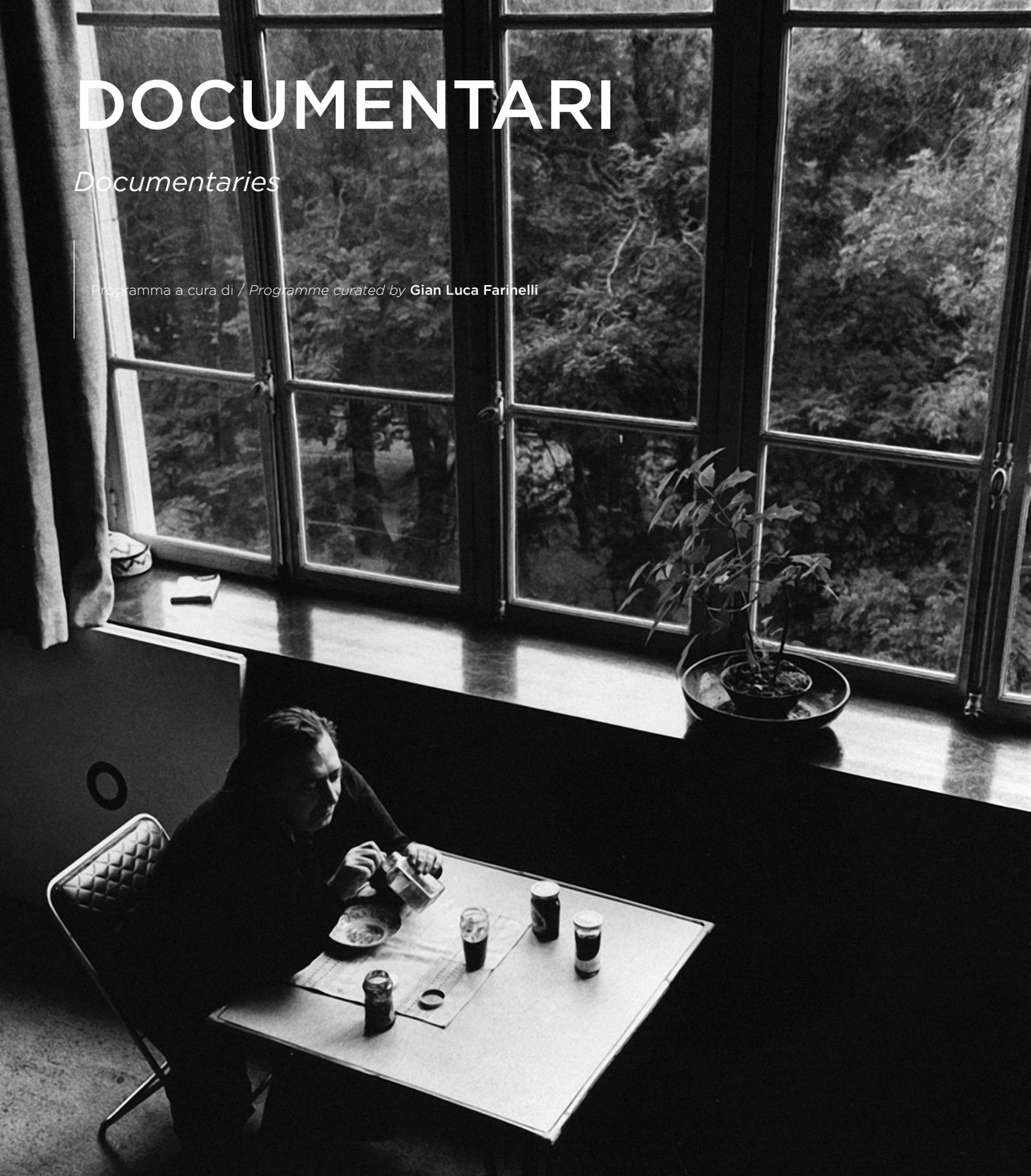


# DOCUMENTARI

*Documentaries*

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



## **LA IX OLIMPIADE DI AMSTERDAM**

Italia, 1928

■ Prod: Istituto LUCE. L. or: 4980m.

Il film è attualmente in corso di restauro a cura del Comitato Internazionale Olimpico (CIO) in collaborazione con l'Istituto Luce, nell'ambito del progetto di conservazione e restauro di tutti i filmati ufficiali dei Giochi Olimpici.

La proiezione proposta al Cinema Ritrovato comprende scene ancora non restaurate dalle versioni originale italiana e danese (prodotta dalla UFA di Berlino sotto la supervisione di Wilhelm Prager) e materiali provenienti dal restauro digitale curato dal CIO, oltre a una presentazione della produzione del film nelle sue diverse versioni (per la Germania, l'Olanda e l'Unione Sovietica) e del progetto di restauro del CIO.

Adrian Wood

Sulla rivista "Cine mondo" del 5 giugno 1928, all'interno dell'apposita rubrica dedicata all'attività dell'Istituto Nazionale LUCE, viene annunciato con enfasi: "Il Governo Olandese e il Comitato Olimpico hanno privilegiato l'Istituto Nazionale LUCE affidandogli l'esclusività di tutte le riprese cinematografiche concernenti le Olimpiadi, riconoscendo nella LUCE una perfetta organizzazione tecnica". In realtà, come riportato nella pubblicazione "Official Report of the Olympic Games of 1928 celebrated at Amsterdam", la concessione al LUCE dell'esclusiva per la realizzazione e la distribuzione delle riprese cinematografiche delle competizioni olimpiche è stata frettolosamente affidata all'ente italiano solo dopo la defezione della casa di

produzione tedesca O.F.A. (Olympia Film Aktiengesellschaft), inizialmente prescelta per il prestigioso incarico. L'inaspettata occasione è estremamente allettante e l'Istituto LUCE invia in Olanda alcuni dei migliori operatori a disposizione che documenteranno nel dettaglio la *kermesse* olimpica, filmando, oltre alle cerimonie di apertura e di chiusura, tutte le fasi salienti delle gare disputate. Il risultato è un lungometraggio di oltre 4900 metri dal titolo *La IX Olimpiade di Amsterdam*. Nonostante l'indubbio sforzo produttivo e l'eccellenza delle riprese, il *reportage* olimpico girato dalle *troupes* italiane avrà un destino travagliato: la precarietà degli accordi commerciali stipulati con il Comitato Olimpico e con la rete degli esercenti cinematografici olandesi, non consentirà al LUCE di sfruttare appieno la distribuzione internazionale del film, che invece circolerà in vari paesi del mondo in una seconda edizione curata dal regista tedesco Wilhelm Prager per l'UFA di Berlino, con cui l'ente cinematografico italiano ha appena stretto un vincolante accordo di cooperazione. Dalle ricerche ad oggi effettuate e tuttora in corso si deduce che, presumibilmente, *La IX Olimpiade di Amsterdam*, nella sua versione originale ed integrale, non è distribuito nemmeno nelle sale italiane, dove verranno proiettati esclusivamente alcuni estratti del film, relativi a singole gare e inseriti in vari cinegiornali LUCE. La tiepida accoglienza riservata al lungometraggio olimpico persino entro i confini nazionali è probabilmente riconducibile a ragioni di ordine politico; infatti, alla conclusione dei Giochi, Mussolini si è dichiarato profondamente deluso dai risultati ottenuti dagli atleti italiani, tanto da esautorare immediatamente il titolare della Presidenza del Comi-

tato Olimpico Italiano Lando Ferretti, sostituito con Augusto Turati, potente ex dirigente del Partito Nazionale Fascista: a fronte di tali premesse, è comprensibile che il lancio in grande stile di un film che, di fatto, documenta la mancata affermazione dello sport italiano risulta, nell'Italia di allora, del tutto inammissibile.

*The film is currently being restored by the International Committee (IOC), in association with Istituto LUCE, as part of the IOC's ongoing preservation and restoration of all Official Record Films of the Games. This screening will comprise of un-restored scenes from both the original Italian version and the Dutch version (produced by UFA Berlin under the supervision of Wilhelm Prager) and material from the IOC's digital restoration. Further work on the restoration of the Dutch version is envisaged. This screening will also include a presentation on the film's production and its versioning (for Germany, Netherlands and the Soviet Union) as well as the IOC's restoration programme.*

Adrian Wood

*A special column on the Istituto Nazionale LUCE in the magazine "Cine Mondo" of June 5, 1928, stated loud and clear: "The Dutch government and the Olympic [Games Organizing] Committee awarded Istituto Nazionale LUCE the exclusive rights to filming the Olympics, acknowledging the institute's perfect technical organization." In reality, as reported by the "Official Report of the Olympic Games of 1928 celebrated at Amsterdam", the deal with Istituto LUCE for the filming and distribution of footage of the Olympic games was done hastily after the Swiss production company O.F.A. (Olympia Film AG) headed by Arnold Fanck, initially*

chosen for the prestigious job had withdrawn. The unexpected opportunity was extremely appealing, and Istituto LUCE sent some of the best cameramen to Holland to document in detail the Olympic gathering, filming the opening and closing ceremonies and all of the salient moments of each sports event. The result was a feature-length film of over 4900 meters titled *La IX Olimpiade di Amsterdam*. Despite the unquestionable productive effort involved and the excellence of the footage, the Olympic reportage shot by the Italian unit met an unhappy fate: the precarious commercial agreements made with the Olympic Committee and the Society of Dutch exhibitors prevented

*Istituto LUCE* from fully taking advantage of the international distribution of the film, which would be disseminated in various countries around the world in a second edition overseen by the German director Wilhelm Prager for the UFA in Berlin, with which the Italian film institute had just signed a binding cooperation agreement. From the research still underway it appears that *La IX Olimpiade di Amsterdam*, in its original full-length version, was never released in Italian theaters, but instead screened as excerpts from the film of individual events in various LUCE newsreels. The lukewarm reception of the Olympic feature-length film in Italy was prob-

ably connected to politically-motivated reasons; in fact, at the end of the games, Mussolini declared that he was deeply disappointed by the results of the Italian athletes, so much so that he stripped Lando Ferretti of the presidency of the National Italian Olympic Committee (CONI) and handed it to Augusto Turati, the powerful former secretary of the Italian National Fascist Party: under the circumstances, it is understandable how the grandiose release of a film that in reality only documented the failure of Italian athletics was completely unacceptable to Italian audiences.



## LANGLOIS

USA, 1970

Regia: Eila Hershon, Roberto Guerra

■ F., M.: Eila Hershon, Roberto Guerra. Int.: Henri Langlois, Jeanne Moreau, Ingrid Bergman, Simone Signoret, Lillian Gish, Catherine Deneuve, François Truffaut, Jean Renoir, Viva, Kenneth Anger. Prod.: Eila Hershon, Roberto Guerra ■ DCP. D.: 52'. Bn e Col. Versione inglese / *English version* ■ Da: Cinémathèque Française per concessione di East Village Entertainment, LLC ■ Restaurato nel 2014 da / *Restored in 2014 by* Cinémathèque française e Kathy Brew

Vivace omaggio al grande cinefilo e fondatore della Cinémathèque Française, questo documentario offre un ritratto stravagante e aneddotico che alterna interviste ad amici e colleghi di Langlois e filmati di lui che cammina per Parigi parlando a ruota libera un po' di tutto, dalla casa in cui visse Jean Renoir ai cigni bianchi e neri che si sofferma a osservare in un parco.

“Questo nero bellissimo è il nero del cinema” dice indicando un cigno. “Questo” aggiunge indicandone un gruppo “è il bianco e nero del cinema. E il rosso” conclude riferendosi al becco del cigno nero, “è il cuore del cinema”. Questo ritratto realizzato da Eila Hershon e Roberto Guerra dimostra che Langlois riusciva a vedere risvolti cinematografici praticamente ovunque, e con appassionata intensità.

Simone Signoret racconta come egli fosse capace di interrompere la proiezione di un film se pensava che il pubblico non fosse all'altezza di ciò che stava vedendo: “No, siete troppo stupidi” diceva, e poi proiettava *La corazzata Potëmkin* nel soggiorno del piccolo appartamento di sua madre, durante l'occupazione tedesca, quando la proiezione di un film sovietico avrebbe potuto metterlo nei guai”. Langlois stesso ricorda che da bambino trovava “quasi insopportabile” guardare film d'ambientazione moder-



Langlois

na, perché non riusciva a credere che fossero opere di finzione. Per questo guardava i film storici.

Era “un uomo dal destino segnato, nato per fare una sola cosa”, racconta Lillian Gish, intervistata nel documentario insieme a Ingrid Bergman, Catherine Deneuve, Jean Renoir, Jeanne Moreau e François Truffaut.

Langlois passa in rassegna le case in cui ha vissuto e gli edifici che hanno ospitato la Cinémathèque, della quale si intravede la sede attuale. C'è anche un breve spezzone di cinegiornale che

ritrae le animate proteste scoppiate in seguito alla breve destituzione di Langlois dall'incarico di direttore della Cinémathèque all'inizio del 1968, proteste che sono state considerate un antecedente del maggio francese.

Quel che emerge, con forza ancor maggiore dell'amore di Langlois per il cinema, è l'immenso senso di gratitudine espresso nei suoi confronti da tutti coloro che partecipano a questo affettuoso tributo.

Janet Maslin, *Langlois' at public*, “The New York Times”, 5 agosto 1983

*This 52-minute documentary, made in 1970, offers a whimsical, anecdotal portrait, interspersing interviews with Mr. Langlois's admiring associates with footage of him as he walks around Paris, holding forth on anything from a house in which Jean Renoir once lived to the black and white swans he spies in a park. "This beautiful black is the black of the cinema", he says, pointing to one swan. "This" – pointing to several – "is the black and white of the cinema. And the red" – indicating the black swan's bill – "is the heart of the cinema". This portrait, by Eila Hershon and Roberto Guerra, makes it clear that Mr. Langlois could find cinematic overtones in virtually anything, and that he did so with passionate intensity.*

*Simone Signoret tells of how Mr. Langlois might halt the showing of a film if he felt the audience to be unworthy of what it was seeing: " 'No, you're too stupid', he would say, and then he'd show them Potemkin in the dining room of Mr. Langlois's mother's tiny apartment, during the German occupation, at a time when the screening of a Soviet film would have been forbidden". Mr. Langlois himself recalls that as a child, he found it "too strong" to watch films whose characters wore modern dress, since it was impossible for him to believe these were works of fiction. So he watched historical films instead.*

*He was "a man of destiny, born to do one thing", according to Lillian Gish, who, along with Ingrid Bergman, Catherine Deneuve, Jean Renoir, Jeanne Moreau and François Truffaut, is interviewed here.*

*Mr. Langlois points out former homes of his own and of the Cinémathèque, the present-day facilities of which are briefly seen. There is also a bit of newsreel footage of the heated protests against Mr. Langlois's brief dismissal early in 1968, demonstrations that prefigured those that would erupt that May.*

*What emerges, even more distinctly than the intensity of Mr. Langlois's love of film, is the tremendous debt of gratitude owed him by all those who play a part in this affectionate tribute.*

*Janet Maslin, 'Langlois' at public, "The New York Times", August 5, 1983*

## **LA FORZA E LA RAGIONE. INTERVISTA A SALVADOR ALLENDE**

Italia, 1971 Regia: Roberto Rossellini,  
Emidio Greco

■ Scen.: Renzo Rossellini. F.: Mario Montuori. Int.: Salvador Allende, Roberto Rossellini (se stessi). Prod.: San Diego Cinematografica, RAI Radiotelevisione Italiana ■ DCP. D.: 37'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ■ DCP. D.: 37'. Versione italiana / Italian version ■ Restauro realizzato nell'ambito del Progetto Rossellini, iniziativa promossa da Istituto Luce Cinecittà, Cineteca di Bologna, CSC - Cineteca Nazionale e Coproduction Office / Restored within the framework of the Rossellini Project, promoted by Istituto Luce Cinecittà Cineteca di Bologna, CSC - Cineteca Nazionale e Coproduction Office

Nella primavera del '71 Allende aveva promosso l'operazione che si chiamava *verdad*, l'operazione verità. Aveva invitato personalità da tutte le parti del mondo perché si recassero a Santiago a vedere e toccare con mano l'autentica realtà cilena e il tentativo democratico di sviluppo socialista in Cile. Mio figlio Renzo, in quell'occasione, andò laggiù e io lo pregai di farsi latore di una mia preghiera: avrei amato incontrare Allende e avere un'intervista con lui. Allende mi fece sapere che sarebbe stato lieto di incontrarmi e così ai primi di maggio andai in Cile.

I miei incontri con lui si sono sempre svolti nella sua casa privata. Egli abitava in via Tommaso Moro e, una sera a cena, gli ho parlato di Tommaso Moro l'utopista, gli ho parlato dell'idea generale di utopia. Allende era molto interessato, conosceva Tommaso Moro, ma non ne aveva letto tutte le opere, non ci aveva pensato su. Chiamò uno dei suoi segretari e gli chiese di prendere tutto quello che si trovava su Tommaso Moro. Gli premeva approfondire, sapere cosa avesse detto realmente l'autore di *Utopia*.

Era un uomo così, intellettualmente

curioso e mai pago. Si sentiva benissimo che questo non era affatto un atteggiamento di civetteria, ma anzi l'affermazione di tutto quanto stava a fondamento del suo pensiero e del suo modo di vedere l'umanità; l'uomo conta per la sua intelligenza, per la sua capacità di intendere, per la sua capacità di essere assolutamente cosciente: di lì il tentativo di uscire dalle passioni. Prendiamo per esempio il suo modo di vestire: egli era sempre molto curato, portava belle cravatte e belle camicie. Quel che si dice un uomo ben assestato. Secondo me, è logico che il modo di vestire finisca per far trasparire quella che è la passione di un uomo: un uomo si veste da rivoluzionario, da osservatore, da raffinato, cioè si camuffa. In Allende il modo di restare legato ai dettami di una moda assolutamente tradizionale rappresentava la cancellazione della fantasia per esprimere invece tutto ciò che c'è e ci può essere di razionale. Roberto Rossellini, *Un vero uomo*, "Paese sera", 16 settembre 1973

*In spring of '71 Allende was promoting an event called Operación verdad, operation truth. He had invited important people from around the world to Santiago for them to experience firsthand the Chilean reality and the socialist developments through democracy in Chile. My son Renzo went for the occasion, and I begged him to do me a favor: I really wanted to meet Allende and interview him. Allende made it known that he would be happy to meet me, and so I set off for Chile at the beginning of May. My meetings with him always took place at his private home. He lived in Thomas More street, and one night at dinner I talked with him about the actual Thomas More and the idea in general of a utopia. Allende was very interested; he knew of Thomas More but had not read all of his works nor had reflected on the matter. He called one of his secretaries and asked him to get everything he could find on Thomas More. It was important to him to know what the author of Utopia had actually written.*

*That was the type of man he was – great intellectual curiosity, never sated. One could easily tell that he was not showing off, but rather it was a genuine expression of the underlying principles of his thinking and his view on humanity; man is important for his intelligence and his abilities to understand and to be totally conscious: hence the endeavor to move beyond pure emotions. Let's take, for example, his manner of dress: he was always well-groomed, he wore nice shirts and ties. What we call a balanced man. In my opinion, the way a man dresses ends up letting his passion shine through: a man dresses up as a revolutionary, as an observer, as a gentleman – in other words a type of camouflage. Allende's way of following a purely traditional fashion code represented obliterating fantasy to convey everything that is and can be rational.*

Roberto Rossellini, *Un vero uomo, "Paese sera", September 16, 1973*

## TORRE BELA

Francia-Portogallo-Italia-Svizzera, 1974  
Regia: Thomas Harlan

■ Sog.: Thomas Harlan. F.: Russell Parker. M.: Roberto Perpignani. Int.: Maria Vitória, José Neves Paiva, Herculano Valada Martins, Camilo Mortágua, Cruz, Luís Banasol, José Afonso, Francisco Fanhais, Vitorino Salomé (se stessi). Prod.: Cooperativa Era Nova, Società Cinematografica Italiana, Albatros ■ DCP. D.: 138'. Col. Versione portoghese con sottotitoli inglesi / Portuguese version with English subtitles ■ Da: Cinemateca Portuguesa

*Torre Bela* è uno dei film più leggendari sulle rivolte popolari che seguirono la caduta della dittatura portoghese, nel 1974. Opera prima di Thomas Harlan (1929-2010, figlio del celebre regista di *Jud Süß*, Veit Harlan, e dell'attrice Hilde Korber), fu realizzato dopo il fallimento di un precedente progetto che Harlan intendeva girare in Cile.



Torre bela

Diversamente dalla grande maggioranza di film realizzati nello stesso contesto, *Torre Bela* segue gli eventi di una singola azione di occupazione di una proprietà agricola al centro del Paese usando un linguaggio cinematografico diretto, privo di commento *off* e di qualsiasi retorica esplicativa. Harlan (allora vicino a movimenti politici come Lotta Continua) ripeté fino alla fine dei suoi giorni che aveva girato il film non “per fare del cinema” ma per intervenire “nella Storia”: come dire che voleva attenersi al movimento spontaneo dei contadini cercando di evitare (altre) strumentalizzazioni politiche. La forza del girato, soprattutto dopo il primo montaggio di Roberto Perpignani, impose però il film come un'opera di rilievo sulla presa di coscienza politica di una popolazione privata di qualsiasi forma di rappresentazione.

Girato in 16mm, il film conobbe molte altre versioni dopo la prima, della durata di quattro ore, montata da Perpignani e subito pesantemente tagliata (a 139 minuti) per la prima a Cannes nel 1977. La versione qui presentata è frutto di restauro digitale (con scansione a risoluzione 4K del negativo originale 16mm, che aveva subito un significativo scolorimento) e corrisponde al

montaggio della versione più recente giunta alla Cinemateca Portuguesa, che ha una durata di 136 minuti e fu realizzata per la distribuzione negli Stati Uniti. Non si tratta né della versione di Cannes, né di quella che Harlan auspicava come ‘definitiva’, essendo ancora in corso la ricerca di materiali e altri dati (che porteranno eventualmente a restauri alternativi).

*Torre Bela is one of the most mythic films made on the popular struggles following the end of the Portuguese dictatorship in 1974. First film of Thomas Harlan (1929-2010, son of the famous director of Jud Süß, Veit Harlan, and the actress Hilde Korber), it was shot in pursuance of a former, frustrated project planned to be shot in Chile. Differently from the great majority of films made on the same context, it follows the events of one single land occupation in the middle of the country, using a direct cinema language, without any voice over or rhetorical explanation. Harlan (then close to political movements such as the Lotta Continua) said until his death that he had made it in order not “to make cinema” but to confessedly intervene “in History”, meaning he wanted to stick to the spontaneous movement of the peasants thus aiming to try and avoid (other) exter-*

nal political interferences. The strength of the material shot, especially after going through the first editing by Roberto Perpignani, did however impose it as a remarkable work on the process through which people formerly dispossessed of any oral representation conquer their own speech as well as true political awareness. Shot in 16mm, the film had many different versions following a first long version (near four hours) made by Perpignani and immediately heavily cut (to 139') for the Cannes premiere in 1977. The version hereby presented is a digital restoration (by means of a 4K scanning of the original 16mm negative, currently with significant colour fading) corresponding to the edited negative as it more recently reached the Cinemateca Portuguesa, with 136' (version made for distribution in the USA). It is neither the Cannes version nor the one Harlan wished to be the 'definitive' film, the search for material and further data (eventually leading to new alternative restorations) being still in progress.

## PARAJANOV: THE LAST SPRING

Armenia-USA, 1992

Regia: Mikhail Vartanov

■ Scen.: Martin Vartanov, Mikhail Vartanov. F.: Chajk Kirakosjan, Mikhail Vartanov. M.: Gohar Amalbaşjan, Svetlana Manučarian. Int.: Sergej Paradžanov, Mikhail Vartanov, Aleksandr Kajdanovskij, Leila Alibegašvili, Suren Šachbazjan, Suren Paradžanov, Svetlana Paradžanov, Gajane Chačaturjan ■ Digibeta. D.: 55'. Bn e Col. Versione russa, armena, ucraina e georgiana con sottotitoli inglesi / Russian, Armenian, Ukrainian, Georgian version with English subtitles ■ Da: Parajanov-Vartanov Institute

In questo celebre documentario visto raramente e girato in condizioni proibitive, con una sola ora di elettricità al giorno nell'Armenia dilaniata dalla guerra e sotto assedio, Mikhail Vartanov narra del suo amico, il geniale re-

gista Sergej Parajanov, perseguitato e arrestato dal KGB nella fase culminante della sua carriera. Vartanov ci ripropone alcune scene del proprio film del 1969 *Cvet Armjanskoj Zemli* [Il colore della terra armena] – girate dietro le quinte della lavorazione di *Il colore del melograno*, il capolavoro di Parajanov –, si sofferma sulle lettere inedite scritte dal grande regista dal carcere e mostra il suo ultimo giorno di lavoro, nel 1990, durante la realizzazione dell'incompiuto *Confession*. "I sogni di Parajanov, il suo addio ai personaggi dei suoi film, che insieme a migliaia di ammiratori lo salutano prima dell'ultimo viaggio. Dalla tomba s'alza una colomba, che spicca il volo verso l'immortalità".

Martiros Vartanov

*In his rarely-seen and renowned documentary, made under the prohibitive conditions of only one hour daily quota of electricity in a war-torn and blockaded Armenia, Mikhaïl Vartanov tells of his imprisoned friend, the genius Sergej Parajanov, who was persecuted by KGB at the peak of his artistic power. Vartanov takes us back with scenes from his shelved 1969 film Cvet Armjanskoj Zemli [The Color of Armenian Land] where Paradžanov is at work on his suppressed chef-d'oeuvre The Color of Pomegranates, as well as unpublished letters Parajanov wrote to Vartanov from prison, and Parajanov's striking last day at work in 1990 during the making of the unfinished Confession. "Parajanov's dreams, his farewell to the characters of his films, who along with thousands of fans see him off to the last journey. A dove emerges from within the grave and flies off towards the immortality".*

Martiros Vartanov

## SOROKOVYE: BOL'SIE IGRY MALEN'KICH LJUDEJ

Russia, 2005 Regia: Ivan Tverdovskij

[Gli anni Quaranta: Grandi giochi di piccola gente / The Forties: Big Games of Little

People] ■ Sog.: Vladimir Solov'ëv. Scen.: Vladimir Dmitriev. F.: Evgenij Kokusev. Prod.: Anton Malyšev per Fortuna-Film ■ Digibeta. D.: 52'. Bn. Versione russa / Russian version ■ Da: Gosfil'mofond

Per molti anni perfino gli studiosi di cinema e i registi ebbero accesso limitato alla sezione di materiali stranieri del Gosfil'mofond. Quando a metà degli anni Sessanta Michail Romm poté finalmente realizzare il suo celebre documentario *Obyknovennyj Fašizm* [Il fascismo ordinario], Vladimir Dmitriev – curatore del Gosfil'mofond – fu lieto di fornire al regista il maggior numero possibile di filmati degli anni Trenta e Quaranta. Ma Dmitriev fu deluso dal risultato: pensò che Romm avesse trascurato alcuni dei materiali più interessanti. Questa la versione Romm: "Pensavamo di trovare filmati di tutti i tipi [...] Come viveva l'uomo qualunque in quegli anni [...] Ma tra i due milioni di metri di pellicola del cinegiornale nazista abbiamo trovato solo poche mediocri inquadrature". Dmitriev era in disaccordo con Romm, e pensava che ci fosse una gran quantità di materiale prezioso sulla vita quotidiana in Germania e negli paesi belligeranti prima e dopo la guerra. Con la Perestrojka, quando la situazione politica cambiò e fu possibile usare più estesamente gli archivi, Dmitriev suggerì al giovane regista Ivan Tverdovskij di realizzare una serie di film interamente basati sul materiale del Gosfil'mofond. Il primo documentario – *Bolšie kanikuly tridcatyč* [Le grandi vacanze degli anni Trenta] – è uscito nel 2003, il successivo – *Sorokovyje: Bol'sie igry malen'kich ljudej* [Gli anni Quaranta: grandi giochi di piccola gente] – è apparso due anni dopo.

Fin dall'inizio Dmitriev e Tverdovskij hanno convenuto che le immagini dovessero parlare da sole, che qualsiasi genere di tendenziosità autoriale dovesse essere ridotta al minimo, valorizzando invece il linguaggio filmico: montaggio, sintesi audiovisiva e via discorren-

do. La versione originale non prevedeva alcun testo, ma nella versione televisiva è stato aggiunto un commento fuori campo.

Vladimir Solov'ëv, che figura nei titoli come autore del progetto, è lo pseudonimo di Vladimir Malyšev. All'epoca direttore generale di Gosfil'mofond, ha attivamente appoggiato l'idea di Dmitriev.

Natal'ja Jakovleva

*For many years even the film scholars and filmmakers had little access to the foreign part of the Gosfil'mofond collection. When in the mid-1960s Michail Romm was finally able to launch his famous documentary Ordinary Fascism, Vladimir Dmitriev – the curator of Gosfil'mofond – was happy to provide the director with as much footage of the 1930s-1940s as possible. But Dmitriev was disappointed with the results: he thought that Romm ignored some of the most interesting material. In his narration Romm is saying: "We wanted to find any footage... How did an ordinary man live those years... But among two million meters of the Nazi newsreel footage we found just a few mediocre shots." Dmitriev always had a strong desire to contradict Romm, to show that there is still much to be shown of the everyday life in Germany – and other countries of the war – and pre-war years. So when only the political situation changed – thanks to Perestrojka – and it became possible to make a broader use of the collection, Dmitriev suggested a young director Ivan Tverdovskij to make a series of films based entirely on documentary footage from the Gosfil'mofond collection. The first of these – Bolshie kanikuly tridcatykh [The Big Vacation of the Thirties] – was released in 2003, the next one – Sorokovyje: Bolšie igry malen'kich ljudej [The Fourties: Big Games of Little People] – came out two years later.*

*From the very beginning Dmitriev and Tverdovskij agreed that the footage should speak for itself, that any kind of an auteurist tendentiousness should*

*be minimized or rather be expressed in film language only: editing, audiovisual counterpart, etc. The original version has no text, but a narration was added later for a Tv-release.*

*Vladimir Solov'ëv credited as the author of the project is a pseudonym of Vladimir Malyšev. At that time the director general of Gosfil'mofond, he actively supported Dmitriev's idea.*

Natal'ja Jakovleva

## MOVIEXTRA Storie audiovisive del cinema italiano

Un programma di Paolo Luciani,

Cristina Torelli, Roberto Torelli

Con la collaborazione di Virginie Vassart

Produttore esecutivo: Barbara Cuzzo

### Cinema 70. In sessanta minuti

Beta SP D.: 60'. Bn e Col. Versione italiana  
/ Italian version ■ Da: Rai Movie

*Movixtra* è un programma di Rai Movie che si propone di valorizzare tutti i materiali sul cinema conservati nelle Teche Rai. Strutturato in un programma Tv e un sito internet dedicato, ha tra i tanti obiettivi quello, ambizioso, di costruire un dizionario audiovisivo delle trasmissioni televisive e radiofoniche sul cinema che la Rai ha prodotto nel corso dei suoi sessant'anni di vita.

*Movixtra* da due anni sta recuperando storiche trasmissioni televisive che si sono occupate di cinema e di informazione cinematografica tra gli anni Cinquanta e gli anni Ottanta. Sono questi gli anni – soprattutto dalla metà degli anni Sessanta – in cui la Rai è più presente e impegnata nella divulgazione dell'informazione cinematografica con trasmissioni e rubriche come *Anteprima*, *Zoom*, *Arti e Scienze*, *Cronache del Cinema e del Teatro*, *16 e 35*, *Movie Movie*, *Cinema è*, *Cinema!*, *Prisma*, *Primissima*. Questo lavoro di recupero spesso è stato fatto con supporti

desueti (16mm, Umatic, Bvu, Pollice, D2) rilavorati rendendo fruibile un patrimonio unico.

Tra le tante trasmissioni, *Cinema 70* è stata una delle più prestigiose. Iniziata alla fine del 1969, grazie allo sforzo di storici curatori (Oreste Del Buono, Riccardo Luna, Gianni Rocca, Bruno Torri), ha saputo registrare un quadro aggiornato e completo di quanto avveniva in quei decenni di grandi cambiamenti nella scena internazionale: cinema latinoamericano e cinema dell'Europa dell'Est, cinematografie 'lontane' (Iran, Turchia, Danimarca, Svezia) e incontri con grandi personalità del cinema internazionale, nuovo cinema italiano indipendente e problemi dell'esercizio. Naturalmente c'è tanto cinema italiano a cui vengono dedicate puntate monografiche rimaste celebri: ricordiamo quelle su Visconti, Pasolini, Bene, Maselli, De Sica, Rosi, Fellini. *Cinema 70* utilizzava spesso una formula televisiva allora inconsueta, l'incontro col pubblico.

Nel montaggio proposto al Cinema Ritrovato, si è scelto di rimanere il più possibile vicini allo spirito della trasmissione proponendo alcuni brani rari tra cui quelli con Francesca Bertini, Carmelo Bene, Dario Argento, Jerry Lewis, Raul Ruiz, la Cooperativa Cinema Indipendente.

*Movixtra is a programme on Rai Movie which aims to enhance all the material on cinema that has been conserved in the Teche Rai. Set up with a dedicated Tv programme and an internet site, it has the ambitious objective, among others, of building an audiovisual dictionary of the television and radio programmes about cinema that Rai has produced in the sixty years it has been broadcasting. For two years Movixtra has been recovering past television broadcasts which are on the subject of cinema and information on films from between the fifties and the eighties. These are the years, and in particular the mid-seventies, when Rai was busiest in releasing information on films with programme titles such as work*

Anteprima, Zoom, Arti e Scienze, Cronache del Cinema e del Teatro, 16 e 35, Movie Movie, Cinema è, Cinema!, Prisma, Primiissima. *This recovery is often carried out with obsolete media (16mm, Umatic, Bvu, Pollice, D2) and is remastered, making the unique heritage available.*

*Among the many programmes, Cinema 70 was one of the most prestigious. Launched at the end of 1969, thanks to the effort of the curators (Oreste Del Buono, Riccardo Luna, Gianni Rocca, Bruno Torri), it was able to record a complete and updated picture of what happened in those decades of great international change: Latin American cinema and films from Eastern Europe; 'faraway' cinema (Iran, Turkey, Denmark, Sweden) and meetings with great personalities from international cinema; new independent Italian cinema and practical problems. Of course there are a lot of Italian films which have had celebrated monographic programmes dedicated to them: for example those on Visconti, Pasolini, Bene, Maselli, De Sica, Rosi and Fellini. Cinema 70 often used a then rare television formula, meeting the public.*

*In the edit proposed to Cinema Ritrovato, it was decided to remain as close as possible to the spirit of the broadcast, suggesting some rare footage including Francesca Bertini, Carmelo Bene, Dario Argento, Jerry Lewis, Raul Ruiz, la Cooperativa Cinema Indipendente.*

## NATURAL RESISTANCE

Italia-Francia, 2014

Regia: Jonathan Nossiter

■ T. it.: *Resistenza naturale*. Sog., F., M.: Jonathan Nossiter. Int.: Corrado, Giacomo e Giulia Dottori, Valeria Bochi, Giovanna Tiezzi, Stefano Borsa, Elena Pantaleoni, Gian Luca Farinelli, Stefano Bellotti, Giulio Armani, Anna Pantaleoni. Prod.: Santiago Amigorena, Jonathan Nossiter, Paula Prandini, Giacomo Claudio Rossi per Les Films Du Rat, Goatworks Films, Prodigy



Natural Resistance

■ DCP. D.: 85'. Col. Versione italiana con sottotitoli inglesi / Italian version with English subtitles ■ Da: Lucky Red Distribuzione

Spesso, soprattutto oggi, il progetto di un film viene per anni discusso, rielaborato, limato prima di vedere la luce. A volte, invece, nasce come per una spinta interna, che travolge ogni ostacolo. Quando Jonathan Nossiter ha riunito a Pacina, sulla collina senese, quattro vignaioli e un direttore di Cineteca, alla fine dell'estate 2013, l'idea del film era molto lontana.

Sarà stata la tavola, il luogo magico, la compagnia bene assortita, le provocazioni di Jonathan, la sua capacità di girare in diretta, assieme a Paula, giocando con le sorprese dell'improvvisazione, ma mentre i cibi si preparavano, prendeva vita una discussione inedita sulle ragioni del nostro lavoro (di vignaioli e conservatori di film) e con essa si materializzava in Jonathan l'idea, la necessità di un film, *Resistenza naturale*.

Nossiter ha realizzato un film libero, coraggioso, riuscendo a combinare ragioni politiche e poetiche. Un film che affronta grandi questioni del nostro presente facendo dialogare i film con i

vignaioli, creando una relazione inedita tra diverse culture. Tra chi si occupa della trasmissione del patrimonio cinematografico e chi della produzione del vino, secondo regole antiche.

Viviamo un'epoca di passaggio, tra due secoli, tra due millenni, dove l'unica certezza pare essere la necessità della rottamazione, distruzione fisica degli strumenti e dei luoghi del passato, cancellazione immateriale di culture ed esperienze.

Il cinema ha perso la sua centralità nell'universo dei media, le sale chiudono o si miniaturizzano, la pellicola viene sostituita dal digitale, ma mai come oggi tutti possono fare film e il linguaggio delle immagini in movimento permea la vita degli abitanti del pianeta Terra.

Per la prima volta nella storia dell'umanità il numero dei cittadini ha superato il numero degli abitanti delle campagne, eppure mai come oggi esiste e avanza una consapevolezza mondiale sulla necessità di riconsiderare i nostri stili di vita, di proteggere la terra, di rilanciare il lavoro nella campagna.

I vignaioli sono l'avanguardia di un movimento più ampio che chiede di riconsiderare le regole finanziarie che sono il motore degli stati moderni o

sono un'ultima sacca di resistenza di un mondo destinato a essere cancellato? Le domande che pone Jonathan sono senza risposte, ma la sua provocazione coglie la complessità del nostro presente.

Compito di una cineteca oggi è attendere la sempre annunciata morte del cinema o aggiornare la propria politica emozionando e cercando di formare un gusto per le immagini più profondo e ricco di quello attuale, sempre più anestetizzato da film tutti uguali?

Nei festival come nelle fiere vinicole la ripetizione dell'uguale rischia di cancellare l'emozione della diversità, l'esperienza più preziosa della cultura umana. Gli anni che ci stanno di fronte sono cruciali per definire che mondo lasceremo ai nostri figli. Un mondo dove la cultura è messa all'angolo, che brucia ogni diversità come inciampo sull'altare della necessaria crescita economica, o un mondo che ha a cuore il futuro e che quindi fa tesoro della sua memoria? *Resistenza naturale* è un piccolo contributo a questa riflessione.

Gian Luca Farinelli

*Often, especially today, a film idea is discussed, revised and honed for years before seeing the light of day. Sometimes, though, it comes into being compelled by an internal force that crushes all obstacles. The idea of making a film was a distant thought when Jonathan Nossiter gathered four winemakers and a cinematheque director at Pacina in the Siena countryside at the end of summer in 2013.*

*It must have been the meal, the magic location, the right company, Jonathan's galvanizing, his ability to shoot live, along with Paula, playing with the surprises of improvisation. While the food was being prepared, an unusual discussion arose on why we do our work (winemaking and film preservation), and with it the idea, the need for a film took over Jonathan: Natural Resistance. Nossiter made an open, brave film that deftly combines political and poetic arguments. A film that addresses the big*

*issues of our present by creating a conversation between films and winemakers, an original relationship between different cultures. Between those who work on transmitting our cinematographic heritage and those who produce wine according to age-old methods.*

*We live in a time of transition, between two centuries, between two millennia, in which the only thing certain appears to be the need to wreck and to physically destroy the means and the places of the past, to intangibly delete cultures and experiences.*

*Film is no longer central to the media universe. Theaters are closing or shrinking in size. Digital technology is replacing the use of film. But today more than ever anyone can make a film, and the language of moving images permeates the life of the inhabitants of the earth.*

*For the first time in human history, the number of people living in the city exceeds the number of rural inhabitants. And yet today more than ever there is a spreading global awareness that we need to reconsider our lifestyle, to protect our planet and to revive working the land.*

*Are the winemakers the vanguard of a vaster movement that demands rethinking the financial rules driving national governments or a last pocket of resistance of a world destined to be erased? The questions Jonathan asks have no answer, but his provocation captures the complexity of our present.*

*Is it the duty of a film archive today to await the continuously announced death of cinema or to renew its strategy by thrilling audiences and creating in them an appreciation of moving images that is deeper and richer than the one they risk having today from seeing films that are all the same?*

*At festivals as at wine fairs repetition of the same threatens to eradicate the emotion of diversity, the most valuable experience human culture has to offer.*

*The years that lie ahead of us are crucial to defining the world we will leave behind to our children. A world where culture is shoved in the corner and all diversity is burned to make way for im-*

*perative economic growth or a world that cares about the future and therefore cherishes the past? Natural Resistance is a small contribution to these considerations.*

Gian Luca Farinelli

---

## THE NEW YORK REVIEW OF BOOKS: A 50 YEAR ARGUMENT

USA, 2014 Regia: Martin Scorsese, David Tedeschi

■ F.: Ellen Kuras, Lisa Rinzier. M.: Paul Marchand, Michael J. Palmer. Int.: Noam Chomsky, Michael Chabon, Norman Mailer, Joan Didion, Susan Sontag, James Baldwin, Mary Beard, Rae Hederman, Timothy Garton Ash, Robert Silvers (se stessi). Prod.: Margaret Bodde, Martin Scorsese, David Tedeschi per Sikelia Productions ■ DCP. D.: 97'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Sikelia Productions

“Quando abbiamo fondato la rivista non volevamo far parte del sistema”, dice Robert Silvers, direttore della “New York Review of Books”. “Anzi, volevamo tentare di sondare i meccanismi e la sincerità del sistema, fosse esso politico o culturale”.

Sin dalla nascita, avvenuta più di cinquant'anni fa durante lo sciopero dei giornali del 1963 a New York, la più importante rivista culturale degli Stati Uniti ha perseguito il suo obiettivo con rigore, con uno stile unico e non senza suscitare controversie. *The New York Review of Books: A 50 Year Argument*, diretto da Martin Scorsese e dal suo fedele collaboratore David Tedeschi, cavalca le onde della storia letteraria, politica e culturale proprio come ha fatto la celebre rivista.

Provocatorio, eccentrico e incendiario, il film intreccia rari materiali d'archivio, interviste ai collaboratori, estratti da opere di autori emblematici quali James Baldwin, Gore Vidal e Joan Didion e filmati *vérité* originali



The New York Review of Books: A 50 Year Argument

girati nella redazione della “Review”, nel West Village. Queste scene riflettono l’instancabile attività di una rivista che, trascorsi i suoi primi cinquant’anni, si sente ancora piena di energia come il suo fondatore, Robert Silvers. Il confronto e la discussione intelligente sono nel suo DNA, come illustrano nel film la polemica tra Vidal e Norman Mailer a proposito della liberazione della donna, la geremiade di Mary McCarthy contro l’egemonia americana in Vietnam, l’inchiesta di Mark Danner sull’uso degli interrogatori estremi durante la guerra in Iraq e l’analisi del movimento Occupy svolta da Michael Greenberg. Il reading di Joan Didion, che in occasione delle recenti celebrazioni per il cinquantesimo anniversario della “Review” alla

Town Hall di New York ha ripercorso il suo lucidissimo saggio sul Central Park Jogger Case del 1989, esemplifica l’impostazione del film: onorare gli autori, onorare la scrittura e l’impegno della rivista a rivelare la verità in tutta la sua complessità.

Il film riesce a cogliere la forza con cui le idee determinano la storia. “Le riviste non cambiano il mondo” dice il saggista Avishai Margalit, “ma influenzano il clima intellettuale come il cavallo degli scacchi, una mossa in avanti e poi di lato, senza seguire una linea retta”.

*“When we started the paper, we weren’t seeking to be part of an establishment”, says Robert Silvers, editor of the “New York Review of Books”. “We were seek-*

*ing quite the opposite, we were seeking to examine the workings and truthfulness of establishments whether political or cultural”.*

*Since its founding over fifty years ago during the New York City newspaper strike of 1963, America’s leading journal of ideas has pursued its goal with rigor, a unique style and more than its share of controversy. The New York Review of Books: A 50 Year Argument, directed by Martin Scorsese and his longtime documentary collaborator David Tedeschi, rides the waves of literary, political and cultural history in much the same way as the paper itself.*

*Provocative, idiosyncratic and incendiary, the film weaves rarely seen archival material, contributor interviews and excerpts from writings by such icons as*

*James Baldwin, Gore Vidal, and Joan Didion with original vérité footage filmed in the "Review"'s West Village office. These scenes reflect the humming, restless energy of a magazine that, heading into its second half-century, still feels as vital as its indefatigable founding editor, Robert Silvers. Confrontation and intelligent argument are in its DNA, as illustrated in the documentary by the skirmish between Vidal and Norman Mailer over women's liberation, Mary McCarthy's jeremiad against American hegemony in Vietnam, Mark Danner's investigation into the use of enhanced interrogation during the Iraq war, and Michael Greenberg's analysis of the Occupy movement. Joan Didion's reading from her quietly furious explication of the 1989 Central Park Jogger Case, filmed at the recent fiftieth anniversary event at New York's Town Hall, exemplifies the film's approach: honor the writers, the writing, and the paper's determination to reveal the truth in all its complexity.*

*The film captures the power of ideas in shaping history. "Magazines don't change the world", says contributor Avishai Margalit, "but they shape a certain kind of climate of ideas. Influence is like the knight in chess, one move straight and then diagonal. It doesn't go in straight lines".*

## SOSIALISMI

Finlandia, 2014 Regia: Peter von Bagh

[Socialismi / Socialisms] ■ Scen.: Peter von Bagh. F.: Arto Kaivanto. M.: Petteri Evilampi DCP. D.: 86'. Bn e Col. Versione finlandese con sottotitoli inglesi / Finnish version with English subtitles ■ Da: Aamunkoi Prod.

Per la prima volta dopo tanto tempo, Peter von Bagh affronta una tematica più vasta della storia finlandese: il socialismo, il sogno più grande del Ventesimo secolo e la fonte dei suoi incubi più bui. Come sempre la storia si svi-

luppa lungo un arco sostanzialmente cronologico: *Socialismi* si apre con una delle prime immagini in movimento della storia del cinema, *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon* (1895) di Louis Lumière, e con l'energia e le teorie che diedero vita al marxismo, per concludersi nel presente, quando le icone della speranza in un mondo migliore e più giusto sono state trasformate in prodotti di consumo, mercanzia, opinioni esibite più che profonde convinzioni. Come sempre l'unico modo per avvicinarsi alla verità inafferrabile e più desiderabile sono le digressioni; il viaggio avanti e indietro nel tempo; il ricordo della Spagna; alla vista di un poster di Chaplin e della Legione Condor che buca le nuvole, l'associazione immediata (per esempio con il Vietnam); le figure e il paesaggio, i volti e i luoghi riportati alla mente da una canzone (i funerali di stato che scorrono sull'onda di *Auf Wiedersehens* sono insieme comici, inquietanti, brutalmente appropriati e feroci, per citare solo un esempio); l'omaggio a certi ragionamenti, a certe immagini (il modo in cui i dipendenti dei Lumière si trasformano in una manifestazione di protesta, pugni proletari alzati verso il cielo, un mare di bandiere che sappiamo essere rosse anche se il film è in bianco e nero). Von Bagh, forse il più sincero benjaminiano del cinema contemporaneo, ci mostra come il socialismo e il cinema – sia esso documentario o di finzione – siano la stessa cosa, e come la vita stia tutta nel non essere soli ma sempre una sola persona. E ci dice che il cinema e il socialismo ci saranno sempre, come sapeva bene Tom Joad.

Olaf Möller

*For the first time in long, Peter von Bagh looks at a subject vaster than Finnish history: Socialism, the 20<sup>th</sup> century's greatest dream and source of some of its darkest nightmares. As always, the story develops along a roughly chronological arc: Socialismi begins with one of cinema's first moving images ever, Louis Lumière's La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon*

*(1895) and the energies and theories that gave rise to Marxism, and ends in these our days where the icons of a hope for a juster and kinder world got turned into market commodities, merchandise, shows of opinions instead of a conviction's insignia. As always, it's all about digressions as the only way towards unattainable but most desirable truth; about jumping back and forth in time, about remembering Spain and at the sight of a Chaplin poster and the Legion Condor crossing the clouds instantly associating eg. Vietnam; about following the figures and landscape, faces and places a song might bring up (the cascade of state funerals gliding by on waves of Auf Wiedersehens is hilarious and haunting and brutally to the point and outrageous, to give but one example); about honouring certain trains of thoughts, images: how Lumière employees become a rally, proletarian fists risen to the sky, become a sea of flags which we all know are red even when the film is in b&w. Von Bagh, maybe the truest of all Benjaminians in modern cinema, shows how socialism and cinema – all of cinema, be it documentary be it fiction – are one, and how life is all about this sense of never being alone but always one; that cinema and socialism will always be there, just like Tom Joad knew.*

Olaf Möller

## SPERDUTI NEL BUIO

Italia, 2014 Regia: Lorenzo Pezzano

■ Sog.: Federico Fava. F.: Lorenzo Pezzano. Int.: Denis Lotti, Gian Piero Brunetta, Paolo Caneppele, Carlo Montanaro, Carlo Lizzani, Natalia Nussinova, Luciano De Ambrosis, Piero Zanotto. Prod.: Tunastudio, Rai Cinema ■ Blu-ray. D.: 75'. Bn e Col. Versione italiana con sottotitoli inglesi / Italian version with English subtitles ■ Da: Tunastudio

Il titolo del documentario rievoca l'omonimo film muto del 1914, soggetto ritenuto fondamentale almeno

per le generazioni di cineasti formati presso il Centro Sperimentale di Cinematografia nel corso degli anni Trenta. La storiografia racconta che fu anche grazie alla visione dello *Sperduti nel buio* di Nino Martoglio, proiettato con finalità didattiche presso il Centro, che nacque il Neorealismo cinematografico, sulla scorta delle teorie di Umberto Barbaro. Del film rimangono soltanto alcune foto di scena. Infatti l'unica copia superstite è parte delle 313 pellicole del Centro che, nell'autunno 1943, sono trafugate dalla Wehrmacht, spedite in Germania e, in seguito, disperse. Negli stessi giorni terribili, mentre gli Alleati risalgono la penisola, il regime salotino decide di spostare a Venezia la produzione di Cinecittà presso i Giardini della Biennale – il cosiddetto Cinevillaggio – considerando la città lagunare nella quale è già presente la sede produttiva della Scalera Film, un luogo protetto.

Il nostro documentario si muove su due strade parallele: il viaggio, nato dall'intuizione del professor Gian Piero Brunetta, che tenta di ricostruire le traversie della filмотeca del Centro Sperimentale da Roma verso il nord ed est Europa; l'altro percorso, invece, rievoca – grazie a testimonianze di protagonisti dell'epoca, tra i quali Luciano De Ambrosio – il sistema produttivo del cinema di Salò, che pare sospeso in una dimensione parallela, mentre tutto intorno viene travolto dal conflitto mondiale.

Il lungo viaggio permette allo spettatore di osservare da vicino le diverse fasi della ricerca, affatto lineari. Dà modo di incontrare studiosi e storici che, da Roma a Mosca passando per Berlino e Vienna, interpretano i materiali, i dati disponibili e le ipotesi, seguendo le tappe del viaggio dei trecento film dispersi. Tentando di illuminare una parte importante della nostra storia recente, non solo cinematografica, che è ancora tutta da scrivere.

Denis Lotti



Sperduti nel buio

*The documentary's title pays homage to the 1914 silent film, a fundamental work for the generations of filmmakers trained at the Centro Sperimentale di Cinematografia during the 1930s. Historical accounts say that it was the viewing of Nino Martoglio's Sperduti nel buio, screened for educational purposes at the institute, that sparked the Neorealism film movement, based on the theories of Umberto Barbaro.*

*Only a few stills of the film remain. In fact, the only surviving print of it was part of the 313 films of the CSC that, in autumn of 1943, were stolen by the Wehrmacht, shipped to Germany and then lost.*

*During that same terrible period, while the Allies were marching up the peninsula, the Salò regime relocated the production of Cinecittà to the Giardini della Biennale in Venice – the so-called Cinevillaggio – believing the lagoon city to be a safe place, which was already home to the production company Scalera Film. Our documentary follows two parallel*

*paths: the journey, inspired by the idea of Professor Gian Piero Brunetta, reconstructing the vicissitudes of the CSC's film library from Rome towards Northern and Eastern Europe; the other itinerary investigates – thanks to the testimony of protagonists of the era, such as Luciano De Ambrosio – the film production system of Salò, which seems suspended in a parallel dimension while the world around it was consumed by the World War.*

*This long journey affords the viewer an opportunity to observe up close the various phases of research, by no means linear. It provides encounters with scholars and historians who, from Rome to Moscow via Berlin and Vienna, interpret the materials, the information available and the hypotheses, following the itinerary of the three hundred lost films. It is an attempt to shed light on an important part of our recent history, and not just of film, that is still to be written.*

Denis Lotti

## RITORNO AL GRANDE SCHERMO: IL CINEMA DOCUMENTARIO LITUANO BACK TO THE BIG SCREEN: LITHUANIAN DOCUMENTARY CINEMA

Programma a cura di / Programme curated by Lithuanian Central State Archives

Per le persone le opere d'arte equivalgono spesso a testimonianze culturali. Con il trascorrere del tempo, tuttavia, alcune di esse vengono dimenticate e altre restano vive e assumono significati diversi per le nuove generazioni. La varietà delle opere che sopravvivono è determinata non solo dal caso ma anche da scelte e decisioni consapevoli. In Lituania, a ventidue anni dalla riconquista dell'indipendenza, l'organizzazione non governativa Meno Avilys\*, nata con l'intento di preservare e valorizzare il patrimonio cinematografico nazionale, ha deciso di prendersi la responsabilità di scegliere le opere da conservare. Nel 2012, l'ONG ha avviato il primo progetto lituano di digitalizzazione e restauro cinematografico. A oggi sono stati restaurati sette film, tutti classici del cinema documentario lituano del Novecento. Attualmente, Meno Avilys si occupa di ricerche d'archivio, del restauro di film celebri e riscoperti e della creazione di una cineteca interattiva online per tutti gli amanti del cinema. La rassegna proposta al Cinema Ritrovato si compone di quattro documentari: *Šimtamečių godos* (Robertas Verba, 1969), *Kelionė ūkų lankomis* (Henrikas Šablevičius, 1973), *Laikas eina per miestą* (Almantas Grikevičius, 1966) e *Neregių žemė* (Audrius Stonys, 1992). I primi tre film segnano la nascita del 'documentario poetico lituano', mentre *Neregių žemė* fu il primo film a ottenere un riconoscimento in Europa: nel 1992 ricevette il premio Felix per il miglior documentario. Pur appartenendo a generazioni artistiche diverse, quella sovietica e quella post-sovietica, i quattro film impiegano mezzi d'espressione simili e sono accomunati da una visione che riflette la tradizione del cinema documentario

lituano. La loro abbondanza di metafore, associazioni e allusioni visive è tipica del documentario poetico lituano e permette agli autori di esprimere sensazioni indefinite e messaggi complessi. In epoca sovietica il linguaggio poetico dei documentari si prestava particolarmente bene a eludere la censura. I cineasti post-sovietici, tuttavia, pur potendo ormai esprimere liberamente la propria visione della realtà, restano fedeli alle immagini metaforiche, meditative e laconiche.

Entrambe le generazioni cercano la loro verità in ritratti quotidiani di eroi, siano essi uomini o città. Inoltre le loro macchine da presa si orientano verso persone e luoghi che restano distanti dalla fama. Come disse l'apprezzato cineasta sovietico Henrikas Šablevičius, "Le immagini che ritraggono l'eterno scorrere di un fiume o il turbinio dei fiocchi di neve non sono forse più significative delle scene di una 'gioiosa' parata davanti a un palco d'onore?". Ne consegue che nei documentari lituani la trama diventa irrilevante. I personaggi non partecipano agli eventi che fanno avanzare la narrazione. Restano immersi nella vita quotidiana, una vita pazientemente osservata dai registi. Ciò nonostante, quel che i film raccontano non è solo la storia di una persona o di un luogo. Attraverso l'occhio della macchina da presa la realtà che descrivono acquista un significato metaforico, ora riflettendo le sensazioni invisibili di un individuo (*Neregių žemė*), ora svelando le tracce della storia mondiale attraverso la vita di una città (*Laikas eina per miestą*) oppure esprimendo l'idea della provvisorietà umana (i film di Verba e Šablevičius).

Gintė Žulytė

\* Meno Avilys è un'organizzazione non governativa fondata a Vilnius, in Lituania. Attiva dal 2005 nel settore della conservazione e della valorizzazione del patrimonio cinematografico, Meno Avilys si propone di stimolare la riflessione critica su temi sociali, artistici e culturali e si occupa attivamente di politiche cinematografiche e di iniziative didattiche dialogando con spettatori appartenenti a diverse fasce d'età. Per maggiori informazioni, si veda il sito [www.menoavilys.lt](http://www.menoavilys.lt)

*For people, works of art are often like cultural records. However with the passing of time, some are forgotten, while others remain alive and take on different meanings for new generations. The variety of the works that survive is determined not only by pure coincidence but by the choices and decisions people make. 22 years after Lithuania regained independence, the Lithuanian film education and heritage NGO Meno Avilys\* decided to take responsibility and begin to select and preserve film artworks. In 2012, Meno Avilys initiated the first film digitization and restoration project in Lithuania. Currently it has restored seven films, all classics of Lithuanian documentary cinema from the 20<sup>th</sup> century. Meno Avilys is now carrying out research in Lithuanian documentary film archives, continues restoring well-known and rediscovered films and is developing an interactive online cinematheque for cinema lovers both in Lithuania and abroad.*

*The film program presented at the Cinema Ritrovato Film Festival is composed of four Lithuanian documentaries: Šimtamečių godos (Robertas Verba, 1969), Kelionė ūkų lankomis (Henrikas Šablevičius, 1973), Laikas eina per miestą (Almantas Grikevičius, 1966)*



Laikas eina per miestą

and *Neregių žemė* (Audrius Stonys, 1992). The first three films mark the formation of a distinct 'poetic Lithuanian documentary' style, while *Neregių žemė* was the first film to garner European recognition. It received the Felix Award for Best European Documentary Film in 1992.

Although the four films belong to different artistic generations, Soviet and post-Soviet, they employ similar means of artistic expression and share a similar outlook that reflects the tradition of Lithuanian documentary cinema. Their voluminous poetic, visual metaphors, associations and allusions are characteristics of Lithuanian documentary film that distinguish this genre. They enable filmmakers to convey undefined feelings and create a manifold message. During the Soviet era, the poetic language of Lithuanian documentaries was particularly useful for escaping the tight grip of Soviet censorship. However post-Soviet filmmakers, now free to expose their sentiments and thoughts about the reality around them openly, still remain faithful

to metaphorical, meditative and wordless images.

Both generations search for their truth in quotidian portraits of heroes, whether a person or a city. Moreover, their cameras frequently turn toward people and places which remain at a distance from fame. As the esteemed Soviet-era filmmaker Henrikas Šablevičius once asked, "Aren't shots of the eternal flow of a river or fluttering snowflakes more meaningful than shots of a 'joyful' march past a banner-festooned stage?" As a result, the plot in Lithuanian documentaries becomes irrelevant. The characters do not participate in events that move the narrative forward. They remain immersed in everyday life, a life patiently observed by the filmmakers. Nonetheless, the films tell more than the story of one person or one particular place. Their portraits acquire metaphorical meanings through the mediation of the lens: in one film they reflect a person's invisible sensations (Stonys' *Neregių žemė*) while in another they reveal the traces of world history through the life of a city (Grikevičius'

*Laikas eina per miestą*), or they may express the idea of man's temporariness (the films of Verba and Šablevičius).

Gintė Žulytė

\* *Meno Avilys* is an NGO that was established by likeminded people in Vilnius, Lithuania. It has been acting in the area of film education and heritage since 2005. *Meno Avilys* strives to enhance critical thinking toward artistic, cultural and other social issues and takes an active part in film policy as well as educational initiatives and cooperation with cinema audiences of different ages. For more information please go to [www.menoavilys.lt](http://www.menoavilys.lt)

## LAIKAS EINA PER MIESTĄ

Lituania, 1966

Regia: Almantas Griekvičius

[Il tempo attraversa la città / Time Passes through the City] ■ Scen.: Almantas Griekvičius. F.: Zacharijus Putilovas. M.: Vytenis Imbrasas. Mus.: Algimantas Apanavičius. Prod.: Lietuvos kino studija

■ DCP. D.: 17'. Bn. Versione lituana con sottotitoli inglesi / *Lithuanian version with English subtitles* ■ Da: Lietuvos centrinis valstybės archyvas ■ Scansionato e restaurato digitalmente da un negativo 35mm e da una colonna sonora ottica / *Digitised and digitally restored from the 35mm negative film and optical soundtrack*

Il vero eroe di questo film è la città di Vilnius, che è anche una metafora della storia lituana. Ma il film non si distingue solo per la riflessione storica sulla nazione: rispecchia anche la storia del cinema, abbracciando sia le tecniche di montaggio russe (sovietiche), sia le prime tracce di *cinéma vérité* del cinema lituano.

*The main hero of this film is the city of Vilnius. Vilnius is also a metaphor for the historicity of Lithuania. However, the film is unique not only for its cinematographic historical reflections on the statehood of Lithuania; it also reveals the history of cinema, encompassing both Russian (Soviet) montage techniques and the first traces of cinéma vérité in Lithuanian cinema.*

## ŠIMTAMEČIŲ GODOS

Lituania, 1969 Regia: Robertas Verba

[I sogni dei centenari / *The Dreams of the Centenarians*] ■ Scen.: Robertas Verba, Albinas Šukelis. F.: Algirdas Tarvydas, Robertas Verba. M.: Rimtautas Šilinis. Mus.: Algimantas Apanavičius. Prod.: Lietuvos kino studija ■ DCP. D.: 16'. Bn. Versione lituana con sottotitoli inglesi / *Lithuanian version with English subtitles* ■ Da: Lietuvos centrinis valstybės archyvas ■ Scansionato e restaurato digitalmente da un negativo 35mm e da una colonna sonora ottica / *Digitised and digitally restored from the 35mm negative film and optical soundtrack*

Questo documentario, realizzato per commemorare il centenario di Lenin, è però ben lungi dal celebrare l'ideo-

logia sovietica. Alcuni centenari raccontano le loro vite, illuminando con questi ricordi le tradizioni e il passato storico della Lituania. Il film riesce a catturare la sensazione del tempo che passa e si sofferma sulle questioni cruciali dell'esistenza.

*This film was created to commemorate Lenin's centenary. However, the documentary is far from celebrating Soviet ideology. People who are one hundred years old talk about their lives. Their remembrances illuminate Lithuania's traditions and its past. The film captures the feeling of passing time and addresses questions of human existence.*

## KELIONĖ ŪKŲ LANKOMIS

Lituania, 1973

Regia: Henrikas Šablevicius

[Viaggiando per i prati nebbiosi / *A Trip across Misty Meadows*] ■ Scen.: Henrikas Šablevicius, Vidmantas Puplauskis. F.: Kornelijus Matuzevičius. M.: Regina Lazdauskienė. Mus.: Romualdas Fedaravičius. Prod.: Lietuvos kino studija ■ DCP. D.: 10'. Bn. Versione lituana con sottotitoli inglesi / *Lithuanian version with English subtitles* ■ Da: Lietuvos centrinis valstybės archyvas ■ Scansionato e restaurato digitalmente da un negativo 35mm e da una colonna sonora ottica / *Digitised and digitally restored from the 35mm negative film and optical soundtrack*

Il film descrive lo smantellamento della vecchia ferrovia a scartamento ridotto Siaurukas e la sua sostituzione con una linea moderna: il vecchio e il nuovo diventano i simboli dello scontro tra l'arcaica Lituania rurale e l'industrializzazione sovietica. È spesso stato osservato che il film esprime gli archetipi del carattere lituano.

*This film details the dismantling of the old railway Siaurukas in Lithuania and the construction of its modern replac-*

*ment in which the old railway and the new railway become symbols of the clash between archaic rural Lithuania and Soviet industrialization. The film was often thought to express the archetypes of the Lithuanian character.*

## NEREGIŲ ŽEMĖ

Lituania, 1992 Regia: Audrius Stonys

[La terra dei ciechi / *Earth of the Blind*]

■ Scen.: Audrius Stonys. F.: Rimvydas Leipus. M.: Danutė Cicėnaitė. Mus.: Vidmantas Bartulis. Prod.: Kinema ■ DCP. D.: 25'. Bn. Versione lituana con sottotitoli inglesi / *Lithuanian version with English subtitles* ■ Da: Lietuvos centrinis valstybės archyvas ■ Scansionato e restaurato digitalmente da un negativo 35mm e da una colonna sonora ottica / *Digitised and digitally restored from the 35mm negative film and optical soundtrack*

Secondo il regista Audrius Stonys, "Il film prese forma dal tentativo di rispondere a una domanda: come filmare l'invisibile?". L'opera intreccia le interazioni tra persone, animali e ambiente circostante. I campi lunghi, l'assenza di parole e le immagini meditative su sottofondo musicale offrono allo spettatore un regno filosofico e non verbale che va oltre il visibile. Nel 1992 il film ha ricevuto il premio Felix dell'European Film Academy per il miglior documentario.

*According to director Audrius Stonys, "The film came into being while trying to answer a question: how can one film the invisible?" It subtly weaves together interactions among people, animals and their surroundings. Long shots, the absence of words and meditative images interacting with music open a haptic and philosophical realm for the viewer that goes beyond the visible. In 1992 the film received the Felix (European Film Academy Award) for Best European Documentary.*