at the laboratories of L'Immagine Ritrovata and L.E. Diapason (for the sound)*

Il negativo originale della versione in bianco e nero del 1949 è purtroppo andato perduto e dopo l'uscita della versione a colori inedita nel 1995, non è stato condotto nessun lavoro sulle due versioni in bianco e nero concepite da Tati. Nel 2012, questa prima versione in bianco e nero è stata digitalizzata in 4K a partire da due controtipi positivi d'epoca su supporto nitrato conservati presso gli Archives Françaises du Film. Anche il sonoro a densità variabile è stato tratto da questi due controtipi positivi combinati.

Il titolo stesso è in sé una metafora della Liberazione – non dimentichiamo che il film fu girato tre anni dopo – dell'euforia e delle celebrazioni che suscitò in tutta la Francia. La lunga scena dell'innalzamento di un palo con il drappo tricolore ha un'innegabile valore simbolico. [...]

Per sottolineare ancora la metafora, trovo assai pertinente un'osservazione di Sophie Tatischeff [figlia di Jacques Tati] sulla somiglianza del postino con il generale De Gaulle nella scena in cui, visto in primo piano di spalle, saluta dal balcone del caffè la fanfara che arriva nella piazza del paese. Non è così incongruo se si pensa all'alta taglia, all'uniforme, al képi del personaggio... Nello stesso ordine di idee si potrebbero assimilare le prodezze fisiche (*Jour de fête* è senza dubbio il più fisico e keatoniano dei film di Tati) del postino che cerca di rivaleggiare con la posta americana, agli sforzi di De Gaulle per preservare l'identità, la *grandeur* della Francia di fronte all'egemonia americana del dopoguerra in Europa. Ma questo paragone non spiega certo tutto il film...

La specificità di *Jour de fête* risiede prima di tutto nella sua armonia generale e nella fluidità che il tragitto del postino con la bicicletta imprime al suo svolgimento. Armonia visiva, innanzitutto, quella di un paesaggio [...] che apre e chiude il film, dove si iscrivono una ad una le case del paese, poi le fiere e gli abitanti. È la Francia del passato, che Tati contrapporrà nettamente, in *Mon oncle*, al mondo moderno, duro e ermetico; un mondo che

invaderà tutto lo spazio in *Playtime*. Ma in *Jour de fête* non c'è nessuna dicotomia: le fiere e le loro attrazioni si fondono dolcemente nell'universo bonario del paese di Sainte-Sévère (sic) [...]; il servizio di posta americana, vista in un documentario, è un elemento fantastico, talmente irreali nel contesto che serve piuttosto da motore poetico che ispira la gestualità del postino; le beffe di cui è l'oggetto non sfociano né nell'alienazione né nel dramma. Infine il giro finale, capolavoro di virtuosità acrobatica, che è allo stesso tempo frenetico e assurdo (François consegna ogni volta le lettere nel modo più esilarante, ne appunta una su un forcone, ne infila un'altra nella mietitrice), è di un'assoluta bellezza formale e cinetica.

Vincent Ostria, *Couleur locale*, "Cahiers du cinéma", n. 487, gennaio 1995

The original negative from the black and white 1949 version has unfortunately been lost and, since the release of the colour version in 1995, no work had been carried out on Tati's two black and white versions. In 2012, this first black and white version was digitalized in 4K, starting from two duplicates positive from the era on nitrate film conserved in the Archives Françaises du Film. The variable density sound was also taken from these two duplicates.

The title is itself a metaphor for the Liberation – not forgetting that the film was filmed three years after it happened – of the euphoria and the celebrations that it caused throughout France. The long scene with the raising of the flag pole with the tricolour has an undeniably symbolic quality. [...] To further highlight the metaphor, it is worth mentioning Sophie Tatischeff's [daughter of Jacques Tati] observation about the similarity between the postman and General Charles De Gaulle, in a close up, filmed from behind, as he waves from the café balcony to the fanfare arriving in the town square. It is not so inconsistent if you think about the high rank, the uniform, the character's képi... It the same way of thinking, the physical feats of the postman who tries to compete with the American postal service (Jour de fête is without doubt the most physical and Keatonesque of Tati's films) can be compared to De Gaulle's efforts

to preserve the identity and the grandeur of France in the face of the American domination of postwar Europe. But this comparison certainly does not explain the whole film...

The peculiarity of *Jour de fête* can mainly be found in its general harmony and fluidity that it is given by the postman's journey by bicycle. Visual harmony, above all in the landscape [...] which the film opens and closes with, including the houses of the town, the fair and the inhabitants one after the other. It is the France of the past, which he clearly contrasts in *Mon Oncle*, with the hard, obscure modern world. But in *Jour de fête* there is no dichotomy: the fairs and their attractions blend together sweetly in the good-natured universe of the town of Sainte-Sévère (sic) [...]. The American postal service, seen in a documentary, is an illusory element, so unreal in the context that it serves mainly as a poetic engine which inspires the postman's gestures and the jokes he is subjected to, which do not result in alienation or drama. [...] His final post round, which is both a masterpiece of acrobatic virtuosity and at the same time frenzied and absurd (François delivers every letter in a funnier way, one on a pitchfork, another he inserts into a combine harvester), is conventional and kinetic absolute beauty. Vincent Ostria, *Couleur locale*, "Cahiers du cinéma", n. 487, January 1995

UNE SI JOLIE PETITE PLAGES

Francia-Olanda, 1949
Regia: Yves Allégret

■ T. it.: *La via del rimorso*. T. int.: *Such a Pretty Little Beach e Riptide*. Scen., Dial.: Jacques Sigurd. F.: Henri Alekan. M.: Léonide Azar. Scgf.: Maurice Colasson. Mus.: Maurice Thiriet. Su.: Pierre Calvet, Jacques Carrère. Int.: Madeleine Robinson (Marthe), Gérard Philipe (Pierre), Jean Servais (Fred), André Valmy (Georges), Jane Marken (signora Mahieu), Paul Villé (signor Curlier). Prod.: Émile Darbon, Compagnie Industrielle et Commerciale Cinématographique (CICC). Pri. pro.: 19 gennaio 1949 ■ DCP. D.: 90'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ■ Da: Pathé ■ Restaurato nel 2013 da Pathé con il

supporto del CNC - Archives Françaises du Film presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *The restoration was carried out by Pathé with the support of CNC - Archives Françaises du Film at L'Immagine Ritrovata film laboratory in 2013*

“Quando Gérard Philipe appare all'inizio del film, gli è successo qualcosa di grave che il pubblico non sa e che conoscerà esclusivamente dal comportamento dell'eroe di fronte alla gente che lo circonda e senza l'ausilio di nessun flashback. I fatti quindi sono solo suggeriti, la macchina da presa racconta una storia senza prendere posizione, è un po' come se fosse invitata a osservare come si comporta un gruppo di persone nel piccolo albergo di una spiaggia del nord. È come quando cerchiamo di scoprire, in un treno o in un ristorante, chi possano essere le persone che sono sedute intorno a noi e che cosa sia potuto accadere nelle loro vite per avere un'aria così infelice, così stupida o così felice” (Yves Allégret).

Une si jolie petite plage è un film d'atmosfera, dove domina il paesaggio cupo e opprimente di una costa invernale desolata, battuta da una pioggia ossessiva e ininterrotta, che, anche grazie alla fotografia di Henri Alekan, al tessuto di penombre e umidità, diviene una dimensione di pura disperazione. Il clima si riflette

nella maschera tragica di Gérard Philipe (Pierre), che arriva una sera d'inverno nella squallida pensione di una piccola cittadina balneare del nord della Francia (le riprese avvennero in parte a Barneville, nel Cotentin), per cercare riposo. In realtà Pierre trascorse la sua giovinezza proprio in quei luoghi come orfano ospitato dall'Assistance publique e il suo ritorno è in realtà una fuga perché ha assassinato una ricca cantante che lo manteneva ed è schiacciato dai sensi di colpa e dalla rovina della sua esistenza.

Ex assistente di Jean Renoir, Paul Fejos e Augusto Genina, oltre che del fratello Marc, Allégret ravvivò nel dopoguerra, senza manierismi, i temi, le figure e l'estetica del Realismo poetico o Populismo tragico, con una trilogia che è considerata il meglio della sua opera e che comprende, oltre a *Une si jolie petite plage*, anche *Dédée d'Anvers* (1947) e *Manèges* (1949). Gli elementi che connotavano quella grande stagione del cinema francese – il senso di tormentata disillusione, il destino segnato da un passato colpevole – divennero i lineamenti del malessere esistenziale e della *noirceur* post bellica di una generazione che non era uscita indenne dall'orrore della guerra. Con l'apporto dello sceneggiatore Jacques Sigurd, Allégret circonda il protagonista di un'umanità, ora abietta, ora generosa, e



Une si jolie petite plage



The Lusty Men

accentua la suggestione nera del racconto rendendo onnipresente la donna assassinata, che rimane senza volto (ma si sente la sua voce mentre canta).

Roberto Chiesi

"When Gérard Philipe appears at the beginning of the film, something has happened to him that we do not know about, we only see the hero's behaviour in front of the people who surround him without the aid of a flashback. The facts are therefore only hinted at; the camera tells the story without taking sides. It is a bit like it has been invited to observe how a group of people behave in a small hotel at a northern beach. It is like when we are on a train or in a restaurant and we try to find out something about the people sitting nearby, what might have happened in their lives to cause them to be so sad, stupid or happy" (Yves Allégret).

Une si jolie petite plage is an atmospheric film, where the gloomy and oppressing landscape dominates, battered by an obsessive uninterrupted rainfall which, thanks also to Henri Alekan's photography with a shadowy and humid feel, provides a dimension of pure desperation. The climate is reflected in the tragic face of Gérard Philipe (Pierre), who on a winter's evening arrives in a dreary rented room in a small resort town in the north of France

(the filming took place partly in Barneville, Cotentin) looking for a rest. In reality Pierre spent his youth in those places like an orphan who was looked after by social services and his comeback is actually an escape because he has killed the rich female singer who supported him and he is tortured by guilt and his own ruin.

The former assistant to Jean Renoir, Paul Fejos and Augusto Genina, as well as his brother Marc, Allégret revived, without affectation, themes, forms and aesthetics of poetic realism or tragic populism in the post-war period, with a trilogy that is considered the best of his work and that includes Une si jolie petite plage, Dédée d'Anvers (1947) and Manèges (1949). The elements that characterise that great phase of French cinema – the sense of tormented disillusion and destiny marked by a guilty past became the existential malaise and the post-military darkness of a generation which had not escaped from the horrors of war unscathed. With the contribution of the scriptwriter Jacques Sigurd, Allégret surrounds the main character with people, at times abject, at times generous, accentuating the story's dark suggestive nature, making the murdered woman omnipresent; she remains faceless, but we can hear her singing.

Roberto Chiesi

THE LUSTY MEN

USA, 1952 Regia: Nicholas Ray

■ T. it.: *Il temerario*. Sog.: dal racconto di Claude Stanush. Scen.: David Dortort, Horace McCoy. F.: Lee Garmes. M.: Ralph Dawson. Scgf.: Albert D'Agostino, Alfred Herman. Mus.: Roy Webb. Su.: Phil Brigandi, Clem Portman. Int.: Susan Hayward (Louise Merritt), Robert Mitchum (Jeff McCloud), Arthur Kennedy (Wes Merritt), Arthur Hunnicutt (Booker Davis), Frank Faylen (Al Dawson), Walter Coy (Buster Burgess), Carol Nugent (Rusty), Maria Hart (Rosemary Maddox). Prod.: Thomas S. Gries, Jerry Wald e Norman Krasna per Wald/Krasna Productions. Pri. pro.: 24 ottobre 1952 ■ 35mm. D.: 113'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: The Film Foundation e Warner Bros. per concessione di Park Circus ■ Restaurato da Warner Bros. in collaborazione con The Film Foundation e The Nicholas Ray Foundation. Restaurato a partire da un negativo camera originale 35mm usando i tradizionali metodi fotochimici. Il negativo sonoro originale è andato distrutto, il restauro del suono è stato dunque completato a partire da un negativo nitrato 35mm ri-sonorizzato conservato presso il Royal Film Archive of Belgium. Warner Bros. ha anche utilizzato un controtipo nitrato proveniente dal Belgio per sostituire sezioni danneggiate nel negativo camera originale / *Restored by Warner Bros. in collaboration with The Film Foundation and The Nicholas Ray Foundation. Restored from the original 35mm camera negative using traditional photochemical methods. The original soundtrack negative had been destroyed, therefore sound restoration was completed from a 35mm nitrate re-record negative held by the Royal Film Archive of Belgium. Warner Bros. also used a nitrate picture dupe from Belgium to replace sections damaged in the original camera negative*

È quasi impossibile classificare *The Lusty Men* in un unico genere: essendo ambientato nel mondo del rodeo è strettamente legato al western, ma è anche in parte una storia d'amore, mentre lo stile semi-documentario con cui sono descritti i rodei lo fa sconfinare nello studio sociologico. Sotto i titoli di testa scorrono le scene di

una parata tipicamente americana (con indiani, cowboy e majorette), suggerendo che almeno a un certo livello lo si può interpretare come un film sull'America. Questa lettura è giustificata dal nucleo narrativo, che parla di indipendenza, ambizione, successo e fallimento: in altre parole, del Sogno americano. Ray stesso disse che il film era in parte una risposta al desiderio di molti americani, negli anni del dopoguerra, di metter su casa e famiglia. La sensazione di autenticità, in questo ritratto non idealizzato della povertà, dello sradicamento e del disperato sogno di una vita migliore, è indiscutibile. Nello stesso tempo, come in *Neve rossa*, la tendenza al pessimismo si unisce a un lirismo che sconfinava nell'astrazione, e la descrizione della vita quotidiana nell'ambiente del rodeo si presta anche a contenere una meditazione su questioni morali e metafisiche. [...]

Probabilmente il più elegiaco tra i film di Ray, grazie anche alla fotografia scarna e monocroma di Lee Garmes, *The Lusty Men* anticipava con il suo tono da ballata gli intrecci più liberi e meno convenzionali di film pur diversi tra loro come *Johnny Guitar*, *Gioventù bruciata*, *La vera storia di Jess il bandito*, *Il paradiso dei barbari* e *Ombre bianche*. [...] Ray usò e sondò efficacemente l'aggressività di Susan Hayward e l'impertinenza di Arthur Kennedy e intravide una dolorosa vulnerabilità nel temperamento taciturno, malinconico e virile di Robert Mitchum: vigile, sensibile, tenace ma mai scontatamente macho, Jeff McCloud è forse il miglior ruolo di Mitchum, certamente il più toccante e nobile, anche grazie alla simpatia del regista per le figure di solitari. Ray e i suoi attori appaiono sempre consapevoli di ciò che stanno facendo (il che sorprende, date le circostanze della lavorazione del film): le immagini, il dialogo, le scenografie e la recitazione restituiscono una descrizione sempre assolutamente plausibile del mondo del rodeo, mentre i temi più profondi – l'amore, la perdita e la redenzione, la dignità e l'abnegazione – sono lasciati liberi di affiorare spontaneamente, quasi organicamente, da quello che è in buona parte un intreccio relativamente poco drammatico su uomini che vogliono scambiarsi le vite. La bellezza del film deriva proprio dal modo solo apparentemente semplice con cui Ray esamina, attraverso

l'insolito e pittoresco mondo del rodeo, un tema universale: il bisogno d'amore, di rispetto e di una casa; il bisogno, in altre parole, di appartenenza.

Geoff Andrew, *The Films of Nicholas Ray*, BFI Publishing, London 2004

The Lusty Men is near-impossible to categorise into any single genre: as a rodeo movie, it is closely linked to the Western, but at the same time, the plot is at least partly a love story, while the semi-documentary style of most of its rodeo scenes lends it the feel of a non-fictional sociological study. Indeed, the shots beneath the opening credits of a typically American parade (featuring Indians as well as cowboys and drum majorettes) are a hint that, on one level at least, the film may be seen as being about America itself; this interpretation is justified by the account of independence, ambition, success and failure – in other words, of the American Dream – that is at the core of the narrative. Ray himself described the film as, in part, a response to the desire of many Americans during the postwar years to settle down with a family in a home of their own, and it certainly exudes a mood of authenticity in its unromantic portrait of poverty, rootlessness and people's desperate dreams of a better life. At the same time, as in On Dangerous Ground, this tendency towards downbeat realism is allied to a lyrical poeticism verging on the abstract, and the depiction of everyday life in the rodeo world is partly a framing device for a meditation on moral and metaphysical questions. [...]

Arguably the most elegiac of Ray's films – thanks partly to Lee Garmes's spare, sombre monochrome camerawork – The Lusty Men also pointed the way forward, with its ballad-like structure, to the loose, less conventional plots of films as diverse as Johnny Guitar, Rebel Without a Cause, The True Story of Jesse James, Wind Across the Everglades and The Savage Innocents. [...] Ray effectively used and probed Susan Hayward's aggression and Arthur Kennedy's cockiness, and found new dimensions in Robert Mitchum's moody, masculine taciturnity to uncover an aching vulnerability: watchful, sensitive, tough, but never once stereotypically macho, Jeff McCloud is perhaps Mitchum's finest role ever, certainly his most moving and digni-

fied, thanks largely, one suspects, to the director's ability to empathise fully with loner figures. At every turn, Ray and his actors appear to understand exactly what they are doing (surprising, perhaps, given the circumstances of the film's making): as painted through images, dialogue, décor and performances, the portrait of rodeo life is never less than completely plausible, while the deeper themes – of love, loss and redemption, of self-respect and self-sacrifice – are allowed to emerge naturally, almost organically, from what is for the most part a relatively undramatic plot about men wanting to exchange their lives with one another. The film's beauty, in fact, derives from the deceptively simple way in which Ray examines, through the unusual, colourful context of the rodeo world, a universal predicament: the need for love, respect and a home; the need, in other words, to feel that one belongs.

Geoff Andrew, *The Films of Nicholas Ray*, BFI Publishing, London 2004

SUDDEN FEAR

USA, 1952 Regia: David Miller

■ T. it.: *So che mi ucciderai*. Sog.: dal romanzo omonimo di Edna Sherry. Scen.: Lenore Coffee, Robert Smith. F.: Charles B. Lang Jr. M.: Leon Barsha. Scgf.: Boris Leven, Edward G. Boyle. Mus.: Elmer Bernstein. Su.: T.A. Carman, Howard Wilson. Int.: Joan Crawford (Myra Hudson), Jack Palance (Lester Blaine), Gloria Grahame (Irene Neves), Bruce Bennett (Steve Kearney), Virginia Huston (Ann Taylor), Touch Conners (Junior Kearney). Prod.: Joseph Kaufmann per Joseph Kaufmann Productions. Pri. pro.: 7 agosto 1952 ■ DCP. D.: 111'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Cohen Film Collection per concessione di Park Circus ■ Restaurato nel 2012 da Cohen Film Collection presso Modern Videofilm a partire da un controtipo positivo 35mm e da un positivo colonna, entrambi provenienti da un negativo 35mm conservato al BFI National Archive / Restored in 2012 by Cohen Film Collection at Modern Videofilm from a 35mm fine grain and sound positive, both struck from a 35MM negative held at the BFI National Archive

Sono questi gli anni in cui a Joan Crawford capita di emergere da vischiosi grovigli di melodramma e noir, ora sconfitta ora vittoriosa, ma comunque sola. Sola col suo rimorso, come recita il titolo italiano di *Harriet Craig* (Vincent Sherman, 1950); sola come può esserlo un'intraprendente *single mother* la cui figlia amatissima prima se la fa con l'uomo di mamma, poi lo ammazza, nel capolavoro *Mildred Pierce* (Michael Curtiz, 1945); sola e smarrita per le strade di Los Angeles, preda d'una follia che affonda le radici in un abbandono, in *Anime in delirio* di Curtis Berhardt (1947). A volte poi non emerge affatto, anzi sprofonda nelle acque dell'oceano, come nel finale sublime e wagneriano di *Perdutamente*. Ci sarà un motivo, in tutto questo? A rileggere vent'anni di cinema americano come macrotesto morale, potremmo pensare che questo è quel che ti succede quando sei stata un po' troppo *dancing daughter*, o rubamariti dalle unghie laccate rosso giungla, com'era Joan in *Donne di Cukor... Sudden Fear*, in ogni caso, conferma senza scosse la norma divistica.

Myra Hudson è tuttavia un personaggio interessante, nelle premesse persino insolito: una drammaturga (e se ci sono diverse scrittrici nel cinema di questi anni, ben poche scrivono per il teatro), una donna ricca per eredità ma che vive del proprio talento, sicura di sé, imperiosa. Però ha quella solita debolezza femminile, con cui le eroine del *woman's film* anni Quaranta avevano ingaggiato un'aspra dialettica, langue perché le manca un uomo; e nel lungo viaggio in treno da New York a San Francisco cede alle lusinghe di un mediocre attor giovane di cui aveva bocciato il provino. (Sono sequenze molto belle, e il restauro rende giustizia al loro côté nostalgico, ai perduti paesaggi urbani, a San Francisco nel sole del 1952). Il resto è materia nota, lui è Jack Palance e le preferisce Gloria Grahame, mette in atto un piano d'omicidio, lei scopre tutto e sfodera un'autodifesa in forma di trappola per topi, con sciabolate notturne di luci e ombre... però è davvero pietrificata dal dolore, e il film diventa soprattutto questo, uno studio del volto di Joan Crawford,

occhi sbarrati e ogni muscolo teso allo spasimo, ciò che fece scrivere al poco gentile Bosley Crowther che la performance di Mrs. Crawford aveva raggiunto "uno stato di ossificazione". Il regista David Miller tornerà a occuparsi di una maturo *damsel in distress* nel più ricordato e ancora circolante dei suoi film, *Merletto di mezzanotte*, variazione hitchcockiana piacevolmente camp; lì però siamo nel 1960, le ombre del noir e i sensi di colpa del *woman's film* sono alle spalle, la 'ragazza in pericolo' è Doris Day e non ci pensa nemmeno a sbrogliarsela (né a restare) da sola: a liberarla d'un uxoricida fascinoso ma piuttosto bacucco ci pensa anzi un architetto aitante e, questa volta serenamente, molto più giovane di lei.

Paola Cristalli

It was the time when Joan Crawford emerged from the tangled mess of melodrama and noir, at times defeated, at times victorious, but always alone. "Alone with her regret", as the Italian title of Harriet Craig suggests (Vincent Sherman, 1950); alone like a resourceful single mother can be, whose beloved first daughter has an affair with her mother's man, then kills him, in the masterpiece Mildred Pierce (Michael Curtiz, 1945); alone and lost on the roads of Los Angeles, prey to the insanity that is rooted in abandonment, in Curtis Berhardt's Possessed (1947). At time she does not emerge at all, in fact she sinks to the bottom of the ocean, like in the Wagnerian sublime finale to Humoresque. Is there a reason for any of this? Looking at twenty years of American cinema as a moral catalogue, we might think this is what happens when you have been such a dancing daughter, or a wife stealer with painted red nails, like Joan was in Cukor's The Women... However, Sudden Fear treads the same ground without upsetting the standard. Myra Hudson is, however, an interesting character, even one with an unusual premise: a playwright (and if in these years there are various women writers on the screen, very few of them write for the theatre), a woman who is rich from her inheritance but who lives off her talent, self-assured and domineering. However, she has that basic feminine weakness, which the heroines of the Forties woman's films had so bitterly dealt with, she becomes sad because she misses a man. On the long train



Sudden Fear

voyage from New York to San Francisco, she gives in to the flattery of a young mediocre actor who she had previously rejected in an audition. (These are really beautiful sequences and the restoration gives justice to their nostalgic side, the lost urban landscapes and San Francisco in the sun in 1952). The rest is well-known material, he is Jack Palance and he chooses Gloria Grahame over her, he puts together a plan to kill, she discovers everything and gives a show of a self-defense that is like a mousetrap, playing with the lights and shades of the night... but she is really petrified with pain, and the film becomes a study of Joan Crawford's face, eyes open wide and every muscle in spasm, causing the not very kind Bosley Crowther to write that Mrs. Crawford's "theatrical personality has now reached the ossified stage". The director David Miller would return to work with a mature damsel in distress in the best remembered of his films, *Midnight Lace*, a pleasantly camp Hitchcockian variation. That however was in 1960, the shadow of noir and the guilt of woman's film are behind us, the damsel is Doris Day and she would not even think about doing it herself, nor being on her own; so she is liberated from this charming but rather old wife killer by a handsome architect who is, this time serenely, much younger than her.

Paola Cristalli

DIAL M FOR MURDER (3D VERSION)

USA, 1954 Regia: Alfred Hitchcock

■ T. it.: *Il delitto perfetto*. T. alt.: *Alfred Hitchcock's Dial M for Murder*. Sog.: dal racconto omonimo di Frederick Knott. Scen.: Frederick Knott. F.: Robert Burks. M.: Rudi Fehr. Scgf.: Edward Carrere, George James Hopkins. Mus.: Dimitri Tiomkin. Su.: Oliver S. Garretson, Stanley Martin, Robert G. Wayne. Int.: Ray Milland (Tony Wendice), Grace Kelly (Margot Mary Wendice), Robert Cummings (Mark Halliday), John Williams (capo ispettore Hubbard), Anthony Dawson (capitano Lesgate), Patrick Allen (detective Pearson), George Leigh (detective Williams), Robin Hughes (sergente O'Brien). Prod.: Alfred Hitchcock per Warner Bros. Pri. pro.: 29 maggio 1954 ■ DCP. D.: 105'. Col. Versione

inglese / English version ■ Da: Park Circus

Film di circostanza, girato da Hitchcock per chiudere un contratto e reputato minore a causa della sua apparente assenza di ambizioni. Nelle sue conversazioni con Truffaut, Hitchcock stesso conferma il giudizio. Eppure si tratta di una delle opere più splendide e significative del maestro della suspense. Per nove decimi, l'azione è rinchiusa in un'unica scenografia, come il precedente *Rope* e il seguente *Rear Window*. Tale vincolo fornisce a Hitchcock un elemento di unità e di logica, nonché uno stimolo al virtuosismo. *Dial M for Murder* fu girato in 3-D. La tridimensionalità non è qui altro che un immenso e giubilante pleonasma, perché anche nella versione 'piatta' la messa in scena di Hitchcock, quando esplora lo spazio ristretto concessogli dall'unico ambiente in cui si svolge quasi interamente il film, possiede una straordinaria profondità. Hitchcock aveva disdegnato gli effetti shock solitamente impiegati per valorizzare il procedimento, e si era accontentato di piazzare la cinepresa in una buca, in modo che l'obiettivo si trovasse spesso ad altezza pavimento. Più di qualsiasi altro suo film, *Dial M for Murder* pone la questione del virtuosismo hitchcockiano. Serve a esprimere il vero tema del film o a nascondere? Ad ambedue le cose, si potrebbe rispondere [...]. Il virtuosismo e l'immagine pubblica di Hitchcock puntano ad avvolgere in un inganno perfetto una verità sulfurea che si presentava ai suoi occhi come un'evidenza ma che il regista faceva di tutto per respingere, ossia che il crimine rappresenta il compimento supremo di alcuni individui. Discepolo segreto di De Quincey e del suo *Assassinio come una delle belle arti*, Hitchcock ha tratteggiato, accanto a criminali complessati e irresoluti, un numero ancor maggiore di criminali perfettamente a loro agio, creature sataniche cui il crimine fornisce l'unica ragion d'essere. Tra essi, il personaggio interpretato da Ray Milland è uno dei più inquietanti. Non riesce a commettere il delitto perfetto, ma dal punto di vista psicologico e mentale è praticamente il delinquente perfetto: inventivo, audace, suadente e sovranamente imperturbabile. Hitchcock si difese in vari modi da quella che gli sembrava una verità evidente (la vocazione criminale di alcuni individui). Si convinse e volle convincere gli altri che

i suoi film erano divertimenti puri, del tutto privi di importanza. E all'interno dei film stessi si adoperava per far trionfare nella trama la morale più tradizionale, anche quando non era più di moda. Ma come creatore di personaggi non poteva fare a meno di sottolineare la superiorità intellettuale, il fascino, il dandysmo, la seduzione, l'aura tragica sprigionata da certi colpevoli rispetto agli innocenti e ai giustizieri, piuttosto insignificanti o insulsi, anche quando si mostrano abili nell'espletare i loro compiti. Allora Hitchcock li muniva di senso dell'umorismo (vedi qui il personaggio dell'ispettore Hubbard interpretato da John Williams). Come molti cineasti hollywoodiani, ma nel suo caso per motivi inerenti più specificamente alla morale, Hitchcock ha seppellito nei suoi film apparentemente più superficiali una parte del senso nascosto della sua opera. Quindi, più un suo film sembrerà minore, più rischierà di essere essenziale.

Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma. Les films*, Robert Laffont, Paris 1992

In his conversations with Truffaut, Hitchcock confirmed that Dial M for Murder was a film he was compelled to make to honor the terms of a contract and which he considered a lesser work, one which he was not all that ambitious about. Nevertheless it is one of the most important and splendid films made by the master of suspense. Nine tenths of the film takes place in one interior set, like its predecessor Rope and the film that followed, Rear Window. This constraint provided Hitchcock with a vehicle for creating unity and impeccable logic, not to mention a stimulus for his virtuosity. Dial M for Murder was shot in 3-D; the use of three dimensionality is however nothing more here than an enormous and joyous redundancy, as even in the 2-D version, Hitchcock staged the action and shooting in the limited and confined space of the single interior with extraordinary depth. Hitchcock was not interested in using the new tool at its most shocking, and most of the time preferred just to put his camera in little niches at ground level. More than any of his other films, Dial M for Murder poses the question regarding Hitchcock's virtuosity: was it used to express the theme of the film or to hide it? In some ways, one could say it did both... Hitchcock's genius - and his own public

image – aimed at wrapping a dark reality within some perfect act of deception that seemed to him evidence, which he would then do everything to repel, that for some individuals the crowning achievement of their lives would be the crime they would commit. A secret disciple of De Quincey and his *On Murder Considered as One of the Fine Arts*, Hitchcock concocted, beside a handful of unsteady and neurotic criminals, many more who were perfectly comfortable and secure, satanic creatures whose crimes gave them their main reason to exist. Among them, the character played by Ray Milland is one of the most disturbing. He doesn't quite pull off the perfect crime, but from a psychological point of view he is practically the perfect criminal: inventive, audacious, suave and supremely unflappable.

Hitchcock covered himself in a number of ways against what seemed to him to be an obvious fact (that some individuals are career criminals). He convinced himself and wanted to convince others that his films were meant solely to entertain, not meant

to be taken seriously. He made sure that all of his films ended up with the moral "right" prevailing, even after that went out of style. Nevertheless in creating his characters he could not help but underline the intellectual superiority, charm, foppishness, seduction and tragic glow emanating from certain criminals compared to the guiltless and the representatives of the law, portrayed mainly as dull and largely insignificant, even when quite talented at what they did. Hitchcock then armed himself with a sense of humor (transmitted in this instance through the character of Inspector Hubbard played by John Williams). Like many Hollywood filmmakers, but in his case more for personal reasons more than any thoughts of morality, Hitchcock often buried the hidden meaning of his work within his seemingly more superficial films. As a result the more minor a film of his might seem to be, the more likely it is to be significant.

Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma*.
Les films, Robert Laffont, Paris 1992

RICHARD III

GB, 1955 Regia: Laurence Olivier

■ T. it.: *Riccardo III*. Sog.: dalla tragedia omonima di William Shakespeare. Scen.: Colley Cibber, David Garrick. F.: Otto Heller. M.: Helga Cranston. Scgf.: Roger K. Furse, Carmen Dillon. Mus.: William Walton. Su.: Red Law, Bert Rule, George Stephenson. Int.: Laurence Olivier (Riccardo III), Cedric Hardwicke (Edward IV), Ralph Richardson (duca di Buckingham), John Gielgud (Giorgio, duca di Clarence), Nicholas Hannen (arcivescovo), Mary Kerridge (regina Elizabeth), Pamela Brown (Jane Shore), Paul Huson (Edward, principe di Galles), Claire Bloom (Lady Anna), Stanley Baker (Henry, conte di Richmond). Prod.: Laurence Olivier, Alexander Korda per London Film Productions. Pri. pro.: 13 dicembre 1955 ■ DCP 4K. D.: 158'. Col. Versione inglese / *English version*
■ Da: Sony Columbia per concessione di Park Circus ■ Restaurato da The Film Foundation e Janus Films, in associazione con BFI National Archive, ITV Studios Global Entertainment Ltd., Museum of Modern Art e Romulus Films / *Restored by The Film Foundation and Janus Films, in association with the BFI National Archive, ITV Studios Global Entertainment Ltd., the Museum of Modern Art, and Romulus Films*. Restauro finanziato da / *Restoration funding provided by the Hollywood Foreign Press Association and The Film Foundation*. Tutti gli elementi sono stati scansionati a risoluzione 4K presso Cineric, New York / *All the elements were scanned in 4K resolution at Cineric, Inc., in New York*

Quando fu proiettato al Leicester Square Theatre di Londra nel 1955, *Riccardo III* durava 161 minuti. Soggetto a tagli da parte dei distributori cinematografici e televisivi, il film, negli anni, è stato proiettato in versioni di durate differenti, anche di venti minuti più corte rispetto all'originale. Nel 2012, The Film Foundation ha portato a termine un restauro digitale di una versione di 158 minuti. Questo restauro ha utilizzato, per la prima volta, il negativo camera originale in VistaVision, le matrici di separazione tricroma (YCM) e il girato tagliato dal negativo originale, creando così la più lunga versione esistente del film.



Alfred Hitchcock sul set di *Dial M For Murder*



Richard III

Fu in un cinema di New York, negli anni Cinquanta, che vidi per la prima volta la versione cinematografica del *Riccardo III* di Shakespeare diretta da Laurence Olivier. All'epoca ero una giovanissima studentessa di recitazione. Quello che avrei sempre ricordato, a parte il timbro metallico e malevolo della voce di Olivier – che quando si alzava stridula ricordava quella di Hitler – erano le sue labbra sottili color carminio, il suo farsetto rosso scuro e i suoi guanti scarlatti. Dopo più di cinquant'anni potevo ancora rievocare le sfumature di rosso di questa versione in Technicolor del sanguinario dramma storico di Shakespeare sugli ultimi giorni della corrotta casa di York, quando lo storpio Duca di Gloucester, il futuro Riccardo III (Olivier), si assicurò con l'omicidio il trono d'Inghilterra.

Rividi poi il film in 35mm, in 16mm e poi in Dvd, ma l'impressione originale non ne fu confermata. Purtroppo le copie erano scure e sbiadite. Sarebbe stata una sciagura per qualsiasi film, ma fu particolar-

mente triste nel caso di *Riccardo III*, dove il colore è un elemento particolarmente espressivo, e non solo perché i rossi rimandano a pensieri e atti sanguinari (mentre sullo schermo si vede pochissimo sangue). Nella grande scena della battaglia, momento culminante del film, il colore viene impiegato in maniera ancora più sottile. Quando vediamo il Conte di Richmond (il futuro Enrico VII) e il suo esercito, sappiamo che sconfiggerà Re Riccardo se non altro perché i costumi color grigio-azzurro e marrone chiaro di Richmond e dei suoi soldati si intonano perfettamente con i colori del cielo e della campagna inglese. Sono i colori stessi a proclamare che Enrico, il primo dei Tudor, è il legittimo re. [...] *Riccardo III* è stato ora restaurato, permettendoci di ammirare il film di Olivier in tutto il suo splendore. La strategia visiva del regista è estremamente semplice. Con l'eccezione della battaglia finale, il film fu girato in teatro di posa, prevalentemente in piani lunghi e americani utilizzando un

grandangolo. La lente produce un appiattimento dello spazio, che insieme all'artificialità degli scenari e alle carrellate poco invasive fa sì che le immagini ricordino i dipinti o gli arazzi medievali. Quando Riccardo si impadronisce di questo spazio apparentemente bidimensionale, però, è come se improvvisamente indossassimo gli occhiali 3D. Olivier ottiene questa tridimensionalità fisicamente, con le sue movenze energiche, ma anche psicologicamente, infrangendo la quarta parete per trascinarci nella storia: a volte con un semplice sguardo nell'obiettivo, a volte invitando la nostra complicità con interi monologhi recitati unicamente per la macchina da presa, come se al mondo non ci fossimo che lui e noi.

Amy Taubin

When it premiered at London's Leicester Square Theatre in 1955, Richard III ran 161 minutes. Subjected to cuts by both theatrical and television distributors, the

film has been shown at various lengths over the years, including versions as much as twenty minutes shorter. In 2012, The Film Foundation completed an extensive digital restoration of a 158-minute cut of the film. This restoration utilized, for the first time, the original VistaVision camera negative, the original YCM separation masters, and footage trimmed from the original negative, to create the longest existing version of the film.

I first saw Laurence Olivier's film version of Shakespeare's *Richard III* in a theater in New York City sometime in the late 1950s, when I was a teenage acting student. What I've always remembered from that screening, besides the nasty, metallic timbre of Olivier's voice – when it suddenly rose to a shriek, he sounded just like Hitler – were his thin, carmine lips, his oxblood doublet, and his scarlet gloves. In other words, more than fifty years later, I could still see in my mind's eye all the different shades of red in this Technicolor rendering of Shakespeare's bloody historical drama about the last days of the corrupt house of York and how the twisted Duke of Gloucester, afterward Richard III (Olivier), murdered his way to the throne of England. Subsequent viewings of both 35mm and

16mm prints and the Dvd did nothing to reinforce my original impression. Sadly, the color in the prints was murky and faded. This would be unfortunate in the case of any film, but it was particularly devastating to *Richard III* (1955), where color is such an important expressive element – and not only because the reds are employed as a substitute for bloody thoughts and deeds. (There is very little blood actually shown on-screen.) A subtler use of color occurs in the big battle scene that climaxes the film. From the moment that we see the Earl of Richmond, afterward Henry VII, and his forces, we know he will be victorious over King Richard and his army, if for no other reason than because the pale blue-gray and light brown costumes that Richmond and his soldiers wear are perfectly matched to the colors of the sky and fields of the English countryside. The colors themselves proclaim that Henry, the first of the Tudors, is the rightful king. [...] *Richard III* has now been restored: so we can see Olivier's spectacle in all its glory. The director's visual strategy is startlingly simple. Apart from the final battle, the film was shot on sets, mostly in medium and long shots employing a relatively wide-angle lens. The lens has the effect of flattening the space so that, combined with

the artificiality of the sets and the unobtrusive dolly moves, the images resemble medieval paintings or tapestries. When Richard takes command of this seemingly two-dimensional space, however, it is as if we had suddenly donned 3D glasses. He achieves this three-dimensionality physically, through his robust movements, and also, taking it a step further, psychologically, by breaking the fourth wall to include us in the drama – sometimes with a mere glance at the camera, sometimes inviting our complicity by speaking entire soliloquies directly into the lens, as if there were no one else in the world but him and you.

Amy Taubin

NI LIV

Norvegia, 1957 Regia: Arne Skouen

[Nove vite] ■ T. int.: *Nine Lives*. Sog.: dal romanzo *We Die Alone* di David Howarth. Scen.: Arne Skouen. F.: Ragnar Sørensen. Mus.: Gunnar Sønstevoid. Int.: Jack Fjeldstad (Jan Baalsrud), Henny Moan (Agnes), Alf Malland (Martin), Joachim Holst-Jensen (Bestefar), Lydia Opøien (l'ostetrica), Edvard Drabløs (il maestro). Prod.: A/S Nordsjøfilm ■ 35mm. D.: 96'. Bn. Versione norvegese / *Norwegian version* ■ Da: National Library of Norway



Ni liv

Arne Skouen, nato 100 anni fa (1913-2003), è un gigante del cinema norvegese. Scrittore e regista prolifico, seppe distreggiarsi tra cinema a teatro e fu anche un mordace giornalista per i due principali quotidiani norvegesi. Pubblicò romanzi, saggi e opere teatrali: nel 1932 debuttò come romanziere e sette anni dopo come drammaturgo. Durante la Seconda guerra mondiale prese parte alla resistenza, prima a Oslo (trasmettendo notizie agli alleati) e poi a Stoccolma, Londra e New York, dove lavorò come giornalista per le forze alleate dedicandosi anche all'attività di drammaturgo. Durante la guerra, a New York, guardò *Alba tragica* di Marcel Carné fino a conoscerlo a memoria. Molti suoi film rivelano tracce di questo capolavoro. Nei film di Skouen i protagonisti sono spesso in lotta con la loro psiche e la loro inadeguatezza, e nello scontro con gli avversari dipendono da forze che li sovrapstano. Tra il 1949 e il 1969 Arne Skouen

diresse diciassette film, quattro dei quali erano drammi ambientati durante la Seconda guerra mondiale.

Ni liv è tratto da un libro del 1955 di David Howarth, *We Die Alone*, che narra la vera storia di Jan Baalsrud, eroe della resistenza norvegese. Il gruppo di resistenti di Baalsrud viene sorpreso dai soldati tedeschi mentre tenta di portare di nascosto armi e rifornimenti nel nord della Norvegia. I suoi compagni vengono uccisi ma Baalsrud, ferito al piede, fugge a nuoto nelle gelide acque del fiordo. Inizia così il suo lungo viaggio verso il confine con la Svezia.

Nella sua fuga il protagonista deve fare affidamento sulla solidarietà dei norvegesi. Il vero nemico svolge qui un ruolo secondario, perché l'eroe deve battersi soprattutto contro una natura spietata e i propri demoni interiori.

Nel 1958 *Ni liv* fu in concorso al Festival di Cannes e venne candidato all'Oscar per il miglior film straniero.

Bent Bang-Hansen

Arne Skouen, born 100 years ago (1913-2003), is a giant in Norwegian cinema. Skouen was a productive writer and director within film and theatre, as well as a sharp-penned journalist for the two largest papers in Norway. In addition to this he had several books published as a novelist, a playwright, and a writer of non-fiction. In 1932 he made his debut as a novelist, seven years later as a playwright. During WWII he was involved in the resistance, first in Oslo, Norway as an agent sending news to the allied abroad. Later he was stationed in Stockholm, London and New York working partly as a journalist for the allied forces and scriptwriter on the side. During the war, in New York, he watched Marcel Carné's Le Jour se lève (1939) till he knew it by heart. Many of Skouen's films show traces of this masterpiece.

In Skouen's films we often see main characters struggling with their inner psyche and inadequacy, dependent on forces beyond themselves against the opponents. Arne Skouen directed seventeen feature films between 1949 and 1969, four of those were WWII dramas.

Ni liv is based on David Howarth's book We Die Alone from 1955, recounting the authentic drama of Jan Baalsrud, a Norwegian resistance man during WWII. Baalsrud's group of resistance men are discov-

ered by German soldiers while smuggling weapons and supplies by boat into Northern Norway. His group mates are killed, but Baalsrud escapes, swimming the icy fjord after having a toe shot off. His long journey to the Swedish border begins.

The main character gets totally dependent on friendly Norwegians in his escape. The enemy of war plays a minor part in this war drama. First and foremost the harsh, cold nature and his own psyche and inner demons are the protagonist's main enemies. Ni liv was screened in the main competition at the Cannes Film Festival 1958, and was nominated for an Academy Award for Best Foreign Language Film in 1958.

Bent Bang-Hansen

HIROSHIMA MON AMOUR

Francia-Giappone, 1959

Regia: Alain Resnais

■ Scen: Marguerite Duras. F.: Michio Takahashi, Sacha Vierny. M.: Jasmine Chasney, Henri Colpi, Anne Sarraute. Scgf: Esaka, Antoine Mayo, Maurice Petri. Mus.: Georges Delerue, Giovanni Fusco. Int.: Emmanuelle Riva (lei), Eiji Okada (lui), Stella Dassas (la madre), Pierre Barbaud (il padre), Bernard Fresson (il fidanzato tedesco). Prod.: Anatole Dauman, Samy Halfon per Argos Films. Pri. pro.: 10 giugno 1959 ■ DCP. D.: 92'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ■ Da: Argos Films ■ Restaurato da Argos Films, Fondation Groupama Gan pour le Cinéma, Fondation Technicolor pour le Patrimoine du Cinéma, Fondazione Cineteca di Bologna, con il sostegno di Centre National du Cinéma et de l'Image Animée presso il laboratorio L'Imagine Ritrovata / *Restored by Argos Films, Fondation Groupama Gan pour le Cinéma, Fondation Technicolor pour le Patrimoine du Cinéma, Fondazione Cineteca di Bologna, with support from Centre National du Cinéma et de l'Image Animée at l'Imagine Ritrovata laboratory.* Color grading supervisionato da / *supervised by* Renato Berta

A 54 anni dalla sua uscita nelle sale, *Hiroshima mon amour* è stato restaurato interamente in 4K attraverso un lungo e

complesso lavoro, realizzato a partire dal negativo-camera e da un controtipo positivo di prima generazione. Particolare attenzione è stata riservata al rispetto della grana originale del film, che ha caratteristiche diverse soprattutto tra le parti giapponesi e quelle francesi ma anche nei molti e diversi stock di pellicola montati nel negativo. Il restauro ha rispettato pienamente l'estetica originale del film e il *grading* curato da Renato Berta è stato portato avanti grazie alla sua grande esperienza di direttore della fotografia e al costante riferimento a una copia d'epoca. Il restauro del suono è stato fatto, seguendo le indicazioni di Resnais, nel modo più trasparente possibile e nel pieno rispetto delle sonorità della copia d'epoca che anche in questo ambito ha costituito un importante riferimento.

Con *Hiroshima mon amour* non ci troviamo di fronte a un film classico in cui la fotografia è invariata dall'inizio alla fine. La narrazione del film è perfettamente lineare ma basata sulla discontinuità del montaggio fotografico, temporale e geografico. [...] Il lavoro che ho fatto su questo restauro ha rappresentato un viaggio inusuale e affascinante nel cuore del film. Spesso mi è sembrato di avere accesso alle dinamiche più profonde dei diversi creatori: i due direttori della fotografia, gli attori e, naturalmente, il regista. Spero di non aver tradito le loro intenzioni.

Renato Berta

Potete immaginare Vélasquez che ha appena concluso le sue *Meninas* mentre già Picasso intesse le sue mirabili variazioni? Certamente no. Ecco, accade qualcosa di simile. Con *Hiroshima mon amour*, Alain Resnais affranca il cinema dal XVII secolo per immergerlo senza transizioni nel cuore del XX. [...] Infrange il quadro della narrazione tradizionale e introduce la tecnica romanzesca cara a Faulkner: il passato dei personaggi o quello storico risale a sprazzi alla superficie del presente e, allo stesso tempo, lo avvelena. D'altra parte, introducendo il cinema nel cinema, Resnais eguaglia le opere letterarie più recenti di un Klossowski o di un Borges: ci offre la riflessione al secondo grado, ci invita al gioco degli specchi [...]. Un musicologo, inoltre, potrebbe ritrovare nel ritmo e nel montaggio dei piani di *Hiroshi-*





ma mon amour, l'influenza di Stravinskij. Infine, dal punto di vista pittorico, questo film evoca il cubismo, Picasso e Braque. Moderno, *Hiroshima mon amour* lo è anche per il suo soggetto. È la tragedia dell'impossibilità dell'unione e della pienezza di sé. È la vittoria della segmentazione, della dissociazione, del frammentario. È impossibile essere totalmente uno perché viviamo nell'istante e ogni istante ci condanna alla nascita ma anche alla morte di una parte di noi stessi. È forse il simbolo profondo della prima immagine del film. Si vedono solo due corpi abbracciati, entrambi indistinti mentre li ricopre una pioggia di cenere. Questa cenere si può immaginare sia la stessa della bomba atomica, ossia come quella delle vestigia della guerra che ricadono ancora sul presente e lo contaminano. Ma io preferisco vedervi il simbolo di una dialettica dell'istante: nello stesso tempo in cui questi individui "si incendiano l'uno per l'altro" (come viene detto ad un certo punto nel testo) già li ricopre la cenere di questo fuoco, la cenere dell'oblio.

Jean Douchet, *Hiroshima mon amour*, "Arts", n. 727, 17-23 giugno 1959

54 years after its first release, *Hiroshima mon amour* has been completely restored in 4K resolution from the original camera negative and from a first-generation fine grain master, which was a long and complex process. We took particular care in keeping the film's texture, the characteristics of which vary depending on whether the scenes were shot in Japan or in France, or what kind of film stock was edited in the original negative. The aim of the restoration was to rigorously respect the film's original aesthetic qualities. Colour grading was supervised by Renato Berta, and was possible due to his experience as cinematographer and by constantly referring to a release print. The sound restoration followed Alain Resnais' intentions, respecting the original densities as they were displayed in the release print. This also proved to be essential in this sphere of the restoration process.

Hiroshima mon amour isn't like any standard film with the same photographic approach from beginning to end. The film's narrative is perfectly linear but based on a non-continuity montage of temporal and

geographical photography. [...] The work I've done on this restoration has been an unusual and fascinating journey into the heart of the film. I've often felt as though I've had access to the most intimate dynamics of the different creators: the two chief cameramen, the actors, and of course, the film director. I hope I haven't betrayed their intentions.

Renato Berta

Can you imagine Vélasquez having just finished his Meninas and meanwhile Picasso is creating his wonderful work? Of course not. But something similar is happening. With Hiroshima mon amour, Alain Resnais liberates the cinema from the 17th Century, immersing it directly into the heart of the 20th Century. [...] It breaks the framework of traditional narrative and introduces the writing technique that Faulkner used: the characters' past or the past in general comes back in flashes to the surface of the present and, at the same time, poisons it. On the other hand, by inserting the cinema into the cinema, Resnais does the same thing that Klossowski or Borges have done in their most recent literary work: he offers a secondary reflection; he invites us into a game of mirrors [...]. A musicologist might even be able to find Stravinsky's influence in the rhythm and editing of Hiroshima mon amour. Finally, from an artist's point of view, this film is reminiscent of Cubism, Picasso and Braque.

Hiroshima mon amour is also modern in its script. It is the tragedy of the impossibility of union and self-completeness. It is the victory of the segmentation, dissociation and fragmentation. It is impossible to be totally one because we live in the moment and every instant condemns us to the birth, but also to the death, of a part of ourselves. Perhaps this is the profound symbol of the first image at the beginning of the film. Two people embracing are all that can be seen, they are difficult to make out as they are being covered by a rainfall of ash. It is possible to imagine that this ash is from the atomic bomb, or rather it is like the traces of a war that have an impact on the present and that contaminate it. However, I prefer to interpret it as the symbol of the dialectics of the moment: at the same time when these individuals "burn for one another" (as it

said at a certain point in the script), they are already covered in the ashes from this fire, the ashes of oblivion.

Jean Douchet, *Hiroshima mon amour*, "Arts", n. 727, June 17-23, 1959

PLEIN SOLEIL

Francia-Italia, 1960

Regia: René Clément

■ T. it.: *In pieno sole*. T. int.: *Blazing Sun*. Sog.: dal romanzo *The Talented Mr. Ripley* di Patricia Highsmith. Scen.: René Clément, Paul Gégauff. F.: Henri Decaë. M.: Françoise Javet. Scgf.: Paul Bertrand. Mus.: Nino Rota. Su.: Jacques Carrère, Jean-Claude Marchetti, Maurice Rémy. Int.: Alain Delon (Tom Ripley), Maurice Ronet (Philippe Greenleaf), Marie Laforêt (Marge Duval), Elvire Popesco (Mme Popova), Erno Crisa (Riccardi), Frank Latimore (O'Brien), Billy Kearns (Freddy Miles). Prod.: Raymond Hakim, Robert Hakim per Paris Film, Paritalia, Titanus. Pri. pro.: 10 marzo 1960

■ DCP. D.: 115'. Col. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ■ Da: Cinémathèque française e Studio Canal ■ Restaurato da Cinémathèque française e StudioCanal, con il sostegno di Fonds Culturel Franco Américain - DGA MPAA SACEM WGAW / Restored by Cinémathèque française and StudioCanal, with the support of Fonds Culturel Franco Américain - DGA MPAA SACEM WGAW

Il restauro di un interpositivo stampato dal negativo originale Eastmancolor è consistito principalmente nel ripristino delle luci e dei colori originali. In *Plein soleil* Clément ha approfondito la drammaturgia del colore, che nel film rappresenta un elemento ritmico, "fungendo da contrappunto alla violenta immoralità dei personaggi". I colori primari (il rosso, il giallo e il ciano) vengono regolarmente associati all'interno di ogni inquadratura attraverso l'uso degli accessori, della scenografia o della natura, e sono combinati come imbricazioni astratte che ricordano le composizioni di Mondrian.

Furono i produttori, i fratelli Robert e Raymond Akim, a proporre a René Clément un adattamento cinematografico



Plein soleil

co dello spregiudicato romanzo di Patricia Highsmith, *The Talented Mr. Ripley* (1955). Il regista rimase affascinato dall'ambiguità del protagonista, Tom Ripley, giovane statunitense squattrinato che un miliardario di San Francisco manda in Italia con la missione di ricondurre a casa il figlio bohémien Philip Greenleaf, stabilitosi a Mongibello. Ma Ripley, lentamente, tesse un piano diabolico per assassinarlo ed usurparne l'identità, così da impadronirsi di tutte le sue ricchezze. Dopo *Le amanti di Monsieur Ripois* (1954), commedia velenosamente sarcastica su un seduttore francese a Londra, Clément riconobbe in Ripley un altro personaggio di giovane amorale, straniero in terra straniera, bugiardo e dotato di un innato talento nell'arte di manipolare il prossimo. Con la differenza, rispetto al film con Gérard Philipe, che il Ripley della Highsmith è, appunto, un assassino e il

racconto, avviatosi come una commedia crudele (con la musica, ora suadente, ora allarmante, di Nino Rota), vira nel noir. Un noir calato nelle luci e nei cromatismi caldi e rassicuranti del Mediterraneo. Per la sceneggiatura, Clément si è avvalso della collaborazione del complice di Chabrol, Paul Gégauff, modificando una dinamica essenziale del romanzo: cancellarono la frustrata attrazione omosessuale di Ripley per Greenleaf sostituendola con un rapporto servo-padrone, dove il ricco rampollo si compiace di umiliare in ogni occasione l'amico povero. Se l'odio silenzioso di un ventenne umiliato e offeso (Ripley non dice mai una parola contro Greenleaf) costituisce la corrente inquietante che percorre la prima parte del film, la seconda è dominata dall'iniziazione al crimine di Ripley (che non si ferma ad un unico delitto) e dalla spietata abilità con cui l'assassino divora l'identità e i privile-

gi della vittima, non tralasciando di sedurre la fidanzata Marge (che invece nel romanzo lo disgusta). Esasperando il motivo dell'umiliazione, Clément rese più concreta la feroce avidità di Ripley e ottenne l'effetto perverso di indurre lo spettatore ad identificarsi con l'assassino. Rispetto al romanzo, inoltre, Clément concentrò l'azione in pochi luoghi – Roma, Mongibello e il mare – esaltando la bellezza degli ambienti naturali con lo stupendo Eastmancolor di Henri Decaë e creando una sottile dialettica fra la corporalità e i volti di interpreti magnifici, Maurice Ronet (Philip) e Alain Delon (Ripley), che avrebbero interpretato una variante di quei ruoli in un altro celebre noir, *La piscina* (1968) di Jacques Deray.

Roberto Chiesi

The restoration of an interpositive taken from an Eastmancolor original negative

mainly allowed for the cleaning up of the lights and original colours. In *Plein soleil* Clément deepened the drama of the colour, which in the film represents a rhythmic element, “acting as a counterpoint to the violent immorality of the characters”. The primary colours (red, yellow and cyan) are put together inside each frame according to the use of accessories, scenography or nature, and are combined like abstract imbrications that recall the paintings of Mondrian.

It was the producers, brothers Robert and Raymond Akim, who proposed making a film adaptation of Patricia Highsmith's unconventional novel, *The Talented Mr. Ripley* (1955), to René Clément. The director was charmed by the ambiguity of the main character, Tom Ripley, a young broke American who is sent to Italy by a San Franciscan billionaire on a mission to bring back his bohemian son, Philip Greenleaf, who has set up home at Mount Etna. But Ripley slowly puts together a diabolical plan to kill him and steal his identity, therefore taking over all his wealth. After Mr. Ripois (1954), a venomously sarcastic comedy about a French charmer in London, Clément saw another young amoral character in Ripley, foreigner in a strange land, an imposter gifted with an innate talent in art of manipulating others. With the difference, compared with Gérard Philipe's film that Highsmith's Ripley is a killer, and the story starts as a savage comedy (with Nino Rota's music, at times soft, at times alarming) and turns into a noir. A noir immersed in the lights and the warm and reassuring colours of the Mediterranean. For the screenplay, Clément took advantage of working with Chabrol's collaborator, Paul Gégauff, changing an essential dynamic of the novel: they replaced the frustrated homosexual tension Ripley had for Greenleaf with a master-servant relationship; the rich heir taking pleasure in humiliating his young friend with every chance he gets. If the silent hate of a humiliated and offended twenty-year old (Ripley never says a word against Greenleaf) provides an unsettling current that runs through the first part of the film, the second part is dominated by Ripley's criminal initiation (he does not stop after one crime) and the ruthless ability with which the killer devours the victim's identity and privi-

leges, and he even seduces his victim's girlfriend Marge (in the novel she disgusts him). Exaggerating the humiliation, Clément distills Ripley's ferocious thirst and obtains the perverse effect of getting the viewer to identify with the killer. Compared with the novel, Clément sets the action in just a few places – Rome, Etna and the beach – intensifying the beauty of the natural environments with the Henri Decaë's stupendous Eastmancolor and creating a subtle discourse between the physicality and the faces of the magnificent actors Maurice Ronet (Philip) and Alain Delon (Ripley), who would later play variations on those roles in another celebrated noir, *La Piscine* (1968) by Jacques Deray.

Roberto Chiesi

EXPERIMENT IN TERROR

USA, 1962 Regia: Blake Edwards

■ T. it.: *Operazione terrore*. T. alt.: *The Grip of Fear*. Sog.: dal romanzo *Operation Terror* di Gordon Gordon e Mildred Gordon. Scen.: Gordon Gordon, Mildred Gordon. F.: Philip Lathrop. M.: Patrick McCormack. Scgf.: Robert Peterson, James M. Crowe. Mus.: Henry Mancini. Su.: Lambert Day, Charles J. Rice. Int.: Glenn Ford (John 'Rip' Ripley), Lee Remick (Kelly Sherwood), Stefanie Powers (Tody Sherwood), Roy Poole (Brad), Ned Glass (Popcorn), Anita Loo (Lisa), Patricia Huston (Nancy Ashton), Gilbert Green (agente speciale), Clifton James (capitano Moreno). Prod.: Blake Edwards per Columbia Pictures, Geoffrey-Kate Productions. Pri. pro.: 13 aprile 1962 ■ DCP. D.: 123'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Sony Columbia per concessione di Park Circus ■ Il negativo camera originale è stato scansionato in 4K presso Cineric, New York. La *color correction* è stata poi effettuata presso la Colorworks della Sony Pictures. In seguito gli stessi file sono stati oggetto di restauro digitale 4K presso MTI Film di Los Angeles e Chace Audio di Deluxe (per il suono) / *The original camera negative was scanned at 4K at Cineric in New York. The 4K files were then moved to Colorworks at Sony Pictures for color correction. The 4K files were moved to MTI Film in Los Angeles for digital image restoration and audio restoration was at Chace Audio by Deluxe*

Brillante esempio di un Blake Edwards 'diverso', *Experiment in Terror* offre anche una descrizione praticamente perfetta del suo talento: è un film fondamentale per comprendere tutti i suoi punti forti, dall'osservazione ironica della banalità di *Mister Cory* alla sfrenata eccentricità di *Hollywood Party* passando per il contemporaneo *Colazione da Tiffany*, apparentemente distante anni luce dal freddo orrore di questo film. Eppure il tema dello sguardo (o del voyeurismo) fa di *Experiment in Terror* e *Colazione da Tiffany* una strana coppia. In particolare, la scena dei manichini – lugubre visione che sconfinava nell'orrore quando tra i manichini che penzolano dal soffitto viene inquadrato il corpo della ragazza appeso a testa in giù e ridotto a mero oggetto – è una risposta surreale al mondo glamour e modaiolo di *Tiffany*.

Experiment in Terror è il primo di due film in bianco e nero tra i migliori di Edwards. Il secondo è *I giorni del vino e delle rose*, adattamento di uno sceneggiato televisivo diretto da John Frankenheimer negli anni d'oro della TV americana: l'originale e il film sfruttano al meglio le potenzialità dei rispettivi mezzi espressivi.

In *Experiment in Terror* tutto sembra richiedere il bianco e nero: l'ambientazione, la scarsa descrizione delle indagini poliziesche, la presenza del sadico resa ancora più agghiacciante dalla sua invisibilità, dal suo ansimare asmatico e dall'orrore che si dipinge sul volto della vittima, Lee Remick.

L'assassino ha talvolta ispirato il paragone con *M*, ovviamente a tutto vantaggio di Fritz Lang (quale film potrebbe mai superare *M*?), e di certo i punti di contatto non mancano: entrambi i film suggeriscono che il 'mostro', il caso limite, potrebbe costituire non un'eccezione ma piuttosto un terribile paradigma della società a cui appartiene. La piattezza e la normalità dei luoghi assumono qui un significato pregnante: la piscina, i ristoranti, la banca, i taxi, il campo da baseball esprimono l'orrore che invade la quotidianità.

Glenn Ford, protagonista di due film di Lang quasi dieci anni prima, dona una straordinaria interpretazione sottotono in perfetta sintonia con la metodica compostezza delle indagini poliziesche. La presenza della polizia e della sua macchina di sorveglianza, quasi invisibile anche se onnipresente, sottende una visione gla-



Experiment in Terror

ciali e oggettiva della macchina sociale, del potere e del sesso (entrambi perversi): una macchina sociale all'interno di un moderno spazio elettronico che respira all'unisono con l'assassino.

Peter von Bagh

Experiment in Terror is a brilliant example of a 'different' Blake Edwards, and at the same time it almost defines his special talent: it's a key film for understanding everything he did best, from the ironically observed ordinariness of Mister Cory to the wild eccentricities of *The Party*, via his contemporary movie *Breakfast at Tiffany's*. Nothing would seem further from the coldness of terror, and yet the theme of looking (or voyeurism) makes *Experiment in Terror* and *Breakfast at Tiffany's* strange bedfellows, and particularly frightening in scenes when mannequins are dangling from the ceiling – a grim vision that escalates to horror when the artist herself is hanging upside down from the ceiling, reduced to another object – a surreal reply to the colorful, fashion-conscious world of *Tiffany's*.

The suburban *Experiment in Terror* is the first of two black and white movies that

rate among Edwards' best. It was followed by *Days of Wine and Roses*, adapted from a TV play – directed by John Frankenheimer – from the 'golden age' of American television; the original and the film are a fine example of what the two mediums can achieve at their best. Indeed, everything here needed black and white: the milieu, the naked view of the police procedural, the horror of a sadist whose presence is most tangible through his invisibility and his asthmatic breathing. (Always larger than life, the horror he evokes is visible on the face of his victim, Lee Remick.)

The murderer and blackmailer has sometimes been compared with M, obviously to the advantage of Fritz Lang (what film on earth could surpass M?), and surely there are remarkable connections, especially in the way both films convey the sense that maybe after all the marginal, or 'monster', might be not an exception but rather in some terrible way a paradigm of his society. Here plain ordinariness becomes poignant: the geography of a suburb with a swimming pool, restaurants, a bank, taxis, a baseball field, all of it little by little conveying signs of horror in everyday life.

In passing it is interesting to notice that

Glenn Ford, the star of two Lang films almost a decade earlier, gives an admirable, almost anonymous interpretation fully in tune with the subtle, subdued methods the police use and the professional side of the investigations. The presence of the police force and its machine of surveillance, in many ways almost unseen and yet everywhere, builds into an ice cold, objective view of the social machine, of power and sexuality, both perverted – a social machine inside a modern electronic space, breathing to the rhythm of the murderer.

Peter von Bagh

SANMA NO AJI

Giappone, 1962 Regia: Yasujiro Ozu

■ T. it.: *Il gusto del sakè*. T. int.: *An Autumn Afternoon*. Scen.: Kugo Noda, Yasujiro Ozu. F.: Yoharu Astuta. M.: Yoshiyasu Hamamura. Scgf.: Tatsuo Hamada. Mus.: Kujun Saito. Int.: Shima Iwashita (Hirayama Michiko), Chishu Ryu (Hirayama Shuhei), Keiji Sata (Koichi), Mariko Okada (Akiko), Shun'ichiro Mikami (Kazuo), Teruo Yoshida (Miura Yutaka), Noriko Maki (Taguchi Fusaku), Nobuo Nakamura (Kawai Shuzo), Eijiro Tono (professor Sakuma) Toyo Takahashi (padrona del ristorante), Ryuji Kita (Shin Horie). Prod.: Shizuo Yamanouchi per Shochiku Company. Pri. pro.: 18 novembre 1962 ■ DCP. D.: 133'. Col. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / Japanese version with English subtitles ■ Da: National Film Center - The National Museum of Modern Art, Tokyo ■ Restaurato digitalmente da / Digital restoration by Shochiku Co., Ltd., National Film Center - The National Museum of Modern Art, Tokyo

In *Il gusto del sakè*, Toyo Takahashi interpreta la padrona del piccolo ristorante dove Chishu Ryu e Nobuo Nakamura hanno appuntamento con Ryuji Kita. I primi due la punzecchiano ed evocano Kita che, avendo sposato in seconde nozze una giovane donna, potrebbe morire di sfinimento. Toyo Takahashi rimane silenziosa. Appare allora Ryuji Kita, che sorride con modestia. Il respiro della sequenza è di una singolare comicità, in ragione del ritmo a effetto ritardato tipico di

Ozu. Quando si pensa che questo film è l'opera-testamento di Yasujiro Ozu, si finisce per cogliere anche in questa comicità una certa tensione. [...] Dal momento che nello spazio sacro degli uomini appare la sua giovane moglie, Ryuji Kita prende coscienza di aver trasgredito il tabù, rimane turbato e abbandona precipitosamente il locale con lei. Questa partenza improvvisa offre naturalmente il destro a nuove ironie. I pettegolezzi e gli scherzi triviali degli amici nella sala privata del ristorante, pur sembrando una lunga digressione senza rapporti con l'intrigo principale, come una pausa nel ritmo narrativo, servono in realtà a insinuare un tema essenzialmente grave.

Così, la camera del primo piano della casa giapponese nell'ultimo Ozu, è l'esatto corrispettivo della sala privata del ristorante, dominio degli uomini. Come la sala del

ristorante, che è uno spazio quasi astratto, tagliato dal mondo esterno, la sala del primo piano è separata dallo spazio della vita [...]. Se la prima è caratterizzata dall'esclusione dell'elemento femminile, il dominio sacro delle donne rifiuta ogni presenza maschile.

Shigehiko Hasumi, *Yasujiro Ozu*, Collection Auteurs – Cahiers du cinéma, Paris 1998

In An Autumn Afternoon, Toyo Takahashi plays the owner of a little restaurant where Chishu Ryu and Nobuo Nakamura have a meeting with Ryuji Kita. Chishu and Nobuo tease Toyo and call Kita who, having got married for the second time, to a young woman, might well die from exhaustion. Toyo Takahashi keeps silent. Ryuji Kita appears, smiling modestly. The spirit of the sequence is a unique comedy,

due to the rhythm with a delayed effect that is typical of Ozu. This is the film that is a testament to Yasujiro Ozu: it is able to gather a certain tension even with it being a comedy. [...]

From the moment when the young wife comes into the men's sacred space, Ryuji Kita becomes aware that he has broken the taboo; he is left troubled and quickly leaves with her. This sudden departure naturally offers the opportunity for new irony. [...] The friends' trivial gossip and jokes in the private room of the restaurant even seem to be a long digression with no relationship to the main plot, like a pause in the narrative rhythm. Instead, they are there to allude to the fundamentally serious theme.

The room on the first floor of the Japanese house in the final Ozu film is the exact equivalent of the private room in the



Sanma no aji

restaurant (the men's domain). Like the room in the restaurant, which is almost an abstract space, cut off from the outside world, the room on the first floor is separated from the living space [...]. If the first room is characterized by the exclusion of a feminine element, the women's sacred space eschews any male presence. Shiguehiko Hasumi, Yasujiro Ozu, *Collection Auteurs – Cahiers du cinéma, Paris 1998*

GEOMEUN MEORI

Corea del Sud, 1964

Regia: Lee Man-Hee

■ T. int.: *Black Hair*. Scen.: Han Wu-Jeong. F.: Seo Jeong-Min. M.: Kim Hee-Su. Scgf.: Hong Seong-Chil. Mus.: Jeon Jeong-Keun. Int.: Moon Jeong-Suk, Lee Dae-Yeob, DokKo Seong, Lee Hae-Ryong. Prod.: Ahn Tae-Shik per Korea Films Co., Ltd. Pri. pro.: 31 luglio 1964 ■ DCP. D.: 108'. Bn. Versione coreana / *Korean version* ■ Da: Korean Film Archive

'Black Hair' ('Capelli neri') Yeon-sil (Moon Jeong-suk), amante del boss del crimine Dong-il (Jang Dong-he), è ricattata da uno dei tirapiedi del capo, Man-ho (Chae Rang), un oppiomane con il quale ha avuto una relazione e che la minaccia di raccontare tutto. Quando Dong-il lo scopre, fa sfigurare Yeon-sil e poi la caccia, secondo le regole dell'organizzazione. Yeon-sil diventa una prostituta, ma i suoi guadagni finiscono tutti nelle mani di Man-ho finché un giorno la ragazza incontra un tassista onesto (Lee Dae-yub) che la accoglie nella propria casa. Yeon-sil va a trovare Dong-il, ma gli uomini di quest'ultimo – temendo che il sentimento per l'ex amante indebolisca il loro capo – decidono di ucciderla e la cacciano a forza in un'auto. Il tassista però li segue, libera Yeon-sil e la aiuta a pagarsi un intervento di chirurgia plastica. Dong-il, che non riesce a dimenticare Yeon-sil, viola il codice dell'organizzazione per trascorrere una notte con lei. Poi confessa la debolezza ai suoi e chiede loro di punirlo per aver violato le regole. Mentre Dong-il e i suoi uomini si battono a morte, appare il tassista, il quale chiede al boss di consegnargli Yeon-sil.

Avvincente evocazione del mondo dei gangster, con i suoi vicoli bui e i suoi covi segreti, *Black Hair* può essere a ragione definito il film più 'noir' della storia del cinema coreano. La comunità di gangster, i suoi discutibili codici di condotta, l'inevitabile destino dei protagonisti, le ambientazioni cupe, gli scantinati, il quartiere a luci rosse luccicante dopo la pioggia: nessuno di questi elementi, siano essi di forma o di sostanza, riflette l'atmosfera e i colori della società coreana. Sotto questo aspetto, *Black Hair* è un film singolare che non assomiglia a nessun altro. Il personaggio del boss Dong-il, prigioniero di un fato edipico che lo costringe a dettarsi le regole con cui punirsi e mortificarsi, è un archetipo dei film di Lee Man-Hee e una presenza ricorrente anche nei seguenti film del regista.

'*Black Hair*' Yeon-sil (Moon Jeong-suk) is the lover of crime boss Dong-il (Jang Dong-he). She pays off one of the boss's henchmen, Man-ho (Chae Rang), with whom she once had an affair; Man-ho is an opium addict, and he has been blackmailing Yeon-sil by threatening to disclose their past relations. When Dong-il finds out, he has one of his men severely disfigure Yeon-sil's face then casts her out, according to the rules of the organization. With nowhere to turn, Yeon-sil becomes a prostitute, but any money she earns is apt to be taken away by Man-ho. One day, she meets a wholesome taxi driver (Lee Dae-yub), who allows her to stay at his house. She goes to meet Dong-il, but his men, fearing that their boss might be weakened by his feelings for his former lover, decide to kill her off and force her into a car. The taxi driver, who happens to be following them, rescues Yeon-sil just as she is about to be killed, and helps her to get plastic surgery on her face. Meanwhile, Dong-il is unable to forget Yeon-sil. He goes against the rules of the organization by meeting Yeon-sil again and spending the night with her. He confesses his actions to his men and orders them to punish him for violating the rules. As Dong-il and his men are fighting to the death, the taxi driver appears on the scene and demands the beleaguered boss to hand over Yeon-sil.

Captivatingly recreating the world of gangsters with its dark alleyways and se-

cret hideouts, Black Hair may well be described as the most 'noiristic' of Korean movies. The community of gangsters, their dubious codes of conduct, the pronounced fatality of the characters' situations, the overly dim lighting and sets that center around basements, the red light district glittering after the rain: none of the film's elements, whether formal or substantial, reflects the actual sights and sounds of Korean society. In this respect, Black Hair is a unique film that resembles neither its contemporaries nor its antecedents. The character of Dong-il a crime boss whose Oedipus-like fate is to confine and punish himself with self-made rules is an archetype in Lee Man-Hee's films. This type of character recurs consistently in later films by the director.

CAMPANADAS A MEDIANOCHE

Spagna, 1965 Regia: Orson Welles

■ T. int.: *Falstaff*. T. alt.: *Chimes at Midnight*. Sog.: dalle opere *Henry IV*, *Henry V*, *The Merry Wives of Windsor* di William Shakespeare e dal romanzo *Chronicles of England, Scotlande, and Irelande* di Raphael Holinshed. Scen.: Orson Welles. F.: Edmond Richard. M.: Elena Jaumandreu, Frederick Muller, Peter Parashelles. Scgf.: Mariano Erdoiza. Mus.: Angelo Francesco Lavagnino. Su.: Luis Castro. Int.: Orson Welles (Falstaff), Jeanne Moreau (Doll Tearsheet), Margaret Rutherford (signora Quickly), John Gielgud (Enrico IV), Marina Vlady (Kate Percy), Walter Chiari (Silenzio), Fernando Rey (Worcester), Alan Webb (Mastro Shallow), Keith Baxter (Principe Hal). Prod.: Ángel Escolano, Emiliano Piedra, Harry Saltzman per Alpine Films, Internacional Films. Pri. pro.: 22 dicembre 1965 ■ DCP. D.: 111'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Filmoteca Española ■ Restaurato da / *Restored by* Filmoteca Española

Orson Welles girò *Campanadas a medianoche* in Spagna tra il 1964 e il 1965 per il produttore Emiliano Piedra. Si trattava di una produzione a basso budget, e quindi di allungarsi dei tempi di ripresa costrinse Piedra a vendere i diritti internazionali della pellicola per un periodo di vent'anni

al produttore inglese Harry Saltzman. Piedra fece stampare una copia del negativo prima che il montaggio fosse finito, nel 1965, per poter disporre di copie lavoro per l'autore italiano delle musiche e per far doppiare il film in inglese e spagnolo, dal momento che il sonoro non era stato registrato in presa diretta. Il film uscì a Barcellona nel dicembre nel 1965 per poter fruire degli aiuti statali di quell'anno anche se la postproduzione delle immagini non era stata ancora completata.

Tre mesi dopo Piedra inviò il negativo a Parigi, dove Welles continuò a lavorare nei laboratori LTC terminando la postproduzione appena in tempo per mostrare il film a Cannes. Tale postproduzione consisteva nel riposizionamento di numerose inquadrature, in una gran quantità di cambi di asse (ovvero capovolgimenti delle inquadrature per mostrarle a specchio), ralenti e accelerazioni, raccordi e anche elementi aggiuntivi come fumo per occultare alcuni dettagli delle immagini girate.

A Cannes, dove Welles ricevette il Gran Premio speciale per i venticinque anni del Festival, Saltzman cambiò il titolo da *Chimes at Midnight a Falstaff* e si impossessò del negativo originale.

Nel 1989 Piedra rientrò in possesso del negativo originale, depositò negli Stati Uniti i diritti a suo nome e stampò nuove copie. Però nel frattempo tutte le indicazioni sul bilanciamento colore (*grading*) stabilite da Welles erano sparite e queste nuove copie non corrispondevano all'aspetto visivo originale.

Nel 2009 la Filmoteca Española ha deciso di restaurare il negativo e tutti i materiali originali duplicandoli in una copia 35mm poliestere e recuperando le versioni spagnola e inglese definitive licenziate da Welles nel 1965 e 1966.

Di queste due versioni sono state stampate altrettante copie 35mm a partire dal negativo originale definitivo e dai negativi originali mono del sonoro. Queste copie differiscono oltre che per il sonoro (lingue differenti, ma anche missaggi differenti con più rumori e grida nella sequenza della battaglia e alcune musiche aggiunte nella versione inglese. Variazioni non inserite in quella spagnola perché quest'ultima nel frattempo era già uscita), nei titoli di testa e di coda e soprattutto nell'aspetto fotografico. Il restauro della versione spagnola si è basato su una copia

depositata presso la Filmoteca Española nel 1965, mentre quella inglese ha seguito fedelmente il *grading* della copia presentata a Cannes nel 1966 e conservata dalla Cinémathèque française, con l'aggiunta di alcune correzioni che Welles apportò dopo l'uscita a Cannes e presenti in una copia del Svenska Filminstitutet.

Luciano Berriatúa

Orson Welles shot Campanadas a medianoche in Spain between 1964 and 1965 for producer Emiliano Piedra. It was a low budget production, so the extended shooting schedule compelled Piedra to sell the international rights to the film for a twenty-year period to British producer Harry Saltzman.

Piedra had a negative copy struck of the film before the editing was completed, in 1965, to be sent to the Italian music composer and to the sound house so it could be dubbed into English, since the film wasn't shot with direct sound. The movie was released in Barcelona in December of 1965 so as to qualify for State funding that year, even though the picture cut had never been locked.

Three months later Piedra sent the negative to Paris, where Welles continued to work, at the LTC labs, finishing the post-production just in time to screen at Cannes. This post-production work entailed repositioning many frames, changing the angles of a number of them (and in some cases even flipping the shots to their mirror image), using slow motion as well as acceleration, adding transitions and dissolves, and even going so far as to add smoke to some images to obscure certain details that were in the shots.

At Cannes, where Welles received a special grand prize in honor of the 25th anniversary of the festival, Saltzman changed the title from Chimes at Midnight to Falstaff and he took possession of the original negative.

In 1989 Piedra came back into possession of the original negative, claimed the rights in his name in the USA and printed new copies. However, by this point, all the instructions and notes regarding the color grading determined by Welles had vanished and the new copies did not correspond at all to the visual aspects of the original.

In 2009 Filmoteca Española decided to restore the negative and all original mate-

rials, duplicating them in a 35mm polyester copy and restoring both the definitive English and Spanish versions sanctioned by Welles in 1965 and 1966.

These two versions were then copied to 35mm, using the original definitive negative and from the original mono soundtrack negative. These copies are distinguished not only for their soundtracks – different languages, and different sound mixes, with the English version having more sound effects and additional music included in the battle scenes, that were not included in the Spanish version, which was released earlier – but also the head and tail credits were different, and most notably the visual quality was different. The restoration of the Spanish version was based on the copy deposited in 1965 at the Filmoteca, while the English version faithfully followed the grading instructions of the print presented at Cannes in 1966, that had been conserved by the Cinémathèque française, with additional later corrections as well that Welles had ordered after the Cannes screening, present in a copy belonging to the Svenska Filminstitutet.

Luciano Berriatúa

LAS VERSIONES DE CAMPANADAS A MEDIANOCHE DE ORSON WELLES

Spagna, 2012 Regia: Luciano Berriatúa

■ Dvd. D.: 17'. Bn. Versione spagnola con sottotitoli inglesi / Spanish version with English subtitles ■ Da: Filmoteca Española

Il documentario presenta il lavoro svolto sulle diverse versioni del film per arrivare a questo recupero della 'versione spagnola' presentata a Madrid nel 1965, la prima licenziata da Welles

The documentary presents the work carried out on various versions of the film to recover the 'Spanish version' presented at Madrid in 1965, the first released by Welles.



OSTŘE SLEDOVANÉ VLAKY

Cecoslovacchia, 1966 Regia: Jiří Menzel

■ T. it.: *Treni strettamente sorvegliati*. T. int.: *Closely Watched Trains*. Sog.: dal racconto omonimo di Bohumil Hrabal. Scen.: Bohumil Hrabal, Jiří Menzel. F.: Jaromír Šofr. M.: Jirina Lukesová. Scgf.: Oldrich Bosák. Mus.: Jiří Sust. Su.: Jiří Pavlík. Int.: Václav Neckár (Milos Hrma), Josef Somr (Hubicka), Vladimír Valenta (il capostazione), Jitka Bendova (Masa), Ferdinand Kruta (zio Noneman), Vlastimil Brodský (Zednicek), Jiří Menzel (dottor Brabec). Prod.: Zdenek Oves per Filmové studio Barrandov. Pri. pro.: 18 novembre 1966 ■ 35mm. D.: 93'. Bn. Versione ceca / *Czech version* ■ Da: Národní filmový archiv

Treni strettamente sorvegliati di Jiří Menzel è un film in cui tutto funziona alla perfezione, compreso l'espedito più pericoloso: il passaggio, all'ultimo istante, dalla commedia alla tragedia. Questo cavallo di battaglia del recente cinema ceco tratta in chiave tragicomica la resistenza contro il nazismo e l'ingresso nell'età adulta di un giovane ferroviere imbranato e angustiato dai propri insuccessi erotici. I personaggi che circondano il protagonista, in particolare l'ambizioso ma incapace capostazione e il capo-manovra, un Don Giovanni da strapazzo, sono al pari di lui descritti con un umorismo travolgente che sconfinerebbe nella satira o nella caricatura se non fosse per l'intensa giovialità e umanità che lo connotano. La tenerezza mitiga la farsa, una certa serietà dà spessore alla risata e il lirismo della fotografia e del montaggio rende poetica l'imbecillità.

Poche cose si prestano più dei treni all'esagerazione fotografica, ma qui ne viene fatto un uso giudizioso, parsimonioso e visivamente adorabile: funzionano, di fatto, come una sorta di tendina tra le sequenze, e il loro suono è un *ritornello* nella musica della quotidianità. Menzel e il suo direttore della fotografia, Jaromír Šofr, sono riusciti a ottenere alcuni dei loro effetti più toccanti con la sola macchina da presa, senza altro aiuto se non forse quello dell'illuminazione e della scenografia. I principali espedienti sono le angolazioni e le inquadrature degli attori, estremamente inventive, e un uso eloquente dei dettagli.



Ostře sledované vlaky

Per esempio, il timido protagonista viene frequentemente mostrato molto vicino ai margini dell'immagine, o sospinto verso di essi, facendo sì che la composizione ne trasmetta il carattere di timoroso spettatore. La macchina da presa si avvicina spesso avidamente a un oggetto: un vestito, un timbro, un paio di occhiali, un vecchio fonografo possono produrre un impatto visivo ed emotivo enorme, come spesso accade nei film cechi di questo periodo. Le cose sono investite di una gloria immanente che non ha niente a che vedere con il materialismo o il feticismo ma anzi esprime un profondo e affettuoso rispetto per i manufatti che sono diventati i nostri compagni di vita. [...]

Menzel, che è anche un bravo attore comico, compare nel film e in varie altre pellicole ceche. Come regista mi fa pensare soprattutto a Ermanno Olmi e al loro comune maestro, Federico Fellini. Ma in lui c'è anche un'eleganza visiva e strutturale che ricorda Bergman e Antonioni. Nessuna di queste influenze, se di influenze si tratta, è invadente. Il bello di *Treni strettamente sorvegliati* è la sua palese unicità, che deve tutto al talento profondamente originale del regista.

John Simon, "A Track All Its Own", in *Closely Observed Trains, a film by Jiří Menzel and Bohumil Hrabal*, Lorrimer Publishing, London 1971

Jiří Menzel's Closely Watched Trains is a film where everything works, including that most dangerous of devices, the shift, at the last moment, from comedy to tragedy. This piece de résistance of the recent Czech cinema is a comic view of Czech resistance to the Nazis in which a bumbling youth tragically comes of age in sex and war. A dispatcher trainee at a puny railroad station, he has troubles with his work that stem from greater troubles with lovemaking, which terrifies him. The figures that surround him, notably the ambitious but inept stationmaster and a fly-specked Don Juan of a train dispatcher, are, like himself, drawn with a humor so sweeping that it would hurtle into satire or caricature were it not for the intense joviality and humaneness that inform it. Tenderness mitigates the farcical, a certain seriousness gives an edge to the laughter, and a lyricism in the photography and editing poeticizes the foolishness.

Few things lend themselves more readily to photographic exaggeration than trains, but their use here is judiciously sparse and visually lovely – they function, in fact, as a kind of wipe between sequences of the plot, and their sound is a ritornello in the music of daily life. Menzel and his cinematographer, Jaromír Šofr, have achieved some of their most moving effects by the use of the camera unaided by anything except, perhaps, lighting and

set design. The main devices are highly imaginative framing of the actors and eloquent use of the extreme close-up.

Thus, for example, the shy hero is frequently shown very near the edge of the frame, or being marshaled toward it, so that his quality of timorous onlooker is conveyed by the composition. The camera often avidly closes in on an object; here, as in most of these Czech films, a suit that is being tried on, a rubber stamp, a pair of glasses, an old phonograph can produce an enormous visual and emotional impact. Things are charged with an immanent glory that has nothing to do with materialism or fetishism; rather, it bespeaks a profoundly affectionate reverence for the artifacts that have become our companions in living. [...]

Menzel also appears as an accomplished comic actor in this and several other new Czech films. As a director, he reminds me most of Olmi, and, through Olmi, of their common master, Fellini. But there is also in him a visual and textural elegance that suggests Bergman and Antonioni. None of these influences, if such they be, is intrusive. The best thing about *Closely Watched Trains* is that it impresses one as unique, indebted ultimately only to its individual genius.

John Simon, "A Track All Its Own", in *Closely Observed Trains*, a film by Jiri Menzel and Bohumil Hrabal, Lorrimer Publishing, London 1971

MODEL SHOP

Francia-USA, 1969

Regia: Jacques Demy

■ T. it.: *L'amante perduta*. Scen.: Jacques Demy. F.: Michel Hugo. M.: Walter Thompson. Scgf.: Kenneth A. Reid. Mus.: Spirit. Su.: Les Fresholtz, Arthur Piantadosi, Charles J. Rice. Int.: Anouk Aimée (Lola/Cecile), Gary Lockwood (George Matthews), Alexandra Hay (Gloria), Carol Cole (Barbara), Tom Holland (Gerry), Severn Darden (l'uomo corpulento), Neil Elliot (Fred). Prod.: Jacques Demy per Columbia Pictures. Pri. pro.: 11 febbraio 1969 ■ DCP. D.: 90'. Col. Versione inglese / *English version* ■ Da: Sony Columbia per concessione di Park Circus ■ Dopo il lavoro di conservazione

eseguito presso il FotoKem Laboratory, un nuovo interpositivo è stato scansionato a 4K. Il restauro è stato effettuato presso la Colorworks di Los Angeles e presso Chace Audio di Deluxe (per il suono) / *Following preservation work done at FotoKem Laboratory, a new Interpositive was scanned at 4K. This was followed by digital image restoration in Los Angeles at Colorworks and audio restoration at Chace Audio by Deluxe*

Siamo nel 1967, Jacques Demy e Agnès Varda si stabiliscono a Los Angeles. Lui ha firmato un contratto con la Columbia per intermediazione del suo amico Gerald Ayres (incontrato in occasione della nomination agli Oscar di *Les Parapluies de Cherbourg* nel 1965) che è produttore. Lei si lancia alla scoperta delle contro-culture in piena effervescenza e vi girerà *Black Panthers* e *Lions Love*. [...] È con una vaga incredulità che Demy si lascia sedurre dalla dolce vita californiana, felice di ritrovarsi nella terra d'origine del suo cinema prediletto, ma anche stimolato dai movimenti dei giovani contestatori e figli dei fiori che cominciano a scuotere sia Hollywood (l'ultimo respiro degli studios) che l'America (lacerata dal conflitto vietnamita). [...] Il primo (e ultimo) film americano di Demy sarà *Model Shop*, dal budget più che ragionevole, ideale per un round di prova. Le riprese hanno luogo in marzo e aprile 1968... Dopo L.A., anche Jacques Demy fa la sua rivoluzione: mentre la Columbia si aspetta senza dubbio da lui una rimasticatura più costosa di *Parapluies de Cherbourg* o di *Demoiselles de Rochefort*, egli filma in modo quasi documentario le ventiquattrore di vagabondaggi di un giovane architetto senza lavoro e reduce da una rottura sentimentale, che batte i viali di Los Angeles al volante di una vivace piccola vettura verde smeraldo di cui non riesce a pagare le rate. In un parcheggio, incrocia una bella donna in bianco dall'accento intrigante e decide di seguirla. Questa donna è... Lola. La Lola del primo film di Demy, interpretata da Anouk Aimée. Dopo aver importato Gene Kelly a Rochefort, Demy non può resistere a portare con sé un po' di Nantes a Hollywood. [...] Quello che dà a *Model Shop* la sua tonalità dolce-amara, oltre alla ferita abissale della bella Lola, è la sentenza della cartolina per il Vietnam che attende

il giovane eroe e che sta avvenendo nella realtà durante il film. Per quanto la sua giornata sia indolore, il lunedì successivo partirà per la guerra.

Siamo in terreno già noto: Demy non ha lasciato il proprio pessimismo acidulo alla frontiera, ma *Model Shop* possiede una freschezza tutta particolare dovuta alle riprese ultra-leggere in ambienti naturali, alla luce incomparabilmente scintillante di Los Angeles che Demy scopre felicemente mentre la filma. Visita la città seguendo i passi del suo eroe, si ferma davanti a un gruppo folk che sta facendo le prove, entra nei locali hippy di un giornale progressista, carica in autostop una giovane hippy che gli offre uno spinello per pagarlo: "Scaricami sul Sunset!" La vita è così semplice, in attesa di complicarsela. Clélia Cohen, *Model Shop, Jacques Demy l'enchanteur*, "Les Inrockuptibles – Hors série", aprile 2013

It is 1967 and Jacques Demy and Agnès Varda set up home in Los Angeles. He has signed a contract with Columbia, brokered by his friend and producer Gerald Ayres (who he met when Parapluies de Cherbourg was nominated for an Oscar in 1965). She throws herself into the discovery of counterculture in full swing and films Black Panthers and Lions Love. [...] It is with a vague disbelief that Demy allows himself to be seduced by the Californian good life, happy to be in the homeland of his favourite type of cinema, but also excited by the movements of young protesters and flower children that are beginning to upset both Hollywood (the last breath of the studios) and America (which is divided over the war in Vietnam). [...] Demy's first (and last) American film is Model Shop, with a more modest budget, perfect for a trial round. Filming takes place in March and April 1968. After L.A., Jacques Demy has his own revolution: while Columbia is doubtlessly waiting for a more expensive version of Parapluies de Cherbourg or Demoiselles de Rochefort, he is making a documentary-style film about twenty-four hours in the broken life of a young architect, who is out of work and recovering from a break up, travelling around the roads of Los Angeles in a small emerald green car which he cannot afford. He meets a beautiful woman in white with an intriguing accent in a car



Model Shop

park and he decides to follow her. This woman is... Lola. The Lola from Demy's first film, played by Anouk Aimée. After importing Gene Kelly to Rochefort, Demy cannot resist bringing a bit of Nantes back to Hollywood. [...] What gives Model Shop its bitter-sweet resonance, in addition to Lola's abysmal wound, is the call up for Vietnam where his destiny lies and which was really happening as the film was being made. Although today is painless enough, the following Monday he will go to war.

We are in well-known territory: Demy has not left his bitter pessimism at home, but Model Shop has an unusual fresh-

ness that owes to its ultra-light filming in natural environments, the incomparable sparkling light of Los Angeles that Demy happily discovers while filming. He visits the city following in his hero's footsteps, he stops in front of a folk group rehearsing, he goes into the hippy premises of a progressive newspaper, he gives a lift to a young hippy who offers to pay with a joint: "Let me out at the Sunset!" Life is so simple, awaiting complications.

Clélia Cohen, Model Shop, Jacques Demy l'enchanteur, "Les Inrockuptibles – Hors série", April 2013.

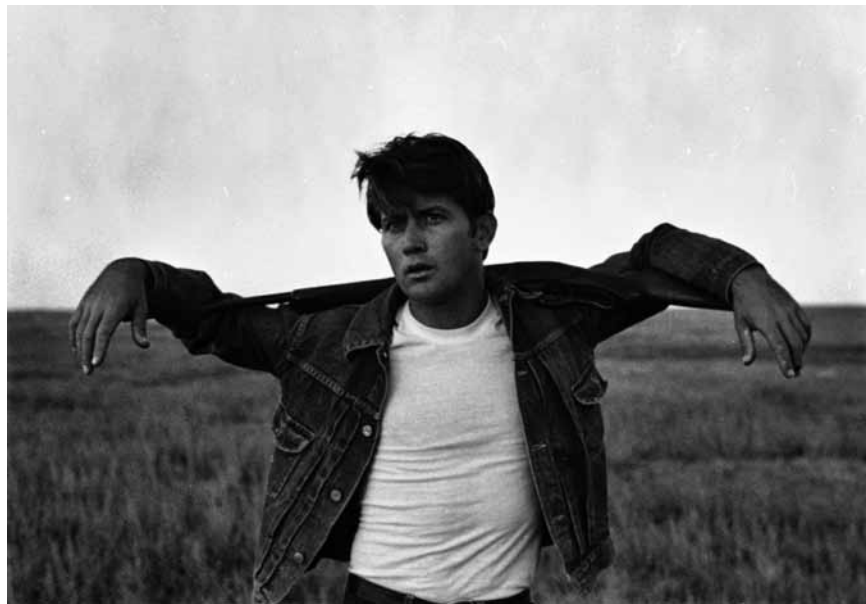
BADLANDS

USA, 1973 Regia: Terrence Malick

■ T. it.: *La rabbia giovane*. Scen.: Terrence Malick. F.: Tak Fujimoto, Steven Lerner, Brian Probyn. M.: Robert Estrin. Scgf.: Jack Fisk. Mus.: George Tipton. Su.: Doug Crichton, Maury Harris, Sam Shaw. Int.: Martin Sheen (Kit), Sissy Spacek (Holly), Warren Oates (il padre di Holly), Ramon Bieri (Cato), Alan Vint (il vice-sceriffo), Gary Littlejohn (lo sceriffo), John Carter (l'uomo ricco). Prod.: Terrence Malick per Pressman-Williams, Warner Bros, Jill Jakes Production, Badlands Company. Pri. pro.: 13 ottobre 1973 ■ DCP. D.: 94'.

Col. Versione inglese / *English version* ■ Da: Warner Bros. per concessione di Park Circus ■ Restaurato da Warner Bros. nel suo formato originale 1.85:1. Le bande nere sopra e sotto lo schermo sono normali per questo formato. Approvata da Terrence Malick, questa nuova digitalizzazione a risoluzione 4K è tratta dal negativo camera originale 35mm / *Restored by Warner Bros. in its original aspect ratio of 1.85:1. Black bars at the top and bottom of the screen are normal for this format. Approved by director Terrence Malick, this new digital transfer was created in 4K resolution from the original 35mm camera negative*

Non sarebbe esagerato definire la prima metà di *Badlands* una rivelazione: uno dei migliori e più colti esempi di cinema narrato americano dai tempi di Welles e Polonsky. Le composizioni, gli attori e i fili narrativi si intrecciano e si incastrano con irriducibile economia e infallibile precisione, portandoci con sé senza darci il tempo di riprendere fiato. Probabilmente non è un caso se una delle prime inquadrature di Kit nel suo giro di raccolta di rifiuti richiama la strada di quartiere che ci introduceva nella realtà sociale di *Gioventù bruciata*: il maledettismo corteggiato da Kit e descritto in modo distaccato da Holly evoca immediatamente gli anni Cinquanta di Nicholas Ray e soprattutto certe opere di Godard influenzate da Ray come *Pierrot le fou* e *Bande à part*, anch'esse filtrate dalla voce fuori campo. L'occhio di Terrence Malick, il talento narrativo e la rappresentazione di una violenza indifferente sono apertamente godardiani, ma si radicano in un contesto più facilmente identificabile con Ray. Inconfondibilmente malickiani sono invece la narrazione e il dialogo, che come la violenza del film rimane laconico, circoscritto, distaccato e gelidamente reale. Meno costante, purtroppo, è la sensazione di scoperta che illumina la prima parte del film: più la coppia procede nei suoi vagabondaggi, più familiare e risaputa sembra diventare la loro storia, aggrappata a osservazioni sociologiche che risultavano interessanti in *Gun Crazy*, *Gangster Story*, *I killers della luna di miele*, *Bersagli* e via dicendo, ma che nel 1974 sfiorano pericolosamente la banalità. I richiami stilistici, invece, appaiono in maniera troppo varia e repentina per rientrare in schemi prevedi-



Badlands

bili. Holly che occupa un letto con un cane enorme; la delusione della sua prima esperienza sessuale e Kit che raccoglie una pietra per commemorare l'evento (sostituendola con una più piccola quando si accorge che è troppo pesante); [...] Kit che legge il "National Geographic" e le riflessioni panteistiche di Holly; i poliziotti e la gente spaventata intravisti attraverso quelli che sembrano spezzoni color seppia di cinegiornale: sono tutte immagini e idee troppo straordinarie e troppo nettamente separate dai loro contesti immediati per rientrare nelle tradizionali aspettative di genere. Jonathan Rosenbaum, "Monthly Film Bulletin", n. 491, novembre 1974

It would hardly be an exaggeration to call the first half of Badlands a revelation – one of the best literate examples of narrated American cinema since the early days of Welles and Polonsky. Compositions, actors, and lines interlock and click into place with irreducible economy and unerring precision, carrying us along before we have time to catch our breaths. It is probably not accidental that an early camera set-up of Kit on his garbage route recalls the framing of a neighborhood street that introduced us to the social world of Rebel Without a Cause: the doomed romanticism courted by Kit and dispassionately recounted by Holly

immediately evokes the Fifties world of Nicholas Ray – and more particularly, certain Ray-influenced (and narrated) works of Godard, like Pierrot le fou and Bande à part. Terrence Malick's eye, narrative sense, and handling of affectless violence are all recognizably Godardian, but they flourish in a context more easily identified with Ray. Unmistakably Malick's own, however, is the narration and dialogue: like the movie's violence, it remains laconic, idiomatic, detached, and chillingly real throughout. Less sustaining, alas, is the sense of discovery illuminating the film's first part: the further that the couple proceed in their travels, the more familiar and twice-told their story seems to become, grasping after sociological observations that were interesting when they figured in Gun Crazy, Bonnie and Clyde, The Honeymoon Killers, Targets, et al., but are uncomfortably close to platitudes in 1974. The stylistic familiarities, on the other hand, appear too quickly and variously for them to fall into predictable patterns. Holly occupying a bed with an enormous dog; her disappointment with her first foray into sex, and Kit picking up a stone to commemorate the event (substituting a smaller one when he finds it too heavy); Kit reading "National Geographic" while Holly muses pantheistically on the soundtrack; sepia newsreel-like glimpses

of police and frightened townfolk: all these are too striking as images and as ideas, and too neatly abstracted out of their immediate contexts, to fit into traditional genre expectations.

Jonathan Rosenbaum, "Monthly Film Bulletin", n. 491, novembre 1974

LUCKY LUCIANO

Italia-Francia-USA, 1973

Regia: Francesco Rosi

■ T. it.: *Lucky Luciano*. Scen.: Francesco Rosi, Lino Jannuzzi, Tonino Guerra. F.: Pasqualino De Santis. M.: Ruggero Mastroianni. Scgf.: Andrea Crisanti. Mus.: Piero Piccioni. Su.: Fernando Pescetelli. Int.: Gian Maria Volonté (Lucky Luciano), Rod Steiger (Gene Giannini), Charles Siragusa (se stesso), Edmond O'Brien (Harry J. Anslinger), Vincent Gardenia (colonnello Charles Poletti), Silverio Blasi (capitano italiano), Charles Cioffi (Vito Genovese). Prod.: Franco Cristaldi per Vides Cinematografica, Les Films La Boétie. Pri. pro.: 10 ottobre 1973 ■ DCP. D.: 115'. Col. Versione inglese e italiana con sottotitoli inglesi / *English and Italian version with English subtitles*

■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ■ Restaurato in 4K nel maggio del 2013 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata in associazione con The Film Foundation, Cristaldi Film e Paramount Pictures, con il sostegno di The Film Foundation / *Restored in full 4K in May 2013 by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory in association with The Film Foundation, Cristaldi Film and Paramount Pictures, with funding provided by The Film Foundation.* Francesco Rosi ha attentamente supervisionato il color grading in modo da ripristinare la qualità originale del lavoro svolto dal direttore della fotografia Pasqualino De Santis / *Francesco Rosi closely supervised color grading in order to restore the original quality of the work done by cinematographer Pasqualino De Santis*

Non ho voluto fare una biografia di Lucky Luciano. Con il pretesto del personaggio di Luciano ho trattato la mafia cercando

soprattutto di continuare a ragionare sul potere, come avevo iniziato a fare con *Salvatore Giuliano* e poi con *Le mani sulla città*, *Uomini contro* e *Il caso Mattei*. [...] Perché un gangster? Perché Lucky Luciano? Perché ho creduto fornisce una buona chiave per capire i rapporti tra potere legale e potere illegale, anzi l'interdipendenza tra questi due poteri. Lucky Luciano è il primo genio criminale che abbia capito l'importanza di mettere a disposizione del potere legale il potere illegale, ma senza compiere vere e proprie azioni criminali. Ha liquidato il vecchio concetto di mafia e ha iniziato a cercare alleanze con gli ebrei e gli irlandesi, due gruppi criminali importanti nell'America di quell'epoca, mentre in passato il problema di alleanze del genere non si era neppure posto. [...] Luciano rappresenta il concetto di una mafia nuova, politica. Ecco perché mi interessava: per far capire alla gente che la mafia non vuol dire sparatorie, mitra, che non è solo quello, che è un vero potere politico e economico. [...] Diciamo che vi sono più elementi romanzeschi e psicologici in *Lucky Luciano* rispetto ai miei film precedenti, e che potevo inventare cose legate non all'interpretazione dei fatti ma al mio rapporto con la vita privata di un uomo. Mi sono chiesto inoltre cosa vi sia nella mente di un grande criminale. Forse per questo ho indagato maggiormente la psicologia del personaggio mentre fino a quel momento avevo eliminato la psicologia per ritrovarla nel quadro della psicologia globale del film tramite il montaggio. [...]

Un uomo dà sempre la possibilità di essere raccontato. E Mattei, lungi dall'essere arido, era un uomo estremamente complesso. Tutto sta nel modo in cui si interpretano uomini e fatti. Il caso di *Lucky Luciano* era molto diverso, perché è un tema apparentemente troppo ricco, dà troppe occasioni spettacolari, così ho dovuto, ad esempio, ridurre volontariamente al minimo gli omicidi. Anzi li ho piazzati subito all'inizio, come una specie di indice, di catalogo.

Mattei era un tipo che parlava senza sosta, mentre Luciano non parla quasi mai. *Il caso Mattei* mi appassionava per il personaggio, mentre *Lucky Luciano* mi affascinava per l'insieme dei suoi rapporti. Luciano mi sembra un personaggio più denso, e il risultato finale è, mi pare, una

stratificazione più compatta di argomenti rispetto a *Il caso Mattei*.

Francesco Rosi, intervista di Michel Ciment, in Michel Ciment, *Dossier Rosi*, a cura di Lorenzo Codelli, Museo Nazionale del Cinema – Il Castoro, Milano 2008

I did not want to make a biography of Lucky Luciano. Under the pretext of the Luciano's character I looked at the Mafia trying especially to continue to reflect upon power, as I had started to do with Salvatore Giuliano and then with Le mani sulla città, Uomini contro and Il caso Mattei. [...] Why a gangster? Why Lucky Luciano? Because I believed it would provide a good way of understanding the relationships between legal and illegal power and the interdependence between the two. Lucky Luciano is the first criminal genius to understand the importance of making illegal power at the service of legal power, but without doing any real criminal acts. He got rid of the old concept of the Mafia and looked for alliances with Jewish and Irish criminal groups, which were very important in America at the time. The problem of alliances of this nature had not previously existed [...] Luciano represents the concept of a new, political Mafia. This is why it interested me, to make people understand that Mafia does not only mean shooting each other with machine guns and that it is a real political and economic power. [...]

We can say that there are more psychological elements typical to novel writing in Lucky Luciano, compared to my previous films, and that I could invent things that were linked, not to an interpretation of the facts, but to a man's private life. Moreover, I wondered what was in a great criminal's mind. Perhaps this is the reason I further investigated the character's psychology; up until that moment I had ruled out psychology, only to find it again through the editing, in the overall psychology of the film.

A man will always have the possibility for his story to be told. Mattei, far from being an insensitive type, was an extremely complex man. It is all in the way that men and facts are interpreted. In the case of Lucky Luciano it was very different, because it seemed like the theme was too rich, it had too many spectacular opportunities. So, for example I had to purpose-



Lucky Luciano

fully reduce the number of murders to a minimum. In fact, I put them at the beginning, like the contents of a catalogue. Mattei was someone who spoke without a pause, while Luciano hardly ever speaks. In Il caso Mattei it was the character that fascinated me, whereas in Lucky Luciano it was the relationships between the characters, Luciano seemed like a more complex character to me and it seems to me that the final result has more layers, in terms of subject, than Il caso Mattei. Francesco Rosi, interview by Michel Ciment, in Michel Ciment, Dossier Rosi, edited by Lorenzo Codelli, Museo Nazionale del Cinema – Il Castoro, Milan 2008

LA REINE MARGOT

Francia-Italia-Germania, 1994
Regia: Patrice Chéreau

■ T. it.: *La regina Margot*. Sog.: dal romanzo omonimo di Alexandre Dumas padre. Scen.: Danièle Thompson, Patrice Chéreau. F.: Philippe Rousselot. M.: François Gédigier, Hélène Viard. Scgf.: Richard Peduzzi, Olivier Radot. Mus.: Goran Bregović. Su.: Dominique Hennequin, Guillaume Sciamia. Int.: Isabelle Adjani (Margot), Daniel Auteuil (Enrico di Navarra), Jean-Hugues Anglade (Carlo IX), Virna Lisi (Caterina de' Medici), Vincent Perez (Hyacinthe de La Môle), Dominique Blanc (Henriette de Nevers), Claudio Amendola (Annibal de Coconas), Asia Argento

(Charlotte de Sauve). Prod.: Claude Berri per Renn Productions, France 2 Cinéma, D.A. Films, N.E.F. Filmproduktion und Vertriebs, Degeto Film, ARD, WMG Film, RCS Films & TV. Pri. pro.: 13 maggio 1994
■ DCP. D.: 159'. Col. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ■ Da: Pathé ■ In occasione dell'imminente ventennale del film, Pathé ha restaurato *La Reine Margot* sotto la supervisione del regista Patrice Chéreau e del montatore François Gédigier. Il restauro è stato effettuato presso Éclair Group laboratories e L.E. Diapason (per il suono). La versione restaurata è quella del Director's Cut uscito in Dvd nel 2007. Ulteriori minime modifiche volute da Chéreau la arricchiscono ulteriormente.

Restaurato in 4K dal negativo 35mm originale / For the upcoming 20th anniversary of the film's release, Pathé restored *La Reine Margot* under the supervision of director Patrice Chéreau and editor François Gédigier. The task was entrusted to the *Éclair Group* laboratories for the images and L.E. Diapason for the sound. This restored version is based on the *Director's Cut* released on Dvd in 2007. Several additional editing tweaks, desired by Patrice Chéreau, further enrich this new version. The image restoration was conducted in 4k resolution based on the original 35mm negative

La storia di questo film è la Storia della Francia, la nostra Storia.

È anche un elogio della tolleranza. Tra i miasmi, le tempeste e le devastazioni del massacro di San Bartolomeo affiorò una fragile speranza: una Francia riconciliata sotto la guida del re Enrico IV.

La storia di questo film è la storia di una donna, Margot. Figlia di re, sorella di re, sposa di re, passerà dal campo dei vincitori a quello dei vinti, lascerà gli oppressori per aiutare gli oppressi. Attraverso i due uomini della sua vita conoscerà la persecuzione religiosa, l'ingiustizia e l'odio.

La storia di questo film è anche la storia di

due uomini: Enrico, il futuro Enrico IV, e La Môle, protestante idealista, puro e indomabile, che si sacrificherà per Margot.

È anche la storia di una famiglia, una famiglia mostruosa riunita attorno a una madre paradossale, Caterina de' Medici. Vestita di nero, eternamente in lutto, Caterina detta legge a tutto e tutti. Possiede, si dice, un mazzo di chiavi con cui può aprire tutte le porte del Louvre. Niente le sfugge, niente per lei può rimanere segreto. Ha tre figli maschi che non avranno discendenti. È dunque la fine di una famiglia, la fine di una stirpe condannata.

È anche l'epoca delle guerre di religione. Bisognerà mostrare quest'epoca fanatica e pagana, religiosa e sensuale, mostrare la morte accanto ai piaceri carnali, il senso di colpa insieme al gusto del piacere. Un'epoca in cui la morte non contava. Perché sono Shakespeare e Marlowe che dovremo ritrovare in questo film. [...] Significa anche mostrare la Storia di oggi attraverso il prisma del Rinascimento. Significa ritrovare a un tempo la forma incredibilmente mobile e flessibile del grande cinema (Huston, forse, e soprattutto Coppola e Scorsese) ma anche la forza del reportage, di certi servizi televisivi che ci costringono a guardare in faccia la ferocia dei nostri tempi. Patrice Chéreau, maggio 1992

The story of this film, its history, is the History of France, our History.

It is also a eulogy of tolerance. Through the bleak odium, the storms and the destruction of the Saint Bartholomew's Day massacre, a fragile hope was born: a reconciled France, under the leadership of King Henri IV.

The story of this film is the story of a woman, Margot. Daughter of a king, sister of a king, wife of a king, she will leave the side of the victors for the side of the vanquished. She will leave the side of the oppressors to side with the oppressed. She will learn about persecuted beliefs, injustice and hatred, thanks to the two men in her life. The story of this film is also the story of those two men: Henri, who became Henri IV, and La Môle, an idealistic Protestant, both pure and fierce, who will give his life for Margot.

It is also the story of a family, a monstrous family gathered around a paradoxical mother Catherine of Medici. Shrouded in black, in everlasting mourning, she rules over everything. It is said she owns a set of keys with which she may open every door in the Louvre. Nothing escapes her, nothing remains a secret from her. She has three sons, but none will have children. So it is also the end of a family, the end of a condemned lineage.

It is also the time of the Wars of Religion. We shall have to show this pagan yet fanatical period, to show how religious and sensuous it was, show death alongside the pleasures of the flesh, the feeling of sin alongside the taste for pleasure. A period in which death did not count. For it is a Shakespeare and Marlowe that one must find in this movie.

It also means showing today's History as seen through the prism of the Renaissance. It means finding both the form of great cinematography, incredibly mobile and flexible (John Huston maybe, especially Francis Ford Coppola and Martin Scorsese), but also finding the power of today's documentaries, the 'News' that television sometimes shows us, and that obliges us to look the brutality of our time straight in the eye.

Patrice Chéreau (May 1992)



La Reine Margot

Evento speciale

MUISTEJA - PIENI ELOKUVA 50-LUVUN OULUSTA

Finlandia, 2013 Regia: Peter von Bagh

[*Rimembranze - Un piccolo film su Oulu negli anni '50*] ■ T. int.: *Remembrance - A Small Movie about Oulu in the 1950s*. Scen.: Peter von Bagh. F.: Arto Kaivanto. M.: Petteri Evilampi. Su. Martti Turunen. Int.: Erja Manto, Eero Saarinen, Peter von Bagh, Kuutti Evilampi (narratori). Prod.: Jouko Aaltonen per Illume Ltd ■ DCP. D.: 69'. Bn e Col. Versione finlandese con sottotitoli inglesi / *Finnish version with English subtitles* ■ Da: Illume Oy

Mezzo secolo fa Peter von Bagh ha lasciato la città in cui è cresciuto, Oulu, per tornare alla città in cui è nato, Helsinki. Da allora Oulu è stata vistosamente assente dalla sua filmografia: viene nominata raramente, di sfuggita, in maniera obliqua. A Oulu von Bagh si sentiva uno straniero: palando della sua giovinezza Peter oggi dice che si sentiva come in esilio. In *Rimembranze - Un piccolo film su Oulu negli anni '50*, suo primo film-

saggio autobiografico, Peter narra alcuni ricordi dell'infanzia trascorsa a Oulu. Anzi, più precisamente usa la propria vita come un prisma attraverso il quale esaminare la storia finlandese: *Rimembranze - Un piccolo film su Oulu negli anni '50* non è solo un ricordo agrodolce ma anche una riflessione su una generazione che ha conosciuto le difficoltà e le follie del dopoguerra, un film su insegnanti e allievi accomunati dalla frequentazione dello stesso liceo cittadino. Com'è sua consuetudine, von Bagh si muove avanti e indietro nel tempo, attraversa i decenni, passa con disinvoltura da un tema all'altro accompagnato dalle armonie di Olavi Virta e Leevi Madetoja. Il film è punteggiato da caustiche osservazioni come "Le guarnigioni scompaiono, le guerre no" o "I cellulari Nokia vanno e vengono, gli ospedali mentali restano". *Rimembranze - Un piccolo film su Oulu negli anni '50* suona ripetutamente come un grido di battaglia. Guarda verso casa con affetto, angelo, e davanti a te con rabbia.

Olaf Möller

Half a century ago, Peter von Bagh left the town where he grew up: Oulu, to return to the city of his birth: Helsinki. Since then, Oulu has been a conspicuous absence in his filmmaking - a few times it is men-

tioned, but only obliquely, in passing. Von Bagh was a stranger back then in Oulu - the older Peter says about his younger self that he'd felt as if in exile... In Remembrance - A Small Movie about Oulu in the 1950s, Peter von Bagh relates some memories of his Oulu childhood - which makes it his first essay in autobiography. To be more precise: he uses his own life as a prism through which to look at Finnish history from yet another angle - Remembrance - A Small Movie about Oulu in the 1950s is not only a bitter-sweet personal remembrance of things past but at the same time a meditation on the making of a generation and on the plight and follies of postwar Finland, in that a film about teachers and pupils and that chain in which everyone who went to the city's lyceum becomes a link. As von Bagh is wont, he shuttles back and forth through time, criss-crosses the decades, moves casually from subject to subject carried along by the harmonies of Olavi Virta and Leevi Madetoja. Caustic observations like "Garrisons disappear, wars don't" or "Nokias come and go, mental hospitals stay" serve as punctuation marks - time and again, Remembrance - A Small Movie about Oulu in the 1950s sounds like a battle cry. Look homeward warmly, angel, and forward in anger.

Olaf Möller



Muisteja - Pieni elokuva 50-luvun oulusta

