

# RITROVATI E RESTAURATI

*Recovered and Restored*



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

## GRAND TOUR D'ITALIE: IL 'DAL VERO' DEI PRIMI ANNI DIECI GRAND TOUR D'ITALIE: ACTUALITY FILMS FROM THE EARLY 1910S

Programma a cura di / Programme curated by **Andrea Meneghelli**

Questo programma, dedicato al 'dal vero' italiano dei primi anni Dieci, mi piace pensare sia una sorta di ode al movimento. Un viaggio che tende sempre alla ripartenza, dove il fine sembra essere non tanto l'arrivo, quanto piuttosto l'attraversare. Forse anche per il destino morfologico e storico che caratterizza l'Italia, percorrere il paese a bordo di questi film significa affacciarsi a esperienze e paesaggi diversissimi, nonostante gli infiniti proclami all'Unità della nazione: dalle selvagge gole dell'Abruzzo alle placide tonalità vacanzieri del Lago di Garda, dal tempo che pare sospeso del villaggio siciliano a quello stracarico di Storia dei monumenti romani. A mettere questi film l'uno accanto all'altro, si è tentati di applicare, più che la logica del confronto, quella del contrasto: tra il pittoresco della costa toscana e la frenesia della folla che gremisce Piazza del Duomo a Milano, tra il rito secolare del Palio di Siena e la modernissima organizzazione di una fabbrica (di cioccolato). Il movimento è una condizione naturale per un 'genere' cinematografico fondato sul viaggio. Ma il secolo nuovo sta già ampiamente trasformando il percorso di crescita umana e intellettuale un tempo soddisfatto dal Grand Tour in confortevole escursione turistica. E il cinema ha già rivoluzionato l'avventura del viaggio, che ora è diventata avventura dello sguardo. Sguardo per definizione mobile, e che per giunta moltiplica le possibilità dei propri percorsi aiutandosi coi mezzi più svariati: treni, imbarcazioni, cavalletti sui quali la macchina da presa può sfoggiare le proprie virtù panoramiche... Viaggio nel tempo, anche. O meglio: attraverso il tempo. Questo cinema, così tenacemente abbarbicato al gusto ottocentesco (la pittura, la fotografia, l'illustrazione popo-

lare che le avanguardie già bramano di incendiare), al tempo stesso conosce l'estasi impaziente del futuro: l'arditismo degli eroi dell'aviazione, l'obiettivo puro della velocità nelle invenzioni ingegneristiche. L'ultimo movimento che evochiamo è una specie di vertigine, che ancora una volta affonda in un contrasto: tra l'Italia di oggi e quella di un secolo fa, sul crocevia tra l'inevitabile cambiamento e la colpevole devastazione.

Questo programma è frutto di un progetto di ricerca e restauro sul cinema 'documentario' in Italia e sull'Italia prima dell'avvento del fascismo, che la Cineteca di Bologna sta portando avanti da alcuni anni in collaborazione con alcuni archivi europei, in particolare il British Film Institute.

Andrea Meneghelli

*I like to think that this program dedicated to Italian actuality films of the 1910s is an ode to movement. A journey that tends to start over again and that the point of which is not so much the destination but rather the journey itself. Despite innumerable declarations of its official Unity, travelling through Italy aboard these films is like having a window on different experiences and landscapes, which are all bound to the country's historical and morphological destiny: from the wild gorges of Abruzzo to the tepid tones of vacation at Lake Garda, from the timeless reality of a Sicilian village to the powerful weight of History in Roman monuments. In pairing these films we set out to contrast more than to compare: the picturesque Tuscan coast, the frenetic crowd in Piazza Duomo in Milan, the centuries-old Palio in Siena and the extremely modern organization of a chocolate factory. Movement is a natural condition for a film genre based on travel; but the new*

*century transforms the itinerary of intellectual and human growth once satisfied by the Grand Tour in a convenient tourist outing. Film revolutionized the adventure of travelling by making it an adventure of viewing. A mobile view by definition that multiplies its routes with the help of various means: trains, boats, and tripods cameras rest on to show off their panoramic potential... Travel in time or, better still, through time. Film of this era was still influenced by 19<sup>th</sup>-century taste (painting, photography and popular illustrations ready to be burned at the stake by avant-garde artists) while also experiencing the impatient enthusiasm for the future: the audacious feats of aviation heroes, the hunt for speed in engineering inventions. The last type of movement evoked by this program is a kind of vertigo, once again embedded in contrast: Italy today and Italy a century ago, on a crossroads between inevitable change and culpable devastation.*

*This program is the result of a restoration and research project on 'documentary' film in Italy and on Italy before the advent of Fascism that the Cineteca di Bologna has been working on for several years with different European archives, in particular, the British Film Institute.*

Andrea Meneghelli

Tutti i film (ad eccezione di *Dal pontificato di Pio X all'elezione di Benedetto XV*) sono stati restaurati digitalmente nel 2014 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / All the films (with the exception of *Dal pontificato di Pio X all'elezione di Benedetto XV*) have been digitally restored in 2014 by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory.

## DAL PONTIFICATO DI PIO X ALL'ELEZIONE DI BENEDETTO XV

Italia, 1914

■ Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 182 m. D.: 10' a  
16 f/s. Bn. Didascalie tedesche / *German  
intertitles* ■ Da: BFI National Archive per  
concessione di Ripley's Film

---

## [FUOCHI D'ARTIFICIO E LUMINARIE]

?

■ DCP. D.: 1'. Col. ■ Da: Fondazione Cineteca  
di Bologna ■ Restaurato a partire da  
frammenti positivi 35mm nitrato imbibiti  
e giuntati in loop provenienti dal fondo  
Fausto Correra / *Restored from tinted  
fragments 35mm nitrate spliced in loops  
belonging to the Fausto Correra collection*

---

## RICORDO DELLA SETTIMANA D'AVIAZIONE. MILANO 1910

Italia, 1910

■ Prod.: Luca Comerio. ■ DCP. D.: 2'. Bn.  
Didascalie italiane / *Italian intertitles*  
■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna  
■ Restaurato a partire da una copia positiva  
35mm nitrato in bianco e nero / *Restored  
from a b&w 35mm nitrate print*

---

## L'IDROPLANO FORLANINI

Italia, 1910

■ Prod.: Luca Comerio. ■ DCP. D.: 3'. Col.  
Didascalie tedesche / *German intertitles* ■  
Da: Fondazione Cineteca di Bologna e BFI  
National Archive ■ Restaurato a partire da  
una copia positiva 35mm nitrato imbibita  
conservata dal BFI National Archive  
e proveniente dalla collezione Joye /  
*Restored from a tinted 35mm nitrate print  
preserved at BFI National Archive and  
belonging to the Joye collection*



Ricordo della settimana d'aviazione. Milano 1910

## [NAVIGLI]

Italia, ?

■ Prod.: Luca Comerio. ■ DCP. D.: 10'. Col.  
■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna  
■ Restaurato a partire da una copia positiva  
35mm nitrato imbibita / *Restored from a  
tinted 35mm nitrate print*

---

## CHOKOLADEN UND BONBONSFABRIKATION

Italia, ?

■ Prod.: Aquila Film ■ DCP. D.: 5'. Col.  
Didascalie tedesche / *German intertitles*  
■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna e BFI  
National Archive ■ Restaurato a partire da  
una copia positiva 35mm nitrato imbibita  
conservata dal BFI National Archive  
e proveniente dalla collezione Joye /  
*Restored from a tinted 35mm nitrate print  
preserved at BFI National Archive and  
belonging to the Joye collection*

## SCHÖNHEITS KONKURRENZ IN DER KINDERWELT

Italia, ?

■ Prod.: Aquila Film. ■ DCP. D.: 5'. Bn.  
Didascalie tedesche / *German intertitles*  
■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna  
e Deutsche Kinemathek ■ Restaurato a  
partire da una copia positiva 35mm nitrato  
conservata dal Deutsche Kinemathek  
/ *Restored from a 35mm nitrate print  
preserved at Deutsche Kinemathek*

---

## SITTEN UND GEBRÄUCHE IN ITALIEN

Italia, ?

■ Prod.: Esperia (?) ■ DCP. D.: 6'. Col.  
Didascalie tedesche / *German intertitles* ■  
Da: Fondazione Cineteca di Bologna e BFI  
National Archive ■ Restaurato a partire da  
una copia positiva 35mm nitrato imbibita  
conservata dal BFI National Archive  
e proveniente dalla collezione Joye /



*Restored from a tinted 35mm nitrate print preserved at BFI National Archive and belonging to the Joye collection*

---

## DA GARDONE A RIVA

Italia, 1912

■ Titolo copia: *Von Gardon nach Rive*. Prod.: Latium Film. ■ DCP. D.: 4'. Col. Didascalie tedesche / *German intertitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna e BFI National Archive ■ Restaurato a partire da una copia positiva 35mm nitrato imbibita e con colorazioni pochoir conservata dal BFI National Archive e proveniente dalla collezione Joye / *Restored from a tinted and stencil-colored 35mm nitrate print preserved at BFI National Archive and belonging to the Joye collection*

---

## DA PIOMBINO A PORTOFERRAIO

Italia, 1911

■ Titolo copia: *Da Piombino a Portoferraio*. Prod.: Latium Film. ■ DCP. D.: 2'. Col. Didascalie portoghesi / *Portuguese intertitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ■ Restaurato a partire da una copia positiva 35mm nitrato e imbibita / *Restored from a tinted 35mm nitrate print*

---

## GOLE DEL SAGITTARIO

Italia, 1909

■ Prod.: Società Italiana Cines. ■ DCP. D.: 5'. Col. Didascalie tedesche / *German intertitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna e BFI National Archive per concessione di Ripley's Film ■ Restaurato a partire da una copia positiva 35mm nitrato imbibita conservata dal BFI National Archive e proveniente dalla collezione Joye / *Restored from a tinted 35mm nitrate print preserved at BFI National Archive and belonging to the Joye collection*

## FONTANE DI ROMA

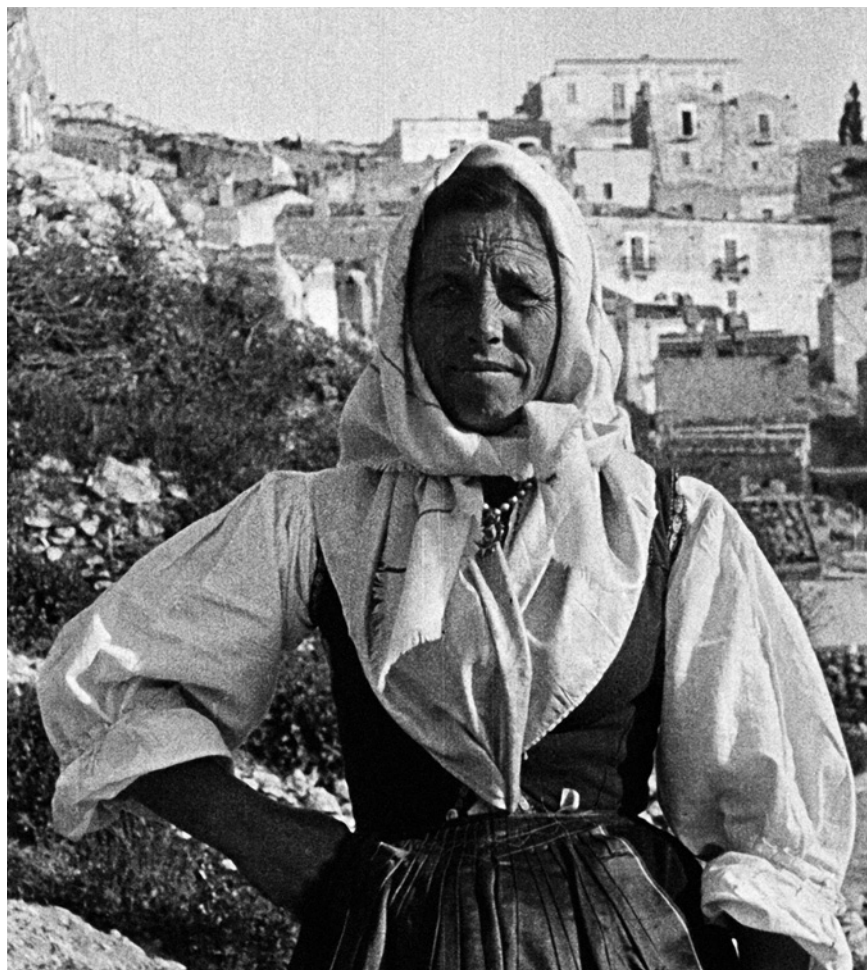
Italia, 1912

■ Prod.: Società Italiana Cines. ■ DCP. D.: 4'. Col. Didascalie tedesche / *German intertitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna e BFI National Archive per concessione di Ripley's Film ■ Restaurato a partire da una copia positiva 35mm nitrato imbibita e virata conservata dal BFI National Archive e proveniente dalla collezione Joye / *Restored from a tinted and toned 35mm nitrate print preserved at BFI National Archive and belonging to the Joye collection*

## MANFREDONIA

Italia, 1912

■ Prod.: Società Italiana Cines. ■ DCP. D.: 5'. Col. Didascalie tedesche / *German intertitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna e BFI National Archive per concessione di Ripley's Film ■ Restaurato digitalmente a partire da una copia positiva 35mm nitrato imbibita e con colorazioni pochoir conservata dal BFI National Archive e proveniente dalla collezione Joye / *Digitally restored from a tinted and stencil-colored 35mm nitrate print preserved at BFI National Archive and belonging to the Joye collection*



Manfredonia



Das Cabinet des Dr. Caligari

## DAS CABINET DES DR. CALIGARI

Germania, 1920 Regia: Robert Wiene

■ T. it.: *Il gabinetto del dottor Caligari*. T. int.: *The Cabinet of Dr. Caligari*. Sog., Scen.: Carl Mayer, Hans Janowitz. F.: Willy Hameister. Scgf.: Hermann Warm, Walter Reimann, Walter Röhrig. Int.: Werner Krauß (Dr. Caligari), Conrad Veidt (Cesare), Friedrich Fehér (Francis), Lil Dagover (Jane), Hans Heinrich von Twardowski (Alan), Rudolf Lettinger (Dr. Olsen). Prod.: Erich Pommer, Rudolf Meinert per Decla Film Gesellschaft, Berlin ■ DCP. D.: 75'. Virato / Toned. Didascalie tedesche con sottotitoli inglesi / *German intertitles with English subtitles* ■ Da: Murnau Stiftung ■ Restaurato nel 2014 da Murnau Stiftung e Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored in 2014 by Murnau Stiftung and Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory*

Pietra miliare del cinema tedesco, leggendario classico del muto, precoce esempio di thriller psicologico, primo successo internazionale della cinematografia tedesca dopo la Prima guerra mondiale, prototipo del cinema espressionista: *Das Cabinet des Dr. Caligari* è tutte queste cose.

Malgrado la sua importanza, per decenni si è continuato a proiettare il film in una forma vecchia e logora. Nonostante i restauri a cura del Filmmuseum di Monaco (1980), del Bundesarchiv-Filmarchiv di Coblenza (1984) e del programma europeo MEDIA ('progetto Lumière', 1995) avessero prodotto importanti miglioramenti estetici, tutti questi lavori si sono scontrati con limiti di natura fisica. Persistevano vari segni di degrado: la tipica patina da 'vecchio film muto' fatta di sporcizia, graffi e righe che infestavano l'immagine come fantasmi; il forte contrasto, che spesso riduceva i volti degli attori a superfici bianche; l'instabilità dell'immagine e i frequenti salti; le didascalie di difficile lettura. Le fonti su cui si basavano i tre restauri fotochimici erano diverse, ma tutte contenevano quei difetti.

Oggi, a quasi vent'anni dall'ultimo restauro, la Fondazione Friedrich Wilhelm Murnau di Wiesbaden ha usato per la prima volta il negativo camera custodito dal Bundesarchiv-Filmarchiv di Berlino e ha riunito i materiali migliori conservati negli archivi di tutto il mondo. Il restauro digitale a 4K è stato eseguito dal laboratorio L'Immagine Ritrovata di Bologna.

*Das Cabinet des Dr. Caligari* non è mai stato vittima di tagli imposti dalla censura o dal produttore: per questo motivo non ci si attendeva scoperte sensazionali e scene tagliate. Ciò nondimeno, la nuova versione presenta il film nella sua forma più completa: il conseguimento di questo risultato era una delle sfide cruciali del progetto.

Anke Wilkening

Il fatto è che si mira a creare inquietudine e terrore. La varietà delle inquadrature diventa quindi secondaria.

In *Caligari*, l'interpretazione espressionista è riuscita con raro successo a evocare la 'fisionomia latente' di una piccola città medievale dai vicoli tortuosi e oscuri, budelli stretti rinserrati tra case sgretolate le cui facciate sbilenche non lasciano mai entrare la luce del giorno. Porte cuneiformi dalle ombre pesanti e finestre oblique dai vani deformi sembrano rodere i muri. Davanti all'esaltazione bizzarra che emana da questa scenografia sintetica di *Caligari*, ricordiamoci di una dichiarazione di Edschmid: "l'espressionismo si muove in un'eccitazione perpetua". Queste case o questo pozzo appena schizzato all'angolo di una stradina sembrano infatti vibrare di una straordinaria vita interiore. Lotte H. Eisner, *Lo schermo demoniaco*, Editori Riuniti, Roma 1983

*A landmark movie of German cinema, a classic of the silent movie genre, an early example of the psychological thriller, German cinema's first international success after the First World War, a prototype of expressionist cinema, and the stuff of legend – Das Cabinet des Dr. Caligari is many things.*

*Despite its prominent status, for decades the movie was shown in a rather tired old format. Although restorations by the Filmmuseum München (1980), the Bundesarchiv-Filmarchiv in Koblenz (1984) and as part of the 'Lumière' European MEDIA project (1995) brought important aesthetic improvements, all these works came up against their physical limits. Various signs of wear remained – the typical patina of an 'old silent movie': dirt, scratches and lines that flitted through the picture like white ghosts, hard contrast, that often reduced the actors' faces to white surfaces; picture unsteadiness, and a lot of shots with jump cuts and title cards that were hard to read. The three photochemical restoration approaches relied on different sources, but they all used prints that already contained these defects.*

*Not until now, almost twenty years after the last restoration, has the Friedrich-Wilhelm-Murnau Foundation in Wiesbaden used the film's camera negative from the Bundesarchiv-Filmarchiv in Berlin for the first time, and also gathered together all existing historic prints from film archives worldwide. The digital image restoration in 4K resolution was carried out by the laboratory L'Immagine Ritrovata.*

*Das Cabinet des Dr. Caligari has never fallen victim to interventions by censors or cuts by the producer, so sensational new discoveries of lost scenes were not expected. Nevertheless, the new version presents the film in its most complete form to date. Achieving this was one of the biggest challenges in the project.*

Anke Wilkening

*But what matters is to create states of anxiety and terror. The diversity of planes has only secondary importance.*

*In Caligari, the Expressionist treatment was unusually successful in evoking the 'latent physiognomy' of a small medieval town, with its dark twisting back-alleys boxed in by crumbling houses whose inclined facades keep out all daylight. Wedge-shaped doors with heavy shadows and oblique windows with distorted*

frames seem to gnaw into the walls. The bizarre exaltation brooding over the synthetic sets of Caligari brings to mind Ed-schmid's statement that "Expressionism evolves in a perpetual excitation." These houses and the well, crudely sketched at an alley-corner, do indeed seem to vibrate with an extraordinary spirituality. Lotte H. Eisner, *The Haunted Screen*, University of California Press, Berkeley 1969

## THE EPIC OF EVEREST

GB, 1924 Regia: John B.L. Noel

■ F.: John B.L. Noel. Prod.: John B.L. Noel per Explorers Films ■ 35mm. L.: 1989 m. D.: 89' a 20 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: BFI National Archive ■ Restaurato da / *Restored by* BFI National Archive

"Non ci aspettiamo nessuna pietà dall'Everest" disse George Mallory all'inizio dell'ascesa finale dell'insidiosa montagna. E pietà non vi fu. La leggendaria spedizione britannica del 1924 al Monte Everest, che fu molto probabilmente il primo serio tentativo di raggiungere la vetta, ebbe come tragico epilogo la morte degli alpinisti George Mallory e Andrew Irvine. Il capitano John Noel, fotografo ufficiale della spedizione, pose l'ardua impresa al centro del magnifico *The Epic of Everest*, nel quale esprime anche la sua profonda fascinazione per l'allora sconosciuta terra tibetana.

Il film segue il contingente di uomini, animali e attrezzature in viaggio attraverso l'altopiano e lungo il percorso registra le prime testimonianze del popolo tibetano e della sua cultura. Noel, intrepido esploratore, nel 1913 aveva tentato di arrivare all'Everest passando per il Tibet. Aveva fallito. Finanziò egli stesso il film sulla spedizione del 1924: si fece consigliare da Herbert Ponting, che aveva accompagnato Scott in Antartide, preparò una serie di attrezzature speciali (come un



The Epic of Everest

teleobiettivo a lungo raggio), e si costruì un laboratorio nel Darjeeling per sviluppare il materiale. In seguito girò il mondo tenendo cicli di conferenze in cui mostrava il film e le splendide diapositive a colori.

Per il restauro del film ci si è basati proprio sulla copia usata nelle conferenze, conservata dalla figlia di Noel, Sandra, che l'ha donata al BFI. Le sue eccellenti condizioni hanno consentito di migliorare le sequenze danneggiate della copia originale su supporto nitrato conservata dall'archivio. Tuttavia la copia era incompleta e priva sia delle didascalie, sia dei viraggi e delle imbibizioni originali. Le copie sono state scansionate sotto liquido a una risoluzione di 4K per eliminare i graffi. È stata inoltre sviluppata una nuova tecnica per scansionare alcune scene usando i LED di un singolo colore per compensare il deterioramento del viraggio blu e i danni più gravi causati dalle muffe.

Nel 1984 il capitano Noel scrisse a David Francis del BFI esprimendo l'auspicio che *The Epic of Everest* fosse restaurato: "Il film e i colori necessitano ancora di un consistente trattamento tecnico per diventare un film completo interamente a colori... in

questo modo il film finito sarebbe degno di rappresentare una classica storia dell'esplorazione britannica e dunque meritevole di un posto negli archivi nazionali. [...] Sarei grato se il mio film potesse avere un simile destino... per la mia vita sarebbe una sorta di coronamento".

Bryony Dixon

*"We expect no mercy from Everest" said George Mallory as he started his final ascent of the treacherous mountain and he got none. Captain John Noel, the official photographer on the legendary 1924 British Expedition to Mount Everest, arguably the first serious attempt and famed for the tragic loss of mountaineers, George Mallory and Andrew Irvine, puts this human struggle at the heart of his magnificent film The Epic of Everest while conveying to us his fascination with the unknown land of Tibet. The film follows the large contingent of men, animals and equipment across the Tibetan Plateau towards Everest. En route it records some of the earliest images of the Tibetan people and their culture. Noel was an adventurous explorer who had tried but failed to get to Everest through Tibet, in 1913. He financed the film of the 1924 expedition himself,*

*sought advice from Herbert Ponting who had accompanied Scott to Antarctica, and assembled special equipment such as a long range telephoto lens and even built his own lab in Darjeeling to process the reels. Later he toured extensively around the world lecturing with the film footage and beautiful colour slides.*

*It was the film print that Noel carried around for his lectures which was the key to the film's eventual restoration, safeguarded by his daughter Sandra and donated to the BFI. Its superior condition meant the restoration team could improve damaged sequences from the archive's original nitrate print. However it was incomplete and lacked both intertitles and the film's original tints and tones. The prints were scanned at a resolution of 4K using a wet gate to eliminate scratches and a novel technique was developed to scan selected scenes using individual colour LED's to compensate for deterioration of the blue toning and the severe mould damage.*

*In 1984 Captain Noel wrote to David Francis at the BFI, of his wishes for a restoration of The Epic of Everest. "The picture film and colour stills needed to be edited with a lot of technical treatment into a finished story film all in colour... so that the finished film would be worthy of being a classic story of British Pioneer Exploration and so be truly worthy of a place in the National Archives. [...] I would welcome this destiny for my picture... a sort of maximum attainment in my life".*

Bryony Dixon

## NORRTULLSLIGAN

Svezia, 1923 Regia: Per Lindberg

[La banda di Nortull] ■ T. int.: *The Norrtull Gang*. Sog.: dal romanzo omonimo di Elin Wägner. Scen.: Hjalmar Bergman. F.: Ragnar Westfelt. Int.: Tora Teje (Pegg), Inga Tidblad (Baby), Renée Björling (Eva), Linnéa Hillberg (Emmy), Egil Eide (il capo di Pegg), Nils Asther (il fidanzato di Baby), Tollie Zellman (Görel), Stina Berg

(madre di Görel), Lauritz Falk (Putte). Prod.: Bonnierfilm ■ 35mm. L.: 2053 m. D.: 86' a 21 f/s. Desmetcolor. Didascalie svedesi / Swedish intertitles ■ Da: Svenska Filminstitutet ■ Restaurato da / Restored by Svenska Filminstitutet

Le precedenti copie del film derivavano da un internegativo a colori ridotto al formato academy nel quale nel 1988 furono inserite didascalie non originali. Nel 2013 si è esaminato più attentamente un negativo *safety* derivante dalla stessa copia positiva su supporto nitrato. Questo secondo negativo è in bianco e nero, nel corretto formato *full-frame*, e ha le didascalie originali (compreso un logo animato nella sequenza dei titoli di testa). Dal secondo negativo, nel laboratorio di Rotebro dello Svenska Filminstitutet è stata stampata nel 2013 una copia Desmet usando come riferimento le copie tratte dal negativo a colori.

*Norrtullsligan* ritrae la vita di quattro impiegate che dividono un appartamento e cercano di cavarsela in un mondo dominato dagli uomini. Commedia deliziosa dai piacevoli tocchi ironici, il film mostra anche come le donne siano sfruttate e maltrattate dai superiori maschi (tanto da decidere di scioperare per reclamare condizioni lavorative migliori).

La protagonista, l'«Io» della storia, è interpretata con sobrietà e amaro senso dell'umorismo dalla leggendaria attrice teatrale Tora Teje, che negli anni Venti divenne anche la principale star del cinema svedese. Interpretò solo una manciata di film, ma le sue mitiche apparizioni bastarono a rendere quelle pellicole memorabili. Teje seppe portare sullo schermo profondità, intelligenza e bellezza, sempre alludendo alla complessità celata sotto la superficie dei suoi personaggi.

*Norrtullsligan* è l'adattamento piuttosto fedele di un famoso romanzo della scrittrice e giornalista Elin Wägner; le didascalie splendidamente laconiche del film sono citazioni tratte dal libro.

Si decise però di cambiare il finale della storia, scelta che la Wägner criticò. Malgrado il finale convenzionale e per certi versi deludente, tuttavia, *Norrtullsligan* è un film estremamente moderno.

La modernità caratterizza anche la regia di Per Lindberg: basti pensare alla straordinaria scena che raffigura un esercito sconfinato di dattilografe in un ufficio enorme, immagine simile a quelle che successivamente troveremo in film più famosi come *La folla* (1928) di King Vidor e *L'appartamento* (1960) di Billy Wilder. Lindberg fu una figura solitaria nel cinema svedese; dopo aver girato due muti si dedicò nuovamente al teatro, suo primo amore, facendo ritorno al cinema solo alla fine degli anni Trenta per girare una serie di film innovativi ma non sempre premiati dal successo.

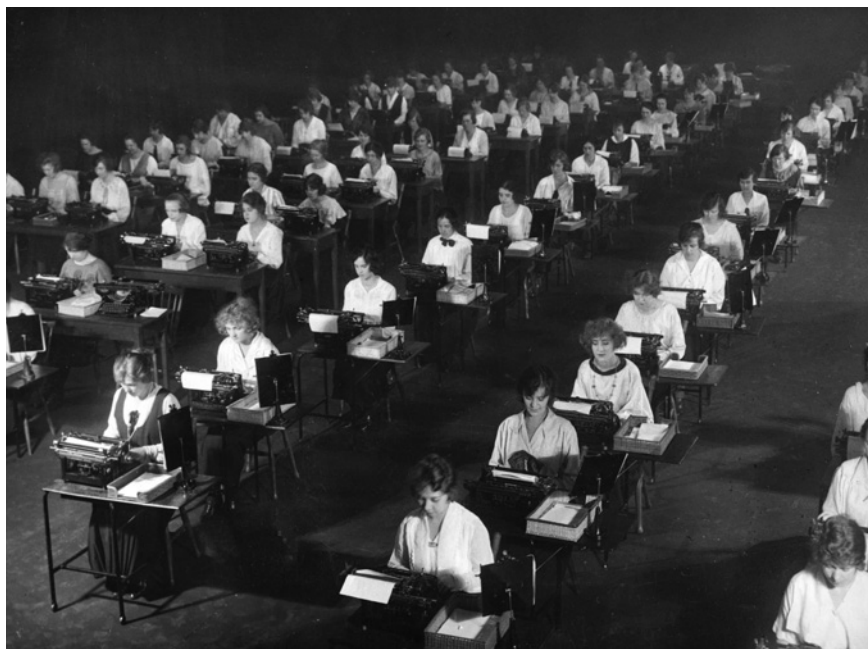
Jon Wengström

*Earlier prints of the film originate from a down-sized, academy ratio colour inter-negative, in which non-original intertitles were inserted in 1988. A second safety negative in the collections, made from the same positive nitrate source, was studied more in detail in 2013. This second negative is in black-and-white, in the correct full frame aspect ratio, and has original intertitles (including an animated logo in the opening credit sequence). From this second negative, a Desmet print was struck in 2013 at the Svenska Filminstitutet Laboratory in Rotebro, using prints from the colour negative as indication for the tinting.*

*Norrtullsligan depicts the life of four female office workers who share a flat and try to be self-sufficient, self-providing and self-confident in a man's world. A delightful comedy, with some nice ironic touches, the film also shows how the women are worn-out at work and being maltreated by their male superiors (at one point they even go on strike for better working conditions).*

*The main character, the 'I' of the story, is played with wonderfully subdued means and a wry sense of humour by legendary*





Norrtullsligan

stage actress Tora Teje, who became the first major Swedish star when she also began acting in films in the 1920s. She only played in a handful of films, but her memorable performances contributed to the quality and lasting fame of most of them, including the trio of performances she made in her screen debut year: the woman torn between her family and the man she loves in Sjöström's *Klostret i Sendomir* (1920), the abused farmer's wife in Karin Ingmarsdotter (Sjöström, 1920), and the slightly bored, upper-class wife of in Stiller's *Erotikon* (1920). Teje brought depth, understanding, intelligence and beauty to the screen, always hinting that there was more hidden within the characters than what appears at first.

*Norrtullsligan* is a rather close adaptation of a famous novel by author and journalist Elin Wägner; the film's wonderfully laconic inter-titles are direct quotations from the book. The filmmakers decided however to change the ending of the story, something Wägner herself criticized in a slightly bewildered review for a local newspaper. But despite the conventional and somewhat disappoint-

ing ending, *Norrtullsligan* is a remarkably modern film.

It is a modern also in terms of the direction by Per Lindberg. Most striking is the famous shot where we see an endless line of workers by their typewriters in a gigantic office space, a shot similar to those found in more famous, but later films, such as King Vidor's *The Crowd* (1928) and Billy Wilder's *The Apartment* (1960). Lindberg was a solitary figure in Swedish cinema; after making two silent films he only returned to cinema, from his first love theatre, in the late 1930s, to make a series of innovative though not always successful films.

Jon Wengström

## ADDIO GIOVINEZZA

Italia, 1918 Regia: Augusto Genina

■ Sog.: dall'omonima commedia di Sandro Camasio e Nino Oxilia. Scen.: Augusto Genina. F.: Giovanni Tomatis. Int.: Maria Jacobini (Dorina), Lido Manetti (Mario), Elena Makowska (Elena), Ruggero Capodaglio (Leone), Antonio Monti

(padre di Mario), Augusto Genina (uno studente). Prod.: Itala Film, Torino  
 ■ 35mm. L.: 1578 m. D.: 77' a 18 f/s. Bn. Didascalie italiane con sottotitoli inglesi / *Italian intertitles with English subtitles*  
 ■ Da: Museo Nazionale del Cinema di Torino e Fondazione Cineteca di Bologna  
 ■ Restaurato nel 2014 da / *Restored in 2014 by* Fondazione Cineteca di Bologna e Museo Nazionale del Cinema di Torino in collaborazione con / *in collaboration with* National Film Center di Tokyo. Il restauro è stato realizzato presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da due controtipi negativi stampati dallo stesso positivo nitrato, lacunoso e con importante decadimento, conservato dal National Film Center. La ricostruzione delle didascalie si è basata sulla documentazione d'epoca conservata dal Museo Nazionale del Cinema / *The film was restored at the laboratory L'Immagine Ritrovata using two duplicate negatives printed from the same incomplete and decayed nitrate print kept at the National Film Center. The intertitles' reconstruction is based on period documents kept at the Museo Nazionale del Cinema*

Il tragitto del film *Addio giovinezza*, dalla sua partenza (la prima uscita italiana, nel 1918) fino al suo ritorno in Italia (qui al Cinema Ritrovato a Bologna, nel 2014, in un restauro digitale), è allo stesso tempo incredibile ed esemplare della sorte di tanti film del passato. Mentre in Europa tutte le copie e anche il negativo camera di *Addio giovinezza* andavano perdute, una copia arrivò, probabilmente nei primi anni Venti, nella collezione di Tomjiro Komiya (1897-1975), ristoratore di Tokyo, e grande appassionato del cinema europeo degli anni Dieci. Questo unico positivo nitrato d'epoca, con le imbibizioni originali, venne però rubato. Per non farsi scoprire, il ladro mise nelle scatole un duplicato in bianco e nero. Tutto questo succedeva intorno al 1950 o ancora prima.

Nel 1988 la Komiya Collection è arrivata all'archivio nazionale giapponese, il National Film Center, dove è diven-

tata oggetto di un grande progetto di ricerca, identificazione e restauro sotto la direzione dello studioso Hiroshi Komatsu. Grazie al National Film Center, in precedenti edizioni del Cinema Ritrovato abbiamo potuto mostrare rarissimi film italiani e francesi provenienti da questa collezione meravigliosa. Quest'anno abbiamo la fortuna di presentare il restauro di *Addio giovinezza*, realizzato in coproduzione tra il National Film Center, il Museo Nazionale del Cinema di Torino e la Fondazione Cineteca di Bologna. L'unica copia di *Addio giovinezza* che abbiamo avuto a disposizione per il restauro era un duplicato di seconda generazione, di non eccelsa qualità fotografica e privo di didascalie e imbibizioni. Dell'originale sparito non si sa nulla: si può dunque sperare tutto. I nostri ringraziamenti vanno ai colleghi giapponesi del National Film Center, Hisashi Okajima e Akira Tochigi, e a Hiroshi Komatsu dell'Università di Waseda.

Gian Luca Farinelli

La commedia di Camasio e Oxilia conobbe una lunga serie di repliche teatrali e dal 1915, nella versione musicale di Giuseppe Pietri, divenne un'apprezzata operetta del repertorio italiano.

Delle riduzioni cinematografiche, sino al ritrovamento in Giappone di questa versione del 1918, risultavano sopravvissute la versione del 1927 diretta da Genina (con Carmen Boni ed Elena Sangro) e quella del 1940 diretta da Poggioli (con Maria Denis e Clara Calamai). È ancora considerata perduta la prima riduzione del 1913 della Itala Film diretta da Camasio, stroncato dalla malattia poco prima dell'uscita del film. Un destino infausto che avvolse anche il secondo progetto produttivo della casa torinese.

Oxilia, che avrebbe dovuto dirigere il film, cadde durante la ritirata di Caporetto e venne sostituito da Genina. La Jacobini, compagna nella vita di Oxilia, accettò d'interpretare il film – una Dorina delicata, incantevole e strug-

gente – affiancata dalla Makowska, *femme fatale* fasciata in abiti favolosi.

La vicenda si cala in una Torino sospesa tra la goliardia della vita studentesca, la semplicità gioiosa del piccolo mondo delle sartine e l'attrazione dell'alta società. Su questo sfondo atemporale di amori appassionati ed evasioni la fine dei corsi universitari chiude la fugace stagione della gioventù, mentre la guerra ha già scavato un solco profondo nella storia d'inizio Novecento. Il film – accolto da una critica in contrasto, amato dal pubblico – è un omaggio alla leggerezza e alla malinconia, poiché come scrive Erich Maria Remarque: "Non può essere del tutto scomparsa quella tenerezza che ci turbava il sangue, quell'incertezza, quell'inquietudine di ciò che doveva giungere, i mille volti dell'avvenire, la melodia dei sogni e dei libri, il fruscio lontano, il presentimento della donna: non può essere scomparso tutto questo sotto il fuoco tambureggiante, nella disperazione, nei bordelli di truppa".

Claudia Gianetto

*The journey made by the film Addio giovinezza, from its departure (its first Italian release in 1918) to its return in Italy (here at Il Cinema Ritrovato in Bologna in 2014, in a digital restoration), is at once incredible and representative of the fate of so many pictures from the past. While in Europe all prints and even the camera negative of Addio giovinezza were lost, a copy found its way, most likely in the 1920s, into the collection of Tomjiro Komiya (1897-1975), a restaurateur in Tokyo and a great fan of European cinema from the 1910s. This unique nitrate print with the original tinting was then stolen. The thief covered his tracks by leaving behind a black and white duplicate. All of this happened around 1950 or earlier. In 1988, the Komiya Collection fell into the hands of the national Japanese archive, the National Film Center, where it became the subject of a research, identification and restoration project led by film historian Hiroshi Komatsu. Thanks to*

*the National Film Center we have been able to show extremely rare Italian and French films from this marvelous collection at previous editions of Il Cinema Ritrovato. This year we have the great fortune of presenting the restoration of Addio giovinezza, co-produced by National Film Center, Museo Nazionale del Cinema in Torino and Fondazione Cineteca di Bologna. The only print of Addio giovinezza we were able to work with for the restoration was a second generation duplicate that lacked outstanding photographic quality, intertitles and tinting. There is no news of the missing original print, so not all hope is lost. We would like to thank our Japanese colleagues at the National Film Center, Hisashi Okajima and Akira Tochigi, and Hiroshi Komatsu of Waseda University.*

Gian Luca Farinelli

*Camasio and Oxilia's comedy experienced a long season of repeat performances, and as of 1915, the musical version by Giuseppe Pietri became a beloved operetta of the Italian repertoire.*

*As for its film adaptations, the only known surviving versions were the one directed by Genina in 1927 (with Carmen Boni and Elena Sangro) and the one directed by Poggioli in 1940 (with Maria Denis and Clara Calamai) until the discovery of this 1918 copy in Japan. The first film made from the play in 1913 for Itala Film and directed by Camasio – whose life abruptly ended prior to the film's release – is still considered lost. The director's unfortunate fate repeated itself with the Turin production company's second version of the same film.*

*Oxilia, who should have directed the film, fell during the retreat from Caporetto and was substituted by Genina. Jacobini, Oxilia's partner in real life, accepted a role in the film – a delicate, charming and tender Dorina – flanked by Makowska, the femme fatale dressed in fabulous clothes.*

*The story takes place in a Turin of joyful student life, the cheerful simplicity of the small world of seamstresses and*

*the allure of high society. Against this timeless backdrop of exciting love and escape the end of university classes terminates the fleeting season of youth while the war has already impressed its deep mark in early 20<sup>th</sup>-century history. The film – received by clashing critics, loved by audiences – was a tribute to lightness and melancholy, just as Erich Maria Remarque writes: “It cannot be that it has gone, the yearning that made our blood unquiet, the unknown, the perplexing, the oncoming things, the thousand faces of the future, the melodies from dreams and from books, the whispers and divinations of women; it cannot be that this has vanished in bombardment, in despair, in brothels”.*

Claudia Gianetto

## THE TEMPTRESS

USA, 1926 Regia: Fred Niblo

■ T. it.: *La tentatrice*. Sog.: dal romanzo *La tierra de todos* di Vicente Blasco Ibañez. Scen.: Dorothy Farnum. F.: William Daniels, Tony Gaudio. Scgf.: Cedric Gibbons, James Basevi. Int.: Greta Garbo (Elena di Torregianca), Antonio Moreno (Manuel Robledo), Lionel Barrymore (Canterac), Marc McDermott (Fontenoy), Armad Caliz (marchese di Torregianca), Roy D'Arcy (Manos duras). Prod.: Irving Thalberg per MGM ■ 35mm. D.: 117' a 24 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Warner Bros. ■ Restaurato da Warner Bros. a partire dal negativo camera originale. La copia finale è stata stampata su pellicola 35mm controtipo positivo / *Restored by Warner Bros. from the original camera negatives. Final answer print was made on 35mm fine grain master positive stock*

*The Temptress* dovrebbe essere un film di Mauritz Stiller; ma il regista svedese viene licenziato dopo dieci giorni di riprese, e al suo posto arriva Fred Niblo. Di stilleriano resta, pare, la ricchezza barocca e l'accurata articolazione di piani delle prime sequenze, dove una festa mascherata offre a Garbo

l'occasione di annunciare la propria bellezza con una breve suspense, di concertarne la rivelazione: supplicata dallo sconosciuto che ha appena incontrato, si toglie infine la maschera, e vediamo il riflesso abbagliante del suo viso nel controcampo, nella luce che d'improvviso piove sulla meraviglia di lui (si prolunga ancora un attimo la delizia dell'attesa: Garbo alza molto lentamente lo sguardo).

Tentatrice, seduttrice passiva e distruttiva, questa donna è al centro di un'incollata, isterica circolazione amorosa. Ma come accadrà tante volte ancora (*La donna misteriosa*, *Il destino*), in realtà Garbo è sola. *The Temptress* sbalza questa solitudine sullo sfondo delle grandi sale, tombe di lusso borghese, freddamente illuminate nella loro profondità scandita da scaloni e tende. In modo enigmatico e irriducibile, il suo amore va solo all'uomo incontrato nella notte di festa, per sempre: è lui, invece, a perdersi nell'intrico delle convenzioni sociali, delle parate matrimoniali, dell'orgoglio maschile, e a perderla. Garbo lo vede partire e appoggia la bocca sull'anello che lui le ha regalato: è la sensualità del contatto con gli oggetti simbolici che tornerà in *La carne e il diavolo* e poi in *La regina Cristina*.

Eppure Garbo sarà al culmine del suo drammatico, fotogenico splendore nell'ultima scena, che è una scena di disfatta. Ci sono state altre feste, altri carnevali, altri innamorati delusi, una morte in duello, la diga che esplode, lei assurdamente vestita di pizzo bianco, Antonio Moreno tutto fango e furia, che grida “Non mi distruggerai”. Infatti è lei a distruggersi, per vocazione. Si incontrano molti anni dopo, a Parigi (nel finale autorizzato, non nell'inverosimile happy end girato per essere distribuito nel caso il primo risultasse troppo deprimente), e Garbo è una clocharde di patetica eleganza, alcolizzata, smemorata, perduta. Potrebbe essere *L'Absinthe* di Degas e invece naturalmente è irresistibile nel pallore esausto, il basco nero, e quelle “palpe-

bre d'amianto” (Richard Corliss) che si sollevano a fatica per guardare e non vedere: “Davvero non ricordo. Ho conosciuto tanti uomini”.

Paola Cristalli

*The Temptress should have been a Mauritz Stiller's movie; but the Swedish director was fired ten days after the shooting started and his place was taken by Fred Niblo. What remains of Stiller's hand is probably in the baroque richness and in the detailed articulation of frames in the first sequences, where a masked ball offers Garbo the chance to show her beauty by a brief suspense, to design the revelation. The scene where, entreated by the stranger she has just barely met, she takes away her mask at last, finds its perfect resolution, and we see the blinding reflection of her face in the light that suddenly drops on his wonderment (the mask has fallen, and for a second the joy of waiting is prolonged: Garbo raises her eyes – very slowly).*

*Tempting, passive and destructive seducer, this woman is at the center of an incontrollable, hysterical love circle. But as it will happen in subsequent movies (The Mysterious Lady, A Woman of Affairs), Garbo is alone, etching this solitude on the background of the large funereal halls of bourgeois wealth, among grand staircases and draperies. In an enigmatic manner, her love is only for the man she has met the night of the party, forever: he's the one who gets confused in the maze of social conventions, wedding parades, male pride, and loses her. Garbo sees him leaving and kisses the rings he has given her: it's the sensuality of contact with symbolic objects, which will come back in The Flesh and the Devil and later in Queen Christina. Paradoxically Garbo will be at the apex of her dramatic and photogenic splendour in the last scene, one of defeat. Many other parties have taken place, other masked balls, other jilted lovers, a death in a duel, a dam burst up, she absurdly dressed in white lace and Antonio Moreno all mud and fury, screaming: “You will not destroy me!” She destroys*



The Temptress

*herself, for a painfully aware inclination. [Spoiler alert] Many years later they would meet again in Paris (in the authorised ending, not in the improbable happy end shot to be distributed just in case the former was to be considered too depressing), and Garbo is now a pathetically elegant tramp, a forgetful and lost alcoholic. She could be just come out of Degas's L'Absinthe but she is irresistible, her pallour as weary and pearly as ever, her black bonnet, and those "asbestos eyelids" (Richard Corliss) hardly raised to look at the old lover without really seeing him: "Truly I do not remember. I have met so many men".*

Paola Cristalli

## WHY BE GOOD?

USA, 1929 Regia: William A. Seiter

■ T. alt.: *That's Bad Girl*. Sog., Scen.: Carey Wilson. F.: Sidney Hickox. M.: Terry Morse. Int.: Colleen Moore (Pert Kelly), Neil Hamilton (Peabody Jr.), Bodil Rosing (Ma Kelly), John Sainpolis (Pa Kelly), Edward Martindel (Peabody Sr.), Eddie Clayton (Tom), Louis Natheaux (Jimmy), Collette Merton (Julie), Dixie Gay (Susie), Jean Harlow. Prod.: John McCormick per First National Pictures, Inc. ■ DCP. D.: 90' Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Warner Bros. ■ Restaurato da Warner Bros. presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored by Warner Bros. at L'Immagine Ritrovata laboratory*

L'ultimo muto di Colleen Moore, *Why Be Good?*, è una produzione First National priva di dialoghi ma provvista di colonna sonora Vitaphone con musica ed effetti sonori sincronizzati, ricca testimonianza dell'hot jazz e della musica da ballo degli anni Venti nelle esecuzioni di grandi musicisti dell'epoca come Jimmy Dorsey, Phil Napoleon, Joe Venuti ed Eddie Lang. Nel film Colleen Moore è una flapper scatenata che attraversa a passo di danza splendide ambientazioni Art déco. Jean Harlow, qui in una delle sue prime apparizioni, spicca come figurante. *Why Be Good?*, a lungo ritenuto perduto, è stato riscoperto grazie alla perseveranza dello storico





Why Be Good?

del cinema Joseph Yranski e a Ron Hutchinson del Vitaphone Project. La ricerca iniziò quando durante un'intervista Colleen Moore disse a Joseph che esisteva una copia superstite del film, conservata in un archivio italiano. Ron Hutchinson riuscì a trovare un disco Vitaphone da 16 pollici contenente la colonna sonora. A quel punto si misero in moto le ricerche. Gian Luca Farinelli della Cineteca di Bologna contattò Matteo Pavesi della Cineteca Italiana di Milano, il quale cortesemente consentì l'accesso al controtipo negativo 35mm su supporto nitrato per il restauro presso L'Immagine Ritrovata in collaborazione con la Warner Bros. Il restauro sarà presentato in anteprima mondiale al Cinema Ritrovato.

Ned Price

*Why Be Good?* soddisfa molti requisiti essenziali: c'è la brava ragazza dalla cattiva reputazione; la ragazza povera alle prese con un ambiente ricco; lo scambio di identità; e il finale fiabesco. Pert Kelly, commessa in un grande magazzino newyorkese, nonostante

la cattiva fama, è una ragazza onesta. In un locale fuori città conosce Peabody Jr., e i due si danno appuntamento per l'indomani sera. Il mattino dopo, Pert arriva al lavoro in ritardo e deve sorbirsi la ramanzina del direttore del personale, il quale si rivela essere proprio Peabody, Jr. Il padre di questi, che è il proprietario dei grandi magazzini, licenzia Pert, ma Peabody, Jr. si è (prevedibilmente) innamorato di lei e la invita a una festa elegante a casa dei genitori. Poiché suo padre dubita della virtù di Pert, Junior decide di metterla alla prova portandola in un locale di malaffare dove ha orchestrato una messinscena.

Jeff Codori, *Colleen Moore. A Biography of the Silent Film Star*, McFarland & Company, Inc., Jefferson, NC 2012

*Why Be Good?*, Colleen Moore's final silent, is a First National Film with no dialog, but contains a Vitaphone soundtrack with synchronized music and sound effects. The soundtrack is full of hot jazz and twenties dance music, and confirmed on it are such period jazz greats as

Jimmy Dorsey, Phil Napoleon, Joe Venuti and Eddie Lang. The film portrays Colleen Moore as a wild flapper, dancing though beautiful art deco sets. Jean Harlow makes an early appearance as a prominent dress extra. Why be Good? was long believed to be a lost film, it was re-discovered though the perseverance of Film Historian, Joseph Yranski and Ron Hutchinson of the Vitaphone Project. The search began when Joseph interviewed actress Colleen Moore, who told him that a copy of the film survived in an Italian Film Archive. Ron Hutchinson was able to find a 16" Vitaphone disc containing the soundtrack and the task of locating the missing picture began. Gian Luca Farinelli of Cineteca di Bologna contacted Matteo Pavesi of Cineteca Italiana di Milano, who graciously allowed access to the 35mm nitrate dupe negative for the restoration at L'Immagine Ritrovata in conjunction with Warner Bros. The restoration will have a world premier at Il Cinema Ritrovato.

Ned Price

*Why Be Good?* had many of the requisite elements: a bad girl who is actually good deep down; poor girl imported into a rich environment; mistaken identities; and the fairy-tale ending. Pert Kelly, a counter girl in a New York department store, has a reputation for promiscuity, but is secretly a virtuous woman. She meets Peabody, Jr., at a roadhouse one night, and they make a date to meet again the following evening. The next morning, Pert is late for work and is called on the carpet by the personnel manager, who turns out to be Peabody, Jr. His father, who owns the store, fires Pert, but Peabody, Jr. is (predictably) smitten with her. He invites her to one of his parent's fancy soirées. His father doubts Pert's virtue, so Junior decides to evaluate her by bringing her to a disreputable roadhouse where he has staged an elaborate test. She protests and, convinced, Junior marries her right away. Jeff Codori, *Colleen Moore. A Biography of the Silent Film Star*, McFarland & Company, Inc., Jefferson, NC 2012.

## LA CHIENNE

Francia, 1931 Regia: Jean Renoir

■ T. it.: *La cagna*. Sog.: dal romanzo omonimo di Georges de La Fourchardière. Scen.: Jean Renoir. F.: Theodor Sparkuhl. M.: Paul Fejos, Denise Batcheff, Jean Renoir, Marguerite Renoir. Scgf.: Gabriel Scognamillo. Int.: Michel Simon (Maurice Legrand), Janie Marèse (Lucienne Pelletier, detta Lulu), Magdeleine Bérubet (Adèle Legrand), Georges Flamant (André Joguín, detto Dédé), Roger Gaillard (Alexis Godard). Prod.: Pierre Braunberger, Roger Richebé per Les Établissements Braunberger-Richebé ■ DCP. D.: 96'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ■ Da: Cinémathèque Française e Les Films des Jeudi per concessione di Ripley's Film ■ Restaurato da Les Films du Jeudi e Cinémathèque française con il supporto di CNC e il contributo del Fonds Culturel Franco-Américain - DGA MPA SACEM WGAW. Restauro in 2K (da una scansione in 4K) eseguito da Digimage Classics. Restauro sonoro eseguito da L.E. Diapason / *Restored by Les Films du Jeudi and Cinémathèque française with the support of the CNC and the help of the Fonds Culturel Franco-Américain - DGA MPA SACEM WGAW. Restoration in 2K (from a 4K scan) made by Digimage Classics and sound restoration by Diapason*

Cassiere contabile in una ditta di maglieria e pittore della domenica, Legrand possiede [...] due 'volti', uno pubblico e uno privato, ancor prima di conoscere Lulu (il cui nome, come quello della Lulu di Pabst o della Lola Lola di von Sternberg, preannuncia foneticamente l'idea dello sdoppiamento, come se questi personaggi tendessero uno specchio agli uomini). A differenza del dottor Jekyll, Legrand non è mosso da ambizioni scientifiche o metafisiche, ma solo dalla propria sensibilità. È questo il vero tema del film di Renoir.

Lo scarto/squartamento tra le due personalità di Hyde e di Jekyll è la figura principale di *La Chienne*. Renoir si mostra sistematico fin nei minimi



La Chienne

dettagli; a partire dal personaggio di Legrand, il film moltiplica duplicazioni, scissioni, sdoppiamenti e riflessi di vario tipo. La divisione colpisce i personaggi nella loro intimità: Lulu assume lo pseudonimo di Clara Wood ed è l'amante di due uomini; un Legrand ormai barbone si vede riflesso nel volto di Alexis Godard, anch'egli barbone. Legrand è 'squartato' tra Adèle e Lulu, Lulu tra Legrand e Dédé, Adèle oppone continuamente Legrand a Godard, Dédé divide il suo tempo tra la camera di Lulu e il caffè dove lo aspettano gli amici. Prima della scena dell'omicidio, Lulu propone a Dédé di lasciare Parigi, di viaggiare; Legrand riprenderà la stessa proposta per rivolgerla alla donna. Dédé fa notare a Lulu che "andare a letto" con lei non lo "diverte"; l'indomani Lulu usa gli stessi termini con Legrand. Dopo la partenza di Dédé, Lulu si stende in diagonale sul letto, posizione che prefigura quella del suo cadavere. [...] Uno spazio torna in modo significativo: la piazza con la scalinata in cui si incontrano Legrand e Lulu è la stessa

che Legrand attraversa da solo (e sotto la pioggia) dopo aver scoperto il tradimento di Lulu e Dédé. La personalità di Hyde si sostituisce a quella di Jekyll. E, non a caso, le sostituzioni sono la molla drammatica di *La Chienne*.

Jean Louis Leutrat, *La Chienne de Jean Renoir*, Éditions Yellow Now, Crisnée 1994

*A cashier for a knitwear company and an amateur painter, Legrand has [...] two 'faces', a public one and a private one, before even meeting Lulu (whose name, like Pabst's Lulu and von Sternberg's Lola Lola, phonetically foretells the idea of a double, as if these characters held up a mirror to men). Unlike Doctor Jekyll, Legrand is not motivated by scientific or metaphysical ambition but solely by his sensitivity. This is the true subject of Renoir's film.*

*The difference/division between the two personalities of Hyde and Jekyll is the main figure of La Chienne. Renoir proves to be systematic down to the smallest detail; starting with the character of Legrand, the film multiplies duplica-*

tions, divisions, splitting and reflections of various kinds. Division affects the innermost lives of the characters: Lulu takes on the pseudonym of Clara Wood and is the lover of two men; Legrand when later homeless sees his reflection in the face of Alexis Godard, who too is homeless. Legrand is 'divided' between Adèle and Lulu, Lulu between Legrand and Dédé, Adèle constantly compares Legrand to Godard, Dédé splits his time between Lulu's room and the café with his friends. Before the murder, Lulu asks Dédé to leave Paris, to travel; Legrand will use the same proposal on her. Dédé tells Lulu that "sleeping" with her is not "fun" for him; afterwards Lulu will

use the same terms with Legrand. After Dédé's departure, Lulu lies down diagonally on the bed, prefiguring the position of her dead body. [...] One space makes a meaningful reappearance: the square with steps where Legrand and Lulu meet is the same one that Legrand crosses alone (and in the rain) after discovering the truth about Lulu and Dédé. Hyde's personality replaces Jekyll's. And not by chance this type of substitution is the dramatic force driving *La Chienne*.

Jean-Louis Leutrat, *La Chienne* de Jean Renoir, *Éditions Yellow Now*, Crisnée 1994

## LES CROIX DE BOIS

Francia, 1931 Regia: Raymond Bernard

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



Les Croix de bois

è stato scansionato e restaurato in 4K presso il laboratorio L'Imagine Ritrovata / Restored by Pathé and Fondation Jérôme Seydoux-Pathé. The film was scanned and restored in 4K at L'Imagine Ritrovata laboratory.

*Les Croix de bois* è uno dei film più sottovalutati del cinema francese degli anni Trenta, e tuttavia va annoverato nella storia del cinema tra le più terrificanti evocazioni del grande mattatoio del '14-'18. Costruzione e regia sono caratterizzate da un rigore sorprendente, quasi documentario, nel descrivere l'inesorabile disgregazione e la morte di un drappello di soldati francesi. Laddove Milestone e Pabst sottolineano il loro intento pacifista, Bernard rifugge da ogni discorso retorico, confidando totalmente nel peso terribile delle immagini di Jules Krüger. Una sobrietà che alcuni rimproverarono all'epoca ma che oggi rivela tutta la sua modernità, assieme al rifiuto del pathos e del melodramma bellico. Il film ebbe un successo immediato, eppure la sua risonanza internazionale fu presto ostacolata, prima dall'ascesa dei nazisti (che lo vietarono subito) e poi da Hollywood, che gli riservò una ben strana sorte: acquistato da Fox Film già nel 1932, non verrà mai distribuito, ma saccheggiato negli anni per fornire *stock-shots* alle produzioni di Darryl F. Zanuck. Sì, è proprio Pierre Blanchar che vediamo lanciar granate tra due inquadrature in teatro di posa di Fredric March e Werner Baxter in *Le vie della gloria* (1936) di Howard Hawks! Lenny Borger, *Les Croix de bois*, "Cinématographe", n. 91, luglio 1983

*Les Croix de bois* is one of the most underrated films in French cinema from the Thirties which should nevertheless be included in the history of cinema among the most terrifying portrayals of the World War I. The structure and direction are surprisingly rigorous, almost documentary-like, in describing the relentless disintegration and the death of a squadron of French soldiers. Whilst Milestone and

*Pabst highlight their pacifism, Bernard avoids rhetoric, entrusting himself completely to the impact of Jules Krüger's cinematography. Its simplicity was criticised by some at the time but now shows its modernity, together with the rejection of pathos and military melodrama. The film was an immediate success, and yet international recognition was thwarted, first of all, by the Nazis (who banned it immediately) and then Hollywood, where it had a strange fate: it was bought by Fox as early as 1932, it would never be distributed but parts of it would be used for stock-shots by Darryl F. Zanuck's production. Yes, it really is Pierre Blanchar that you can see hurling grenades between two studio frames of Fredric March and Werner Baxter in The Road to Glory (1936) by Howard Hawks!* Lenny Borger, *Les Croix de bois*, "Cinématographe", no. 91, July 1983

## OIDHCHE SHEANCHAIS

GB-Irlanda, 1935 Regia: Robert Flaherty

■ T. int.: *Night of the Storyteller*. M.: John Goldman. Prod.: Gaumont-British Picture Corporation Ltd. ■ 35mm. D.: 20'. Bn. Versione gaelica con sottotitoli inglesi / Gaelic version with English subtitles ■ Da: Harvard Film Archive ■ Restaurato da Harvard Film Archive a partire da una copia nitrato 35mm scoperta negli archivi della Harvard University nel 2013 / Restored by Harvard Film Archive from a 35mm nitrate print discovered at Harvard University in 2013

Il cortometraggio *Oidhche sheanchais* (1935) di Robert Flaherty afferma la sua visione del cinema come arte mitopoietica e folclorica. Primo film finanziato dal governo irlandese, *Oidhche sheanchais* ricevette il modesto budget di 200 sterline per la produzione di un film in gaelico sulle leggende popolari locali. Flaherty diresse il film mentre si trovava a Londra, impegnato nella post-sincronizzazione del celebre documentario *L'uomo di Aran* e utilizzò il cast di



Oidhche sheanchais

quel film e il contributo di Seánín Tom Ó Dioráin, noto narratore di storie e leggende popolari dell'isola di Aran. Diversamente da *L'uomo di Aran*, *Oidhche sheanchais* era interamente parlato in gaelico. Prima dell'uscita del film, l'Irish Press distribuì una trascrizione dei dialoghi per far sì che "i bambini... non perdessero nulla della bellezza e della finezza della storia narrata".

Haden Guest, Sunniva O'Flynn

*The short Oidhche sheanchais affirms Flaherty's belief in cinema as a mythopoeic and folkloric art. Ireland's first government-sponsored film, Oidhche sheanchais was funded by a modest £ 200 budget assigned for the production of an Irish language talkie enshrining a*



*vital element of the national heritage. Flaherty directed the film while in London recording the post-synch sound for Man of Aran, using that film's cast together with Seánín Tom Ó Dioráin, a renowned Aran island storyteller. Unlike Man of Aran, Oidhche sheanchais was recorded entirely in Irish. Prior to the film's release the Irish Press distributed a dialogue transcript to ensure that "children will... not miss any of the beauty and subtlety of the story it tells".*

*Haden Guest, Sunniva O'Flynn*

## UNE PARTIE DE CAMPAGNE

Francia, 1936 Regia: Jean Renoir

■ T. it.: *La scampagnata*. Sog.: dall'omonimo racconto di Guy de Maupassant. Scen.: Jean Renoir. F.: Claude Renoir. M.: Marguerite Houllé-Renoir. Scgf.: Robert Gys. Mus.: Joseph Kosma. Ass. regia: Yves Allégret, Jacques Becker, Jacques B. Brunius, Henri Cartier-Bresson, Claude Heymann, Luchino Visconti. Int.: Sylvia Bataille (Henriette Dufour), Georges Saint-Saëns [Georges Darnoux] (Henri), Jane Marken (Juliette Dufour), André Gabriello (Cyprien Dufour), Jacques Borel [Jacques B. Brunius] (Rodolphe), Paul Temps (Anatole), Gabrielle Fontan (la nonna), Jean Renoir (papà Poulain), Marguerite Houllé-Renoir (la cameriera), , Georges Bataille (seminarista) Henri Cartier-Bresson (seminarista), Pierre Lestringuez (il prete), Alain Renoir (un giovane pescatore). Prod.: Pierre Braumberger per Panthéon. ■ DCP. D.: 40'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Les Films du Jeudi, Les Films du Panthéon e Cinémathèque Française per concessione di Ripley's Film ■ Restaurato e digitalizzato nel 2014 da Les Films du Jeudi, Les Films du Panthéon e Cinémathèque française con il supporto di CNC e Fonds Culturel Franco-Américain - DGA MPA SACEM WGAW / Restored and digitalized in 2014 by Les Films du Jeudi, Les Films du Panthéon and Cinémathèque française with the support of CNC and of the Franco-American Cultural Fund - DGA MPA SACEM WGAW

*Une partie de campagne* è uno dei più riusciti esempi dello stile espressivo che Renoir perfezionò nel corso degli anni Trenta: movimenti di macchina che possono o meno coincidere con il punto di vista di uno dei personaggi, primi piani che esprimono l'ambiguità dei sentimenti, composizioni in profondità di campo che rivelano molteplici livelli narrativi, atmosfere che dissimulano strutture di classica simmetria, bellezza lirica minata dal lato oscuro delle passioni, comunque controllate dalle convenzioni sociali. Mai come in *Une partie de campagne* Renoir seppe reinventare le eredità del naturalismo e dell'impressionismo, fondendole tra loro in un linguaggio del tutto personale. Eppure il regista fu costretto ad abbandonare il film prima di averlo terminato. *Une partie de campagne* venne distribuito nel 1946, dieci anni dopo le riprese, dal produttore Pierre Braunberger, che autorizzò Marguerite Houllé-Renoir, montatrice e compagna del regista negli anni Trenta, a montare il film e Joseph Kosma, autore delle musiche di *La grande illusione*, *La Marsigliese* (1937) e *La Bête humaine* (1938), a comporne la colonna musicale. Renoir, che viveva a Los Angeles, diede il proprio consenso senza neppure aver visto il risultato finale.

Tratto dal racconto di Maupassant, il film, come risulta dai documenti di lavorazione di Renoir, avrebbe dovuto essere un medimetro poco più lungo di quanto sia in realtà. Iniziato come progetto di modeste dimensioni, da realizzare in esterni insieme alla famiglia e agli amici nelle vicinanze della casa di campagna di Renoir, dove il regista aveva girato il suo primo film, *La Fille de l'eau*, e dove suo padre aveva dipinto quadri memorabili, il film si trasformò in un costoso progetto della durata di tre settimane, con la troupe in balia d'un maltempo che mise a dura prova i rapporti personali. La pioggia, tuttavia, si rivelò uno dei felici incidenti della carriera di Renoir, che riscrisse la sceneggiatura del film in modo che

il temporale entrasse a far parte della vicenda. Le riprese erano quasi terminate quando Renoir e Sylvia Bataille litigarono e il regista abbandonò il film per iniziare le riprese di *Le Bas-fonds*.

Janet Bergstrom

*Une partie de campagne is one of the most beautiful examples of a unique mode of cinematic expression that Renoir perfected during the 1930s: a wandering camera that may or may not coincide with a character's perspective in the course of its movements, close shots that convey the ambiguity of characters' emotions, compositions in depth that reveal two or three levels of narrative attention, ambiance and incidental activities that disguise classically symmetrical story structures, lyrical beauty undermined by the dark side of human desire as governed by social conventions. Renoir reinvented and combined the heritage of Naturalism and Impressionism in his own idiom and nowhere better than in Une partie de campagne. What a paradox to learn that Renoir left the production before it was finished. Une partie de campagne was released in 1946, ten years after it was shot, by producer Pierre Braunberger who added two titles to bridge gaps in the story and authorized Marguerite Houllé-Renoir, Renoir's editor and companion throughout the 1930s, to edit the film and Joseph Kosma, composer for La Grand illusion, La Marseillaise and La Bête humaine, to write the music. By then Renoir was living in Los Angeles as an American citizen. He consented after the fact and without seeing the film.*

*Partie de campagne, as de Maupassant's story and Renoir's working documents were titled, was intended to be a medium-length film, not much longer than its current length. What started as a small project to be shot on location with family and friends for about a week near Renoir's country home in Marlotte, where he had made his first film La Fille de l'eau and where his father had created memorable paintings, turned into an expensive three weeks dominated by rain and waiting for the sun to appear, straining personal re-*



Une partie de campagne

*relationships. But bad weather became one of the many happy accidents in Renoir's career. He rewrote the script and retook shots to make rain part of the story. The impression the film leaves on us is inseparable from this dimension. Shooting was nearly complete when Sylvia Bataille and Renoir had a fight, and the director left to begin Les Bas-fonds.*

Janet Bergstrom

## LE JOUR SE LÈVE

Francia, 1939 Regia: Marcel Carné

■ T. it.: *Alba tragica*. Sog.: dal romanzo omonimo di Jacques Viot. Scen., Dial.: Jacques Prévert. F.: Curt Courant. Mus.: Maurice Jaubert. M.: René Le Hénaff. Scgf.: Alexandre Trauner. Int.: Jean Gabin (François), Jules Berry (Monsieur Valentin), Jacqueline Laurent (Françoise), Arletty (Clara), Jacques Baumer (il commissario), Bernard Blier (Gaston), René Génin (il portinaio), Mady Berry (la portinaia), Marcel Pérès (Paulo), Arthur Devère (Gerbois) Prod.: Les Productions Sigma ■ DCP. D.: 91'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / French version with English subtitles ■ Da: Studio Canal ■

Restauro in 4K presentato da Studio Canal. Il lavoro sulle immagini è stato effettuato da Éclair, il sonoro è stato restaurato da L.E. Diapason in collaborazione con Éclair / Restoration 4K presented by Studio Canal. Work on the images made by Éclair, sound restored by L.E. Diapason in partnership with Éclair

In *Le Jour se lève* possiamo vedere due diversi tipi di transizione da un'inquadratura a un'altra. Nella sequenza che si svolge nel presente, i cambiamenti di inquadratura vengono fatti molto rapidamente per mezzo dell'effetto a tendina. La tendina è un tipo di transizione in cui la nuova inquadratura fa letteralmente scorrere via la vecchia. [...] Marcel Carné le usò perché voleva mostrare la differenza tra le parti dell'azione che si svolgono nel presente e quelle che si svolgono nel passato. Ogni scena ambientata nel presente è, d'altro canto, isolata dagli eventi ricordati da Jean Gabin per mezzo di una dissolvenza eccezionalmente lunga. A cosa corrisponde questa dissolvenza? Innanzitutto corrisponde fisiologicamente allo stato onirico. Lo sguardo è fisso, la pupilla si dilata, l'immagine degli oggetti sulla retina è sfocata. La

manca di attenzione volontaria impedisce al cristallino la messa a fuoco. Secondariamente, la dissolvenza si presta alla tecnica della sovrapposizione. In generale si usa la sovrapposizione per comunicare la qualità immaginaria di un evento o di un personaggio. È spesso usata per raffigurare fantasmi. Dato che l'oggetto e i personaggi hanno una qualità trasparente, gli spettatori li interpretano come veri solo a metà, parte sogno e parte realtà. Le lunghissime dissolvenze di *Le Jour se lève* appaiono come i simboli tangibili delle immagini di pura fantasia che seguono. Durante tutta la transizione abbiamo la prova tangibile che la nostra realtà sta in qualche modo cambiando. Veniamo portati dal solido e concreto presente a una realtà diversa che si realizza solo attraverso il ricordo. Chiedete agli spettatori quanti di loro hanno capito fin dall'inizio, a partire dalla prima dissolvenza, che Gabin stava ripercorrendo il proprio passato. Probabilmente alcuni spettatori hanno capito, ma non subito. I mezzi d'espressione cinematografici sono meno espliciti e hanno meno sfumature di quelli letterari. Per questo motivo, prima della distribuzione in sala fu deciso di aggiungere alla colonna sonora della copia originale una voce over che rappresenta la coscienza di Gabin e che proclama in tono sepolcrale: "Eppure sembra ieri... ricordi?". Questa breve frase, pensata per facilitare la comprensione dello spettatore, non compariva nella sceneggiatura originale.

André Bazin, *Le Jour se lève... Poetic Realism*, in *Le Jour se lève: A Film by Jacques Prévert and Marcel Carné*, Simon & Schuster, New York 1970

*In Le Jour se lève we can see two different ways of progressing from one shot to another. In the sequence set in the present, the shot changes are made very quickly with wipes. A wipe is the substitution of one image by another through a sort of sweep across the screen. [...] Marcel Carné used these because he wanted to show the difference between the parts*



Le Jour se lève

of the action set in the present and those set in the past. Each scene set in the present is, on the other hand, cut off from the events evoked in Jean Gabin's mind by an exceptionally long dissolve.

What does this dissolve correspond to? First it corresponds in a physiological way to the dreaming state. The eye stares, the pupil dilates, the image of objects on the retina is blurred. The lack of voluntary attention prevents the lens from focussing. Secondly the dissolve is suitable for superimposition technique. In general, superimposition is used to convey the imaginary quality of an event or character. It is often employed to represent ghosts. Since the object and characters have a transparent quality, the spectators interpret them as only half true, part dream and part reality. The very long dissolves in *Le Jour se lève* come

across as the tangible symbols of the purely imaginary images to follow. During the whole of the transition period we have visible evidence that our reality is in some way chancing. We are taken from the solid, concrete present to a different reality, one found only through memory. Ask the public how many of them understood from the start, right from the first dissolve, that Gabin was going back into his past. Probably a few spectators would have understood, but not at once. Filmic means of expression are less explicit and have fewer nuances than literary means. Thus it was decided to add to the soundtrack of the original print, before general release, a superimposed voice which represents in a way Gabin's conscience and which proclaims in sepulchral tones: "And yet it seems like only yesterday... do you remember?" this

short phrase, designed to eliminate any doubt in our minds, did not appear in the original shooting script.

André Bazin, *Le Jour se lève... Poetic Realism, in Le Jour se lève: A Film by Jacques Prévert and Marcel Carné, Simon & Schuster, New York 1970*

## MY DARLING CLEMENTINE

USA, 1946 Regia: John Ford

■ T. it.: *Sfida infernale*. Sog.: Sam Hellman. Scen.: Samuel G. Engel, Winston Miller. F.: Joe MacDonald. M.: Dorothy Spencer. Scgf.: James Basevi, Lyle Wheeler. Mus.: Cyril Mockridge. Int.: Henry Fonda (Wyatt Earp), Linda Darnell (Chihuahua), Victor Mature (Doc Holliday), Cathy Downs (Clementine Carter), Walter Brennan (il

vecchio Clanton), Tim Holt (Virgil Earp), Ward Bond (Morgan Earp), Alan Mowbray (Thorndyke), John Ireland (Billy Clanton). Prod.: Samuel G. Engel per Twentieth Century Fox Film Corporation ■ DCP. D.: 102'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Twentieth Century Fox ■ Scansionato in 4k a partire da un controtipo positivo 35mm conservato dal Museum of Modern Art e restaurato in 4k presso Cineric Inc. Il sonoro è stato restaurato presso Audio Mechanics / *Scanned in 4k from Museum of Modern Art's nitrate 35mm fine grain master and restored in 4k at Cineric Inc. Audio was restored from the source element at Audio Mechanics.*

L'iconografia dell'eroe è così familiare nelle convenzioni del genere western che si rischia di dare per scontata la mitizzazione fordiana di Wyatt Earp, anche se lo stile cupo, espressionista e melodrammatico di *My Darling Clementine* (che ricorda da vicino *La croce di fuoco*) è estremamente consapevole ed esagerato, perfino per Ford. Incedere tranquillo e sguardo franco, Earp (in sintonia con la maggior parte dei ruoli fordiani di Henry Fonda) è un eroe puro e laconico che sa quel che vuole e fa quel che va fatto. Il suo nome basta a incutere rispetto. All'inizio, nel selvaggio West, è inquadrato dal basso e si staglia contro il cielo nella maestosità della Monument Valley. Negli interni, con il contrappunto di malinconiche melodie popolari, abita un'oscurità striata da nuvole di fumo di sigaretta e macchiata dalla luce delle lampade a gas, ed è osservato lungo distanti linee prospettiche. Wyatt unisce la natura divina di Lincoln, la passione di Tom Joad, la franchezza di Ringo Kid. Come molti altri eroi fordiani, sbuca dalle terre selvagge, ripara i torti e se ne va per la sua strada. Ma il tema di Ford non è tanto l'eroe quale archetipo, quanto la sensibilità malinconica dell'archetipo in un mondo di contraddizioni. Esteriormente, Wyatt è perennemente in transito – dal nero delle terre selvagge al bianco della civiltà – e in questo assomiglia



My Darling Clementine

a Tombstone, che Ford tipicamente coglie in un momento di passaggio, mentre vengono gettate le basi dell'America. "È una città sempre sveglia e molto aperta, Tombstone! Troverete tutto quello che vorrete", dice Pa Clanton. Ma l'atmosfera notturna di peccaminosa esuberanza in cui i nomadi si cacciano reciprocamente fuori dalla città e la tenutaria interpretata da Jane Darwell rappresenta la stabilità e la distinzione, cede rapidamente il passo a una comunità fatta di scuole, chiese e donne come Clementine Carter. Tag Gallagher, *John Ford. The Man and His Films*, University of California Press, Berkeley 1988

*So familiar is the mythic iconography of the hero within generic conventions of the western, that one may take Ford's mythicizing of Wyatt Earp a bit too much for granted, even though My Darling Clementine's black, expressionist, music-drama style, closely resembling The Fugitive, is remarkably self-conscious and exaggerated, even for Ford. Earp (like most Henry Fonda roles for*

*Ford) is a hero pure who knows his mind, talk seldom, lopes calmly, gazes steadily, gets the jobs done; his very name inspires gapes of awe. Initially, in the wilderness, he is framed with upward-gazing angles, sky-backed poses, and Monument Valley monuments. Indoors, counterpointed by mournful honky folk tunes, he inhabits a blackness streaked by clouds of cigarette smoke and spotted by gaseous lamps, and is sighted along distant lines of perspective. Wyatt combines the godhood of Lincoln, the passion of Tom Joad, the directness of the Ringo Kid. Like many others Fordian hero, he comes out of the wilderness, rights wrongs, and goes on his way. But Ford's topic is less the hero as archetype than the archetype's moody sensibility within a world of contradictions. Outwardly, Wyatt is perennially in passage – from black wilderness to white civilization – and in this he resembles Tombstone, which Ford typically seizes upon at a moment of transition in the making of America. "Wide-awake, wide-open town, Tombstone! You can get anything you want here", says Pa Clanton. But the nightly atmosphere of sinful*

*roisterousness, in which nomads throw each other out of town and Jane Darwell's madam represents distinguished stability, is quickly giving way by day to a community of schools, churches, and Clementine Carters.*

*Tag Gallagher, John Ford. The Man and His Films, University of California Press, Berkeley 1988*

---

## THE LADY FROM SHANGHAI

USA, 1946 Regia: Orson Welles

■ T. it.: *La signora di Shanghai*. Sog.: dal romanzo *If I Die Before I Wake* (L'altalena della morte) di Sherwood King. Scen.: Orson Welles. F.: Charles Lawton, Jr. M.: Viola Lawrence. Scgf.: Stephen Goossan, Sturges Carne. Mus.: Heinz Roemheld. Int.: Orson Welles (Michael O'Hara), Rita Hayworth (Elsa Bannister), Everett Sloane (Arthur Bannister), Glenn Anders (George

Grisby), Ted de Corsia (Sidney Broome), Gus Schilling (Goldie), Louis Merrill (Jake), Erskine Sanford (giudice), Carl Frank (procuratore distrettuale Galloway), Evelyn Ellis (Bessie). Prod.: Columbia Pictures ■ DCP: D.: 88'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Sony Columbia ■ Restaurato in 4K da Sony Pictures presso Colorworks. Il negativo originale nitrato è stato scansionato a 4K presso Cineric, New York. Il restauro digitale è stato completato al MTI Film di Los Angeles, e il restauro audio al Chace Audio by Deluxe. Color correction e DCP sono stati completati presso Colorworks / *The film was restored in 4K at Colorworks by Sony Pictures. The original nitrate negative was scanned at 4K at Cineric in New York. Digital image restoration to correct for damage was completed at MTI Film in Los Angeles, and audio restoration at Chace Audio by Deluxe. Color correction and DCP completed at Colorworks*

Welles si ritrovò di nuovo a Hollywood, dove il suo progetto per un piccolo film anticonformista fu trasformato in una grossa produzione incentrata su Rita Hayworth. Il film che ne risultò (originariamente intitolato *Take This Woman* e poi *Black Irish*) racconta di come Michael O'Hara (Welles), un ingenuo vagabondo, venga sedotto dal fascino della ricca Elsa Bannister (Hayworth), diventando dapprima un gigolò e poi suo malgrado complice di un omicidio. Dal momento in cui O'Hara si lega a questo gruppo di disonesti, il film diventa sempre più sulfureo e delirante; dalla fantastica scena d'amore con Rita Hayworth all'acquario di San Francisco fino al magico labirinto degli specchi della scena finale, il mondo attorno a lui diventa sempre più assurdo, senza alcuno spiraglio [...].

Rimontato in modo radicalmente diverso dopo i risultati della seconda anteprima, *The Lady from Shanghai*



The Lady from Shanghai



dovette attendere a lungo prima di venire distribuito. [...] Per quanto possa sembrare paradossale, si ha l'impressione che tutti gli interventi della Columbia sul film non siano poi stati distrutti come le revisioni di *L'orgoglio degli Amberson* a opera della RKO. La ragione è che *The Lady from Shanghai* è caratterizzato da una sorta di ispirata vacuità, da una stilizzazione grottescamente comica librata al di là dell'espressionismo e verso l'assurdo. [...] In effetti si potrebbe sostenere che l'opera di Welles durante questo periodo aveva iniziato a spostarsi sempre più dal reale all'immaginario, dal conscio al subconscio, dagli angiporti ai luna park. Il suo stile, con le sue distorsioni fantastiche, il suo complesso gioco di luci e di ombre, i suoi molteplici livelli d'azione, si era sempre prestato molto bene a descrivere la corruzione e la pazzia. Ma *The Lady from Shanghai*, probabilmente per pura necessità, esalta e sublima all'eccesso le caratteristiche di questo stile, mescolandolo a un massimo di convenzione hollywoodiana, e in questo senso diventa uno dei film più scatenati e ipercinetici di Welles, e il più violento e sprezzante nella visione della società americana. James Naremore, *Orson Welles, ovvero la magia del cinema*, Marsilio, Venezia 1993

*Welles found himself back in Hollywood, where his plans for an offbeat potboiler were transformed into a big-budget vehicle for Rita Hayworth. The resulting film (originally titled Take This Woman and then Black Irish) tells the story of how Michael O'Hara (Welles), a naïve vagabond, is seduced by the moneyed glamour of Elsa Bannister (Hayworth), allowing himself to become a gigolo and then a duped accomplice in murder. As O'Hara commits himself to this deceitful group, the film becomes increasingly farcical and demonic; from the fantastic love scene with Rita Hayworth in the San Francisco aquarium until the magic mirror maze at the conclusion, the world around O'Hara turns*

*utterly lunatic, with no release [...]. The movie was substantially re-edited after the second preview and long held from release. [...] Furthermore, there is a sense in which all of Columbia's tampering with the film has not been as disruptive as, say, RKO's revisions of Ambersons. The reason is that The Lady from Shanghai is characterized by a sort of inspired silliness, a grotesquely comic stylization that has moved beyond expressionism toward absurdity. [...] In fact, one could argue that Welles's career during this period had begun to move more and more away from realism to fantasy, from consciousness to subconsciousness, from ports to Crazy Houses. His style, with its fantastic distortions, its complex play of light and shadow, its many levels of activity, had always been suited to the depiction of corruption and madness. But The Lady from Shanghai, probably out of sheer necessity, combines the extremes of this style with the extremes of Hollywood convention; in the process it becomes one of Welles's most hyperkinetic films, and his most misanthropic treatment of American life. James Naremore, The Magic World of Orson Welles, Oxford University Press, New York 1978*

## LA PAURA

Italia, 1954 Regia: Roberto Rossellini

■ T. int.: *Fear*. Sog.: dalla novella *Angst* di Stefan Zweig. Scen.: Franz Treuberg, Sergio Amidei, Roberto Rossellini. F.: Carlo Carlini. M.: Jolanda Benvenuti, Walter Boos, Heinz Schnackertz. Mus.: Renzo Rossellini. Int.: Ingrid Bergman (Irene Wagner), Mathias Wieman (prof. Alberto Wagner), Renate Mannhardt (Johanna Schultze), Kurt Kreuger (Enrico Stoltz), Elisabeth Wischert (Mady), Gabriele Seitz (Bubi). Prod.: Aniene Film, Ariston Film, München ■ DCP. D.: 83'. Bn. Versione inglese con sottotitoli italiani / *English version with Italian subtitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ■ Restaurato nel 2014 da Fondazione Cineteca di Bologna, CSC

- Cineteca Nazionale e Istituto Luce Cinecittà presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, nell'ambito del Progetto Rossellini promosso da Istituto Luce Cinecittà, Cineteca di Bologna, CSC - Cineteca Nazionale e Coproduction Office / Restored by Fondazione Cineteca di Bologna, CSC - Cineteca Nazionale and Istituto Luce Cinecittà at L'Immagine Ritrovata laboratory in 2014 within the framework of the Rossellini Project, promoted by Istituto Luce Cinecittà Cineteca di Bologna, CSC - Cineteca Nazionale e Coproduction Office

Sul set di *La paura* Rossellini girò due negativi: uno dei due gli servì per montare la versione tedesca *Angst*, con l'altro venne montata la versione internazionale *Fear*, uguale alla prima versione italiana, e fu successivamente rimontato per una seconda versione italiana, *Non credo più all'amore*. Il presente restauro è la ricostruzione della versione internazionale *Fear* ed è stato realizzato a partire dal negativo di *Non credo più all'amore* e da due controtipi combinati d'epoca, uno positivo e uno negativo. Quest'ultimo ha fornito anche il riferimento per la ricostruzione del montaggio. L'audio inglese è stato restaurato a partire dall'acquisizione di un positivo suono d'epoca.

L'ultimo film di Rossellini interpretato da Ingrid Bergman è una coproduzione italo-tedesca. Tratto dalla novella *Angst (Paura)*, di Stefan Zweig, narra di una donna che tradisce il marito, il quale ingaggia un'attrice allo scopo di ricattarla e indurla a confessare. Il ricatto, però, genera nella protagonista un tale stato di angoscia che il marito deve intervenire per impedirle di suicidarsi. Di questo racconto, ambientato all'inizio del secolo scorso, Rossellini conserva l'essenziale pur modificando i personaggi e le loro motivazioni più profonde. Soprattutto, dall'Impero Austro-Ungarico dei primi Novecento trasferisce l'intrigo nella Germania degli anni Cinquanta, contemporanea alla realizzazione del film.



La paura

Le riprese si svolgono a Monaco, tra la fine dell'estate e l'ottobre 1954. Rossellini impressiona contemporaneamente due negativi: uno destinato al mercato tedesco e recitato in tedesco in presa diretta (anche da Ingrid Bergman, che era bilingue); l'altro destinato al mercato internazionale e a quello italiano, recitato prevalentemente in inglese in vista della post-sincronizzazione in inglese e del doppiaggio italiano. Da quest'ultimo negativo, infatti, Rossellini ricava anche la prima versione italiana, uguale alla versione internazionale appena restaurata, completa delle parti eliminate nella versione anglofona diffusa dall'Atlantic Television Corp.

Per Rossellini si tratta di un ritorno in Germania quasi dieci anni dopo *Germania anno zero*. Una Germania che non è più quella della Berlino dell'immediato dopoguerra, distrutta dalle bombe. È al contrario una nazione operosa già divisa a metà: la Repubblica Federale tedesca e la Repubblica Democratica tedesca. La Storia cambia, insomma, e Rossellini cambia la storia: colloca l'intrigo nell'efficiente Baviera della Germania occidentale, che ha già conosciuto il miracolo economico, ma deve ancora fare i conti col fantasma della colpa. Rossellini ha sottolineato più volte l'importanza di distinguere l'aspetto

materiale da quello morale della ricostruzione tedesca del dopoguerra. La paura del titolo è infatti anche quella di una nazione incapace di affrontare la propria ricostruzione morale, il lato oscuro d'un presente ufficiale luminoso e pieno di benessere, ma costruito sulla negazione e sulla rimozione, anziché sull'accettazione e sulla confessione delle proprie colpe.

È tuttavia difficile resistere alla tentazione di vedere, nello scienziato che usa la moglie come cavia, anche un doppio del regista che utilizza l'attrice – di nuovo sua moglie – appunto come cavia. Sin dai tempi di *Stromboli*, per sperimentare un nuovo linguaggio, senza indietreggiare di fronte alla certezza di distruggerla come diva e metterla a nudo come donna.

Elena Dagrada

*Rossellini shot two versions of La paura, one in German (Angst) and an international version (Fear). The two differ in shots and editing. The first Italian version (La paura) corresponds to the international one. Later on another shorter version was distributed by the title Non credo più all'amore. This restoration is the reconstruction of the international version, Fear, and it started from the negative of Non credo più all'amore and by two vintage duplicates, a positive and a negative. The latter, with a number of vintage prints, were used as reference to reconstruct the editing. The English soundtrack was restored from the digitization of a vintage positive soundtrack.*

*Rossellini's last film with Ingrid Bergman was an Italo-German coproduction. Based on Stefan Zweig's short story Angst (Fear), it is about a woman who cheats on her husband who in turn hires an actress to blackmail her and get a confession from her. However, being blackmailed fills her with so much anxiety that her husband has to step in and stop her from killing herself. In this story, set at the beginning of the last century, Rossellini preserves the essential while modifying the characters and their deep-*

er motivations. In particular, he moved it from the Austro-Hungarian Empire at the start of the 20<sup>th</sup> century to contemporary Germany.

*It was shot in Munich, between the end of summer and October 1954. Rossellini printed two negatives at the same time: one intended for the German market and acted in German (also by Ingrid Bergman who was multilingual), and the second, intended for the international market, mainly in English before post-synchronisation in English and then dubbing into Italian. It was from this second negative, in fact, that Rossellini obtained the Italian version, the same as the recently restored international version, complete with the parts that had been eliminated from the English version released by Atlantic Television Corp., where it is even possible to hear Ingrid Bergman's voice.*

*For Rossellini it was a return to Germany almost ten years after Germania anno zero, a Germany which was no longer the same as post-war Berlin, which had been destroyed by bombs. As well, this industrious nation was already split in half: the Federal Republic of Germany and the German Democratic Republic. History changes and Rossellini changes history: he changes the location to the efficient Bavaria of West Germany, which was already experiencing an economic miracle, but had yet to come to terms with the ghost of guilt.*

*Rossellini highlights many times the importance of distinguishing the material aspects from the moral aspects of German rebuilding after the war. The fear in the title is also that of a nation incapable of dealing with its moral reconstruction, the darker side of the official bright present that is full of wellbeing, but constructed on the negation and repression of guilt rather than its acceptance and confession.*

*It is difficult to resist the temptation to see, in the scientist who subjects his wife to his experiments, the director's double because he subjected his wife, the actress, to experiments at the same time. He had been doing this since Stromboli, experi-*

*menting with a new language, without shying away from the certainty of destroying the diva in her, and showing her as a woman.*

*Elena Dagrada*

## OKLAHOMA!

USA, 1955 Regia: Fred Zinnemann

■ Sog.: dal musical omonimo di Richard Rodgers e Oscar Hammerstein II tratto dalla commedia *Green Grow the Lilacs* di Lynn Riggs. Scen.: Sonya Levien, William Ludwig. F.: Robert Surtees. M.: Gene Ruggiero, George Boemler. Scgf.: Joseph Wright. Int.: Gordon MacRae (Curly), Gloria Grahame (Ado Annie), Gene Nelson (Will Parker), Charlotte Greenwood (zia Eller), Shirley Jones (Laurey), Eddie Albert (Ali Hakim), James Whitmore (Mr. Carnes), Rod Steiger (Jud Fry), Barbara Lawrence (Gertie), Jay C. Flippen (Skidmore). Prod.: Arthur Hornblow Jr. per Rodgers & Hammerstein Pictures, Inc. ■ DCP. D.: 148'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Twentieth Century Fox ■ Scansionato in 8k da un interpositivo 65mm e restaurato in 4k 30 f/s presso Fotokem. Il sonoro originale a 6 piste Todd-AO è stato rimasterizzato alla Twentieth Century Fox, in collaborazione con Endpoint Audio e Chace Audio by Deluxe / *Scanned in 8k from 65mm interpositive and restored in 30fps 4k at Fotokem. The original Todd-AO 6-track soundtrack was re-mastered at Twentieth Century Fox, in collaboration with Endpoint Audio and Chace Audio by Deluxe*

Un famoso scienziato di Buffalo, il professor O'Brien dell'American Optical Company, aveva progettato un enorme 'fisheye' panoramico; nacque così il processo Todd-AO, che fruttò un contratto con Richard Rodgers e Oscar Hammerstein (R&H), i quali volevano girare *Oklahoma!* nel nuovo formato. [...]

Per la regia, Mike Todd e Arthur Hornblow fecero il mio nome: R&H parvero gradire la proposta e io non ve-

devo l'ora di accettare. L'idea di esplorare nuovi modi di fare cinema mi entusiasmava. E poi adoravo *Oklahoma!* per il radioso ottimismo e la gioia di vivere che aveva saputo infondere nei giorni cupi della Seconda guerra mondiale. Ero così entusiasta che dissi di sì senza consultarmi con Abe Lastfogel e accettai un compenso molto più basso di quel che avrei meritato.

Per citare un collega spiritoso, l'intera questione attorno alla quale ruotava il film era se "un cowboy avrebbe o no portato una ragazza di campagna a un ballo". La possibilità di trasferire un musical di Broadway nei paesaggi sconfinati del grande Ovest e di ambientare i numeri di danza di Agnes de Mille in uno scenario naturale sembrava troppo bella per essere vera. Naturalmente era un progetto pionieristico e c'erano centinaia di problemi da risolvere prima di iniziare le riprese; avevamo a disposizione solo un 'fisheye', e anche se ne erano stati ordinati altri e la data di consegna era garantita dovevamo cominciare la lavorazione accontentandoci di quello. Ciò causò numerosi grattacapi, e alla fine per sicurezza decidemmo di girare simultaneamente un secondo negativo in Cinemascope: insomma, voleva dire fotografare ciascuna scena due volte!

[...] *Oklahoma!* era pensato per essere un grande spettacolo. Il film naturalmente rende al massimo se proiettato con il procedimento Todd-AO per il quale è stato concepito. Purtroppo tali sistemi di proiezione scarseggiano, e a quel punto il modo migliore per valorizzarlo è il Cinemascope. [...]

Lo ricordo come una delle esperienze più allegre e serene della mia carriera e come l'inizio di molte amicizie destinate ad accompagnarmi per tutta la vita. Fred Zinnemann, *An Autobiography*, Bloomsbury, London 1992

*A famous scientist in Buffalo, Professor O'Brien of the American Optical Company, who designed a colossal panoramic 'fish-eye' lens for him; this gave birth to the Todd-AO process, and to a deal*



Oklahoma!

with Richard Rodgers and Oscar Hammerstein ('R & H'), who wanted to film Oklahoma! in the new medium. [...]

Todd and Arthur Hornblow proposed me as the director: R & H seemed pleased with the prospect and I was eager to accept. The idea of exploring new avenues of movie making was most exciting. Besides, I was enormously fond of Oklahoma! and of the radiant optimism and joy of life it had projected during the gray days of World War Two. My enthusiasm was so great that I agreed, without first asking Abe Lastfogel, to a much smaller salary than I should have accepted.

To quote a witty colleague, the story revolved around the question of "whether a cowboy would or would not take a farm girl to a county dance". The possibility of taking a Broadway musical and relocating it in the wide-open spaces of the great West, of filming Agnes de Mille's dance numbers in natural outdoor surroundings, seemed too good to be true. Of course there were hundreds of pioneering problems to be overcome before shooting could start; there was only one 'fish-eye' lens in existence, and although more had been ordered and the delivery date guaranteed, we would have to start production with just that one lens and nothing at all to back it up. This caused considerable scratching of heads, and in the end, for protection, it was decided to

shoot, simultaneously, a second negative in Cinemascope – in fact to photograph every single scene twice!

[...] Oklahoma! was intended to be a large spectacle. The film is, of course, at its best when shown in the Todd-AO process for which it was created; unhappily, the facilities for screening it in that manner are hardly available. It is at its second best in Cinemascope. [...]

It remains as one of the most joyful and untroubled experiences in my own memory, the starting point of many lifelong friendships.

Fred Zinnemann, *An Autobiography*, Bloomsbury, London 1992

## SALVATORE GIULIANO

Italia, 1962 Regia: Francesco Rosi

■ Sog., Scen.: Francesco Rosi, Suso Cecchi D'Amico, Enzo Provenzale, Franco Solinas. F.: Gianni Di Venanzo. M.: Mario Serandrei. Scgf.: Sergio Canevari, Carlo Egidi. Mus.: Piero Piccioni. Int.: Frank Wolff (Gaspere Pisciotta), Salvo Randone (presidente della Corte), Federico Zardi (avvocato di Pisciotta), Pietro Cammarata (Salvatore Giuliano), Giuseppe Tei (giovane pastore), Cosimo Torino (Frank Mannino), Giuseppe Calandra (sottufficiale dei carabinieri), Renato Pincirolì (Pincirolì), Max Cartier

(Francesco), Fernando Cicero (un bandito). Prod.: Franco Cristaldi per Galatea, Lux Film, Vides Cinematografica ■ DCP. D.: 123'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / Italian version with English subtitles ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ■ Restaurato da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, in associazione con The Film Foundation. Con il contributo di Hollywood Foreign Press Association e The Film Foundation. Un ringraziamento speciale a Francesco Rosi e a Cristaldi Film / Restored by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata, in association with The Film Foundation, with funding provided by the Hollywood Foreign Press Association and The Film Foundation. Special thanks to Francesco Rosi and to Cristaldi Film

Il restauro digitale è stato eseguito a partire dal negativo camera originale e scansionato alla risoluzione di 4K. Per riportare in vita lo splendore originale del film, la correzione digitale del colore è stata effettuata con cura particolare usando come riferimento una copia d'epoca. In questa fase è stato fondamentale il contributo di Francesco Rosi. Il suono originale è stato sottoposto a restauro digitale usando la colonna ottica 35mm originale. Alcune parti erano gravemente afflitte da sindrome dell'aceto: per queste sezioni è stata usata anche una copia positiva. Il restauro è stato completato nel maggio del 2013.

Il mio scopo non era quello di dedicarmi al personaggio di Giuliano: era di interessarmi alla Sicilia, ai valori umani, alla tragedia umana scaturita dai rapporti tra Giuliano e gli altri siciliani, tra Giuliano e i carabinieri, tra Giuliano e la vera politica italiana di quell'epoca. Mitizzare Giuliano era inevitabile, in quanto non approfondire il personaggio voleva dire per forza mitizzarlo. È logico: dopotutto Giuliano era un mito e io ho mirato a non distruggere il mito. Poiché personalmente non mi interessava di lui, e non mi interessava neanche distrug-



Salvatore Giuliano

gere il suo mito. Mi interessava invece raccontare la Sicilia. Infatti, ciò che mi ha fatto più piacere è che i siciliani abbiamo riconosciuto – come ha fatto lo stesso Sciascia che stimo moltissimo – che *Salvatore Giuliano* era il primo film *vero* sulla Sicilia. [...] I fatti mi davano due possibilità, anzitutto quella di far capire allo spettatore quanto era accaduto tramite l'emozione: ecco il cadavere. Poi quella di collegare tutti i fatti nello svolgimento di un processo in cui si rivivevano tutte le contraddizioni viste in precedenza.

Francesco Rosi in *Dossier Rosi* di Michel Ciment, a cura di Lorenzo Codelli, Editrice Il Castoro, Milano 2008

*The digital restoration was carried out starting from the original camera negative and scanned at a 4K resolution. In order to bring back the original splendor of the film, the digital grading was executed with particular care using a vintage copy as a reference. Francesco Rosi's contribution was invaluable at this stage. The original sound was digitally restored using the 35mm original optical sound. Some parts of it were seriously affected by vinyager syndrome, therefore a positive print was also used for those sections. Restoration work was completed in May 2013.*

*It was not my aim to devote myself to the character of Giuliano, but rather to find out about Sicily, the people's values, the human tragedy born out the relationship between Giuliano and the other Sicilians, between Giuliano and the police, between Giuliano and the real Italian politics of the time. It was inevitable that Giuliano would be made into a myth, because without analyzing the character in depth it meant that he would have to be mythologized. It is logical, after all Giuliano was a myth and it was my intention not to destroy the myth, because I was not personally interested in him, and was not interested in destroying his myth either. I wanted,*



*instead, to talk about Sicily. What made me really happy, in fact, was that Sicilians and Sciascia, whom I regard with the highest esteem, acknowledged that Salvatore Giuliano was the first true film about Sicily. [...] The facts gave me two possibilities, first of all to help the viewer understand the events through emotions, by showing the corpse. Secondly, to connect all the facts in the development of a trial where all the contradictions were relived as were seen before.*

*Francesco Rosi from Dossier Rosi by Michel Ciment, edited by Lorenzo Codelli, Editrice Il Castoro, Milan 2008*

## IT HAPPENED HERE

GB, 1965 Regia: Kevin Brownlow, Andrew Mollo

■ Sog.: Kevin Brownlow. Scen.: Kevin Brownlow, Andrew Mollo. F.: Peter Suschitzky, Kevin Brownlow. M.: Kevin Brownlow. Scgf: Andrew Mollo, Jim Nicolson. Prod.: Kevin Brownlow, Andrew Mollo per Rath Films ■ 35mm. D.: 97'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Zeughauskino - Stiftung Deutsches Historisches Museum

La lavorazione del film di Kevin Brownlow, *It Happened Here*, iniziò otto anni fa in 9,5mm, prima che venissero trovati i mezzi per rifarlo in 16mm. [...] Il film è stato tacciato vuoi di fascismo, vuoi di un pacifismo assimilabile a una sorta di nichilismo morale. Ma i fascisti presenti in massa all'Odeon Leicester Square e intenzionati ad applaudire i loro discorsi preferiti, furono ridotti al silenzio, persino durante le più lunghe diatribe antisemite. E i critici che hanno visto nei massacri dei prigionieri tedeschi ad opera dei partigiani inglesi un cinismo alquanto 'fascisteggiante' sembrano aver dimenticato il senso di una frase precedente: "La cosa più pericolosa del fascismo è che ci obbliga a combatterlo con i suoi stessi mezzi". Oserei dire

quindi che l'emozione dominante negli spettatori è una comprensione triste e dolente delle ragioni dei partigiani. Nel loro intimo, gli inglesi sono ossessionati non solo dal masochismo del puritanesimo, ma anche dalla paura che senza gli Stati Uniti, la Russia e gli errori dello stesso Hitler, essi avrebbero perso la guerra.

[...] Dal punto di vista intellettuale, è estremamente interessante l'interpretazione nazista della storia e della società inglesi, che si spinge a criticare qualsiasi retorica storica; la presenza di sentimenti nazisti espressi con un tono di voce molto inglese produce un fascino orribile, e nella sua apparente spontaneità un convegno antisemita rivaleggia con il miglior *cinéma-vérité*. La superficie sgranata di alcune sequenze in 16mm si armonizza perfettamente con il clima dell'epoca. L'intreccio di 'trompe-l'œil' documentario e incubo storico produce un grande dinamismo emotivo – e apre forse una nuova strada al cinema fantastico.

Raymond Durnat, *En Angleterre occupée*, "Midi Minuit Fantastique", n. 15-16, dicembre 1966

*The making of Kevin Brownlow's film, It Happened Here, began eight years ago in 9.5mm, before they found a way to film it again in 16mm. [...] The film has been accused both of fascism and a pacifism similar to a kind of moral nihilism. But the fascists who appeared en masse at the Odeon in Leicester Square, with the intention of applauding their favourite subject, were reduced to silence, even during the longest anti-semitic diatribes. And the critics who saw in the massacres of the German prisoners by the British partisans rather 'fascist-like', seemed to have forgotten the meaning of a previous sentence: "The most dangerous thing about fascism is that it forces us to fight it with the same means". Therefore, I would venture to say that the viewers' main emotion is one of sadness and pain in understanding the partisans. In their inner souls, the British are obsessed not only by Puritanism's masochism, but*



It Happened Here

*also the by fear that without the United States, Russia and Hitler's own mistakes, the war would have been lost.*

*[...] From an intellectual point of view, the Nazi interpretation of history and British society, which tends to criticise any type of historical rhetoric, is extremely interesting. The presence of Nazi sentiments expressed in a very English voice is grotesquely appealing, and in the apparent spontaneity of an anti-semitic conference, it emulates the best cinéma-vérité. The mixture of 'trompe-l'œil' documentary and historic nightmare produces an intense emotional charge, and might be a new beginning for fantasy film.*

Raymond Durnat, *En Angleterre occupée*, "Midi Minuit Fantastique", n. 15-16, December 1966

## MATRIMONIO ALL'ITALIANA

Italia, 1964 Regia: Vittorio De Sica

■ T. int. *Marriage Italian Style*. Sog.: dal testo teatrale omonimo di Eduardo De Filippo. Scen.: Renato Castellani, Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Tonino Guerra. F.: Roberto Gerardi. M.: Adriana Novelli. Scgf.: Carlo Egidi. Cos.: Piero Tosi. Mus.: Armando Trovajoli. Int.: Sophia Loren (Filumena Marturano), Marcello Mastroianni (Domenico Soriano), Aldo Puglisi (Alfredo), Tecla Scarano (Rosalia), Generoso Cortini (Michele), Vito Morriconi (Riccardo), Gianni Ridolfi (Umberto), Marilù Tolo (Diana). Prod.: Carlo Ponti per Compagnia Cinematografica Champion, Les Films Concordia ■ DCP. D.: 102'. Col. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles*  
■ Restaurato nel 2014 da Fondazione Cineteca di Bologna e Technicolor Foundation for Cinema Heritage con il contributo di Memory Cinema, presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored in 2014 by Fondazione Cineteca di Bologna and Technicolor Foundation for Cinema Heritage in collaboration with Surf Film and with contribution from Memory Cinema, at L'Immagine Ritrovata laboratory*

Il restauro integrale a risoluzione 4K si è basato su un interpositivo 35mm stampato nel 1964 direttamente dal negativo camera, che sfortunatamente è andato perduto. Questo interpositivo di seconda generazione è stato trovato presso il gruppo Éclair, depositato per conto di Studio Canal, e si è rivelato il migliore elemento disponibile su cui basare il processo di restauro. Rispetto ai restauri e alle ristampe precedenti, la scoperta di questo nuovo elemento ha permesso di guadagnare una generazione, perché fino a oggi tutti i restauri si erano basati sull'unico elemento di conservazione disponibile in Italia: un internegativo di proprietà della Surf Film. La fase di correzione del colore ha beneficiato della preziosa supervisione di Ennio Guarnieri, che non solo aveva collaborato con l'operatore

Roberto Gerardi ma fu a sua volta direttore della fotografia di alcuni film di Vittorio De Sica, come *Il giardino dei Finzi Contini*.

Davide Pozzi e Elena Tammaccaro

Nel 1964 De Sica torna a Napoli per girare un film tratto dall'opera più celebre di Eduardo De Filippo, la sua "creatura più cara", già molto rappresentata in giro per il mondo (a Parigi da Valentine Tessier, a New York da Katy Jurado) – per non dire delle migliaia di repliche sui palcoscenici italiani, protagoniste prima una leggendaria Titina, sorella di Eduardo, poi Regina Bianchi. Preferisce tuttavia (o non può, o non osa) non intitolare il film *Filumena Marturano*. Del resto, Eduardo viene interpellato per la sceneggiatura, ma subito sparisce; all'opera si accinge una pattuglia dei soliti noti che hanno dato gloria al recente cinema italiano, e che rimodulano i tre atti della commedia in una scansione di flash-back. Il titolo scelto è appunto *Matrimonio all'italiana*: ammicca, si traduce bene, ribilancia il peso dei divi. Sophia e Marcello sono all'apogeo della carriera, in un turbinio di Oscar e glamour, freschi della scena di spogliarellero che lo stesso De Sica ha orchestrato per loro in *Ieri, oggi e domani*. Anche sui manifesti di *Matrimonio all'italiana*, non a caso, Sophia ride spavalda e in negligé.

La sfida evidente è trasformare questa Loren, spettacolare e trentenne, nella consumata e drammatica Filumena. Per Mastroianni è più semplice: reinventa Domenico Soriano in chiave di gaglioffo amabile, galleggia da par suo sulla capacità di seduzione che in Eduardo era solo presunta o già sepolta. In un solo momento è davvero sordido. Ammette Filumena nella propria casa, e brutalmente le fa capire che è solo per far da serva alla vecchia madre, fino alle incombenze più umili. Lei accetta: senza rassegnazione, con scherno amaro verso sé stessa e l'uomo da cui non può staccarsi. Sophia Loren è lì, la bellezza comunque

imprescindibile, ma è come se il suo corpo assorbisse lo squallore di queste stanze, la loro muffa, il loro odore. Rende tutto palpabile, e si guadagna il diritto a essere Filumena Marturano, alla commedia dell'amore umiliato e della maternità scaltra, ai "figglie nun se pàvano" e a tutto il resto. Bel lavoro d'attrice, di direzione d'attrice e di scenografia. I set di Carlo Egidi sono tra le cose più pregevoli del film, gli ambienti del dopoguerra piccoloborghese di Eduardo diventano interni fatiscanti, cavernosi, percorsi da un senso di disfacimento. Intorno, Napoli aggiornata al 1964 appare un luogo estraneo e involgarito: e infatti qua e là si canticchiano distrattamente le strofe nostalgiche di *Munasterio 'e Santa Chiara* ("penz' a Napule cum'era..."). Alla fine troviamo i due alle falde del Vesuvio, in un paesaggio grigio, in una scena che ha non poco di assurdo: due vecchi amanti, che hanno avuto tutta la vita per disgustarsi a vicenda, cedono a un improvviso quanto improbabile riaccendersi del desiderio. Eppure in questo incongruo avvinghiarsi, così smaccatamente *italian-international style* (Carlo Ponti produce e sorveglia), De Sica, che è artista grande non meno che lucido uomo di spettacolo, fa esplodere il senso delle eduardiane "vite scaraventate l'una contro l'altra".

Paola Cristalli

*The total 4K restoration started from a 35mm intermediate printed in 1964 directly from the camera negative, which unfortunately was lost. This second generation intermediate was found in France at Éclair Group deposited on behalf of Studio Canal. It was the best available element to undertake the restoration process. Compared to the previous reprints and restorations, the discovery of this new element gained a whole photographic generation, because up until today all restorations had started from the only preservation element available in Italy: an internegative, property of Surf Film. The color correction phase*



Matrimonio all'italiana

has enjoyed the precious supervision of Ennio Guarnieri, who was not just an apprentice of the film's cinematographer, Roberto Gherardi, but also the cinematographer himself of some films directed by Vittorio De Sica, as for example, *The Garden of Finzi-Continis*.

*Davide Pozzi e Elena Tammaccaro*

In 1964 De Sica comes back to Naples to shoot a film adaptation of Eduardo De Filippo's most well-known work, his "dearest creature", that had been on stage around the world (in Paris with Valentine Tessier, in New York with Katy Jurado) – not to mention the thousands of performances in Italy, with leading ladies like the legendary Titina, Eduardo's sister, and later Regina Bianchi. He prefers not (or he does not dare) to call the film *Filumena Marturano*. Eduardo has been contacted for the screenplay but disappears quite soon; a troop of names that had recently made the glory of Italian cinema gets onto the project and reshapes the three-act comedy into a series of flash-backs. The title chosen is *Matri-*

*monio all'italiana*, which has its virtues: it is cheeky, it translates well, and it balances the weight of the two stars. Sophia and Marcello are at the height of their careers, in a whirl of Oscars and glamour, fresh from the striptease scene that De Sica himself has just orchestrated for them in *Ieri, oggi e domani*. It is not by chance that the posters of *Matrimonio all'italiana* feature a smiling, imperious Sophia dressed in a negligee.

The obvious challenge is transforming a spectacular and thirty-year-old Loren into the worn-out and dramatic *Filumena*. Things are simpler for Mastroianni: he reinvents Domenico Soriano as a lovable rascal floating along, as only he could, on his power of seduction, which in Eduardo's pièce was only alleged, or buried in the past. There is only one moment in which Domenico is truly sordid. He allows *Filumena* in his home and cruelly lets her know that she is there only to serve his old mother, down to the most menial tasks. She accepts: without resignation, wryly mocking herself and the man she cannot separate herself

from. Sophia Loren stands there with her unavoidable beauty, but her body seems to absorb the squalor, the mold and the odor of the rooms. She makes it all palpable, and here she earns her right to be *Filumena Marturano*, the right to the comedy of denigrated love and shrewd motherhood, to the celebrated line "you don't pay for children" and all the rest.

A great work of acting, actress directing and art direction. Carlo Egidi's sets are one of the finest qualities of the film; Eduardo's post-war middle-class settings are turned into dilapidated, cavernous interiors. Naples updated to 1964 seems a foreign and slightly coarse place: in fact, here and there someone distractingly sings the nostalgic lyrics of *Munasterio 'e Santa Chiara* ("penz' a Napule cum'era...", "think of how Naples used to be"). At the end we find the two characters on the slopes of Vesuvius, in a gray landscape, in a scene that is more than just a little absurd: two old lovers, who have had an entire life to grow a mutual disgust, give into a sudden and unlikely burst of desire. And yet in their clinging,

*in this incongruous love scene so blatantly Italian-international style (Carlo Ponti producing and supervising), De Sica, a great artist as much as an experienced showman, detonates the meaning of Eduardo's "lives hurled against each other."*

Paola Cristalli

## PER UN PUGNO DI DOLLARI

Italia-Spagna-Germania, 1964

Regia: Sergio Leone

■ T. int.: *A Fistful of Dollars*. Sog.: Sergio Leone. Scen.: Sergio Leone, Duccio Tessari. F.: Federico Larraya, Massimo Dallamano. M.: Roberto Cinquini. Scgf., Cos.: Carlo Simi. Mus.: Ennio Morricone. Int.: Clint Eastwood (Joe, lo straniero), Gian Maria Volonté (Ramón Rojo), Marianne Koch (Marisol), Margarita Lozano (Consuelo Baxter), Bruno Carotenuto (Antonio Baxter), Antonio Prieto (Benito Rojo), Wolfgang Lukschy (John Baxter), José 'Pepe' Calvo (Silvanito), Mario Brega (Chico). Prod.: Arrigo Colombo, Giorgio Papi per Jolly, Constantin, Ocean ■ DCP. D.: 100'. Col. Versione inglese con sottotitoli italiani / *English version with Italian subtitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ■ Restaurato da Cineteca di Bologna e Unidis Jolly presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata. Con il supporto di Hollywood Foreign Press Association e The Film Foundation. Si ringraziano i produttori Giorgio Papi e Arrigo Colombo. La proiezione è stata resa possibile dai detentori dei diritti, la famiglia Paladino e Unidis Jolly Film, che ha prodotto e distribuito il film. Uno speciale ringraziamento alla famiglia Leone. / *Restoration carried out by Cineteca di Bologna and Unidis Jolly Film at L'Immagine Ritrovata laboratory. Funding provided by the Hollywood Foreign Press Association and The Film Foundation. Special acknowledgments to producers Giorgio Papi and Arrigo Colombo. The screening has been made possible by the right holders: the Paladino family and Unidis Jolly Film, which produced and distributed the film. Thanks to the Leone family*

Il restauro dell'immagine è stato realizzato a partire dal negativo camera originale Techniscope depositato presso l'archivio della Cineteca di Bologna per conto della società Unidis Jolly Film. Il direttore della fotografia Ennio Guarnieri ha supervisionato la *colour correction* e una copia Technicolor d'epoca è stata utilizzata come riferimento in questa fase. Le musiche sono state rimasterizzate a partire da due set di magnetici originali, 35mm e 16mm.

In un certo senso, Sergio Leone sentiva che Hollywood non sapeva più creare la magia che lo aveva incantato da giovane. I western erano diventati troppo convenzionali e verbosi [...]. Se le storie cominciavano a sembrare sciocche o prevedibili, non si poteva pretendere di tenere avvinti gli spettatori a lungo, e l'incanto era destinato a scomparire. Leone intuiva che le vecchie favole stavano svanendo e sentiva che "non sarebbe stato possibile rimpiazzarle". Si poteva far rivivere l'incanto concentrandosi su dettagli convincenti, facendo uno sforzo per mantenere la favola il più possibile realistica, sottolineando l'imprevedibilità, accentuando 'lo spettacolo' e creando un eroe in sintonia con i tempi. Era abbastanza esperto da sapere che c'era una differenza enorme tra le mistificazioni di Hollywood e i fatti della vita quotidiana, questione ben più complessa del semplice contrasto tra 'mito' e 'realtà'. Ed era affascinato dal meccanismo che permette al cinema di proporsi come moderna forma di mito. Da *Per un pugno di dollari* in poi, Leone vuole farci credere alle sue favole e fa di tutto perché ciò avvenga, ma nel contempo non vuole che ci crediamo. Per prendere le distanze usa l'ironia, l'umorismo e la voce di un personaggio che dice "Mi sembra di giocare agli indiani". Insomma, vuole avere tutto.

[...] Sergio Leone faceva film western ambientati in un'altra epoca e in un altro paese, in un passato insieme stori-

camente accurato e simile a un sogno. Invece di raccontarci le sue storie alla maniera hollywoodiana (come aveva imparato a fare), le abbelliva, trasformava la grammatica del film in una sorta di retorica e generalmente aveva nei confronti del western l'atteggiamento di un manierista alle prese con un soggetto biblico. Una delle caratteristiche salienti del western era il paesaggio, e Leone usò i paesaggi in maniera spiazzante, ora riempiendoli di faccioni ora distanziandosi per lasciarli sorprendentemente vuoti. Piuttosto che invocare i valori morali tradizionali del western, trasformò il genere in un muscoloso carnevale mediterraneo popolato da canaglie e da imbroglioni. Quando Leone cita i western hollywoodiani nella *Trilogia del dollaro* – ora per riaccenderne la magia, ora per esorcizzarli – lo fa sempre in questo contesto culturale nuovo. Per sua stessa ammissione, quando girava *Per un pugno di dollari* aveva in mente soprattutto *Shane* di George Stevens, con il suo cavaliere solitario venuto dal nulla e coinvolto in una guerra contro i prepotenti per aiutare la 'sacra famiglia' e poi tornare da dove era venuto; *Warlock* di Edward Dmytryk, in cui gli abitanti del villaggio attendono una sparatoria "come ragazzini che aspettano la parata del circo"; e il ciclo Ranown di Budd Boetticher, una serie di western a basso costo che contrappongono il granitico stoicismo dell'eroe (Randolph Scott) a una serie di riusciti e pittoreschi farabutti. Nei western di Boetticher il protagonista porta il suo senso dell'onore e la sua dignità in una desolazione sorprendentemente spoglia. In *Per un pugno di dollari* l'eroe preferisce di gran lunga sfruttare la situazione.

Christopher Frayling, *Once Upon a Time in Italy. The Westerns of Sergio Leone*, Harry N. Abrams, New York 2005

*The image was restored from the original Techniscope camera negative deposited at the Cineteca di Bologna's archive by*

Per un pugno di dollari





the company Unidis Jolly Film. Cinematographer Ennio Guarnieri has supervised the color correction and a 1965 Technicolor print was used as reference. The music was remastered from two original sets of 35mm and 16mm magnetic soundtracks.

Somehow, Hollywood was no longer creating for him the magic he remembered from his youth. Westerns had become too formulaic and talky [...]. If the stories started to feel silly or predictable, they could not expect to claim their audiences' attention for very long, and the enchantment would disappear. Leone sensed that the old fairy tales were slipping away and felt that "their loss would be irreplaceable". Focusing on convincing detail, making a concerted effort to keep the fairy tale as realistic as possible, putting an emphasis on the unpredictable, pumping up "the spectacle," and creating a hero in tune with the times could bring some of the enchantment back. He had enough experience to know that there was a world of difference between the mystifications of Hollywood and the facts of everyday life – a much more complex matter than just the contrast between 'myth' and 'reality'. And he was fascinated by exactly how cinema functioned as a latter-day form of myth. In his films from *A Fistful of Dollars* onward, he wants us to believe in his fables – he goes to considerable lengths to ensure that we do – yet at the same time he doesn't want us to believe them. He distances himself through irony, humor, and the voice of a character saying, "It's like playing cowboys and Indians". He wants to have it both ways.

[...] Sergio Leone made Westerns – set in another time and another country, in a scrupulously researched past that also resembled a dream. Instead of telling his stories in classic Hollywood fashion (as his apprenticeship had trained him to do), he embellished them, turned the grammar of film into a kind of rhetoric, and generally behaved toward the Western like a mannerist artist confronted by a biblical subject. One of the defining features of the Western was the

landscape, and Leone used landscapes in unsettling ways, making them either full of big faces or surprisingly empty and receding into the far distance. And rather than invoking the traditional morality of the Western, he turned the genre into a robust Mediterranean carnival peopled by tricksters and rogues.

When Leone cited Hollywood Westerns in his Dollars films – sometimes to reenchant them, sometimes to exorcise them – it was always in this fresh cultural context. When making *A Fistful of Dollars*, the Westerns he particularly had in mind, by his own account, were George Stevens's *Shane*, with its solitary rider from nowhere entering a valley range war, helping the 'holy family', then returning whence he came; Edward Dmytryk's *Warlock*, with its reference to the townspeople waiting for a gunfight "like little boys waiting for the circus parade"; and Budd Boetticher's *Ranown* cycle of low-budget Westerns that contrasted the granite-faced stoicism of the hero (Randolph Scott) with a series of colorful, well-drawn villains. In Boetticher's Westerns, the hero brings a sense of worth and purpose to a surprisingly bleak wilderness. In *A Fistful of Dollars*, the hero much prefers to exploit the situation.

Christopher Frayling, *Once Upon a Time in Italy*. The Westerns of Sergio Leone, Harry N. Abrams, New York 2005

## A HARD DAY'S NIGHT

GB, 1964 Regia: Richard Lester

■ T. it. *Tutti per uno*. Scen.: Alun Owen. F.: Gilbert Taylor. M.: John Jympson. Scgf.: Ray Simm. Mus.: John Lennon, Paul McCartney, George Martin. Int.: John Lennon (John), Paul McCartney (Paul), Ringo Starr (Ringo), George Harrison (George), Norman Rossington (Norm), Anna Quayle (Millie), Victor Spinetti (dirigente televisivo), Wilfrid Brambell (nonno), Deryck Guyler (ispettore di polizia), Phil Collins (uno dei fan). Prod.: Proscenium Films, Walter Shenson Films

■ DCP. D.: 87'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Criterion ■ Negativo originale scansionato in 4K presso Sony Colorworks. Restauro a cura di Criterion / The original negative was scanned in 4K at Sony Colorworks and the restoration was curated by Criterion

Assistere a una proiezione di *A Hard Day's Night* in un cinema di quartiere – allora esistevano ancora i cinema di quartiere, e i quartieri – era un'esperienza affascinante e molto divertente. Nelle prime settimane di programmazione il cinema era dominato da schiere di fan urlanti. Gradualmente l'isteria e i portafogli si assottigliavano e i Beatle-maniaci abbandonavano le sale per far posto ai Beatle-fan come me, altrettanto entusiasti ma più tranquilli. Se tornavamo a vedere il film più e più volte, era prima per capire, poi per goderci appieno la brillante sceneggiatura a quattro voci di Alun Owen e le euforiche acrobazie della cinepresa di quell'americano espatriato, Richard Lester. Oggi *A Hard Day's Night* conserva tutta la sua forza, il suo buonumore, la giovialità e la cortesia tipiche dell'atmosfera delle Midlands. Apprezziamo ancora la mano sicura con cui Lester dirige le sue star, come se fosse un indulgente fratello maggiore, e nell'assenza di presunzione di questa sicurezza riconosciamo il 'verso libero' di un personalissimo ritmo cinematografico (dove di tanto in tanto la macchina da presa indugia sull'istante di divertimento o di umiliazione di un personaggio secondario). Nel film ritroviamo quello che allora sollecitava la nostra adesione: la perfetta sintesi di un momento in cui, per molti di noi, era bello essere giovani. La perdita di quel momento, e di quella giovinezza, possono renderci malinconici quando riguardiamo (specie se da soli) *A Hard Day's Night*. Perché noi siamo invecchiati, e il film no. Dieci anni dopo ci rendiamo conto che era un rito di passaggio – glorioso – verso il nulla. Richard Corliss, "Film Comment", maggio-giugno 1974



A Hard Day's Night

Si potrebbe dire che il montaggio frammentato sia essenzialmente una derivazione della nouvelle vague (come si potrebbe dire che John Lennon qui è una versione britannica di Jean-Paul Belmondo, cosa che effettivamente è), ma ci sono almeno due differenze: lo stile e l'accessibilità. Il film di Lester applica l'approccio nouvelle vague a modo suo e con piglio più ottimista. E poi, se vogliamo essere realistici, l'impatto e l'influenza (negli Stati Uniti e in Gran Bretagna) di un film in lingua inglese con i Beatles sarà molto più profonda di quella di tutti i film della nouvelle vague messi insieme.

Ken Hanke, "Films in review", febbraio 1993

*Seeing A Hard Day's Night in a neighborhood theater — there were still neighborhood theaters, and neighborhoods, back then — was a fascinating experience, and a lot of fun. In the first few weeks of the film's run, the house was dominated by the hard-core screamers. Gradually, hysteria and overdrawn allowances depleted the theaters of these Beatlemaniacs, and my crowd — the Beatlephiles, just as enthusiastic but cooler — took over. If we went back again and again, it was first to comprehend,*

*and then to savor, the witty fourplay of Alun Owen's script and the high-spirited camerabatics of that expatriate American, Richard Lester.*

A Hard Day's Night today retains its vigor, its good humor, its Midlands courtliness and easy grace. We can still appreciate Lester's guiding hand on his stars, like an indulgent older brother, and recognize in its least self-conscious form the 'sprung rhythm' of his film tempo (when the comic pace is broken by a lingering shot of a bemused or humiliated bit player). We can also find in the film what we responded to then: its perfect distillation of a moment when, for a

*lot of us, it felt good to be young. The loss of that moment, and that youth, may make us melancholy when we watch A Hard Day's Night today, especially alone. We've aged, and it hasn't. Looking at the film a decade later, we realize it was a glorious rite of passage-to nowhere.* Richard Corliss, "Film Comment", May-June 1974

*It can be argued that the fragmented editing style is basically an outgrowth of the French New Wave film (just as it can be argued that John Lennon here is a British version of Jean-Paul Belmondo – and he is), but there are two very pertinent differences: attitude and accessibility. Lester's film applies the approach in its own way and in a much more upbeat frame of mind. Plus, if we are realistic, the impact and influence of an English language film with the Beatles is far more profound in general in the U.S. and Britain than all the French New Wave films put together.*

Ken Hanke, "Films in Review", February 1993

## WUTAI JIEMEI

Cina, 1964 Regia: Jin Xie

[Due sorelle] ■ T. int.: *Stage Sisters*. Scen.: Lingu Wang, Jin Xie, Jin Xu. F.: Zhenxiang Chen, Daming Zhou. M.: Lijun Zhang. Int.: Fang Xie (Chunhua Zhu), Yindi Cao (Yuehong Xing), Nan Deng (A Xin), Ran Ding (ufficiale Pan), Lin Dong (Ni San Laoye), Qi Feng (Xing Shi Fu), Ai-sheng Gao (Jiang Bo), Wei Li (Tang), Jingyi Luo (Yu Guiqing), Ji Ma (Qian Dakui). Prod.: Li Ding per Shanghai Film Studios ■ DCP. D.: 112'. Col. Versione cinese con sottotitoli inglesi / Mandarin version with English subtitles

■ Da: Shanghai Film Museum ■ Restaurato in 4k nel 2014 da Shanghai International Film Festival con il contributo di Shanghai Film Group, Shanghai Film Technology Co., Shanghai Film Museum, presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, con il sostegno di Jaeger-LeCoultre / Restored in 4k in 2014 by Shanghai International

Film Festival, in collaboration with Shanghai Film Group, Shanghai Film Technology Co., Shanghai Film Museum, sponsored by Jaeger-LeCoultre, at L'Immagine Ritrovata laboratory

*Wutai Jiemei* è un film inaspettatamente fluido e sottile, emotivamente plausibile. Ed è anche una storia ambiziosa e d'ampio respiro che accompagna le protagoniste dalle province al distretto teatrale di Shanghai e viceversa. Alcuni set un po' angusti riflettono la scarsità di risorse, ma la padronanza tecnica di Xie e il livello generale della recitazione eguagliano come minimo la qualità di un modesto dramma hollywoodiano degli anni Cinquanta o Sessanta.

Fang Xie e Yindi Cao sono rispettivamente Chunhua e Yuehong, le sorelle del titolo: in realtà sono due amiche conosciutesi negli anni Trenta quando Chunhua, in fuga da un matrimonio combinato, è stata accolta dalla compagnia itinerante dell'Opera cinese di cui faceva parte Yuehong. Le due belle ragazze, diventate star di provincia, finiscono nei guai quando un proprietario terriero le invita a cantare a casa sua e si aspetta che Yuehong offra a

lui e ai suoi amici un'esibizione privata. La giovane riesce a scappare, ma Chunhua, accusata di aver insultato il nobile, viene incatenata a una colonna sulla pubblica piazza dalle guardie nazionaliste. Per Fang Xie è una delle tante occasioni di mostrare il proprio talento drammatico.

Ma per buona parte del film le crisi morali e i conflitti di classe sono simili a quelli descritti dal cinema americano degli anni Trenta e Quaranta. I valori di Chunhua e dei suoi nuovi amici comunisti differiscono molto poco dai valori degli abitanti del Midwest che finiscono a Los Angeles e a New York nei nostri drammi proletari. E il femminismo del film non è reso meno autentico dalle motivazioni politiche che lo sottendono.

Il realismo emotivo fu probabilmente una delle ragioni per cui dopo l'avvio della Rivoluzione culturale il film fu proibito e Xie fu arrestato. L'evidente piacere con cui il regista ritrae il mondo equivoco degli anni Trenta a Shanghai, sua città natale, probabilmente non aiutò.

Mike Hale, *Two 'Sisters' From Time of Mao Star Again*, "The New York Times", 25 settembre 2009



Wutai Jiemei

*Two Stage Sisters* is unexpectedly fluid and subtle, with emotions that ring true. It's also a sweeping, ambitious narrative that moves from the provinces to the theater district of Shanghai and back again. Some cramped staging may reflect a lack of resources, but Mr. Xie's technical assurance and the overall level of the acting are the equal of at least a modest Hollywood drama of the 1950s or '60s. Xie Fang and Cao Yindi star as Chunhua and Yuehong, the sisters of the title, who are actually friends brought together in the 1930s when Chunhua flees an arranged marriage and is taken in by the traveling Chinese opera company to which Yuehong belongs. The two good-looking young women become provincial stars, which gets them in trouble when a local landowner invites them to sing at his house and expects Yuehong to stay and give him and his friends a private recital.

She escapes, but in the aftermath, Chunhua, who takes the rap for having insulted the gentry, is chained to a post in the public square by the Nationalist gendarmes. It's one of many chances for Ms. Xie to flash her talent for noble suffering. But through much of the film, the moral crises and the class conflicts play out almost exactly as they did in American pictures of the 1930s and '40s. The values of Chunhua and her new Communist friends differ very little from the values of the Midwesterners drawn to Los Angeles and New York in our own proletarian dramas. And the film's feminism is no less genuine for being politically motivated.

Its emotional realism was most likely one of the reasons that the film was banned and Mr. Xie imprisoned once the Cultural Revolution began. The obvious delight Mr. Xie took in portraying the 1930s louche life in Shanghai, his hometown, probably didn't help.

Mike Hale, *Two 'Sisters' From Time of Mao Star Again*, "The New York Times", 25 September 2009



Long men kezhan

## LONG MEN KEZHAN

Taiwan, 1967 Regia: King Hu

[La locanda del dragone] ■ T. int.: *Dragon Inn*. T. alt.: *Dragon Gate Inn*. Scen.: King Hu. F.: Hui-Ying Hua. M.: Hung-Min Chen. Mus.: Lan-Ping Chow. Int.: Ling-Feng Shang Kuan, Jun Shi, Ying Bai, Feng Hsu, Chien Tsao, Han Hsieh. Prod.: Yung-Fong Sha per Union Film Company ■ DCP. D.: 111'. Versione cinese con sottotitoli inglesi / Mandarin version with English subtitles ■ Da: Chinese Taipei Film Archive ■ Il restauro digitale in 4K è stato realizzato dal Chinese Taipei Film Archive presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire dal negativo. Il direttore della fotografia ha supervisionato il color grading / Digital restoration made in 4K by the Chinese Taipei Film Archive AT L'Immagine Ritrovata laboratory in Bologna from the negative. The director of photography has supervised the color grading

In *Long men kezhan* è chiaro che King Hu si stava allontanando dalle convenzioni narrative occidentali. All'inizio del film si fissano le coordinate storiche e sociopolitiche della vicenda, e la mole di informazioni è tale da rendere quasi impossibile assimilarla; alla fine, dopo aver affrontato difficoltà appa-

rentemente insormontabili, molti personaggi eroici muoiono. Erano situazioni insolite per gli spettatori abituati al cinema hollywoodiano. Dal punto di vista stilistico, Hu elabora e dilata il crescendo che porta alle battaglie nella locanda e 'gioca' con la composizione delle inquadrature e con il montaggio ritmico, sottolineando l'aspetto formale. Iniziamo a percepire l'intensità dello sguardo dei personaggi. Qui la star femminile, Ling-Feng Shang Kuan, assume un ruolo di spicco: la sua Zheng Peipei si traveste da uomo e finge di essere Zhu Hui, il 'fratello' di Zhu Ji (interpretato da Shue Han). Hu fa seguire alla lunga introduzione 15 straordinari minuti di riprese in esterni, dove ogni singola inquadratura è splendidamente composta e dove i variopinti costumi storicamente accurati sono contrapposti a un paesaggio spento, grigiastro e roccioso. Ancora più sorprendente è la scena in cui Zhu Hui fa ritorno alla locanda e combatte con Mao Zongxian (interpretato da Han Yingjie), l'agente di un eunuco (personaggi ricorrenti nei film di Hu). Volano le frecce, le acrobazie sono rese ancora più dinamiche ed eccitanti grazie al formato panoramico e al montaggio costruttivista, e nel turbinio

di immagini in cui i personaggi o gli oggetti si limitano talvolta a sfiorare i margini dell'inquadratura, lasciando allo spettatore il compito di colmare le lacune visive – tecnica che David Bordwell definisce “glimpse”, balenio – Hu si rivela vero maestro dell'azione cinematografica. Inoltre, *Long men kezhan* è il film che sviluppa in maniera più evidente i principi e gli effetti derivati dall'Opera di Pechino.

*Long men kezhan* batté tutti i record di permanenza nelle sale con 105 giorni di programmazione a Taipei, superando al botteghino anche i film di Hong Kong e diventando il titolo in lingua cinese di maggior successo a Taiwan. Riscosse un successo enorme anche in Corea del Sud e nel Sud-est asiatico, e nel 1968 trionfò a Hong Kong [...]. Peter Rist, *King Hu. Experimental, narrative filmmaker*, in *Cinema Taiwan. Politics, Popularity and State of the Arts*, edited by Darrell William Davis and Ru-shou Robert Chen, Routledge, London-New York 2007

*It is evident in Long men kezhan, that King Hu was departing from Western narrative conventions. So much information is given at the opening of the film establishing the historical and sociopolitical coordinates that it is almost impossible to digest all of it; many heroic characters die at the end after facing seemingly insurmountable odds; both are situations that were unfamiliar to spectators of Hollywood entertainment. Also, stylistically, Hu elaborates and extends the build-up to confrontations in the inn, and 'plays' even more with shot composition and rhythmic editing, especially highlighting the importance of the look. We begin to really feel the intensity of a character's gaze. Here the female star, Shangguan Lingfeng, gets top billing and, like Zheng Peipei she cross-dresses, posing as Zhu Hui, the 'brother' of Zhu Ji (played by Shue Han). Following the aforementioned introduction, Hu provides a stunning fifteen minutes of exterior cinematography, where every shot is beautifully staged and composed and where the colorful, histori-*

*cally accurate costumes are set off against a muted, grayish, rocky landscape. Even more striking is the scene where Zhu Hui returns to the inn and fights Mao Zongxian (played by Han Yingjie), the agent of a eunuch (characters who recur often in Hu's films). With arrows flying through the air and acrobatics made even more dynamic and exciting through the full width of the widescreen frame and editing on the pulse, at the instant something or someone touches the frame edge – what David Bordwell terms the “glimpse” – Hu establishes himself as the true ‘master’ of cinematic action. In addition, Long men kezhan is the film which most obviously develops the principles and effects derived from Beijing opera.*

*Long men kezhan had a record-breaking run of 105 days in Taipei, topping all Hong Kong and other films at the Taiwan box office, becoming the most successful Chinese-language film till then, on the island; it was also enormously successful in South Korea and Southeast Asian territories, and eventually triumphed in 1968 in Hong Kong [...].*

*Peter Rist, King Hu. Experimental, narrative filmmaker, in Cinema Taiwan. Politics, Popularity and State of the Arts, edited by Darrell William Davis and Ru-shou Robert Chen, Routledge, London-New York 2007*

## BRAND X

USA, 1969-70

Regia Wynn Chamberlain

■ Sog. e Scen.: Wynn Chamberlain. F.: John Harnish. M.: Wynn Chamberlain, John Harnish, Mike Misch. Mus.: Ken Lauber. Int.: Taylor Mead, Sally Kirkland, Frank Cavestani, Tally Brown, Ultra Violet; Abbie Hoffman, Candy Darling, Sam Shepard, Madalyn LLOYD, Sam Ridge, Joy Bang, Jim Huff, Susan Baumgartner, John Long, Jim Maya. Prod.: Wynn Chamberlain. ■ DCP. D.: 87'. Col. Versione inglese con sottotitoli italiani / English version with Italian subtitles ■ Da: Fondazione Cineteca

di Bologna ■ Restaurato nel 2014 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia positiva 16mm e da una colonna ottica 16mm di proprietà del regista / Restored in 2014 by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory from a 16mm positive print and a 16mm optical negative soundtrack owned by the director

Wynn Chamberlain era un artista di successo della New York degli anni Sessanta. Viveva e lavorava al 222 di Bowery ed era amico di Andy Warhol, Willem de Kooning, Larry Rivers, William Burroughs, Brion Gysin, Frank O'Hara e Jonas Mekas. Nel 1969 scrisse e diresse l'innovativo *Brand X* (uscito nel maggio del 1970) interpretato da Taylor Mead e amato da Marcel Duchamp, che andò a vederlo più volte all'Elgin Theater di New York. Nel 1971 Chamberlain andò in India, dove visse per vent'anni. Nel 1997 si è trasferito in Marocco, a Marrakech.

Taylor Mead, poeta, artista e attore americano, è apparso in più di venti film sperimentali di Andy Warhol, Jack Smith e Ron Rice ed è una figura nota e amatissima della scena artistica newyorkese.

*Brand X* usa la banalità della programmazione televisiva come cornice per esporre e ridicolizzare la politica e i tabù dell'epoca. È un film sovversivo nel suo minare e smontare la tv generalista fino a metterne in dubbio la razionalità e l'attendibilità.

Oggi, quando ci si appresta a guardare *Brand X*, è importante ricordare che il film fu realizzato sei mesi dopo gli omicidi di Martin Luther King e Robert F. Kennedy. Richard Nixon era appena diventato presidente degli Stati Uniti, e due settimane dopo la prima newyorkese di *Brand X* si svolsero i fatti dell'Università dell'Ohio, dove la Guardia Nazionale nel giro di soli 13 secondi sparò 67 colpi su un gruppo disarmato di studenti che protestava-





Brand X

no contro l'invasione statunitense della Cambogia. Quattro studenti morirono, nove restarono paralizzati per sempre e molti rimasero feriti.

Il biennio 1968-69 fu un periodo disastroso, tanto che Lil Picard, che era sopravvissuta alla catastrofe tedesca degli anni Trenta, sulla rivista "inter/VIEW" paragonò quegli anni agli ultimi giorni della Repubblica di Weimar, quelli che precedettero l'avvento di Hitler, e ricordò il primo verso di una poesia scritta negli anni Trenta dal celebre drammaturgo Bertolt Brecht: "Davvero vivo in tempi bui". Picard, commentando *Brand X* nel 1970, predisse che "Questo film potrà un giorno diventare una commedia brechtiana della verità, metafora profetica delle tante cose che presto vivremo in America".

E così fu. Come la libertà di Weimar fu seguita dalla repressione nazista, il desiderio di verità e giustizia negli Stati Uniti alimentò il Festival di Woodstock, i Sette di Chicago, le Pantere Nere e tanti altri gruppi rivoluzionari che inevitabilmente cedettero il passo a una tendenza reazionaria, la quale

iniziò con Nixon, fu normalizzata da Gerald Ford, venne resa attraente da Ronald Reagan e raggiunse un'intensità inusitata con gli attacchi alla Costituzione degli Stati Uniti e ad altre istituzioni condotti da George W. Bush. In *Brand X*, però, si ride. Per citare Abraham Lincoln, "Con la terribile pressione che abbiamo su di noi notte e giorno, se non ridessi morirei".

Ci si può scagliare con veemenza contro i potenti che si proclamano padroni del mondo, ma ridere di loro come fa *Brand X* suscita sollievo e gratitudine. Ridere dei malefici dei potenti, però, può essere pericoloso. *Brand X* fu ostracizzato proprio perché era il primo a farlo.

Wynn Chamberlain

*Wynn Chamberlain was a successful artist in New York in the 1960's. He lived and worked at 222 Bowery and was friends with Andy Warhol, Willem de Kooning, Larry Rivers, William Burroughs, Brion Gysin, Frank O'Hara and Jonas Mekas. In 1969 he wrote and directed the ground-breaking film Brand*

*X (released in May 1970) starring Taylor Mead, also attended constantly by Marcel Duchamp when it showed at the Elgin Theater in New York. In 1971 he went to India, and lived there for twenty years. In 1997 he moved to Marrakech, Morocco.*

*Taylor Mead is an American poet, artist and actor who has appeared in more than twenty underground films by Andy Warhol, Jack Smith and Ron Rice. He is known as a beloved icon of the downtown New York art scene.*

*Brand X uses simplistic television programming as a frame to expose and ridicule the politics and taboos of the day. Brand X is subversive in that it undermines and deconstructs broadcast TV so that your belief in its rationality is seriously challenged.*

*When viewing Brand X now, it is important to recall that six months before production of this picture began, Martin Luther King and Robert F. Kennedy had both been murdered, Richard Nixon had just been sworn in as President of the United States, and two weeks before Brand X opened in New York, at a University in Ohio the National Guard over a period of 13 seconds fired 67 rounds of ammunition into an unarmed group of students protesting the U.S. invasion of Cambodia. Four students were killed, nine were permanently paralyzed and many injured.*

*1968-69 was historically a disastrous period. So terrible that Lil Picard an exiled survivor of the German disaster of the 1930's writing in "inter/VIEW" magazine compared it to the last days of the Weimar Republic in Germany immediately before Hitler and his gang took power and she recalled a poem written by the famous dramatist Bertolt Brecht in 1932 whose first line reads, "Really we are Living in Disastrous Times". Picard, writing about Brand X in 1970, went on to predict that, "It could well be this film will in time become a Brechtian Truth Comedy, a prophetic metaphor for many of the things we would soon be experiencing in American life".*

*And so it was. Just as the freedom of the Weimar Republic in Germany brought on the repressions of the Nazi party, so did the desire for justice and freedom in the United States nurture the Woodstock Festival, the antics of The Chicago Seven, the Black Panthers and countless other revolutionary groups which inevitably gave way to a new recidivist movement that began with Nixon, was bowdlerized by Gerald Ford, glamorized by Ronald Reagan and carried to unprecedented levels of attacks on the Constitution of the United States and other public institutions by George W Bush. At Brand X, however, people are laughing. Abraham Lincoln is quoted as saying, "With the fearful strain that is upon us night and day, if I did not laugh, I should die".*

*You can rant and rave at the powerful who openly proclaim they are the rulers of the world, but to laugh at them as Brand X does causes one to catch one's breath and laugh in relief that someone has done it at last. To laugh at the voodoo of powerful ogres, however, can be dangerous. Brand X was blackballed and shut down because it was among the first to do so.*

Wynn Chamberlain

## LA PIÙ BELLA SERATA DELLA MIA VITA

Italia-Francia, 1972 Regia: Ettore Scola

Sog.: dal romanzo *La panne* di Friedrich Dürrenmatt. Scen.: Sergio Amidei, Ettore Scola. F.: Claudio Cirillo. M.: Raimondo Crociani, Loredana Cruciani. Mus.: Armando Trovajoli. Int.: Alberto Sordi (Alfredo Rossi), Michel Simon (Zorn, il procuratore), Pierre Brasseur (conte La Brunetière), Charles Vanel (Dutz, il giudice-presidente), Claude Dauphin (Buisson, il cancelliere), Janet Agren (Simonetta), Giuseppe Maffioli (Pilet), Dieter Ballmann (meccanico), Hans Ballmann (meccanico). Prod.: Dino De Laurentiis per Produzioni De Laurentiis International Manufacturing Company, Columbia Films ■ DCP. D.: 106'.

Versione italiana con sottotitoli inglesi / Italian version with English subtitles ■ Da: Sony Columbia ■ Restaurato in 2K da Sony Pictures presso Colorworks. L'originale 35mm è stato scansionato a 4K presso Colorworks. Le operazioni di restauro volte a correggere i danni dell'immagine sono state eseguite presso Prasad Group in India, il restauro sonoro presso Chace Audio by Deluxe. Color correction e DCP sono stati eseguiti presso Colorworks / The film was restored in 2K by Sony Pictures at Colorworks. The 35mm original release print was scanned at 4K at at Colorworks. Digital image restoration to correct for damage was completed at Prasad Group in India, and audio restoration at Chace Audio by Deluxe. Color correction and DCP completed at Colorworks

All'inizio degli anni Settanta alcuni film etichettati come 'commedia all'italiana' rivelarono un'asprezza più acuminata nel delineare la degenerazione della borghesia nostrana. Nell'arco di poco più di un anno escono *Roma bene* (1971) di Lizzani, quadro impietoso di industriali e aristocratici, *In nome del popolo italiano* (1971) di Risi, dove un imprenditore corruttore è assediato da un giudice, e *La più bella serata della mia vita* (1972) di Ettore Scola, dove un magistrato Alberto Sordi è Alfredo Rossi, commerciante romano di tessuti residente a Milano, che, in viaggio a Lugano per depositare illegalmente i suoi soldi, insegue una bella centaura e precipita in una trappola surreale. Infatti si ferma in un castello nei boschi svizzeri, dove quattro anziani magistrati lo processano nel corso di una cena sontuosa che sembra un gioco ma si conclude in modo imprevedibile.

Scola e lo sceneggiatore Sergio Amidei si ispirarono a un bellissimo racconto di Friedrich Dürrenmatt, *La panne* (1956), adattando la fisionomia del protagonista – incarnazione di un cinismo triviale – a un ordinario 'mostro' italiano così narcisista e compreso nella propria sfacciata impunità da compiacersi di essere descritto come

un criminale. Scola e Amidei modificarono alcuni elementi del racconto, traducendo magnificamente anche nel film il crescendo inquisitorio che denuda i misfatti commessi dall'uomo medio, grazie al sarcasmo tagliente dei dialoghi, all'inquietante atmosfera del castello, ai raffinati cromatismi rossi e scuri della fotografia di Claudio Cirillo, alle scenografie di Luciano Ricceri e ai quattro Stradivari che circondano Sordi, tutti venerabili vegliardi del cinema francese: il rabelaisiano Michel Simon, il gelido Claude Dauphin, il sornione Charles Vanel e il volpino Pierre Brasseur, morto improvvisamente al termine delle riprese. Sottovalutato dalla critica e dal pubblico al momento dell'uscita natalizia, intravvisibile per quarant'anni, il film inaugura una nuova fase nel cinema di Scola che, per la prima volta si ispira ad un testo letterario e privilegia la claustrofobia come dimensione narrativa. È anche un film significativo nella collaborazione fra Sordi e Scola (iniziata negli anni Cinquanta, quando il secondo era uno sceneggiatore), approfondendo quei lineamenti di viltà e opportunismo già presenti nell'editore Di Salvo di *Riusciranno i nostri eroi...* (1968), con in più una tinta di crudeltà che ritroveremo in *Come una regina* (episodio di *I nuovi mostri*, 1977) e nel discontinuo *Romanzo di un giovane povero* (1995).

Impossibile non vedere nell'imprenditore lombardo che porta i suoi soldi di nascosto in Svizzera il futuro Presidente del Consiglio che proprio in quegli anni muoveva i suoi primi passi da imprenditore.

Roberto Chiesi

*At the beginning of the seventies some films labelled as 'Comedy Italian Style' expressed an edgier bitterness in defining the degeneration of the Italian bourgeoisie. In just over a year three films were released: Lizzani's *Roma bene* (1971), an unforgiving image of industry and aristocracy; Risi's *In nome del popolo italiano* (1971) where a corrupt entre-*



La più bella serata della mia vita

preneur is harangued by a judge; and *The Most Wonderful Evening of My Life* (1972) directed by Ettore Scola, where a masterful Alberto Sordi is Alfredo Rossi, a fabric salesman from Rome who lives in Milan and who meets a beautiful woman on a motorbike, while going to Lugano in order to illegally deposit some money, and falls into a surreal trap. He ends up in a castle in the Swiss woods, where four elderly judges put him on trial during a sumptuous dinner. It seems like a game but has an unexpected ending.

Scola and the scriptwriter Sergio Amidei were inspired by Friedrich Dürrenmatt's beautiful short story *A Dangerous Game* (1956), adapting the main character, who is the incarnation of crude cynicism, into an everyday Italian 'monster' who is so narcissistic and insolently believing to be above the law that it pleases him to be described as a criminal.

Scola and Amidei modify some elements of the story, magnificently transporting the questioning crescendo that strip the misdeed committed by the average man, thanks to the cutting sarcasm in the dialogues, the disturbing atmosphere at the castle, the finest dark and red colours of Claudio Cirillo's photography, Luciano Ricceri's sets and the four Stradivarius that revolve around Sordi, all venerable elders of French cinema: the rabelasian Michel Simon, the frosty Claude Dauphin, the crafty Charles Vanel and the fox-like Pierre Brasseur, who died suddenly at the end of filming. Underrated by critics and the public when it was released at Christmas time, the film ushered in a new phase in cinema for Scola, who for the first time had been inspired by a literary text and who gives claustrophobia a narrative dimension.

It is also a significant film in the collaboration between Sordi and Scola (begin-

ning in the fifties, when the latter was a scriptwriter), enhancing the features of cowardice and opportunism which were already present in the character Di Salvio with *Will Our Heroes Be Able to Find Their Friend Who Has Mysteriously Disappeared in Africa?* (1968), with a hint of ruthlessness in *Come una regina* (episode in *I nuovi mostri*, 1977) and in the uneven *Romanzo di un giovane povero* (1995).

In the businessman who secretly moves his money from Lombardy to Switzerland we cannot help recognizing the future Italian Prime Minister, who was then taking his first steps as an entrepreneur.

Roberto Chiesi

## I CORTOMETRAGGI DI JACQUES TATI JACQUES TATI'S SHORT FILMS

I cortometraggi di Jacques Tati sono stati restaurati su iniziativa di Les Films de Mon Oncle da due laboratori: L'Immagine Ritrovata (Italia) per l'immagine e L.E. Diapason (Francia) per il suono. Il primo passo è consistito nel trovare il materiale originale conservato nell'archivio personale di Jacques Tati, presso gli Archives Françaises du Film, nella rete delle cineteche e in vari laboratori.

*Jacques Tati's short films were restored in their entirety at the initiative of Les Films de Mon Oncle, by two laboratories: L'Immagine Ritrovata (Italy) for the image and L.E. Diapason (France) for the sound. The first step was to find the original material still extant in Jacques Tati's personal archives, at the Archives Françaises du Film, through the network of cinémathèques and in various laboratories.*

### GAÏ DIMANCHE

Francia, 1935 Regia: Jacques Berr

■ T. int.: *Joyful Sunday*. Scen.: Jacques Tati, Rhum. F.: Marcel Paulis. Mus.: Michel Levine. Prod.: Marcel de Hubsch per Atlantic Film. ■ DCP. D.: 21'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ■ Da: Les Films de Mon Oncle ■ La colonna immagine deriva da due copie 16mm provenienti rispettivamente dall'archivio Gaumont e dal Forum des images, che hanno finanziato il restauro. Benché incompleto, è stato usato il negativo sonoro conservato presso gli Archives françaises du film / *The image track came from two 16mm prints, one from the Gaumont archives and the other from the Forum des images, which sponsored the restoration. The sound negative in the Archives françaises du film was used, even though it was incomplete.*

Primo film conosciuto di Tati, *Gai dimanche* è datato 1935. Tati interpreta un dandy sfortunato, vagamente barbone ma vestito con una certa eleganza, cacciato all'inizio del film dall'entrata della metropolitana in cui ha passato la notte. Si lascia trascinare da un amico venditore ambulante a un picnic, e per la scampagnata i due compari affittano una sgangherata decappottabile imbarcando una schiera di strampalati. Già si delinea, timidamente, il futuro personaggio dello sva-porato in balia degli eventi, pigramente spinto dal vento, simile alla freccia della segnaletica stradale che da senso unico si è fatta banderuola. Claude Beylie, *Jacques Tati inconnu...*, "Cinéma", n. 23, dicembre 1957

*Tati's first famous film, Gai dimanche, is dated 1935. Tati plays a down-and-out dandy, slightly tramp-like but dressed with a kind of elegance, who at the start of the film is pushed out from the entrance to the underground station where he spent the night. He lets himself be dragged to a picnic by his peddler friend, and the two of them rent a rickety convertible for an outing and pick up a series of eccentric people. The first faint outline of the airhead character is already outlined: he is powerless to control his destiny, lazily pushed by the wind, like one way arrow road sign that has since been blown about by the wind. Claude Beylie, Jacques Tati inconnu..., "Cinéma", n. 23, December 1957*

### SOIGNE TON GAUCHE

Francia, 1936 Regia: René Clément

■ Tit. int.: *Work On Your Left*. Scen.: Jean-Marie Huard. F.: René Clément. Mus.: Jean Yatove. Int.: Jacques Tati (Roger), Max

Martel (postino), Luis Robur (pugile), Jean Aurel (ragazzino). Prod.: Fred Orain per Cady Film ■ DCP. D.: 13'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ■ Da: Les Films de Mon Oncle ■ Il restauro digitale finanziato da Berluti si è basato su un interpositivo scena e colonna conservato presso gli Archives françaises du film. Le condizioni del materiale erano relativamente buone, se si eccettuano le estremità danneggiate del rullo / *The digital restoration sponsored by Berluti was based on a combined (image and sound) inter-positive kept in the Archives françaises du film. Apart from damaged reel extremities, it was in a relatively good state*

Per un casuale concorso di circostanze nel 1936 l'apprendistato cinematografico di Jacques Tati venne ad incrociare quello di René Clément, con cui avrebbe stretto un'effimera complicità legata a qualche progetto mai realizzato (come il mediometraggio *Rugby*, ideato a quattro mani).

Finora Tatischeff (appena ribattezzatosi Tati) si era soprattutto esibito sulle scene, in particolare come autore-attore di uno spettacolo, *Impressions sportives* (1934). Aveva anche interpretato tre cortometraggi (di due ha scritto anche la sceneggiatura), non particolarmente fortunati. Da parte sua, Clément, appena ventiseienne, era stato assistente di Charles Barrois per *On demande une brute* (1934) e di Jacques Berr per *Gai dimanche* (1935), entrambi interpretati da Tati. Così Tati gli affidò la regia e la fotografia di *Soigne ton gauche*, che costituisce un primo abbozzo interessante di alcuni motivi che ritroveremo nel cinema dell'autore di *Mon oncle*. L'ambiente ricorda infatti *Jour de fête*: la campagna come dominio dell'infanzia, dove un ragazzo di fattoria, Roger, rimane affa-

scinato dagli allenamenti di un pugile tanto da impegnarsi in un match contro un avversario invisibile, ma sarà brutalmente ricondotto alla realtà. Se nella sublimazione dell'agonismo in humour lunare è già riconoscibile lo stile di Tati, anche al contributo di Clément è riconducibile la definizione delle figure sullo sfondo (come i bambini) e l'autenticità degli ambienti.

Roberto Chiesi

*By a chance turn of events in 1936, Jacques Tati's film apprenticeship coincided with that of René Clément, with whom he would have a short-lived collaboration on some projects which were never completed (such as the medium-length film Rugby, written by both of them).*

*Up to this point Tatischeff (who had recently renamed himself Tati) had mainly performed on the stage, in particular as writer and actor of the play, Impressions sportives (1934). He had also acted in three not particularly successful short films (two of which he had also written the screenplay for). Clément, who had just turned twenty-six, had been the assistant for Charles Barois in On demande une brute (1934) and for Jacques Berr in Gai dimanche (1935), both of which starred Tati. So Tati entrusted him with the direction and photography of Soigne ton gauche, which was the first sketch of some of the interesting features that we see again in films by the director of Mon oncle. The environment is reminiscent of Jour de fête: the countryside as the home of childhood, where Roger, a farm boy, is fascinated by a boxer training so he begins fighting an invisible opponent, but is brutally brought back to reality. If Tati's style is already recognisable in the elevation of competitiveness into a surreal humour, the definition of the characters (like the children) in the background and the authenticity of the environment can also be traced back to Clément's contribution.*

Roberto Chiesi

## L'ECOLE DES FACTEURS

Francia, 1946 Regia: Jacques Tati

■ Tit. int.: *The School for Postmen*. Scen.: Jacques Tati. F.: Louis Felix. M.: Marcel Moreau. Mus.: Jean Yatove. Int.: Jacques Tati (il postino), Paul Demange (il postino capo). Prod.: André Paulvé, Fred Orain per Cady Film ■ DCP. D.: 15'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / French version with English subtitles ■ Da: Les Films de Mon Oncle ■ Il negativo originale su supporto nitrato conservato presso gli Archives françaises du film era un composito e comprendeva molte inquadrature ricavate da controtipi. Il restauro è stato eseguito in associazione con il Musée de la Poste / The original nitrate negative kept in the Archives françaises du film was a composite and it included many shots derived from duplicates. The restoration was carried out in partnership with the Musée de la Poste

Nel 1946 Tati firma, assieme a Henri Marquet, la sceneggiatura di un cortometraggio, *L'Ecole des facteurs*. René Clément sta preparando il suo primo grande film, *Operazione Apfelken*, e gli cede la regia. La produzione è affidata a Fred Orain. Tati è quindi attore, sceneggiatore e regista. *L'Ecole des facteurs* riprende da *Soigne ton gauche* il postino in bicicletta e il giovanotto serafico per riunirli in un solo personaggio. Tati interpreta François. Si è lasciato crescere un folto paio di baffi scuri, leggermente spioventi. La giacchetta è un po' corta e le gambe sono un po' troppo lunghe, obbligandolo ad ancheggiare comicamente a ogni pedalata per non sbattere le ginocchia contro il manubrio. [...] Il tema della corsa a inseguimento, la violenza fisica di numerosi effetti comici, l'astuzia, quindi l'ottimismo del nostro eroe di fronte alle avversità, tutto qui ricorda il burlesque americano. Trent'anni prima, *L'Ecole des facteurs* avrebbe potuto essere annoverato tra i migliori prodotti degli studios di Mack Sennett. Con il senno di poi, lo stesso Tati riconoscerà che questi diciotto minuti segnano il

vero e proprio inizio della sua carriera cinematografica.

Marc Dondey, *Tati*, Ramsay, Paris 2002

*In 1946, Jacques Tati, along with the scriptwriter Henri Marquet, completed the short film, L'Ecole des facteurs. René Clément was preparing his first great film, The Battle of the Rails, and he handed over the direction to him. The production was entrusted to Fred Orain. Tati was therefore the actor, scriptwriter and director. L'Ecole des facteurs takes from Soigne ton gauche the characters of the postman on his bicycle and the angelic young man, reuniting them in a single character. Tati plays François. He grew a thick, slightly sloping, moustache. His jacket is a bit short and his legs are a bit long, forcing him to wiggle his hips in a comic fashion with every push of the pedals so as not to hit his knees on the handlebar. [...] The theme of pursuit racing, the physical violence of the numerous comic effects, the shrewdness and the optimism of our hero in the face of adversity, it is all reminiscent of American burlesque. Thirty years earlier, L'Ecole des facteurs would have been counted as one of the best of Mack Sennett's products. With the benefit of hindsight, Tati would recognize that these eighteen minutes signalled the true beginning to his cinematographic career. Marc Dondey, Tati, Ramsay, Paris 2002*

## COURS DU SOIR

Francia, 1967 Regia: Nicolas Ribowski

■ T. int.: *Evening Classes*. Scen.: Jacques Tati. F.: Jean Badal. M.: Nicole Gauduchon. Mus.: Léo Petit. Int.: Jacques Tati (il professore), Marc Monjou (un allievo). Prod.: Bernard Maurice per Telecip, Specta Films. ■ DCP. D.: 27'. Col. Versione francese con sottotitoli inglesi / French version with English subtitles ■ Da: Les Films de Mon Oncle ■ Il negativo originale conservato presso gli Archives françaises du film, anche se in buone condizioni,



era composto da elementi disomogenei: alcuni a colori, alcuni in bianco e nero, in pellicole e formati diversi, provenienti sia da originali, sia da copie / *The original negative in the Archives françaises du film, although in good condition, was made up of very disparate elements: some in colour, some in black and white, in different formats and film stocks, from both originals and copies.*

Durante le riprese di *Playtime*, la lunga costruzione delle scenografie, le infinite ripetizioni, le scene rigirate incessantemente creano un clima di vera frustrazione su un set di Tati.

Durante quel periodo difficile, i giorni dedicati a *Cours du soir* sono una felice parentesi. Girato su sceneggiatura di Tati dal suo assistente Nicolas Ribowski, questo cortometraggio usa le scenografie e gli attori di *Playtime*. Gli uomini d'affari vengono trasformati in bravi scolaretti alla scoperta dei vari modi di fumare una sigaretta, di montare a cavallo o di cadere dalle scale. A far loro da professore di questo corso di 'osservazione' abbiamo Hulot che entra in classe e si toglie cappotto e cappello per assumere i tratti di Jacques Tati. Alla fine della lezione, il professore passeggia per la città. Mentre passa davanti ad alti palazzi, le facciate si scostano come per magia, rivelando un terreno abbandonato con qualche baracca di legno. Hulot scompare in una di esse. *Cours du soir* presenta per la prima volta sullo schermo vari numeri classici di Tati, e grazie alla sua modestia il cortometraggio costituisce un commento pertinente all'epica avventura di *Playtime*, di cui è l'immagine rovesciata. Svelando il rovescio della scenografia e del personaggio, Tati applica il senso dell'osservazione anche a se stesso.

Marc Dondey, *Tati*, Ramsay, Paris 2002

*During the filming of Playtime, the long construction of the sets, the infinite repetition and the incessant retakes created a real air of frustration on Tati's set.*

*During that difficult period, the days dedicated to Cours du soir were a happy interval. Filmed by Tati's assistant Nicolas Ribowski using Tati's screenplay, this short film used the sets and actors from Playtime. The businessmen are transformed into good schoolboys looking for various ways to smoke a cigarette, get on a horse or fall down the stairs. The teacher for this course in 'observation' is Hulot who comes into the classroom and takes off his coat and hat, assuming the Jacques Tati's traits. At the end of the lesson, the teacher takes a walk in the city. As he is walking in front of buildings, their facades are stripped away as if by magic, revealing an abandoned ground with some wooden shacks. Hulot disappears inside one of them. Cours du soir shows some of Tati's skills for the first time on screen, and thanks to his modesty the short film provides a relevant comment on the epic adventure of Playtime, of which it is the mirror image. Unveiling the opposite of the screenplay and the characters, Tati also turns the observation onto himself.*

Marc Dondey, *Tati*, Ramsay, Paris 2002

## DÉGUSTATION MAISON

Francia, 1976 Regia: Sophie Tatischeff

■ Tit. int.: *Home Tasting*. Scen.: Sophie Tatischeff. F.: Pierre Dupouey. M.: Joëlle Hache. Scgf.: Denis Martin-Sisteron. Int.: Dominique Lavanant, Dédé, Gilberte Géniat. Prod.: CEPEC, Specta Films ■ DCP. D.: 13'. Col. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ■ Da: Les Films de Mon Oncle ■ Benché il film sia relativamente recente, il materiale originale era assai deteriorato (i colori erano sbiaditi e le giunture danneggiate). Tuttavia, i negativi scena e suono 16mm hanno permesso un restauro perfetto dell'immagine / *Although the film is relatively recent, the original material had aged badly (the colour had faded and the splices were damaged). However the 16mm image and sound negatives enabled a perfect restoration of the image*

*Dégustation maison* ha ottenuto il premio del Festival di Cabourg nel 1977. Elabora tutta la propria scrittura in campi e controcampi e dà chiaramente al montaggio il primato sull'immagine. La cosa non sorprende: prima di passare alla regia, Tatischeff era montatrice. Questa simbiosi tra regia e montaggio le permette di creare un cinema purissimo. Lo spettacolo è garantito dalle corrispondenze tra le inquadrature, dagli sbalzi di ritmo, dal moltiplicarsi dei poli d'attrazione. Tatischeff è a tratti appassionante. Il film si basa sul campo medio, continuamente ricollocato dall'inserzione di un primo piano o di una figura media, ma senza mai lasciare che il montaggio disperda o diminuisca la scelta precedente delle inquadrature. Tutto sembra costruito per magia senza che la costruzione sia concretamente afferrabile.

Leonardo de la Fuente, *La Preuve par six*, "Cinéma", n. 240, dicembre 1978

*Dégustation maison won the Festival of Cabourg in 1977. The film, directed by Sophie Tatischeff, is very impressive and develops her own writing in shots and reverse shots and clearly gives importance to the editing over image. This is not surprising because, before becoming a director, Tatischeff was an editor. This symbiosis of directing and editing allowed for the creation of pure cinema. The spectacle is guaranteed by the correspondence of the shots, the sudden changes of pace and by the increasing points of attraction. Tatischeff makes cinema that can be thrilling at times. The film uses medium-long shots which are continuously relocated into the foreground or with another medium image, but without ever letting the editing break up or taking away from the choice of the previous shots. It all seems to be constructed for magic, when the construction itself is not easy to understand.*

Leonardo de la Fuente, *La Preuve par six*, "Cinéma", n. 240, Dicembre 1978

## PETER SELLERS: LA 'TRILOGIA DI HECTOR DIMWITTIE' PETER SELLERS' 'HECTOR DIMWITTIE TRILOGY'

Questi cortometraggi interpretati da un Peter Sellers agli esordi, che in essi veste i panni di un personaggio chiamato Hector Dimwittie, furono girati nel 1957. Pensati per essere abbinati a un lungometraggio principale, i corti – che avrebbero dovuto comporre una serie di almeno dieci titoli – offrono all'attore la possibilità di esibire il suo talento comico e la sua bravura di trasformista. Di essi si persero le tracce fino agli anni Novanta, quando Robert Farrow li trovò abbandonati negli studios della Park Lane Films e decise di conservarli. Nel 2013 Farrow propose i corti a Paul Cosgrove del Southend Film Festival, dove sono stati proiettati il 1° maggio di quest'anno. La sceneggiatura di due dei tre film è frutto della collaborazione di Lewis Greiffer e Mordecai Richler. Il regista è Leslie Arliss, che aveva diretto *The Wicked Lady* (1945) con Margaret Lockwood. Si ritiene che Mordecai Richler fosse qui alla sua prima sceneggiatura. Lewis Greiffer, prolifico autore televisivo, aveva lavorato a *Danger Man* e a *Doctor Who*.

I corti sono essenzialmente degli *one-man-show*, girati in bianco e nero e caratterizzati da un atteggiamento anti-autoritario e vagamente eccentrico nei confronti della Gran Bretagna del dopoguerra. Hanno il gusto delle *soap opera* pomeridiane dell'epoca, ma con l'aggiunta di sfumature demenziali. Sono tutti variamente divertenti, e in essi Sellers si cimenta in sketch e in caratterizzazioni in puro stile *Goon Show* che ritroveremo nel corso della sua carriera. A brillare è in particolare *Insomnia is Good for You*, che svolge al meglio il compito di questi corti concentrandosi sullo straordinario talento di Sellers.

La serie rimase incompiuta e l'anno successivo, il 1958, Sellers apparve in

tre lungometraggi – *The Mouse that Roared*, *Carlton-Browne of the F.O.* e *Tom Thumb*, avviandosi a diventare uno dei più grandi comici mai apparsi sullo schermo.

Tony Watts

*These three short films feature Peter Sellers in the very beginnings of his career. Made in 1957 as support to the main feature film, these shorts were primarily a chance for Sellers to show his acting chops and his ability at mimicry and impersonation. He plays a character called Hector Dimwittie throughout each of these films in what was going to be a series of at least 10. Thought lost until the Nineties, the shorts were thrown out of the offices of Park Lane Films, the production company, and kept by Robert Farrow. In 2013 Farrow offered them to Paul Cosgrove, who runs The Southend Film Festival, and they premiered there on May 1<sup>st</sup> this year.*

*The two discovered films were co-written by Lewis Greiffer and Mordecai Richler. The Director was Leslie Arliss, a well known writer and director known for The Wicked Lady (1945), starring Margaret Lockwood. Mordecai Richler was thought to be working here on his first script. Lewis Greiffer was a prolific writer of British Tv drama working on Danger Man and Doctor Who.*

*The stories of all three shorts are basically one man shows, shot in black and white and taking a slightly quirky anti authoritarian stance against the modern post war life of 1950 Britain. They feel like any Tv tea time soap of the time but with a slightly demented twist to them. They are all funny to various degrees and feature Sellers at his Goon Show best in creating sketches and characters that would reappear throughout his career. The best realised is Insomnia is Good for You doing what these shorts were*

*supposed to do: focus on Sellers amazing comic talent.*

*The series was never finished and the following year, 1958, Sellers appeared in 3 new feature films – The Mouse that Roared, Carlton-Browne of the F.O. and Tom Thumb, all showing off Sellers' talent as he was well on his way to becoming the funniest comic actor that ever lived.*

Tony Watts

### COLD COMFORT

GB, 1957 Regia: James Hill

■ Scen.: Lewis Greiffer, Maurice Wiltshire. Int.: Peter Sellers (Hector Dimwittie), Louise Grainger (Mrs Dimwittie), Kathleen St. John (Mrs Parkins). Prod.: C.M. George Film Productions ■ DCP. D.: 17'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Festivals Channel

### DEARTH OF A SALESMAN

GB, 1957 Regia: Leslie Arliss

■ Scen.: Lewis Greiffer, Mordecai Richler. Int.: Peter Sellers (Hector Dimwittie). Prod.: Park Lane Films ■ DCP. D.: 29'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Festivals Channel

### INSOMNIA IS GOOD FOR YOU

GB, 1957 Regia: Leslie Arliss

Int.: Peter Sellers ■ Sog.: Lewis Greiffer, Mordecai Richler. F.: J.M. Burgoyne-Johnson. M. Helen Wiggins. Int.: Peter Sellers (Hector Dimwittie). Prod.: Park Lane Films ■ DCP. D.: 26'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Festivals Channel

## SAYAT NOVA / NRAN GUYNE

Armenia, 1969

Regia: Sergej Paradžanov

■ T. it.: *Il colore del melograno*. T. int.: *The Color of Pomegranates*. Scen.: Sergej Paradžanov. F.: Suren Šachbazjan. M.: Marija Ponomarenko. Scgf.: Stepan Andranikjan, Michail Arakeljan. Cos.: Elena Achvledjani, Iosif Karalov, Jasmine Sarabjan. Mus.: Tigran Mansurjan. Int.: Sofiko Čiaureli (il Poeta da giovane/l'amata del Poeta/la monaca in pizzo bianco, l'Angelo della Resurrezione/il mimo), Melkon Alekjan (il Poeta da bambino), Vilen Galustjan (il Poeta monaco), Georgij Gegečkori (il Poeta anziano), Hovannes (Onik) Misasjan (il Re), Spartak Bagašvili (il padre del Poeta), Medea Džaparidze (la madre del Poeta), Grigorij Margarjan (il maestro di Sayat Nova) ■ DCP. D.: 77'. Col. Versione armena con sottotitoli inglesi / *Armenian version with English subtitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna e The Film Foundation World Cinema Project ■ Restaurato da Cineteca di Bologna/L'Immagine Ritrovata e The Film Foundation's World Cinema Project, in associazione con National Cinema Centre of Armenia e Gosfil'mofond of Russia. Con il contributo di Material World Charitable Foundation e The Film Foundation / *Restored by Cineteca di Bologna/L'Immagine Ritrovata and The Film Foundation's World Cinema Project, in association with the National Cinema Centre of Armenia and Gosfilmofond of Russia. Restoration funding provided by the Material World Charitable Foundation and The Film Foundation.*

A quarantacinque anni dalla sua uscita in Armenia, il film viene oggi presentato in una versione restaurata fedele alla concezione di Paradžanov. Sia la versione armena (con il montaggio di Paradžanov), sia quella russa (con il montaggio di Jutkevič) sono state

preservate e restaurate. Il restauro si è basato sul negativo camera originale conservato presso il Gosfil'mofond e sul controtipo negativo 35mm conservato dal Centro cinematografico nazionale armeno. Il negativo camera originale è stato scansionato a risoluzione 4K da Gosfil'mfond e restaurato da L'Immagine Ritrovata di Bologna. Il restauro del suono si è basato sulla colonna magnetica originale, conservata presso il Gosfil'mofond, e sulla copia armena. Per la correzione digitale del colore si è fatto riferimento a una copia d'epoca del film, stampata su pellicola Orwo e conservata presso l'Harvard Film Archive. Si è provveduto a preservare anche la versione russa del film.

Guardare *Il colore del melograno*, o *Sayat Nova*, di Sergej Paradžanov è come aprire una porta ed entrare in un'altra dimensione dove il tempo si è fermato e la bellezza si manifesta senza costrizioni. A un primo livello di lettura, il film narra la vita del poeta armeno Sayat Nova. Ma è soprattutto un'esperienza cinematografica dalla quale si esce recando con sé immagini, reiterate movenze espressive, costumi, oggetti, composizioni, colori. Sayat Nova visse nel Settecento, ma le immagini e i movimenti del film sembrano venire dal medioevo o da tempi ancora più antichi: i tableaux cinematografici di Paradžanov sembrano intagliati nel legno o nella pietra e i colori paiono essersi materializzati naturalmente dalle immagini nel corso dei secoli. È un film assolutamente unico.

Sognavamo da molti anni di vedere *Sayat Nova* nella forma originariamente voluta da Paradžanov. Questo restauro è il frutto del lavoro lungo e coscienzioso di molte persone. Come sempre, desidero ringraziare i nostri colleghi e collaboratori della Cineteca di Bologna e de L'Immagine Ritrovata, nonché

tutti i singoli e le organizzazioni che hanno sostenuto questo impegnativo progetto dedicando una quantità enorme di tempo e di energia per preservare l'opera di Paradžanov.

Martin Scorsese

*Sayat Nova*, l'opera più ricca di Sergej Paradžanov, è una fantasia poetica su Sayat Nova (ca. 1712-1795), trovatore armeno (*ashugh*) che componeva i suoi versi in lingua armena, azera e georgiana. A un tempo solenne e sensuale, il film celebra lo spirito creativo transcaucasico attraverso una successione di dipinti, pantomime, oggetti di folklore e quadri allegorici in un'atmosfera autenticamente armena. L'estetica radicale del film, il più celebre della cinematografia armena, ha ispirato registi quali Jean-Luc Godard e Mohsen Makhmalbaf e perfino alcuni video musicali. Paradžanov aveva strutturato la sceneggiatura originale, intitolata *Sayat Nova*, in una serie di "miniature" che dovevano evocare i principi pittorici e narrativi dell'arte armena e persiana. Gli episodi illustrano l'educazione monastica del poeta; la sua infanzia influenzata dai colori, dai suoni e dagli odori della natia Tbilisi; la corte del re georgiano Erekle II e l'amore del poeta per la principessa Anna; il ritiro in un monastero; la nostalgia del passato; la morte di Sayat Nova e la sua apoteosi quale voce del popolo.

La versione qui presentata è la copia di distribuzione armena che fu proiettata alla prima dell'ottobre 1969 a Erevan. Era il risultato di molti compromessi con la censura sovietica, la quale impose inoltre al regista di cambiare il titolo del film e di eliminare tutti i riferimenti a Sayat Nova e alla sua poesia nei titoli dei capitoli, poiché si riteneva che il film trattasse la vita del poeta troppo capricciosamente. Il celebre autore armeno Hrant Matevosyan scrisse nuovi

titoli che anticipavano l'atmosfera di ciascun capitolo, anche se rendevano più difficile la comprensione del film a chi lo vedeva per la prima volta. Tuttavia questa versione è la più vicina all'intensa, eccentrica e a tratti lasciva concezione di Paradžanov.

Aleksej Romanov, capo del Goskino (il Comitato statale per la cinematografia dell'Unione Sovietica), permise la proiezione di *Sayat Nova* in Armenia, ma osteggiò il film e inizialmente ne impedì la distribuzione nel resto dell'Unione Sovietica e all'estero. Il regista Sergej Jutkevič invece ammirava l'opera di Paradžanov e voleva farla circolare: per questo rimontò leggermente il film – compreso il negativo camera originale – per superare l'impasse con la censura. Jutkevič fece precedere i vari capitoli da nuovi titoli che rendevano più chiara la trama e recuperò perfino alcuni versi di Sayat Nova, ma riorganizzò arbitrariamente diverse sequenze e tagliò alcune immagini deliziosamente licenziose. Nonostante sia più impegnativa per lo spettatore, la copia di distribuzione armena ci offre un'idea più chiara e immediata della visione di Paradžanov.

James Steffen

*Watching Sergei Parajanov's The Color of Pomegranates, or Sayat Nova, is like opening a door and walking into another dimension, where time has stopped and beauty has been unleashed. On a very basic level, it's a biography of the Armenian poet Sayat Nova, but before all else it's a cinematic experience, and you come away remembering images, repeated expressive movements, costumes, objects, compositions, colors. Sayat Nova lived in the 18<sup>th</sup> century, but the look and movement of the film seem to have come out of the middle ages or an even earlier time: Parajanov's cinematic tableaux feel like they've been carved in wood or stone, and the colors seem to have naturally materialized from the images over hundreds of years. There's nothing else quite like this picture.*

*For many years, it's been a dream to see Sayat Nova restored to the form originally intended by Parajanov. This restora-*

*tion represents years of painstaking work by many people. As always, I would like to thank our colleagues and partners at the Cineteca di Bologna and L'Immagine Ritrovata as well as all the individuals and organizations who have supported this challenging project and dedicated an enormous amount of time and energy to preserve Parajanov's oeuvre.*

Martin Scorsese

*Sayat Nova remains Sergei Parajanov's richest work: a poetic fantasy on the Armenian troubadour (ashugh) Sayat Nova (ca. 1712-1795), who wrote lyrics in three languages – Armenian, Azerbaijani, and Georgian. At once austere and sensual, the film uses painterly tableaux, pantomime, handcrafted artifacts, and authentic locales to celebrate the creative spirit of Transcaucasia. The best-known of all Armenian films, its radical aesthetic has inspired directors such as Jean-Luc Godard and Mohsen Makhmalbaf, as well as several music videos.*

*Parajanov structured his original script, entitled Sayat Nova, as a series of "miniatures" evoking the pictorial and narrative principles of Armenian and Persian miniature painting. The episodes depict the poet's monastic education; his childhood inspiration from the sights, sounds, and smells of his native city of Tbilisi; the court of the Georgian king Erekle II and the poet's love for Princess Anna; his retreat to a monastery; nostalgic dreams of his past life; and his death and apotheosis as the voice of the people.*

*The version presented here is the Armenian release version, which premiered in Yerevan in October 1969. It was the result of numerous compromises with the Soviet censors, including their demand that Parajanov change the film's title and remove all references to Sayat Nova and his poetry from the chapter titles, since they felt that the film treated the poet's life too capriciously. The famed Armenian writer Hrant Matevosyan wrote new, poetic titles that set the tone for each chapter, even if they made the film more difficult for first-time viewers. Still, this version represents the closest thing we have to*

*Parajanov's eccentric, at times bawdy, yet profound vision for the film.*

*Alexei Romanov, the head of Goskino USSR, allowed Sayat Nova to be shown in Armenia, but he openly disliked the film and initially refused distribution in the rest of the Soviet Union and abroad. The film director Sergei Yutkevich admired the film and wanted it to be more widely seen, so he recut it slightly – including the camera negative – to overcome the impasse with Goskino. Yutkevich wrote new chapter titles to clarify the film's plot and he even restored some of Sayat Nova's poetry, but he also arbitrarily rearranged some sequences and excised some of the film's more delightfully outré imagery. For all its challenges, the Armenian release version gives us a more direct line into Parajanov's mind.*

James Steffen

## DOKFAH NAI MEU MAAN

Thailandia, 2000

Regia: Apichatpong Weerasethakul

- T. int.: *Mysterious Object at Noon*
- Restaurato nel 2013 da Österreichisches Filmmuseum e The Film Foundation World Cinema Project a partire da un internegativo 35mm depositato da Apichatpong Weerasethakul e conservato presso l'Österreichisches Filmmuseum / Restored in 2013 by Österreichisches Filmmuseum and The Film Foundation World Cinema Project from the 35mm internegative on deposit from Apichatpong Weerasethakul at Österreichisches Filmmuseum

vedi pag. / see p. 278