

XXXVIII Mostra Internazionale del Cinema Libero

IL CINEMA RITROVATO 2009

Cineteca del Comune di Bologna

XXIII edizione / 23rd Edition

Sabato 27 giugno - Sabato 4 luglio / Saturday 27 June - Saturday 4 July

Questa edizione del festival è dedicata a Francis Lacassin,
Franco La Polla e João Bénard da Costa

*This year's festival is dedicated to Francis Lacassin, Franco
La Polla and João Bénard da Costa*



IL CINEMA RITROVATO 2009

XXIII edizione

Con il contributo di / *With the financial support of:*

Comune di Bologna - Settore Cultura e Rapporti con l'Università
Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna
Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Direzione Generale per il Cinema
Regione Emilia-Romagna - Assessorato alla Cultura
Programma MEDIA+ dell'Unione Europea
Con la collaborazione di / *In association with:*
Fondazione Teatro Comunale di Bologna
Orchestra Regionale dell'Emilia-Romagna/Fondazione Arturo Toscanini
L'Immagine Ritrovata
Europa Cinemas
Alma Mater Studiorum - Università di Bologna - Dipartimento di Musica e Spettacolo
Bè - Bologna Estate 2009

Main sponsor:

Gruppo Hera

Sponsors:

Aeroporto di Bologna
Groupama
Ascom

Con il patrocinio della Camera di Commercio di Bologna / *With the support of the Bologna Chamber of Commerce*

I luoghi del festival / *Festival locations:*

•Proiezioni mattutine e pomeridiane / *Morning and afternoon screenings:*

Cinema Arlecchino (via Lame, 57) e Cinema Lumière (via Azzo Gardino, 65)

•Proiezioni serali / *Evening screenings:* Piazza Maggiore e Teatro Comunale (Largo Respighi, 1)

In caso di pioggia le proiezioni serali previste all'aperto in Piazza Maggiore avranno luogo al Cinema Arlecchino (ad eccezione della proiezione-concerto dei film di Chaplin e Keaton del 3 luglio)

In case of rain the open-air evening screenings will take place at the Cinema Arlecchino (except the concert-screening of Chaplin's and Keaton's films on July 3)

Per informazioni / *Information:*

<http://www.cinetecadibologna.it/cinemaritrovato2009>

•Segreteria del Festival - Ufficio Ospitalità e Accrediti / *Festival Secretariat – Guest Office*

Via Azzo Gardino, 65 - tel. 051 219 48 14 - fax 051 219 48 21 - cinetecamanifestazioni1@comune.bologna.it
Segreteria aperta dalle 9 alle 18 dal 27 giugno al 4 luglio / *Secretariat open June 27 - July 4 -from 9 am to 6 pm*

•Cinema Lumière - Via Azzo Gardino, 65 - tel. 051 219 53 11

•Cinema Arlecchino - Via Lame, 57 - tel. 051 52 22 85

Modalità di traduzione / *Translation services:*

Tutti i film delle serate in Piazza Maggiore e le proiezioni presso il Cinema Arlecchino hanno sottotitoli elettronici in italiano e inglese. Tutte le proiezioni e gli incontri presso il Cinema Lumière sono tradotti in simultanea in italiano e inglese.

All evening screenings in Piazza Maggiore, as well as screenings at the Cinema Arlecchino, will be translated into Italian and English via electronic subtitling

Simultaneous interpreting in Italian and English will be provided for all screenings at the Cinema Lumière

Modalità di accesso

Abbonamento festival: Euro 60

Abbonamento festival ridotto per studenti universitari e anziani: Euro 30 (necessaria la presentazione del tesserino universitario o della Carta d'Argento)

Consente l'accesso a tutte le proiezioni al Cinema Arlecchino e alle due sale del Cinema Lumière

Biglietto per fasce orarie (mattino o pomeriggio) intero: Euro 6

Riduzione soci FICC, accreditati, Carta Feltrinelli, studenti universitari e anziani: Euro 3

Le proiezioni in **Piazza Maggiore** sono gratuite; gli accreditati avranno accesso ai posti riservati fino a 10 minuti prima dell'inizio del film.

Proiezioni con orchestra al **Teatro Comunale** (tel.: 199 107 070)

Biglietto numerato intero: Euro 15, in prevendita al Teatro Comunale. Dal 24 giugno

Biglietto ridotto per gli accreditati del festival: Euro 10, in prevendita alla Segreteria del Festival dal 27 giugno dalle 10 alle 18

Tutte le proiezioni, tranne indicazioni contrarie, sono vietate ai minori di 18 anni

Admission

Festival Pass: 60 Euro

Reduced Festival Pass for University Students and Senior Citizens: 30 Euro (upon presentation of identification as such)

Festival Pass holders will be admitted to all screenings held at the Cinema Arlecchino and at both Cinema Lumière theaters

Tickets for morning or afternoon screenings: 6 Euro

FICC members, accredited guests, Carta Feltrinelli, senior citizens, and university students: 3 Euro

Evening screenings in the **Piazza Maggiore** are free. Accredited guests may take advantage of reserved seating up to 10 minutes prior to the start of the film

Screening with orchestral accompaniment at **Teatro Comunale** (tel.: 199 107 070)

Regular ticket price: 15 Euro - Advance booking at the Teatro Comunale box office starting June 24

Discounted ticket price for accredited festival guests: 10 Euro. - Advance booking at Festival Secretariat starting June 27

All screenings, except where otherwise indicated, are prohibited to anyone under the age of 18

VII Mostra mercato dell'editoria cinematografica: libri, DVD, antiquariato

Biblioteca Renzo Renzi, via Azzo Gardino, 65 - da sabato 27 giugno a martedì 30 giugno - dalle 10 alle 19.30 - ingresso libero

Tel: 051 219 48 43 – cinetecabiblioteca@comune.bologna.it

7th Film Publishing Fair: Books, DVDs, Antique and Vintage Materials

Renzo Renzi Library, Via Azzo Gardino, 65 - from Saturday, June 27 to Tuesday, June 30 - from 10 am to 7:30 pm – free entry

Tel: 051 219 48 43 – cinetecabiblioteca@comune.bologna.it

Mostra fotografica

A 80 anni dalla nascita e 20 anni dalla morte di Sergio Leone, in occasione della retrospettiva a lui dedicata per Sotto le Stelle del Cinema 2009 e al festival di Lione (ottobre 2009), la Cineteca di Bologna ripropone:

Un altro West. Le foto di Angelo Novi sui set del western all'italiana.

Mostra a cura di Franco La Polla

promossa da Cineteca di Bologna e Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna, con il patrocinio di MiBac – Direzione generale per il Cinema e Direzione Generale per i Beni Librari e gli istituti culturali

Coordinamento di Giuseppe De Mattia e Rosaria Gioia

Dal 27 giugno al 18 settembre 2009

Sala espositiva della Cineteca in via Riva di Reno, 72

dal lunedì al venerdì 9.00 – 17.00 (chiusura estiva in Agosto)

Apertura straordinaria durante Il Cinema Ritrovato: Sabato-Domenica dalle 10 alle 18

Ingresso libero

Photographic Exhibition

80 years after Sergio Leone's birth and 20 years after his death and in occasion of the retrospectives dedicated to him at Sotto le Stelle del Cinema 2009 and at the festival of Lyon (October 2009), the Cineteca di Bologna presents

A Different West. Angelo Novi's Photos on the Sets of Spaghetti Westerns

Exhibition curated by Franco La Polla

Promoted by the Cineteca di Bologna and Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna, with the support of MiBac – Direzione generale per il Cinema e Direzione Generale per i Beni Librari e gli istituti culturali

Coordinated by Giuseppe De Mattia and Rosaria Gioia

Open June 27 – September 18, 2009 (closed in August)

Cineteca Exhibition Hall, via Riva di Reno, 72

Monday-Friday 9 am - 5 pm. Only during the Festival Saturday and Sunday 10 am - 6 pm. Free entry



foto di Angelo Novi

Nell'atrio del Cinema Lumière verranno esposti manifesti provenienti dalla collezione della Fondazione Jérôme Seydoux-Pathé.

In the lobby of the Cinema Lumière there will be an exhibition of posters from the collection of the Jérôme Seydoux-Pathé Foundation.

Nell'atrio del Cinema Arlecchino verranno esposti manifesti e documenti d'epoca, a cura del collezionista Vincenzo Bellini.

In the lobby of the Cinema Arlecchino there will be an exhibition of posters from the private collection of Vincenzo Bellini.

Istituzione Cineteca del Comune di Bologna

Presidente / *President*: Giuseppe Bertolucci

Direttore / *Director*: Gian Luca Farinelli

Consiglio di amministrazione / *Board of Directors*: Giuseppe Bertolucci (Presidente), Luca Bitterlin, Gian Piero Brunetta, Alberto Clò, Fabio Fefè

Ente Mostra Internazionale del Cinema Libero

Fondatori / *Founders*: Cesare Zavattini e Leonida Repaci

Consiglio di amministrazione / *Board of Directors*: Gian Paolo Testa (Presidente), Ginetta Agostini, Giuseppe Bertolucci, Sergio Sabattini, Luciano Pinelli

Segretario / *Secretary*: Gianni Biagi



IL CINEMA RITROVATO 2009

Direttore artistico / *Artistic Director*: Peter von Bagh

Direzione culturale / *Advisory board*: Nico de Klerk, Gian Luca Farinelli, Nicola Mazzanti, Mark-Paul Meyer, Peter von Bagh

Coordinatore del festival / *Festival Coordinator*: Guy Borlée

Ritrovati & Restaurati / *Recovered & Restored*

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

Un'ora con Georges Méliès / *One Hour with Georges Méliès*

A cura di / *Curated by* Serge Bromberg e Eric Lange (Lobster Films)

Anita Berber, Dea della Notte / *Anita Berber, Goddess of the Night*

A cura di / *Curated by* Alessandro Marotto

In collaborazione con / *With the collaboration of* Lothar Fisher e Paolo Caneppele

Incontro con Richard Leacock / *Meeting Richard Leacock*

A cura di / *Curated by* Peter von Bagh

Mr. Capra Goes to Town

A cura di / *Curated by* Grover Crisp e Rita Belda (Sony Columbia) e Guy Borlée

Con la partecipazione di / *With the participation of* Joseph McBride

Alla ricerca del colore dei film / *In Search of the Color of Film*

A cura di / *Curated by* Gian Luca Farinelli e Peter von Bagh

Progetto Chaplin / *Chaplin Project*

Cecilia Cenciarelli: responsabile

Andrea Dresseno: trattamento documenti, coordinamento

Monia Malaguti, Matteo Lollini: trattamento e digitalizzazione

Priscilla Zucco: catalogazione

Marzia Mancuso: responsabile informatico

Enrico Roveri: traduzione schede catalografiche

Omaggio a Harry d'Abbadie Arrast / *Tribute to Harry d'Abbadie Arrast*

A cura di / *Curated by* Peter von Bagh

Cento anni fa: i film del 1909 / *A Hundred Years Ago: the Films of 1909*

A cura di / *Curated by* Mariann Lewinsky

Con la collaborazione tecnica di / *With the technical collaboration of* Chiara Caranti

Rodolfi e Gigetta: coppia in commedia / *Rodolfi and Gigetta: the Couple in Comedy*

A cura di / *Curated by* Chiara Caranti e Mariann Lewinsky

Kinojudaica, l'immagine degli ebrei nel cinema russo e sovietico / *Kinojudaica, the Image of Jews in Russian and Soviet Cinema*

A cura di / *Curated by* Natasha Laurent (Cinémathèque de Toulouse) e Valérie Pozner

Con la collaborazione del Gosfilmofond / *With the collaboration of Gosfilmofond*

Con il patrocinio della Fondazione Museo Ebraico di Bologna

Tutto Maciste, uomo forte / *All Maciste, Strong Man*

A cura di / *Curated by* Claudia Gianetto e Stella Dagna (Museo Nazionale del Cinema), Davide Pozzi e Alessandro Marotto (L'Immagine Ritrovata)

Jean Epstein, il mare del cinema / *Jean Epstein, the Sea in Cinema*

A cura di / *Curated by* Peter von Bagh

Ogni individuo è una storia: la Gran Bretagna negli anni '30 / *Every Person is a Story: Britain in the 1930's*

A cura di / *Curated by* Peter von Bagh

La parte di Vichy, il cinema francese sotto l'occupazione / *Inside Vichy: French Cinema during the Occupation*

A cura di / *Curated by* Eric Le Roy (CNC- Archives Françaises du Film)

Vittorio Cottafavi: ai poeti non si spara / *Vittorio Cottafavi: Don't Shoot Poets*

A cura di / *Curated by* Giulio Bursi e Adriano Aprà
in collaborazione con CSC - Cineteca Nazionale, Cineteca del Friuli, Ripley's Film e Cinecittà International

Dossier Blasetti – Sole: dietro le quinte / *Sole: Backstage*

A cura di / *Curated by* Alfredo Baldi e Michela Zegna
con la collaborazione di Anna Fiaccarini e Riccardo Redi

Dossier Metropolis

A cura di / *Curated by* Anke Wilkening (Murnau Stiftung)

Dossier La crisi economica ai tempi del muto / *Dossier Economic Crisis in Silent Cinema*

A cura di / *Curated by* Eric De Kuyper

Dossier Josef von Sternberg

A cura di / *Curated by* Janet Bergstrom

Dossier Cinefilia: Omaggi a Henri Langlois, André S. Labarthe e Bernard Chardère

A cura di / *Curated by* Gian Luca Farinelli e Peter von Bagh
In collaborazione con Janet Bergstrom

Doppio sguardo, note sulla censura tra Francia e Italia / *Double Regard: Notes on Censorship in France and Italy*

A cura di / *Curated by* Laurent Garreau
in collaborazione con / *with the collaboration of* Jean A. Gili, Valerio Cocchi, Andrea Meneghelli, Tatti Sanguineti e Pier Luigi Raffaelli
Promosso da / *promoted by* Cineteca di Bologna, Ambasciata di Francia in Italia, Fondazione Nuovi Mecenati, Délégation culturelle / Alliance Française de Bologne

Europa Cinemas

Affrontare il gap generazionale / *Tackling the Generation Gap*

Seminario di formazione per esercenti europei / *Training workshop for European cinema exhibitors*

Sabato 27 giugno - Mercoledì 1 luglio / *Saturday, June 27 - Wednesday, July 1*

Sala Cervi, via Riva di Reno 72

Condotta da / *Led by* Ian Christie, in collaborazione con / *with the collaboration of* Catharine Des Forges e Madeleine Probst.

A cura di / *Organized by* Fatima Djoumer (Europa Cinemas) ed Elisa Giovannelli (Cineteca di Bologna, progetto Schermi e Lavagne).

Film Restoration Summer School 2009 / FIAF Summer School

Promosso da / *Promoted by* Cineteca di Bologna, FIAF, ACE Association des Cinémathèques Européennes e L'Immagine Ritrovata
Con il supporto di / *With the support of* World Cinema Foundation e MiBac - Direzione Generale per il Cinema
Direttore scientifico / *Technical Director:* Davide Pozzi
Coordinatrice / *Co-ordinator:* Elena Tammaccaro

Il Cinema Ritrovato DVD Awards (VI edizione / *6th edition*)

A cura di / *Curated by* Francesca Andreoli e Piero Di Domenico

Mostra Mercato dell'editoria cinematografica: Libri, DVD, Antiquariato

Film Publishing Fair: Books, DVDs, Antique and Vintage Materials

A cura di / *Curated by* Anna Fiaccarini e Luisa Ceretto
Ivan Cipressi della Libreria di Cinema Teatro e Musica di Bologna

Per le edizioni straniere: D.E.A. - Bologna

Per il settore DVD e pubblicazioni delle Cineteche straniere: Massimo Roccaforte della NDA di Rimini, Fabio Pugliese di Modo Infoshop di Bologna, Viviana Concas (BIM-QMedia)

Per l'antiquariato: Associazione Cultura Viva (Bologna) Il Labirinto (Bologna), Libreria Parolini (Bologna), Tesori di carta (Bologna), Libreria Oniricon (Bologna)

WORLD CINEMA FOUNDATION

Comitato Consultivo / Executive Board

Martin Scorsese (Chairman)

Kent Jones, Emma Tillinger, Gian Luca Farinelli, Benoît Merkt, Alberto Luna,

Cecilia Cenciarelli (Coordinator)

Comitato Onorario / Honorary Board

Giorgio Armani, Gilles Jacob, Thierry Frémaux

Comitato di Cineasti / Board of Filmmakers

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

CATALOGO

A cura di / *Edited by* Roberto Chiesi, Guy Borlée e Chiara Caranti

In collaborazione con James Ashton, Matilde Composta, Silvia Fessia, Isabella Malaguti, Andrea Peraro e Lucia Principe

Traduzioni / *Translations:* Alexandra Tatiana Pollard, Gualtiero De Marinis, Roberto Chiesi, David Robinson, Paola Cristalli, Gudrun De Chirico, Dunja Dogo, Clare Kitson, Sari Pulejo, Cristiana Querzé

Testi originali di / *Original texts by:* Adriano Aprà, Alberto Barbera, Janet Bergstrom, Camille Blot-Wellens, Bea Brewster, Timothy Brock, Geoff Brown, Giulio Bursi, Paolo Caneppele, Chiara Caranti, Cecilia Cenciarelli, Roberto Chiesi, Thomas Christensen, Ian Christie, Paola Cristalli, Stella Dagna, Eric De Kuyper, Béatrice De Pastre, Bryony Dixon, Gian Luca Farinelli, Anna Fiaccarini, Lothar Fischer, Laurent Garreau, Christophe Gauthier, Claudia Gianetto, Tom Gunning, Lea Jacob, Maria Komninos, Giovanni Lasi, Natacha Laurent, Eric Le Roy, Mariann Lewinsky, Andrea Meneghelli, John Oliver, Valérie Pozner, Jonathan Rosenbaum, Elena Tammaccaro, Luigi Virgolin, Peter von Bagh, Anke Wilkening, Michela Zegna

Ringraziamenti / *Special thanks to:* Enrica Z. Merlo per la paziente composizione; Lorenzo Osti e Mattia di Leva per il progetto grafico; André Chevailler e Richard Szotyori per la grande disponibilità e gentilezza; Paola Cristalli, Valeria Dalle Donne, Alessandro Cavazza; Janet Bergstrom, Riccardo Pesci, Cesare Ballardini, Anna Fiaccarini e lo staff della Biblioteca della Cineteca di Bologna.

STAFF

Ufficio Stampa / *Press Office:* Patrizia Minghetti

Con la collaborazione di Andrea Ravagnan e Rosanna Di Franco

Ospitalità e Accrediti / *Guest Office:* Giulia Bonassi e Lucia Principe

Con la collaborazione di Isabella Malaguti, Matilde Composta, Ilaria Marangon, Armando Comini e James Ashton

Coordinamento pellicole e traduzioni / *Films and Translations:* Silvia Fessia e Chiara Caranti

Con la collaborazione di Andrea Peraro

Rapporti con gli sponsor / *Fundraising:* Sara Rognoni

Promozione / *Advertising:* Silvia Porretta

Sito web / *Website:* Alessandro Cavazza

Cura editoriale / *Publications:* Paola Cristalli e Valeria Dalle Donne

Consulente musicale / *Music Consultant:* Marco Dalpane

Amministrazione / *Administration:* Gianni Biagi e Anna Rita Miserendino (Mic), Davide Pietrantoni e Antonio Volpone (Cineteca)

Relazioni esterne / *External Relations:* Anna Pina Larai

Coordinamento organizzativo sale / *Theater Manager:* Nicoletta Elmi

Coordinamento Cinema Lumière 1: Chiara Caranti

Coordinamento Cinema Lumière 2: Francesca Andreoli

Coordinamento Cinema Arlecchino: Claudia Giordani

Coordinamento Piazza Maggiore: Silvia Fessia

Supervisione tecnica / *Technical supervisor:* L'Immagine Ritrovata

Installazione e assistenza / *Installation and assistance:* Andrea Tinuper e Genesio Baiocchino

Supervisione Cinema Arlecchino / *Cinema Arlecchino Supervisor:* Torkell Saetervadet

Installazione e supervisione Teatro Comunale / Teatro Comunale installation: Kinton, Romeo Sassi (Kino Italia)

Allestimento schermo e cabina Piazza Maggiore / Screen on Piazza Maggiore: CMT, Rovigo

Service Audio Piazza Maggiore: Coop 56

Service Video e traduzioni simultanee: Videorent

Operatori / *Projectionists:* Stefano Bognar, Alessio Bonvini, Carlo Citro, Stefano Lodoli, Marco Morigi, Pietro Plati, Irene Zangheri

Revisione pellicole / *Film Checkers:* Claudia Giordani, Alfredo Cau, Luca Miu, Carlo Citro

Personale di sala / *Theater staff* Cinema Lumière: Marco Coppi, Ignazio di Giorgi, Vania Stefanucci, Michela Tombolini

Accoglienza / *Reception:* Anna Loredana Pallozzi, Massimo Torresani, Franco Zacchini

Stagisti / *Interns:* Matilde Composta, Ilaria Marangon e Armando Comini (Università di Bologna), James Ashton (University of California), Traduzioni simultanee / *Simultaneous translation:* Maura Vecchiatti, Paola Paolini, Gianna Guidi

Sottotitoli elettronici / *Electronic subtitling:* Cristiana Querzé per SUB-TI Limited London

Desideriamo esprimere il nostro più caloroso ringraziamento ai sostenitori de Il Cinema Ritrovato:

We would like to extend our warmest thanks to Il Cinema Ritrovato's supporters:

Antti Alanen (Suomen Elokuva-Arkisto); Natacha Aubert; Alberto Barbera (Museo Nazionale del Cinema di Torino); Matthew e Natalie Bernstein (Emory University); Malcom Billingsley; Jo-Anne Blanco; David Bordwell (University of Wisconsin); Mariona Bruzzo Llaberia (Filmoteca de Catalunya); Henri Bousquet (Chairiers de La Cinémathèque); Jean-Marie Buchet (Cinémathèque Royale de Belgique); Elaine Burrows; Pierre Carrel (Cinema d'Echallens); Caroline Chazin (America Oggi); Paolo Cherchi Usai (Haghefilm Foundation); Catherine Cormon (Nederlands Filmmuseum); Roland Cosandey (Ecole Cantonale d'Art de Lausanne); Susan Dalton; Helen Day-Mayer (University of Manchester); Leslie Debauche (University of Wisconsin-Stevens Point); Dennis Doros (Milestone Film & Video Inc.); Victoria Duckett (Università Cattolica di Milano); Hervé Dumont (Cinematheque Suisse); Aurélien Ferenczi (Telerama); Roberto Fonzo; François Francart; Tullio Galluzzi; Martin Girod (Stadt Zürich Filmpodium); Leonhard Gmuer (Kintv); Petrie Graham (McMaster University); Pierre Guinle; John Huntington (University of Illinois); Clyde Jeavons (London Film Festival); Norman Kaplan (Texas Medical School); Frank Kessler (Universiteit Utrecht); Reto Kromer (Reto.ch Ltd); ; Lucien Logette (Jeune Cinéma); Brigitte Lorette (Cinémathèque Française); Adrienne Mancia (Brooklyn Academy of Music); Pier Paolo Matteini (Sogni Magici-Dialoghi di Luce); David Mayer; Richard Mayer (Seattle University); David Meeker (Jazz on the Screen); Ivan Nedoh (Slovenian Cinematheque); Dan Nissen (Danish Film Institute); Richard Nordahl; Sawako Ogawa (Waseda University); Vladimir Opela (Narodni Filmov Archiv); Sergio Papini; Margaret Parsons (National Gallery of Art); Richard Pena (Film Society of Lincoln Center); Ernesto Perez (ANSA Sudamerica); Rémy Python (Université de Lausanne); David Pratt (Emory University); Pietro Pruzzo (Film D.O.C.); James Quandt (Cinémathèque Ontario); Adeline Quintens; Sergio Raffaelli (Università Tor Vergata); Brian Real; Ulrich Ruedel; Annelies Ruoss Girod (Stadtkino Basel); Anthony J. Saffrey (Filmsearch London); Paul Spehr; Lisa Stein (Ohio University); Catherine Surowiec; Leslie Taylor; Andreas Thein (Filmmuseum Düsseldorf); Quentin Turnour (National Film and Sound Archive Australia); Lee Tsiantis (Turner Entertainment Group); Neil Watson (Packaging Today); Virginia Wexman (University of Illinois-Chicago); Ken Wlaschin (American Film Institute); Holger Ziegler.

Ringraziamo tutti quelli che ci hanno aiutato nella preparazione del festival / *We wish to thank all those who have helped us in the festival's preparation:* Kate Guyonvarch (Roy Export Company); Gabrielle Claes, Noël Desmet, Jean-Marie Buchet, Clémentine

Deblieck (Cinémathèque Royale de Belgique); Mark-Paul Meyer, Nico de Klerk, Giovanna Fossati, Marleen Labijt, Jaap Schoutsen (Nederlands Filmmuseum); Serge Toubiana, Camille Blot-Wellens, Emilie Cauquy, Samantha Leroy (Cinémathèque Française); Boris Todorovitch, Béatrice De Pastre, Eric Le Roy, Caroline Patte, Dominique Millet (CNC - Archives Françaises du Film); Martine Offroy, Manuela Padoan, Agnès Bertola (Archives Gaumont-Pathé); Serge Bromberg, Eric Lange (Lobster Films); Natacha Laurent, Christophe Gauthier (Cinémathèque de Toulouse); Caroline Neeser, André Chevailler, André Schäublin, Regina Bolsterli (Cinémathèque Suisse); Bryony Dixon, John Oliver, Sue Jones, Nigel Algar (BFI National Archive); Kevin Brownlow, Patrick Stanbury, Marta Chierago (Photoplay Productions); Margarida Sousa (Cinematheca Portuguesa); Chema Prado, Catherine Gautier (Filmoteca Española); Luciano Berriatúa; Sergio Toffetti, Mario Musumeci, Laura Argento (CSC - Cineteca Nazionale); Alberto Barbera, Stefano Boni, Claudia Gianetto (Museo Nazionale del Cinema); Luisa Comencini, Matteo Pavesi (Fondazione Cineteca Italiana); Angelo Draicchio, Cristina D'Osualdo (Ripley Films); Livio Jacob, Elena Beltrami (Cineteca del Friuli); Michele Canosa, Giacomo Manzoli, Luna Vago (Università di Bologna); Gian Piero Brunetta (Università di Padova); Avv. Luciano Sovena, Roberto Ceccuti (Istituto Luce); Caroline Yeager, Tim Wagner (George Eastman House - Motion Picture Department); Chris Horak, Robert Gitt, Todd Wiener, Steven Hill (UCLA Film & Television Archive); Anne Morra, Steven Higgins, Josh Siegel, Mary Keene, Andy Haas (The Museum of Modern Art); Grover Crisp, Rita Belda (Sony Columbia); Kim Tomadjoglou (American Film Institute); Mike Mashon, Pat Loughney, Zoran Sinobad, Rob Stone (Library of Congress); Schawn Belston (20th Century Fox); Barry Allen, Andrea Kalas (Paramount Pictures); Mike Pogorzelski (Academy Film Archive); Mark McElhatten, Thelma Schoonmaker (Sikelia Productions); Margaret Bodde, Allison Niedermeier (The Film Foundation); Iván Trujillo Bolio (Filmoteca de la UNAM); Nicolai Borodatchov, Vladimir Dmitriev, Valerij Bossenko (Gosfilmofond of Russia); Vladimir Opela (Narodni Filmov Archiv); Vera Gyürey (Magyar Filmintezet/Hungarian National Film Archive); Rainer Rother, Eva Orbanz, Martin Koberber, Anke Hahn (Deutsche Kinemathek); Karl Griep, Evelyn Hampicke, Jutta Albert (Bundesarchiv-Filmarchiv); Gudrun Weiss, Anke Wilkening (Murnau Stiftung); Claudia Dillmann, Matthias Knop, Nikola Klein, Manfred Moos (Deutsches Institut für Filmkunde); Nina Goslar (ZDF-Arte); Jon Wengström (Cinematheket – Svenska Filminstitutet); Dan Nissen, Thomas C. Christensen (Danish Film Institute); Antti Alanen, Satu Laaksonen (Suomen Elokuva-Arkisto / Finnish Film Archive); Rosa Saz (Filmoteca de Catalunya); Alexander Horwath, Paolo Caneppele, Regina Schlagnitweit (Österreichisches Filmmuseum); Nikolaus Wostry (Filmarchiv Austria); Ginetta Agostini, Irene Sassatelli, Alessandro Bovo, Sandro Ventura (Circuito Cinema);

Stefania Storti (Comune di Bologna); Geraldine Higgins (Hollywood Classics); Christian Dimitriu (FIAP); David Robinson (Giornate del Cinema Muto); Nicoletta Elmi e Irène Borlée; Nicolas Crousse e Fabian van Renterghem; Maria Vittoria Garelli, Federica Lama, Silvia Spadotto, Enrica Serrani, Monica Vaccari, Paolo Pasqualini, Valerio Cocchi, Carmen Accaputo (Cineteca di Bologna); Lorenzo Burlando (Doc/it); Olivier Gamble; Massimo Roccaforte (NDA di Rimini); Stefania Russo (DEA); Marco Tutino, Stefania Baldassarri (Teatro Comunale di Bologna); Luca Baldi, Paolo Bersani (Centro Computer), Vincenzo Bellini; Tristan Convert (Amip Multimedia); Davide Pozzi, Elena Tammaccaro, Marianna De Sanctis, Alessandro Marotto, Giandomenico Zeppa, Paola Ferrari (L'Immagine Ritrovata Bologna); Laura Vichi; Alain Michaud (Centre Pompidou); Marc Sheffen (Cinémathèque de Luxembourg); Friedmann Beyer; Denis Lotti; Ingmar Bergman Foundation; Maelle Arnaud, Violaine Croze (Institut Lumière); Janet Bergstrom; Van Papadopoulos, Christian Lejeune (Festival de Cannes); Viviana Venturoli (Centro Costa); Bruno (Osteria del Cirmolo); Martina Knabe (Beta Films); Maria Komninou (Tainiothiki tis Ellados); Michiko Usui (Waseda University); David Shepard; Sue Jameson, Gretchen Wayne (Batjac Productions), Lucas Varone, Emilie Boucheteil (Europa Cinemas), Giulia Tedeschi, Maurizio Roi (Orchestra Regionale dell'Emilia-Romagna/Fondazione Arturo Toscanini) and many others...

Un caloroso ringraziamento per la disponibilità e la professionalità agli staff della Cineteca di Bologna, dell'Ente Mostra Internazionale del Cinema Libero, del Laboratorio L'Immagine Ritrovata, del Cinema Arlecchino e del Settore Cultura e Rapporti con l'Università del Comune di Bologna.

Ringraziamo anche i funzionari del Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Direzione Generale per il Cinema, della Regione Emilia-Romagna - Assessorato alla Cultura, del Programma MEDIA+ dell'Unione Europea e della Fondazione Carisbo, senza i quali questo festival non si sarebbe potuto realizzare.

CREDITS - LEGENDA

Ass. r.: assistente alla regia / assistant director; T. it.: titolo italiano / Italian title; T. ing.: titolo inglese / English title; T. alt.: titolo alternativo / alternative title; Trad. let.: traduzione letterale; Sog.: Soggetto / story; Scen.: sceneggiatura / screenplay; F.: fotografia / cinematography; Mo.: montaggio / editing; Scgf.: scenografia / set designer; Mu.: musica / music; Su.: suono / sound; Co.: costumi / costume designer; Int.: interpreti / actors; Prod.: produzione / production; Pri. pro.: prima proiezione / first screening; Pri. tras.: Prima Trasmissione / first broadcasting; L. or.: lunghezza originale / original length; L.: lunghezza / length; D.: durata / running time; f/s: fotogrammi al secondo / frames per second; Bn: bianco e nero / black and white; Col.: colore / color



foto di Gilberto Veronesi

Indice / Contents

10	■	Introduzione / <i>Introduction</i> – Peter von Bagh
15	■	Presentazione / <i>Presentation</i> – Gian Luca Farinelli
17	■	Ritrovati & Restaurati / <i>Recovered & Restored</i>
23	■	Un'ora con Georges Méliès / <i>One Hour with Georges Méliès</i>
31	■	Anita Berber, Dea della Notte / <i>Anita Berber, Goddess of the Night</i>
34	■	Omaggio a Vittorio Martinelli / <i>Tribute to Vittorio Martinelli</i>
47	■	Incontro con Richard Leacock / <i>Meeting Richard Leacock</i>
49	■	The World Cinema Foundation
53	■	<i>Mr. Capra Goes to Town</i>
80	■	Alla ricerca del colore dei film / <i>In Search of the Color of Film</i>
99	■	Progetto Chaplin / <i>Chaplin Project</i>
105	■	Omaggio a Harry d'Abbadie Arrast / <i>Tribute to Harry d'Abbadie Arrast</i>
107	■	Cento anni fa: i film del 1909 / <i>A Hundred Years Ago: the Films of 1909</i>
135	■	Rodolfi e Gigetta: coppia in commedia / <i>Rodolfi and Gigetta: the Couple in Comedy</i>
141	■	Kinojudaica, l'immagine degli ebrei nel cinema russo e sovietico / <i>Kinojudaica, the Image of Jews in Russian and Soviet Cinema</i>
151	■	Tutto Maciste, uomo forte / <i>All Maciste, strong man</i>
163	■	Jean Epstein, il mare del Cinema / <i>Jean Epstein, the Sea in Cinema</i>
169	■	Ogni individuo è una storia: la Gran Bretagna negli anni '30 / <i>Every Person is a Story: Britain in the 1930's</i>
175	■	La parte di Vichy, il cinema francese sotto l'occupazione / <i>Inside Vichy: French Cinema during the Occupation</i>
187	■	Vittorio Cottafavi: ai poeti non si spara / <i>Vittorio Cottafavi: Don't Shoot Poets</i>
204	■	Dossier Blasetti – Sole: dietro le quinte / <i>Sole: Backstage</i>
205	■	Dossier Metropolis
206	■	Dossier La crisi economica ai tempi del muto / <i>Dossier Economic Crisis in Silent Cinema</i>
208	■	Dossier Josef von Sternberg
211	■	Dossier Cinefilia: Omaggi a Henri Langlois, André S. Labarthe e Bernard Chardère
217	■	Doppio sguardo, note sulla censura tra Francia e Italia / <i>Double Regard, Notes on Censorship in France and Italy</i>
220	■	Film Restoration Summer School 2009 / FIAF Summer School
221	■	Europa Cinemas
223	■	EFG – The European Film Gateway
224	■	Il Cinema Ritrovato DVD Awards
226	■	I musicisti / <i>The musicians</i>
228	■	Indice dei film / <i>Film Index</i>
232	■	Indice dei registi / <i>Directors Index</i>

Introduzione / Introduction

Cos'è che rende unico e fantastico un festival come Il Cinema Ritrovato? Che cosa hanno in comune storici del cinema, specialisti del restauro e archivisti a cui si aggiungono ogni sera folle di bolognesi sullo splendido scenario delle proiezioni in Piazza Maggiore? La risposta più immediata è: l'amore per il cinema. Qualcosa che unisce con tanta più forza se consideriamo le incertezze sul futuro stesso del cinema e sulle possibilità, sempre più rare, di proiettare film in pellicola, soprattutto con gli standard qualitativi che Bologna può vantare. Più volte mi sono trovato a elencare i tanti temi, personaggi e territori del cinema che si pensavano perduti e che il festival ha invece recuperato. Potrei citare alcune considerazioni essenziali sull'argomento, ma la prima parola che mi viene in mente è: piacere. Emana da tutto ciò che programmiamo.

Un caso lampante è quello della sezione "Cento anni fa", la forma più esaltante di viaggio nel tempo che, iniziata sei anni fa, raggiunge ora, col 1909, uno dei suoi anni più gloriosi. La serie, curata da Mariann Lewinsky, presenterà i film più interessanti, documentari e di finzione, sulla vita e l'immaginario di chi viveva esattamente un secolo fa. In particolare avremo due eventi speciali: un omaggio a Georges Méliès e una ricostruzione del primo festival di cinema della storia, che ebbe luogo appunto nel 1909.

Il colore sarà un tema costante e diffuso nel programma di quest'anno e per gli anni a venire. Apparentemente il semplice risultato di un avanzamento tecnologico, il colore, in realtà, è molto più di questo. È noto che i momenti più affascinanti e memorabili sono quelli che seguono immediatamente l'affermarsi di ogni nuova invenzione. Ecco perché sarà una festa ripercorrere questo viaggio dai film colorati a mano, a quelli virati fino al Technicolor a tre matrici. Assieme a questi continueremo con la nostra sezione (giunta ormai al suo sesto anno) dedicata al *wide-screen* che quest'anno si occuperà del CinemaScope.

Come i nostri affezionati spettatori sanno, le sale principali sono tre: il Lumière 1 per il cinema muto, il Lumière 2 per i primi film sonori e l'Arlecchino, una splendida sala degli anni Cinquanta, per i film più recenti (ma non necessariamente, visto che in quella sala avremo anche film muti, così da poterne apprezzare appieno la forza e la bellezza). A queste si aggiungono il Teatro Comunale, dove verrà proiet-

What is it that makes Il Cinema Ritrovato so wonderful? What is the common denominator of film historians, restoration specialists, and archivists, who are joined every evening by the people of Bologna at the magnificent outdoor screening in the Piazza Maggiore? The simple answer is: the love of cinema. Something that is reinforced by the uncertainty of the future of cinema in general and the ghostly disappearance of opportunities for screenings of real film, much less under the privileged conditions that Bologna offers.

I've repeatedly mentioned the festival's collection of rediscoveries – themes, protagonists, and territories of 20th century cinema believed to have been lost. As a couple of our central objectives come to mind, a golden word flashes: pleasure. It emanates from everything we show.

A most obvious case is the large collection of films from the year 1909. "One Hundred Years Ago", the most beautiful form of time travel, was initiated six years ago and will now arrive at one of its peaks. The series curated by Mariann Lewinsky will showcase the most exciting documentaries and fictions about the life and imagination of people who lived exactly one hundred years ago, with two special tributes to the miracle of Georges Méliès, and – in the form of a reconstruction – to something that was born exactly in 1909: a film festival.

Another cascade of pleasure – color – will be a pervasive theme this year, and for some years to come. Color depended on invention and technology, but was never merely that. Still, it seems obvious that many of the most glorious and pleasurable instances of color film were experienced right after some new invention. That's why our tour of several major systems, from hand-painted and tinted systems up to three-strip Technicolor, will be a treat. Alongside this, we'll have the wonderful theme of wide-screen, most notably the original miracle of CinemaScope – a series now entering its sixth year.

As our regulars know, there are three cinemas - Lumière One is dedicated to silents, Lumière Two to the early sound period, and the third, the glorious 1950s cinema Arlecchino, to later attractions, more or less – some silents will be shown in the Arlecchino to magnify the power of their beauty. The fourth and fifth screening locations are, of

tato il più grande dei film pirandelliani, *Il fu Mattia Pascal* di Marcel L'Herbier, con una partitura inedita di Timothy Brock, e piazza Maggiore che partirà con *Scarpette rosse* di Michael Powell e Emeric Pressburger e chiuderà con *Il buono, il brutto, il cattivo* di Sergio Leone, entrambi splendidamente restaurati. E in mezzo a questi, altri restauri molto attesi come *Le vacanze di M. Hulot* di Jacques Tati, *Senso* di Luchino Visconti, un buon candidato al titolo di miglior film a colori di tutti i tempi, e *La folla* di King Vidor, uno dei film più decisivi e centrali del cinema statunitense (e non solo), accompagnato da Henrik Otto Donner, il grande vecchio del jazz scandinavo.

E se il colore, apparentemente un argomento senza tempo (ma in realtà non è così), è uno dei temi dominanti del festival di quest'anno, l'altro motivo è proprio il tempo (ovvero la storia). Un tema che è inevitabilmente presente in ogni film, ma contemporaneamente s'incarna in ogni singolo film e nel periodo in cui è stato girato (a patto che qualcuno voglia o possa scindere questi due elementi estremamente legati fra loro). Nessun forma artistica, oltre al cinema, è capace di fare altrettanto. La selezione di film su Vichy, "raccontata dall'interno", riesce a darci una sorta di visione tridimensionale di quel periodo. La rassegna, curata da Eric Le Roy, coglie il bersaglio: film dei generi più diversi che complessivamente descrivono un'atmosfera del tutto singolare e, assieme a quella, lo stato di salute del cinema francese in un momento in cui l'umanità sembrava nel punto più basso della sua parabola (al contrario del cinema, che invece era ai suoi massimi). La storia diventa presenza tangibile anche nella sezione "Doppio sguardo", curata da Laurent Garreau e dallo staff di "Italia Taglia", che ci dà l'opportunità di verificare le diverse strategie dell'istituto della censura in Francia e in Italia.

Un'ulteriore, fantastica prospettiva viene offerta dalla compresenza di due rassegne dedicate al cinema italiano, ma relative a due periodi storici molto diversi tra loro: la prima raccoglie i film degli anni Dieci e Venti che hanno come protagonista Maciste, la seconda è dedicata a Vittorio Cottafavi, autore di vari film storici e di *peplum*, un regista capace di trattare con rispetto, gusto letterario e acume visivo i vari generi, spesso considerati minori, che si è trovato ad affrontare.

Dopo la splendida rassegna dedicata l'anno passato a Josef von Sternberg (di cui continueremo a occuparci con programmi speciali), quest'anno è la volta di Frank Capra: la maggior parte dei suoi film muti sopravvissuti, alcuni dei quali realmente "invisibili" da tempo, a cui s'aggiungono i suoi fantastici, e troppo poco noti, inizi nel cinema sonoro. Tutti film che ci colpiscono ancora oggi, quasi fisicamente. Difficile dire quale sia la sezione più "rara" dell'intero festival, anche se un buon candidato potrebbe essere proprio "Kinojudaica", dedicata al cinema russo realizzato da attori e registi ebrei e curata da Natacha Laurent e Valérie Pozner. E se i nomi di Michail Romm e di Evgenij Bauer sono noti a tutti, lo stesso non può dirsi di molti altri, a riprova

course. the Opera House – where Marcel L'Herbier's Feu Mathias Pascal, the greatest Pirandello film, will be shown with new music by Timothy Brock – and the Piazza Maggiore, ready to dazzle with the Festival's opening film, Michael Powell's and Emeric Pressburger's The Red Shoes, and at the end, with Sergio Leone's The Good, the Bad and the Ugly, both of them fantastic restorations. Several other eagerly anticipated restorations will be projected on the giant screen in the Piazza, including Jacques Tati's Les Vacances de M. Hulot, Luchino Visconti's Senso, a strong competitor for the greatest color film of all time, and one of the most essential, powerful films at the heart of American (and all) cinema: King Vidor's The Crowd, accompanied by Henrik Otto Donner, the grand old man of Scandinavian jazz.

If color seems to be a timeless element (it isn't), the theme of history, pure time, is equally important in our program. It's always something that is both general and embodied in concrete films and their time, if anybody would care to, or be able to, separate these twin aspects. No other form of expression can do likewise. The selection of films on Vichy as "told by itself" gives us a kind of three-dimensional vision of time as it was. I emphasize the word history. The series on Vichy, curated by Eric Le Roy, is to the point: all kinds of films, that together describe the strangest atmospheres and the state of French cinema when humanity was at low ebb and the cinema flourished. History will also be palpably present in the series called "Doppio sguardo" (Double Regard): an opportunity to compare the censorship activities of France and Italy, curated by Laurent Garreau and the "Italia Taglia" staff.

Two retrospectives emanating from two very different Italian epochs provide another fantastic perspective: a collection of all the Maciste films from the 1910s and 1920s, and then Vittorio Cottafavi, who likewise worked with historical subjects and the peplum, which in his hands became a noble genre because he treated any genre considered marginal with respect, literary sophistication, and visual flair, always in the service of bringing pleasure.

After last year's delight with Josef von Sternberg's films (we will continue to remember him with some special programs), we'll offer the same for Frank Capra: most of his silents including several "invisible" treasures, and the fantastic, much too little-known beginnings of his sound film work. These are films that almost touch us physically. What the "rarest" find in the vast program might be is probably a personal question. The Russian Jewish cinema, in the series titled "Kinojudaica" created by Natacha Laurent and Valérie Pozner, is one candidate: if the names of Michail Romm and Evgeni Bauer are known, others are not – and we are left once more wondering about the unjust nature of our sacred "film history" and given the opportunity to expand it.



di quanto sia angusta e convenzionale la nostra nozione ufficiale di storia del cinema.

Nelle varie sezioni assisteremo naturalmente alle *performance* di parecchi, fantastici attori, ma se dovesse mai esserci una gara, allora il premio dovrebbe andare al “paysage-acteur” di Jean Epstein, ovvero al mare che Epstein scelse come protagonista per una serie di documentari sperimentali. Un capolavoro poetico che raccoglie vent’anni di osservazioni sul più immutabile degli elementi naturali.

Due piccoli ritratti di eminenti personalità ci permetteranno di mostrare alcuni film sconosciuti anche ai più informati tra i nostri spettatori. Attore, regista, produttore, Eleuterio Rodolfi (1876-1933) è ancora oggi una delle figure più misteriose del cinema italiano tra anni Dieci e

We will see many fabulous actors. If there is any kind of competition, let the winner be Jean Epstein’s “paysage-acteur”, meaning the sea as an actor in a strong documentary/experimental film series that we can experience in its entirety. A master’s dedicated, poetic master-work covers two decades of observations about the most unchangeable element in the world.

Two small-scale portraits of notable personalities will likewise reveal films that almost nobody knows, even among our most knowledgeable audience: the director Eleuterio Rodolfi (1876-1933), who started as an actor and became a notable director of, for instance, a celebrated 1917 version of Hamlet. And Anita Berber (1899-1928), a legendary, androgynous figure of Weimar Berlin: a nude dancer,

Venti, autore tra l'altro, nel 1917, di una celebre versione dell'*Amleto*. Anita Berber (1899-1928) è l'androgina e leggendaria figura della Berlino di Weimar, attrice, danzatrice senza veli, prostituta, scrittrice, la cui breve vita colpisce i nostri occhi con immagini enigmatiche.

I film a più storie, quelli in cui s'intrecciano i destini di una dozzina di personaggi diversi, senza un unico protagonista principale, divennero in un certo periodo del cinema inglese un vero e proprio sottogenere. Questo quartetto di film diretti da Walter Forde, Victor Saville, Berthold Viertel e Carol Reed, sta lì a testimoniare.

Le rarità, i restauri e le riscoperte sono da sempre una delle specialità del festival: ognuna di queste vale già da sola il prezzo del viaggio a Bologna. Quest'anno abbiamo *Anni difficili* di Zampa (un gioiello che risale ai primi anni del neorealismo), *L'Enfer* (un film incompiuto e ritrovato di Henri-Georges Clouzot, con una fantastica Romy Schneider), *Sole* (o almeno le immagini della lavorazione del celebre film d'esordio di Alessandro Blasetti), *Occupati di Amelia!* (il film che Claude Autant-Lara considerava il suo miglior risultato) e *Fuoco!* di Gian Vittorio Baldi (1968), un capolavoro moderno, testimone di un momento particolarmente felice del cinema italiano.

Anche quest'anno la sezione dedicata a Charles Chaplin si occupa in realtà dell'influenza che ha esercitato sulle persone con cui ha lavorato. Harry d'Abbadie d'Arrast, assistente di Chaplin, è stato un importante regista, poco noto al grande pubblico, ma fortemente sostenuto da una ristretta cerchia di conoscitori. Il "mistero Chaplin", inoltre, sarà ulteriormente indagato da Cecilia Cenciarelli che in un dossier speciale illustrerà il suo progetto per un film su Napoleone. L'ispirazione principale del festival, quella di presentare vecchi film come se fossero nuovi (e nuovi film, anche già visti, come parte della storia del cinema), si trova perfettamente incarnata in uno dei suoi ospiti, il grande Richard Leacock. Direttore della fotografia nell'ultimo film di Robert Flaherty, *Louisiana Story*, Leacock divenne poi uno dei principali esponenti di quella tendenza che negli Stati Uniti prese il nome di "direct cinema" e in Europa di "cinéma vérité", di cui *A Stravinsky Portrait* è uno splendido esempio.

La presenza umana, in effetti, è molto importante per noi, e quindi anche la voce dei maggiori registi, così come emerge dalle interviste realizzate da André S. Labarthe e Janine Bazin in *Cinéastes de notre temps*. Un atto d'amore nei confronti della cinefilia, di cui siamo testimoni attivi anche noi negli otto giorni della nostra manifestazione bolognese, che è presente anche negli omaggi a Bernard Chardère e Henri Langlois.

Vorremmo dedicare infine l'edizione del festival di quest'anno alla memoria di tre amici che ci hanno lasciato, Francis Lacassin, Franco La Polla, João Bénard da Costa.

Franco La Polla sapeva che la cultura non è cultura se non si apre al mondo e agli altri, e sapeva fin troppo bene che il cinema non è sem-

writer, prostitute, and actress whose short life flashes before our eyes in enigmatic images.

We also offer a series of films that show some 10-15 people in all walks of life, who cross each other's paths with no clear-cut protagonist. For unknown reasons, British cinema made this a subgenre all its own, as evidenced by a quartet of films directed by Walter Forde, Victor Saville, Berthold Viertel and Carol Reed.

Still on the rare side, the restorations and rediscovered films are, as always, a specialty of the festival: even one title can bring a visitor from afar to Bologna. This year we have Zampa's *Anni difficili* (a masterpiece from the early neorealist period), *L'Enfer* (Henri-Georges Clouzot's rediscovered unfinished film, never shown, with a sensational Romy Schneider), *Sole* (or the backstage of Alessandro Blasetti's famous first film), *Occupe-toi d'Amélie!* (the personal favorite of its director, Claude Autant-Lara), and Gian Vittorio Baldi's *Fuoco!* (1968), a modern masterpiece from the period when Italian cinema reached its greatest heights.

Even this year's Chaplin section falls partly within this category, given how little the work of Harry d'Abbadie d'Arrast is known these days. He was one of Chaplin's assistants and then became a very notable director, fondly remembered by a happy few. The Chaplin mystery, our fondest tradition, will be further elucidated by Cecilia Cenciarelli in a dossier-presentation on his plan to make a film about Napoleon.

The main principle of our program, to present old films as if they were new (and new films, already seen, as part of history), will be personified by our guest, the great Richard Leacock – the cameraman for Robert Flaherty's last film, *Louisiana Story*, who became one of the most important American creators of the new direction of documentary called "direct cinema" on the American continent and "cinéma vérité" in Europe. Leacock's *A Stravinsky Portrait* is a brilliant example.

Finally, the human presence is all-important for us, and with it the voices of the greatest filmmakers as filmed in the finest collection of interviews in television history: *Cinéastes de notre temps*, by André S. Labarthe and Janine Bazin. The great tradition of cinephilia – that we will continue in the passion of our eight days in Bologna – will be present as well in tributes to Bernard Chardère and Henri Langlois.

And in memory of Francis Lacassin, Franco La Polla and João Bénard da Costa, to whom I would like to dedicate this year's festival.

Franco La Polla was well aware that culture is not culture if it does not open itself to the world and to others, and he knew all too well that film is not simply about cinephilia. Perhaps bearing in mind the work of his favorite filmmakers: on the one hand, François Truffaut and Sydney Pollack for their deep, authentic humanistic approach; on the other, Billy Wilder and Groucho Marx (with whom he shared

plicemente cinefilia. Tenendo magari in mente l'opera dei suoi cineasti di riferimento: da una parte François Truffaut e Sydney Pollack, per la loro profonda e autentica matrice umanistica; dall'altra Billy Wilder e Groucho Marx (col quale condivideva la passione per i sigari), per la limpidezza e l'arguzia di una parola che sa anche giocare con la vita, prendendola terribilmente sul serio. Ci lascia un corpus di studi sul cinema americano di enorme rilevanza e lucidità.

Francis Lacassin è stato tra i pochi grandi studiosi ad aver dedicato una parte significativa della propria vita a esplorare la cultura popolare, i sistemi dello spettacolo, i gusti del pubblico tra Otto e Novecento, attraversando, sondando, ricostruendo, un universo sconfinato che aveva nutrito la letteratura, il cinema, la grafica, il teatro, i fumetti dando vita a un sistema dei media di cui oggi intuiamo la grandezza e la ricchezza. Da Gaston Leroux a Tom Pouce, dai Vampires a Fantomas, da Musidora a Gaston Modot, se oggi esiste una geografia precisa dello spettacolo e dei gusti popolari dell'inizio del secolo questo è stato possibile grazie all'intelligenza, alla curiosità, alla cultura esigente di Francis. Del secolo delle certezze (dimostrate poi tutte infondate), Lacassin fu il vero controstorico.

João Bénard da Costa, uno dei nostri amici più fedeli, direttore della Cineteca portoghese e sodale per decenni di Manoel de Oliveira nei momenti di difficoltà così come in quelli trionfali, era un poeta, un incomparabile promotore di eventi cinematografici e un raffinato programmatore. L'ultimo esempio di una razza in via d'estinzione, un uomo dalla sconfinata cultura cinematografica la cui opera sta tranquillamente alla pari con quella dei più importanti registi del cinema. Da questo punto di vista era della stessa classe di personaggi come Langlois e Godard, ma con una differenza: le sue battute erano più divertenti.

Siete tutti caldamente invitati a partecipare.

Peter von Bagh

the same passion for cigars) for the transparency and wit of their words that played with life, taking it terribly seriously. He leaves us with a body of work on American film of enormous importance and lucidity.

Francis Lacassin was one of the few great scholars who dedicated a significant part of his own life to exploring pop culture, the system of cinema and theater, and public taste between the nineteenth and twentieth centuries, probing and reconstructing the boundless world that fed literature, film, graphic design, theater, comics, creating a mass media system of which today we sense the enormity and wealth. From Gaston Leroux to Tom Pouce, from Vampires to Fantomas, from Musidora to Gaston Modot, if today there is an accurate geography of public entertainment and popular taste at the beginning of the century, it has been made possible by Francis's intelligence, curiosity and meticulous culture. Lacassin was the true counter historian of the century of certainties (which all proved to be groundless).

João Bénard da Costa, one of our most loyal friends, the director of Cinemateca Portuguesa, and the partner of Manoel de Oliveira for decades through difficulties and victories, was a poet and a supreme poetic conductor of cinematic events, with the mind of a programmer impossible to match. He was the last example of an ever rarer breed: a man of incomparable film culture whose work is spiritually close and fully equal to that of the finest film directors. In this, he was as unclassifiable and as incredible as Langlois or Godard, with one difference: his jokes were better.

You are most cordially welcome!

Peter von Bagh



Benvenuti a Bologna / Welcome to Bologna

Ci sono fili esili e tenaci che uniscono molti dei film di questa ventitreesima edizione. A cominciare dal ritrovamento, proprio durante la preparazione del festival, di due film, girati nel 1909, sui *Ballets russes* che erano appena sbarcati a Parigi. La coincidenza è sorprendente perché il Cinema Ritrovato 2009 sarà aperto dal restauro, inseguito per vari decenni, da Martin Scorsese e Thelma Schoonmaker-Powell, di *Scarpette rosse*, film immenso, che rende omaggio alla grande stagione del balletto russo. Ma *Scarpette rosse* è anche uno dei film che meglio ha saputo raccontare la complessità, le asperità, le gioie e i dolori del processo creativo e il caso ha voluto che quest'anno fosse possibile mostrare *L'enfer de Clouzot*, miracolo realizzato da Serge Bromberg che ha ridato vita a una delle più affascinanti avventure creative della storia del cinema, il progetto inseguito, fatto nascere e poi dolorosamente abbandonato da uno dei maestri del cinema, perché la sfida era troppo grande, perfino per lui. Purtroppo sono pochi i film che ricostruiscono i progetti falliti, ma tutti bellissimi; spesso un film che non si è potuto realizzare ci svela le grandi questioni della creazione molto più dei film realizzati. Il tema dell'impossibile, che non attraversa solo la creazione, è di casa al Cinema Ritrovato. Anche se potrete vedere molti film come mai avreste osato sperarlo, ci sono incontri che rimarranno solo dei miraggi. Clamoroso è il caso di *Sole*, uno dei grandi film del cinema italiano da sempre perduto. Il ritrovamento della bellissima bobina di backstage ci consente di capire molto meglio cos'era il film di Blasetti, ma non farà che accrescere il nostro dolore nel saperlo ancora lontano dai nostri occhi.

La perdita diviene ricchezza con il lavoro della censura, operazione molto amata da chi detiene il potere, molto in voga da quando esistono le immagini. Attraverso la comparazione di quello che si tagliava in Francia e in Italia dal dopoguerra alla soglia del '68, potremo vedere quanto siano diversi i due popoli più simili d'Europa e vedremo come da De Gasperi a De Gaulle le forbici si siano sempre rivolte contro chi le utilizzava. Dove invece si sapeva usare assai bene l'arte dell'occultamento era in URSS, come la rassegna Kinojudaica dimostra, per darne un'idea, mostreremo l'unico film sovietico che, fino agli anni sessanta, ha parlato della Shoah!!!!

There are tenacious threads and fragile ones connecting many of the films of our twenty-third year. Starting out with a rediscovery made right in the middle of festival preparations: two 1909 films of the Ballets Russes, which had just arrived in Paris. It is a rather remarkable coincidence because Cinema Ritrovato 2009 opens with a film that pays homage to the great era of Russian ballet: The Red Shoes, the restoration of which Martin Scorsese and Thelma Schoonmaker-Powell have pursued for various decades. The Red Shoes is also a film that better expresses the complexity, obstacles, joys and pains of the creative process, and, as fortune would have it, this year we are also presenting L'enfer de Clouzot; this miraculous work by Serge Bromberg brings back to life one of the most fascinating creative adventures of cinema history: the project conceived, initiated and then painfully abandoned by one of the finest film directors – the challenge was too great, even for him. Unfortunately there are few films that reconstruct failed projects, but they are all beautiful; often films that do not reach completion are much more revealing about important creative issues than completed ones. The theme of the impossible, which is not only a part of the act of creation, finds a home at Cinema Ritrovato. Even if you will see many films in a way you never even dreamed of seeing them, some experiences will leave you with the feeling of having glimpsed a mirage. Sole is a sensational example, one of the greatest Italian movies lost forever. The discovery of a backstage reel gives us a much better understanding of what Blasetti's film was like, yet it also sharpens the painful awareness that we are unable to see it in full.

Loss becomes wealth with the work of censorship, a beloved activity of those in power and in vogue since the very existence of images. By comparing what was cut in France and in Italy from the post-war to the beginning of '68, we can see just how different the two most similar European peoples are, just as we will see how the scissors turned on the very people using them, from De Gasperi to De Gaulle. The USSR, however, was much more adept at the art of concealment, as the program Kinojudaica demonstrates. Just as an example, we will be showing the only Soviet film that talked about the holocaust before the 1960s!!!!

Per chi cerca la verità, una passeggiata per i film di Vichy sarà una bella dimostrazione di come la realtà possa essere manipolata, ma anche un saggio di come un artista (Jean Delannoy) possa violare le indicazioni del potere e far sì che in sala parta l'applauso liberatorio degli spettatori che hanno capito l'intelligenza che viene dallo schermo. Per chi cerca il vero consigliamo d'iniziare con il 1909, dove c'è un programma sui film dal vero italiani del 1909. È un'Italia prefascista, bellissima, immagini che ci commuovono per una bellezza che stava per essere spezzata per sempre. Per chi crede che il documentario sia più potente della finzione, consigliamo il ciclo dei sei bellissimi film sul mare di Jean Epstein che disse "L'attore che mi ha dato più soddisfazione è l'isola di Ouessant, con la gente che ci vive dentro e tutta l'acqua".

Chi crede nel documentario non potrà non venire all'incontro con Richard Leacock che da *Louisiana Story* ai documentari su Stravinskij o su Kennedy, fino ai concerti durante la grande stagione hippies statunitense, ha saputo restituirci, in maniera potente e personale, l'impasto della realtà.

Nel 1909 appare la prima star cinematografica. Si chiama Cretinetti. Chi ama le star potrà incontrare, grandi come i nostri schermi, Anita Berber, il pappagallo Socrate, Asta Nielsen, Maciste, Barbara Stanwyck, Conrad Veidt, Ava Gardner, Alida Valli, ...

Il 1909 è stato l'anno di Griffith, che realizzò 140 film. Tra questi alcuni capolavori che potrete vedere nel programma curato da Tom Gunning. Per chi ama i maestri noti, visiteranno le nostre sale: Georges Méliès, Charlie Chaplin, Frank Capra, King Vidor, Mario Camerini, Jacques Tati, Vittorio Cottafavi, H.-G. Clouzot, Autant-Lara, J.-L. Godard, Sergio Leone. Per chi ama i meno noti, Rodolfi, d'Abbadie d'Arrast, Viertel, Zampa, Labarthe, Abdes-Salam, Baldi, Yang. Per chi ama la musica, potrete ascoltare Ennio Morricone, Verdi, ma anche tutti i musicisti che si esibiranno per accompagnare film muti, Timothy Brock, Henrick Otto Donner, Antonio Coppola, Alain Baents, Maud Nelissen, Neil Brand, Donald Sosin, Marco Dalpane, Gabriel Thibaudeau.

Possiamo continuare a incrociare i temi, gli artisti, i film che presenteremo, ma tutte le combinazioni che possiamo offrirvi non rendono giustizia di quell'evento unico e irripetibile, che da ventitré anni, si materializza durante una settimana e che si chiama Il Cinema Ritrovato. Mentre siamo circondati da un web sempre più allettante, da dvd sempre più ben fatti, da una produzione corrente che sempre più raramente ci colpisce al cuore, perdersi dal mattino alla sera tra le proiezioni del Cinema Ritrovato, sarà come ritornare all'origine del nostro piacere, per ridare ossigeno ai nostri occhi e alla nostra mente. Benvenuti, per otto giorni alla sorgente della nostra passione. Giuseppe Bertolucci e Gian Luca Farinelli

For those in search of the truth, a walk through the films of Vichy provides a fine demonstration of how reality can be manipulated, but also proof of how an artist (Jean Delannoy) can break the rules and spark the liberating applause of viewers who understood the intelligence behind what they saw on the screen. For those in search of the real, we suggest starting out with the program of Italian actuality films from 1909: a beautiful, pre-fascist Italy and images that move us because they express a beauty about to be lost forever. For those who believe that documentaries are more powerful than fictional films, we suggest the series of six marvelous films about the sea by Jean Epstein, who said "the actor who gave me the most satisfaction was the island of Ouessant, with the people who live there and all the water."

Those who believe in documentaries cannot miss this occasion to meet Richard Leacock. From Louisiana Story to his documentaries on Stravinsky, Kennedy and the concerts of the great hippy era in America, Leacock delivers us the texture of reality in a personal and powerful way.

In 1909 the first movie star was born. His name was Cretinetti. Those who love stars will be able to experience on our large screens the likes of Anita Berber, Socrates the parrot, Asta Nielsen, Maciste, Barbara Stanwyck, Conrad Veidt, Ava Gardner, Alida Valli...

1909 was the year of Griffith, who made 140 films, and you can see some of the masterpieces from that year in the program curated by Tom Gunning. For those who love well-known masters, by visiting our theaters they will find Georges Méliès, Charlie Chaplin, Frank Capra, King Vidor, Mario Camerini, Jacques Tati, Vittorio Cottafavi, H.-G. Clouzot, Autant-Lara, J.-L. Godard, Sergio Leone. For those who love the less well-known, there will be Rodolfi, d'Abbadie d'Arrast, Viertel, Zampa, Labarthe, Abdes-Salam, Baldi, Yang. Those who love music can listen to the notes of Ennio Morricone and Verdi, in addition to the musicians playing live accompaniment to silent films, Timothy Brock, Henrick Otto Donner, Antonio Coppola, Alain Baents, Maud Nelissen, Neil Brand, Donald Sosin, Marco Dalpane and Gabriel Thibaudeau.

We can keep weaving together the themes, artists and films that we are presenting, but all the possible combinations do not do justice to this unique and unrepeatable event that for twenty-three years takes the form of one week called Il Cinema Ritrovato. While we continue to be surrounded by the temptations of the web, better made DVDs, and productions that increasingly fail to touch our hearts, losing ourselves day and night in the films of Cinema Ritrovato is like returning to the origin of pleasure, like oxygen for our eyes and our minds. Welcome to the source of passion for eight wonderful days. Giuseppe Bertolucci and Gian Luca Farinelli

Ritrovati e restaurati



Ritrovati e restaurati

Recovered & Restored

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

FILM MUTI / SILENT MOVIES

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

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

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

John Oliver

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

John Oliver

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

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

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

John Oliver

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

John Oliver

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

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

Musiche originali composte e dirette da Timothy Brock eseguite dal vivo dall'orchestra del Teatro Comunale di Bologna / Original score by Timothy Brock performed live by orchestra del Teatro Comunale di Bologna

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

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

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

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



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

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

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

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

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

Timothy Brock

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

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

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

Timothy Brock

The Crowd

Stati Uniti, 1928 Regia: King Vidor

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

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

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

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



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

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

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

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

Henrik Otto Donner

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

Henrik Otto Donner

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Maria Komninos, Greek Film Archive

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

Maria Komninos, Greek Film Archive

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

An Hour of Pure Georges Méliès (and some Lobsters)

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

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



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

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

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

Le Cauchemar

Francia, 1896 Regia: Georges Méliès

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

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

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

Un Homme de tête

Francia, 1898 Regia: Georges Méliès

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

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

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

L'Illusionniste double et la tête vivante

Francia, 1900 Regia: Georges Méliès

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

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

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

Le Livre magique

Francia, 1900 Regia: Georges Méliès

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

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

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

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

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

Nouvelles luttes extravagantes

Francia, 1900 Regia: Georges Méliès

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

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

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

Le Rêve du radjah

Francia, 1900 Regia: Georges Méliès

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

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

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

Le Réveil d'un monsieur pressé

Francia, 1900 Regia: Georges Méliès

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

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

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



Le Sorcier, le prince et le bon génie Francia, 1900 Regia: Georges Méliès

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

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

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

Le Tonneau des danaïdes Francia, 1900 Regia: Georges Méliès

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

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

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

Le Chapeau à surprise Francia, 1901 Regia: Georges Méliès

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

Excelsior! Francia, 1901 Regia: Georges Méliès

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

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

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



Nain et géant

Francia, 1901 Regia: Georges Méliès

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

Méliès si sdoppia. Uno dei due diventa di troppo.

Méliès turn into two. One of them becomes unwanted.

La Danseuse Microscopique

Francia, 1902 Regia: Georges Méliès

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

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

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

L'Équilibre Impossible

Francia, 1902 Regia: Georges Méliès

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

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

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

Les Trésors de Satan

Francia, 1902 Regia: Georges Méliès

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

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

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

L'Auberge du Bon Repos

Francia, 1903 Regia: Georges Méliès

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

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

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



Le Monstre

Francia, 1903 Regia: Georges Méliès

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

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

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

L'Oracle de Delphe

Francia, 1903 Regia: Georges Méliès

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

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

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

Le Chaudron infernal

Francia, 1903 Regia: Georges Méliès

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

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

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

La Fée Carabosse

Francia, 1906 Regia: Georges Méliès

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

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

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

Anita Berber, la dea della notte

Anita Berber, the Goddess of the Night

A cura di / *Curated by* Alessandro Marotto

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

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

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



Anita Berber was not just an extraordinary dancer; she also acted on stage and in twenty-six films (according to what we know so far). Many of these films were destroyed definitively or, at least for the moment, are to be considered lost. The discovery and restoration of Die Drei Marien und der Herr von Marana (1922, director: Reinhold Schünzel) is a real victory for all people dedicated to recovering films considered lost for decades. Today Anita's most studied film is still missing, the documentary Moderne Tänze / Tänze des Grauens, des Lasters und der Ekstase in which she dances her most famous routines. Our knowledge of this film is based on just some remaining stills. For Anita Berber film work was just something on the side, and something she did almost always for economic reasons. She was discovered by director Richard Oswald in 1918 when she played the part of the ballerina Grisi in the film Franz Schubert. Das Dreimäderlhaus. Examined again by the censorship board in 1921, this film was

prohibited to minors. Dida Ibsens Geschichte loosely based on works by Marquis de Sade and the film Das Tagebuch einer verlorenen, an adaptation of Margarete Böhme's novel, opened in German cinemas in November 1918, but the latter was banned in 1922. In the second part of the film Peer Gynt Anita Berber dances and gallops about during a trip toward the East. From 1918 to 1919 Oswald shot the film Die Reise um die Erde in 80 Tagen, but due to an argument with Jules Verne's heirs the title had to be changed. Despite it all, the film was an enormous success. In 1919 Oswald brought the first film about homosexuality to the screen, Anders als Andern, for which he had sought the advice of the famous researcher Magnus

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

Lothar Fischer

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

Lothar Fischer

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

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

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

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



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

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

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

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

Lothar Fischer

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

Lothar Fischer

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

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

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

Paolo Caneppele



In this historical drama set in Spanish controlled Flanders, Anita Berber plays the wife of the regent, the Duke D'Arzac. She is the real engine behind the story; Flanders' debt and corrupt management are her doing, and her husband, like all the other men, is just a puppet. She wants to take total control, eliminating the young duke destined to sit on the throne one day. The romantic adventures of the man from Marana that take up the first part of the film are just a long preamble to this troubled upstart's conspiracy. As critics at the time noted, the exposition of the film's first part is a little bit

too long, but later on the narrative rhythm becomes faster, making the film's ending truly thrilling. Both the acting and the photography were judged excellent. Overall, the work is of excellent quality, putting it a notch above average films from the era. The film was successful enough that it was re-distributed in Austria in October 1927 with the more transparent and catchier title Don Juan.

Paolo Caneppele

Omaggio a Vittorio Martinelli / Tribute to Vittorio Martinelli

Volevo vedere – Un incontro con Vittorio Martinelli

Italia, 2009 Regia: Giovanni Lasi

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

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

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

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

Giovanni Lasi



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

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

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

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

Giovanni Lasi

Make Way for Tomorrow Stati Uniti, 1937 Regia: Leo McCarey

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

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

Peter von Bagh



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

An old couple is forced to separate. They

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

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

Peter von Bagh

Anni difficili Italia, 1948 Regia: Luigi Zampa

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

Vitaliano Brancati, *Almanacco del cinema italiano*, 1948

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

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

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

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



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

touch, liveliness and caustic wit.

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

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

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

Roberto Chiesi

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

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

Roberto Chiesi

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

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

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

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

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



ar us to boarding house life. The bell strikes at the same hours, everyone hurries back from the beach and gathers in the hotel dining room. Greetings are exchanged; eyes meet across tables, guests brush past one another without touching. Tati's cinema is about the art of not touching (too much). When Hulot serves on the tennis court in that efficient if peculiar style of his, his adversary is unable to return the serve. Here's a hypothesis to consider: Hulot doesn't create a sense of otherness, but one of avoidance. Failure. Just like at the

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

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

Serge Toubiana, Direttore generale della Cinémathèque française

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

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

Serge Toubiana, Managing Director of the Cinémathèque Française

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

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

L'Enfer d'Henri Georges-Clouzot

Francia, 1964-2009 Regia: Serge Bromberg, Ruxandra Medrea

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

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

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

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



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

was of a woman's body...

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

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

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

Esistono poche sequenze di cui si possa dire con certezza quali sarebbero rimaste nel montaggio definitivo. Ciò che resta di *L’Enfer* è il brogliaccio di un creatore. Forse le tessere del puzzle sono quasi tutte qui, ma Clouzot non sapeva ancora in quale ordine le avrebbe sistemate. Esiste un *découpage* ma non vi è descritta nessuna immagine fantasmatica. Si trova solo la menzione “image-choc”, ripetuta più e più volte. *L’Enfer* non è altro che un’Atlantide (...). Noi abbiamo utilizzato la totalità dei rushes ritrovati. Sono dei piani doppi, le riprese che Clouzot aveva scelto sul set in vista dei rushes (noi disponiamo solo del negativo immagine). Esistono centottanta scatole, contenenti ognuna tra i tre e gli otto minuti di prove a colori o di inquadrature girate in bianco e nero. (...) Il nostro film basato sui rushes de *L’Enfer* ha di fatto tre dimensioni: 1) la discesa agli inferi di Marcel, l’eroe della finzione; 2) la discesa agli inferi di Clouzot, il grande ispiratore del film, la sua prima sceneggiatura ori-

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

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

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

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

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

killed him.

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

Il buono, il brutto, il cattivo

Italia, 1966 Regia: Sergio Leone

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

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

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

viene divulgato. Per me è diventato un riflesso incondizionato.

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

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

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



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

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

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

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

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

Fuoco! Italia, 1968 Regia: Gian Vittorio Baldi

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

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

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

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

Roberto Chiesi



minutes), and in the end there will be yet another, performed like a ritual of sacrifice. Mario never says a word, and the only information we glean about his story (he is unemployed, up until then a mild person) are the words of the police officer who desperately tries to convince Mario to drop his weapon and surrender, insisting with ambiguous kindness for a day and a night. Shot live with long takes following the disturbing motions, violent reactions and dark turmoil of a man under fire, the film contains almost all the thematic and stylistic elements of Baldi's cinema: the characters' claustrophobic existence, their social and existential marginality (a dominant feature of his debut feature film, Luciano, 1962, of his shorts Via dei Cessati spiriti, 1959; La casa delle vedove, 1960; Il bar di Gigi, 1961; Ritratto di Pina, 1961, and all subsequent films up to Nevrijeme – Il temporale, 1999), madness as a cornerstone of the individual, the unmitigated (nor congratulatory)

unpleasantness of what we see; a form of simulated documentary in which the camera is itself a character, omnipresent and silent. Presented at the 1968 Venice Film Festival with two other IDI (Baldi's company) productions, Straub-Huillet's The Chronicle of Anna Magdalena Bach and Nelo Risi's Diary of a Schizophrenic Girl, Fire! became an emblematic film of '68 (even though the filmmaker got the idea for it in 1961 when there was a news story similar to the events in the film). In 2008 it was restored by the Cineteca di Bologna and L'Immagine Ritrovata laboratory and presented again in Venice.

Roberto Chiesi

Giù la testa Italia, 1971 Regia: Sergio Leone

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

Incontro con Richard Leacock

Meeting with Richard Leacock

Louisiana Story Stati Uniti, 1948 Regia: Robert Flaherty

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Peter von Bagh



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

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

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

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

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

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

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

Peter von Bagh

The World Cinema Foundation



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

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

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

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

Martin Scorsese, Presidente

Comitato Consultivo / Executive Board

Martin Scorsese (Presidente / *Chairman*)

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

Comitato Onorario / Honorary Board

Giorgio Armani, Gilles Jacob, Thierry Frémaux

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

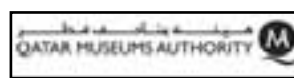
"The World Cinema Foundation is a natural expansion of my love for movies. Seventeen years ago, together with my fellow filmmakers, we created The Film Foundation to help preserve American cinema. Much has been accomplished and much work remains to be done, but The Film Foundation has created a base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

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

Martin Scorsese, Chairman

Comitato dei Cineasti / Board of Filmmakers

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



Redes

Messico, 1936 Regia: Fred Zinnemann, Emilio Gómez Muriel

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

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



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

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

Al Momia

Egitto, 1969 Regia: Shadi Abdel Salam

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

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

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

che la tribù Horabat stava mettendo sul mercato preziosi reperti dell'epoca della dinastia Tanita, frutto del saccheggio delle tombe dei faraoni a Tebe. Un tema appassionante e uno splendido esempio di cinema, difficile però da vedere, almeno fino agli anni Settanta. L'unica copia che ero riuscito a trovare era stata un 16 mm ormai degenerato in magenta. E nonostante questo la visione di quel film mi aveva conquistato. Ricordo che anche a Michael Powell fece lo stesso effetto. *Al Momia* ha un'atmosfera maestosa e poetica, del tutto singolare, in cui si sente con forza il senso del passare del tempo e la tristezza che ne deriva. Il ritmo accuratamente calibrato, i movimenti quasi rituali della camera, gli ambienti desolati, il testo recitato in arabo classico, la sconvolgente colonna sonora del grande musicista italiano Mario Nascimbene sono tutti elementi che contribuiscono armoniosamente a creare la sensazione dell'ineluttabilità del destino. Il rapporto tra passato e presente, il sacrilegio contro la venerazione e il rispetto, la spinta a contrastare la morte e la coscienza che polvere siamo e polvere torneremo. (...) Siamo costretti a disperdere la nostra eredità e tutto quello che i nostri antenati ritenevano sacro pur di sopravvivere nel presente e di assicurarci un futuro? Qual è esattamente il debito che abbiamo nei confronti del passato? Pochi altri film possiedono un senso della storia forte quanto questo. (...) Alla fine il film risulta anche stranamente consolatorio: la sepoltura infinita, la coscienza di chi e che cosa siamo... Sono orgoglioso del fatto che questo capolavoro di Shadi Abdel Salam sia stato riportato al suo originario splendore.

Martin Scorsese



1881, precious objects from the Tanite dynasty started turning up for sale, and it was discovered that the Horabat tribe had been secretly raiding the tombs of the Pharaohs in Thebes. A rich theme, and an astonishing piece of cinema. The picture was extremely difficult to see from the 70s onward. I managed to screen a 16mm print which, like all the prints I've seen since, had gone magenta. Yet I still found it an entrancing and oddly moving experience, as did many others. I

remember that Michael Powell was a great admirer. *Al Momia* has an extremely unusual tone – stately, poetic, with a powerful grasp of time and the sadness it carries. The carefully measured pace, the almost ceremonial movement of the camera, the desolate settings, the classical Arabic spoken on the soundtrack, the unsettling score by the great Italian composer Mario Nascimbene – they all work in perfect harmony and contribute to the feeling of fateful inevitability. Past and present, desecration and veneration, the urge to conquer death and the acceptance that we, and all we know, will turn to dust... (...) Are we obliged to plunder our heritage and everything our ancestors have held sacred in order to sustain ourselves for the present and the future? What exactly is our debt to the past? The picture has a sense of history like no other (...) And in the end, the film is strangely, even hauntingly consoling – the eternal burial, the final understanding of who and what we are... I am very excited that Shadi Abdel Salam's masterpiece has been restored to its original splendor.

Martin Scorsese

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

Taiwan, 1991 Regia: Edward Yang

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

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

Wong Kar-Wai



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

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

Wong Kar-Wai

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

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

Images From the Playground Svezia, 2009 Regia: Stig Björkman

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

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



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

Frank Capra



Mr. Capra Goes to Town

Programma a cura di / *Programme curated by* Grover Crisp, Rita Belda (Sony Columbia) e Guy Borlée
con la consulenza di / *with the advice of* Joseph McBride

“Forse non esisteva veramente un’America, forse esisteva solo Frank Capra”.

John Cassavetes

Il nostro “nome sopra il titolo” di quest’anno è quello di Frank Capra, uno degli italo-americani che ce l’ha fatta. Di origine siciliana, Capra divenne uno dei più premiati e ammirati registi americani degli anni Trenta. Poco più che trentenne, riuscì in quel decennio a costruire immagini e personaggi, come Mr. Deeds o Mr. Smith, che restano ancora vivi nella nostra memoria, tetragoni a qualsiasi successiva parodia o versione ironica. In seguito, la serie *Why We Fight* (di cui Capra è stato produttore esecutivo) e *La vita è meravigliosa* non fecero altro che confermare la sua leggenda.

Ma non è di questo che ci occupiamo oggi. Siamo orgogliosi di presentare numerosi film del suo periodo muto. Una produzione incredibilmente poco conosciuta dalle giovani generazioni e anche poco frequentata dagli esperti del settore, se si eccettuano le commedie realizzate assieme al sublime Harry Langdon, film che, secondo alcuni specialisti, costituiscono il nucleo filosofico più profondo della commedia dell’epoca del muto (almeno in quei pochi casi in cui i due artisti collaborarono tra loro senza riserve). Un gruppo di tredici film (più tre corti per cui Capra fu solo sceneggiatore) compiutamente e totalmente affascinanti: il frutto di un genio della commedia, attento osservatore dei costumi. Il Capra della maturità è già tutto qui e senza l’intralcio del messaggio morale che segnerà i suoi successivi film a tesi.

A questi s’aggiungono i suoi scoppiettanti e originali (e parimenti poco noti) primi approcci al sonoro che culmineranno in capolavori come *La follia della metropoli*, *La donna di platino* e *L’amaro tè del generale Yen*. Non ancora la tipica America profonda, ma già la stes-



“Maybe there really wasn’t an America, maybe it was only Frank Capra”.

John Cassavetes

Our “name above the title” of the year is Frank Capra, the Italian-American who “made it”: the little Sicilian emigrant boy became the most celebrated, admired and Oscar-awarded filmmaker of the 1930s. He was 32 at the beginning of the decade when he created fundamental images and characters of democracy so strong that no later parody or ironic version has so far been able to break our vivid memory of Mr. Deeds and Mr. Smith, or Capra’s vision of Washington. Later, the Why We Fight series (with Capra as executive producer) and It’s a Wonderful Life contributed to the legend. But that’s not our agenda now. We are proud to be able to screen many of Frank

Capra’s silent films. Amazingly little of it has been seen by recent generations. It also remains unknown because very few specialists have cared to comment on the films apart from the comedies that Capra made with the incomparable Harry Langdon – films that to many specialists represent the peak and the profound philosophical core of all of silent film comedy (in the handful of films where the two artists cooperated fully). And yet those thirteen films directed by Capra build an enchanting achievement – that’s how many we will show, sometimes the only known print, plus three shorts written but not directed by Capra. We will be amazed by works of an already fully-formed mastermind comic, alert to social life: we already have “Capra” right there, projected without the thesis films or the ready-mades of later years.

Which will be followed by the ultra dynamic, original (and again little-known) beginning of Capra’s sound period, culminating in decisive masterpieces like American Madness, Platinum Blonde and The

sa precisa visione d'insieme e senza la pretenziosità di alcuni suoi film seguenti (per quanto belli siano) come *Orizzonte perduto*. Un viaggio emozionante in cui ciascuno potrà decidere quale sia il film che meglio prelude al Capra della maturità. Magari *Luci del circo* o *Dirigibile* o anche *La follia della metropoli* (il cui titolo originale, *American Madness*, assume echi sinistri se pensiamo all'attuale situazione internazionale). O anche uno dei primi fantastici film con Barbara Stanwyck, all'epoca in cui lei e Capra erano legati sentimentalmente. Personalmente, i miei favoriti sono *L'amaro tè del generale Yen* e *La donna del miracolo*, una sorta di variante di *Elmer Gantry* di Sinclair Lewis in cui la Stanwyck s'impegna nel ruolo di un'affascinante predicatrice, sulla falsariga del personaggio reale di Aimee Semple McPherson. E, se non questi, allora *Femmine di lusso* che spinse Richard Schickel all'epoca a descrivere Capra come un personaggio di un romanzo di Dos Passos: "un giovane che se ne va per la sua strada, rapido ma non abbastanza, lontano ma non abbastanza (...) la testa piena di vorticosi desideri (...)".

Sono particolarmente lieto di annunciare, infine, la presenza al Festival di Joseph McBride, autore della fondamentale biografia su Capra *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, che presenterà i film della rassegna.

Peter von Bagh

Bitter Tea of General Yen. No formulaic "Americana" yet, rather the same palpably profound vision, and especially the absence of pre-tention of certain later films like Lost Horizons (as great film as it is). What an exciting trip, where everybody can have his or her pick of the film that introduced the essential Capra. Will it be Rain or Shine, Dirigibile or the slightly later American Madness (which, by the way, will have the ghostliest echoes of the week considering the state of the world we are now living through)? Or will it be one of the early sensational Barbara Stanwyck films, where mutual love does half of the work? I'm now thinking both of my personal favorite, The Bitter Tea of General Yen, and The Miracle Woman, where Capra creates a variation of Sinclair Lewis' Elmer Gantry and Stanwyck gives a portrait of Aimee Semple McPherson as a sexy female evangelist. Or perhaps Ladies of Leisure which inspired Richard Schickel to describe Frank Capra during those days as "a Dos Passos character": "The young man walks by himself, fast but not fast enough, far but not far enough... his head swimming with want..."

I'm especially happy to announce a notable guest: Joseph McBride, author of the brilliant, fundamental biography on Capra, Frank Capra: The Catastrophe of Success, who will introduce the programmes.
Peter von Bagh



La visita dell'incrociatore italiano Libia a San Francisco Calif., 6-29 novembre 1921

Stati Uniti, 1921 Regia: Frank Capra

■ Titoli: J. J. Moro, F.: Amos Stillman; Int.: Admiral Ernesto Burzagli, Dorothy Valerga (Dorothy Revier); Pri. pro.: 3 dicembre 1921 ■ 35mm. L.: 658 m. D.: 32' a 18 f/s. Bn. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna e American Film Institute ■ Copia stampata nel 2005 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un nitrato positivo imbibito con didascalie italiane / Print made from a tinted nitrate positive with Italian intertitles

Questo documentario, girato da Capra tra il 6 e il 29 novembre del 1921, mostra l'incrociatore da guerra italiano Libia, "in visita" nel porto di San Francisco. I marinai italiani sono accolti al Golden Gate dall'Italia Virtus Club, che ha programmato l'intero soggiorno dei marinai, organizzando partite di pallone, cene e balli. Particolare interessante: in una delle prime immagini possiamo vedere lo stesso Capra con i suoi operatori sul molo, in attesa della nave.

Elena Tammaccaro

This documentary was shot by Capra between November 6 and 29 1921 and shows the Italian battle cruiser Libia, visiting the port of San Francisco. The Italian sailors are welcomed to the Golden Gate by the Italia Virtus Club, who planned the sailors' stay and organised football matches, dinners and dances. Of particular interest is one of the very first images that shows Capra himself with his camera team on the jetty waiting for the boat to arrive.

Elena Tammaccaro

Fulta Fisher's Boarding House Stati Uniti, 1922 Regia: Frank Capra

■ Trad. let.: La pensione di Fulta Fisher; Sog.: dalla poesia *The Ballad of Fisher's Boarding-House* di Rudyard Kipling; Scen.: Frank Capra, Walter Montague; F.: Roy Wiggins; Int.: Mildred Owens (Anne of Austria), Ethan Allen (Salem Hardieker), Olaf Skavlan (Hans), Gerald Griffin (marinaio inglese), Oreste Seragnoli (Luz); Prod.: G. F. Harris e David F. Supple di Montague Studios per Fireside Productions; Pri. pro.: 2 aprile 1922 ■ 35mm. D.: 15' a 22 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Sony Columbia (collezione personale di nitrati di Frank Capra / Frank Capra's personal nitrate print collection)

Fulta Fisher's Boarding House è pieno di malviventi, puttane e ruffiani, il tipo di persone con cui Capra s'era spesso trovato a vivere negli ultimi quattro anni. Ma la scorza di cinismo che s'era costruito addosso non era bastata a cancellare la sua ostinata vena di romanticismo. Così come la sua insofferenza nei confronti delle regole della chiesa cattolica e il suo scetticismo nei confronti dei suoi insegnamenti erano riusciti a eliminare la sua istintiva, quasi mistica, adesione all'etica cristiana. In questo film, basato su una poesia di Kipling, Fulta è una sorta di Maria Maddalena che, per quanto leggera e sfacciata, va incontro comunque alla redenzione cristiana finale, chiudendo il film illuminata "come se fosse ispirata dal cielo". I personaggi e gli ambienti vengono tutti introdotti da un verso della poesia originale, messo in sovrapposizione su un *tableau* estremamente ricercato. Con una illuminazione e una composizione della scena che richiamano nettamente quello stile pittorico di cui si potevano già trovare accenni nel giornale universitario [sul cinema] curato da Capra. Uno stile così sofisticato da rendere vane le sue successive pretese di ingenuità cinematografica. Lo stile narrativo è rapido ed ellittico, la direzione degli attori è eclettica, ma coreografica, così da mascherare il più possibile le evidenti mancanze di un set spartano e di un cast raccogliaccio. (...) Il film venne proposto al rappresentante locale della

Fulta Fisher's Boarding House is peopled with lowlifes, ruffians, and whores, the level of humanity on which Capra often had found himself in the past four years. But his acquired, self-protective cynicism had not obliterated his stubborn streak of romanticism. Nor had his rebellion against the discipline of the Catholic church and his skepticism about its doctrines destroyed his instinctive, almost mystical attachment to the Christian ethic. The heroine of Fulta, in Capra's reworking of Kipling, is a Mary Magdalene figure, brazen and fickle, who nevertheless is transfigured by Christian redemption, filmed luminously at the end "as if she was inspired by heaven." The characters and setting of the poem are introduced with lines of verse superimposed over stylized tableaux, composed and lit in a rather pretentious painterly style that Capra foreshadowed in his college paper [about cinema], yet with a degree of sophistication that belies his later protestations of cinematic naiveté. Capra's narrative style is fast-paced and elliptical, his direction of actors broad but balletic, minimizing the obvious deficiencies of his spartan set and his grab-bag cast. (...) Capra's finished film was shown to a local representative of the Pathé Exchange, a nationwide distributor based in New York, which bought it for 3,500 dollars, more than doubling the initial investment. The film opened on April 2, 1922, at the

Pathé Exchange, una casa di distribuzione nazionale con sede a New York, e venduto a 3.500 dollari, più del doppio dell'investimento iniziale. Uscì il 2 aprile 1922 allo Strand Theater a Broadway e tenne il cartellone per una settimana assieme ad altri cinque corti, tra cui *Giorno di paga* di Charlie Chaplin. Secondo Doc Harris [uno dei produttori del film], *Fulta* venne programmato "in tutte le sale più importanti" e considerato "in qualche modo un film epico". Su "Motion Picture News" Laurence Reid parlò di un film "sempre emozionante e sorprendentemente riuscito nella caratterizzazione dei personaggi (...) un capolavoro di realismo, pieno di valori drammatici e di spiritualità". Il "New York Times" scrisse che si trattava "di una versione fedele e riuscita del poema con, in più, un finale fortemente sentimentale che Kipling non sarebbe neppure riuscito a immaginare". Capra ebbe sempre un debole per *Fulta*. Negli anni trenta recuperò una copia da Ball e la conservò gelosamente prima di donarla alla Library of Congress. A volte la proiettava anche per gli amici. Intervistato nel 1940 dal "New Yorker" arrivò a dire: "Un film molto melodrammatico, ma niente male".

Joseph McBride, *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, Simon & Schuster, New York 1992 (edizione rivista, St Martin's Griffin, New York 2000)

Strand Theater on Broadway, playing for one week with five other shorts on a program headed by Charlie Chaplin's featurette Pay Day. According to Doc Harris [one of the film's producers], Fulta "played all the big houses" and was regarded as "more or less of an epic". Laurence Reid wrote in "Motion Picture News" that it was "stirring at all times and unusually rich in characterization (...) a masterpiece of realism, carrying dramatic value and a spiritual flavor". "The New York Times" said that it "consists of faithful and vivid illustrations of the poem, with, however, an energetically sentimental ending which surely Kipling never dreamed of". Capra always had a sentimental spot for Fulta. He retrieved a print from Ball in the 1930s and carefully preserved it, eventually donating it to the Library of Congress. He sometimes showed it to his friends, and when interviewed for a "New Yorker" profile in 1940, he commented: "It's a very melodramatic thing – not bad at all".

Joseph McBride, *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, Simon & Schuster, New York 1992 (revised edition, St Martin's Griffin, New York 2000)

Super Hooper-Dyne Lizzies Stati Uniti, 1925 Regia: Del Lord

■ T. alt.: *Bedtime Stories, Super Power Automobiles*; Scen.: Jefferson Moffitt, Frank Capra; F.: George Spear, George Unholz; Mo.: William Hornbeck; Int.: Billy Bevan (Hiram Case), Andy Clyde (Burbank Watts), Lillian Knight (Minnie Watts), John J. Richardson (T. Potter Doam); Prod.: Mack Sennett; Pri. pro.: 14 maggio 1925 ■ 16mm. D.: 20' a 24 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Lobster Films

La gag delle auto manovrate per radio è già stata usata, ma qui è sfruttata con un po' più di perfezione nei dettagli... Uno spunto che provocherà alcune risate è quello in cui Bevan spinge la sua auto e una dozzina d'altre sopra un precipizio. Il manovratore per radio delle auto dà una cena in proprio onore, alla quale gli ospiti devono intervenire mascherati. L'improvvisa scoperta che nel negozio di radio v'è stato un furto fa convergere i sospetti degli ospiti su un negro invadente. A questo punto c'è un inserimento di slapstick che diventerà molto.

T.W., "Moving Picture World", n. 74, 13 giugno 1925, tr. it. in Davide Turconi, *Mack Sennett il "re delle comiche"*, Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia – Edizioni dell'Ateneo, Roma-Venezia 1961

The gag of radio controlled cars has already been used, but here it is improved a little in the details... A scene that will create a few laughs is the one in which Bevan pushes his car and a dozen other ones to the edge of a precipice. The car radio operator gives a dinner in honor of himself, and the guests must show up in costume. The sudden discovery that there has been a theft in the radio shop leads everyone to suspecting it was an intrusive black man. At this point there is a slapstick segment that is highly amusing.

T.W., "Moving Picture World", n. 74, June 13, 1925

Saturday Afternoon Stati Uniti, 1925 Regia: Harry Edwards

■ Trad. let.: Sabato pomeriggio; Scen.: Arthur Ripley, Frank Capra; F.: William Williams; Mo.: William Hornbeck; Int.: Harry Langdon (Harry Higgins), Alice Ward (Mrs. Harry Higgins), Vernon Dent (Steve Smith), Ruth Hiatt (Pearl), Peggy Montgomery (Ruby); Prod.: Mack Sennett; Pri. pro.: 31 gennaio 1926 ■ 35mm. D.: 27' a 24 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Library of Congress

Tra le commedie di Langdon, *Saturday Afternoon*, un film in tre rulli scritto da Arthur Ripley e da Capra, è probabilmente una delle più ciniche e dolorose. La didascalia iniziale recita così: "Quando nel 1864 Lincoln dichiarò tutti gli uomini liberi e uguali, alludeva con questo anche ai mariti?" Langdon interpreta il ruolo di un marito debole che, come è riportato nella sceneggiatura, "è felicemente all'oscuro del fatto di essere una vittima della propria moglie", finché "un giorno non scopre che tutti si prendono gioco di lui, cosa che lo spinge a cambiare rotta, affermare la propria volontà e smettere di essere una vittima". La moglie di Harry [Langdon] (interpretata gelidamente da Alice Ward) gli suggerisce in maniera sprezzante di prendersi una distrazione. È così che lui e Vernon Dent organizzano un'uscita a quattro con due ragazze spigliate e moderne (interpretate da Ruth Hiatt e Peggy Montgomery). "L'esito della serata è così disastroso che alla fine lui torna ben volentieri a farsi tormentare dalla moglie, sapendo bene che soltanto con una donna così può essere felice". Joseph McBride, *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, Simon & Schuster, New York 1992 (edizione rivista, St Martin's Griffin, New York 2000)

*A three-reeler written by [Arthur] Ripley and Capra, Saturday Afternoon is one of Langdon's most rueful and cynical comedies. The opening title reads: "In 1864 when Lincoln declares all men free and equal, did he, or did he not, intend to include husbands?" Langdon plays a meek husband who is "blissfully ignorant that he is henpecked," the script notes, until "one day he discovers that the world thinks he is a big joke, as the result of which he sets out to assert himself and cease to be henpecked". Harry's wife (chillingly played by Alice Ward) contemptuously suggests he have a fling, so he and Vernon Dent step out for a double date with flappers Ruth Hiatt and Peggy Montgomery. "The result of this is disastrous to him and at last he is very happy to return to his wife and her henpecking, full knowing that he had to have such a wife to be happy". Joseph McBride, *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, Simon & Schuster, New York 1992 (revised edition, St Martin's Griffin, New York 2000)*

The Strong Man Stati Uniti, 1926 Regia: Frank Capra

■ T. alt.: *The Yes Man*; T. it.: *La grande sparata / L'atleta innamorato*; Sog.: Arthur Ripley; Scen.: Tim Whelan, Tay Garnett, James Langdon, Hal Conklin (non accreditati Robert Eddy, Clarence Hennecke); F.: Elgin Lessley, Glenn Kershner; Mo.: Harold Young; Op.: Denver Harmon; Int.: Harry Langdon (Paul Bergot), Priscilla Bonner (Mary Brown), Gertrude Astor (Gold Tooth), William V. Mong (Parson Brown), Robert McKim (Roy McDevitt), Arthur Thalasso (Zandow the Great), Brooks Benedict (Bus Passenger); Prod.: Harry Langdon Corporation; Distr.: First National Pictures; Pri. pro.: 5 settembre 1926 ■ 35mm. D.: 75' a 24 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Photoplay Productions

Per Frank Capra *La grande sparata* era "più di una semplice commedia". Fin dalle sequenze iniziali del suo primo film come regista, nel rievocare la propria esperienza primaria (la rinascita in quanto americano), Capra proclama anche la propria identità artistica. Harry Langdon interpreta il ruolo di Paul Bergot, un soldato belga che arriva negli Stati Uniti a bordo di un enorme piroscalo, passa sotto lo sguardo protettivo della Statua della Libertà e sbarca a Ellis Island. Nella didascalia che precede la sequenza, Paul viene definito come "uno



To Frank Capra, The Strong Man was "more than a comedy". In the early frames of his first feature as a director, he declared his artistic independence with a direct evocation of his primal experience – his rebirth as an American. Harry Langdon plays Paul Bergot, a Belgian doughboy who emigrates to America on a giant steamer, passes under the protective gaze of the Statue of Liberty, and disembarks on Ellis Island. The title preceding the sequence calls Paul one of the "immigrants seeking a newer Rainbow in the Land of Promise". It is worth not-

dei tanti migranti alla ricerca di un nuovo Arcobaleno nella Terra Promessa". È importante notare come questo sia l'unico film in cui Langdon non ricopre il ruolo di "Harry" o del "Ragazzo", ma possiede un'identità a parte. Questo probabilmente per il desiderio di Capra di costruire un personaggio più simile a se stesso, dotato di una maggiore e insolita profondità. Nei crediti a Ripley viene attribuita la paternità in solitario del soggetto, Tim Whelan, Tay Garnett, James Langdon e Hal Conklin compaiono come sceneggiatori (tacendo così del contributo di Bob Eddy e Clarence Hennecke), ma la personalità dominante del film è chiaramente quella di Frank Capra. I temi chiave, infatti, di questa favola morale (che avrebbe dovuto inizialmente chiamarsi *The Yes Man*) riflettono tutti, sia pure in chiave comica, aspetti della vita di Capra: la scoperta da parte dell'ingenuo immigrato della corruzione presente nelle grandi città americane; lo shock del suo primo incontro con una donna calcolatrice e più vecchia di lui; i primi passi nel mondo dello spettacolo come assistente di un forzuto; l'improvvisa ascesa alla celebrità nei panni sbagliati di un forzuto; il tentativo di sconfiggere la corruzione che è giunta a stravolgere anche una cittadina di provincia come Cloverdale (ovvero Hollywood); l'attaccamento romantico a una donna pura e integra, per amore della quale anche il più debole degli uomini può diventare un vero uomo, uno *strong man*.

Joseph McBride, *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, Simon & Schuster, New York 1992 (edizione rivista, St Martin's Griffin, New York 2000)

ing that this film is the only one Capra made with Langdon in which Langdon's character is not named "Harry" or "The Boy" but has a separate identity. This may have been Capra's way of bringing the character closer to himself and infusing him with an unaccustomed depth. Though Ripley received solo story credit, with the adaptation credited to Tim Whelan, Tay Garnett, James Langdon, and Hal Conklin (Bob Eddy and Clarence Hennecke contributing without credit), Capra clearly was the dominant personality on The Strong Man. This moral fable, whose working title was The Yes Man, treats in comic terms several of the key elements of Capra's life: the gullible immigrant's harsh exposure to the corruption of big-city America as he pounds the streets looking for work; the shock of his first sexual encounter with a rapacious older woman; his entry into show business, as the assistant to a vaudeville strong man, and his sudden rise to stardom in the unmerited role of the strong man; his attempts to overcome the pervasive corruption which has penetrated even the archetypal American small town, Cloverdale (read: Hollywood); and his romantic yearnings for a pure, wholesome woman through whose love the weakling can find the power to become The Strong Man.

Joseph McBride, Frank Capra: *The Catastrophe of Success*, Simon & Schuster, New York 1992 (revised edition, St Martin's Griffin, New York 2000)

Long Pants Stati Uniti, 1927 Regia: Frank Capra

■ T. it.: *Le sue ultime mutandine*; Sog.: Arthur Ripley, Frank Capra (non accreditato); Scen.: Robert Eddy, Arthur Ripley; F.: Elgin Lessley, Glenn Kershner; Int.: Harry Langdon (Harry Shelby, "The Boy"), Gladys Brockwell (sua madre), Alan Roscoe (il padre), Priscilla Bonner (Priscilla), Alma Bennett (la vamp, Bebe Blair), Betty Francisco; Prod.: Harry Langdon Corporation; Pri. pro.: 26 marzo 1927 ■ 35mm. D.: 60' a 24 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: BFI National Archive

Le sue ultime mutandine è un film affascinante, cupo e anticonformista che, come scrisse il critico Leland Poague, "cercava di dimostrare a che grado di follia possa portare l'innocenza incontrollata". Harry [Langdon] interpreta il ruolo di un giovane campagnolo, ingenuo e romantico, prossimo a indossare per la prima volta nella vita i pantaloni lunghi. La sua esperienza con le donne, basata esclusivamente sui libri che ha letto, è decisamente scarsa. Sognando a occhi aperti, immagina di essere un irresistibile conquistatore. (Di



Long Pants is a fascinating, subversive, dark, but not very funny work which, in the words of critic Leland Poague, "is concerned with demonstrating the folly of innocence gone berserk". Harry [Langdon] plays a naively romantic young man from a small town who is just at the point of receiving his first long pants. Harry is not ready to deal with women, however, because everything he knows about them comes from books. In a series of day-dreams (only one of which survives, in part, in the film) he fantasizes himself a

questi sogni ne rimane soltanto uno nelle copie esistenti). Per quanto i suoi genitori insistano a proporgli la dolce e innocente Priscilla (Priscilla Bonner), lui finisce per restare ammaliato da Bebe Blair (Alma Bennett), una donna che incarna ai suoi occhi l'ideale della sofisticata e sensuale *femme fatale*. Senza rendersi conto che lei è una che commercia in "polveri" (eroina o cocaina), si lascia convincere a seguirla in un viaggio a San Francisco, diventando così di fatto un suo complice. Solo quando scopre la verità Harry torna a rifugiarsi in campagna, nel suo paesello d'origine, dove ritrova i genitori e Priscilla raccolti in preghiera prima di iniziare a mangiare. La misoginia sotterranea della storia riflette probabilmente il deteriorarsi dei rapporti di Capra con Helen [Howell, sua moglie negli anni Venti]. Così come la presenza della droga nella storia può avere a che fare con l'alcolismo di Helen. In ogni caso Capra non era d'accordo con l'idea di Ripley di spingere sugli elementi più cupi della storia. Secondo lui c'erano cose che Langdon non avrebbe mai potuto fare. Ben più cruciale per lui era riuscire a mantenere l'equilibrio tra commedia e dramma, tra ottimismo e pessimismo. In particolare era contrario all'idea di Ripley e di Langdon di quella anomala sequenza da commedia "nera" in cui Harry, non trovando altra via d'uscita al suo matrimonio forzato con Priscilla, la porta nei boschi e le spara. L'operazione che nel sogno a occhi aperti (peraltro mancante nelle copie esistenti del film) filava via benissimo, nella realtà si risolve poi in un patetico disastro. Per Capra questa sequenza era del tutto incongrua rispetto al personaggio di Langdon. "Non dico che non fosse divertente. La cosa divertente era che lui diventasse all'improvviso il cattivo del film e che si mettesse in testa di portare la ragazza nel bosco per ucciderla. E lui l'ha pure recitata bene. Credo che cercasse di emulare un po' Chaplin in quel caso. Ma la cosa sbagliata era pensare che lui potesse uccidere qualcuno. Non era il tipo da uccidere. Avrebbe potuto al massimo ammazzare una mosca, mai un essere umano". Capra non l'ebbe vinta.

Joseph McBride, *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, Simon & Schuster, New York 1992 (edizione rivista, St Martin's Griffin, New York 2000)

great lover. Though his parents want him to settle down with the sweet, innocent Priscilla (Priscilla Bonner), he falls under the spell of Bebe Blair (Alma Bennett), who fits his image of a sultry, sophisticated femme fatale. Not realizing that she is a peddler of "snow" (cocaine or heroin), he allows himself to be duped into following her to San Francisco to work as her unsuspecting accomplice. When he learns the truth, Harry numbly returns to the protection of his small town, his parents, and Priscilla, just in time to say grace at their table. Though the misogynistic violence of the story reflected the deterioration of Capra's relationship with Helen [Howell, his wife in the '20s], and the odd intrusion of drugs into the story may have been a projection of his revulsion over Helen's drinking, Capra felt that Ripley wanted to push the dark elements of the story much further than he was killing to go. There were certain things he believed Langdon should not do on screen: it was important to keep a balance between the comedy and the drama, between the optimism and the pessimism. Capra said he objected with particular vehemence to both Ripley and Langdon about the bizarre black comedy sequence in which Harry, to get out of his forced marriage with Priscilla, sees no alternative but to take her out into the woods and shoot her. In his daydream (no longer in the film today), he succeeded smoothly, but when he actually tries to do it, he is a pathetic failure. To Capra, this scene was a gross violation of Langdon's character: "I don't say it wasn't funny. It was funny that he was going to be the villain, that he was going to take the girl out and kill her. And the way he played it, he did it well. I think he had Chaplin in mind. But it was not in character for him that he wanted to kill in the first place. He was not the kind of a man who would want to kill. He might want to kill a fly, but not a human being". Capra lost every major argument.

Joseph McBride, *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, Simon & Schuster, New York 1992 (revised edition, St Martin's Griffin, New York 2000)

Fiddlesticks Stati Uniti, 1927 Regia: Harry Edwards

■ Scen.: Arthur Ripley, Frank Capra; F.: William Williams; Mo.: William Hornbeck; Int.: Harry Langdon (Harry Hogan), Vernon Dent (Prof. Von Tempo); Prod.: Mack Sennett; Pri. pro.: 27 novembre 1927 ■ 16mm. D.: 20' a 24 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Lobster Films

Saturday Afternoon e *Fiddlesticks* possono essere considerati come i due film di addio alla compagnia di Sennett da parte di Langdon e Capra. (...) In *Fiddlesticks* Ripley e Capra risolvono il

Saturday Afternoon and *Fiddlesticks* were a fitting valedictory for Langdon and Capra at Sennett's. (...) In *Fiddlesticks*, Ripley and Capra solve the problem of women by the simple expedient of

problema della donna spostando completamente il bersaglio. In questa piccola commedia, quasi perfettamente riuscita, incontriamo infatti un'altra delle ossessioni di Capra: l'ambizione. Harry ha un solo interesse: suonare un contrabbasso che è più grosso di lui. Dai rozzi fratelli e dal padre viene sbrigativamente definito un "fannullone". Solo sua madre lo difende: "Non bisogna giudicarlo troppo in fretta, magari potrebbe diventare un grande musicista un giorno!" Il problema è che ogni volta che suona per strada la reazione della gente è quella di lanciargli contro della spazzatura. La soluzione arriva quando viene notato da un rottamatore che comincia a seguirlo e a raccogliere le tonnellate di rifiuti che gli arrivano addosso da ogni parte. È così che Harry può ripresentarsi alla sua famiglia sbalordita con un cappello a cilindro, un abito da sera, un bastone da passeggio e un sigaro in bocca. Quando gli chiedono come abbia fatto a diventare così ricco, lui risponde "Just fiddling around". [ndt: L'ultima frase è intraducibile. To fiddle vuol dire suonare il violino (o il contrabbasso che è bass fiddle). To fiddle around vuol dire passare il tempo senza far nulla, essere un fannullone. Lo stesso titolo del film è intraducibile. Fiddlestick vuol dire archetto di violino, ma è anche un'espressione per dire: Sciocchezze.]

Joseph McBride, *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, Simon & Schuster, New York 1992 (edizione rivista, St Martin's Griffin, New York 2000)

disposing of a love interest altogether. This almost perfect little comedy deals instead with another Capra obsession: ambition. Harry has no interest in life but playing a bass fiddle that's bigger than he is. His loutish father and brothers think he's a "loafer", but his mother says, "Don't be too hasty, father – he may be a great musician some day!" But whenever Harry plays his music on the street, people throw things at him from their windows. Eventually he falls under the patronage of a junk peddler who follows him around collecting the mountains of junk that come cascading down in their direction. Harry comes home to his astonished family a wealthy man, wearing a top hat and tails, smoking a cigar, carrying a cane. When they ask how he did it, he shrugs: "Just fiddling around".

Joseph McBride, *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, Simon & Schuster, New York 1992 (revised edition, St Martin's Griffin, New York 2000)

That Certain Thing Stati Uniti, 1928 Regia: Frank Capra

■ T. it.: *Quella certa cosa*; Scen.: Elmer Harris; F.: Joseph Walker; Mo.: Arthur Roberts; Scgf.: Robert E. Lee; Int.: Viola Dana (Molly Kelly), Ralph Graves (Andy B. Charles, Jr.), Aggie Herring (Mrs. Maggie Kelly), Carl Gerard (Secretary Brooks), Burr McIntosh (A.B. Charles, Sr.), Sydney Crossley (Valet); Prod.: Harry Cohn; Pri. pro.: 1 gennaio 1928 ■ 35mm. D.: 70' a 24 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Sony Columbia

Nei titoli del film Elmer Harris viene accreditato come sceneggiatore, cosa che i libri su Capra in genere mancano di menzionare. Capra invece non compare come produttore, cosa che non succederà prima del suo quinto film per la Columbia. Con uno stipendio di mille dollari, probabilmente Capra non aveva altra scelta, se non quella di andarsene e tornare a fare l'aiuto sceneggiatore. Il suo comportamento un po' arrogante, in realtà, era soltanto una maschera per non lasciar trapelare il fatto che era ben contento di accettare tutto quello che gli offrivano, un modo per esprimere la sua ambivalenza nei confronti dell'industria cinematografica.

Ma l'insistenza di Capra nel reclamare questo film come suo deriva probabilmente dal fatto che, tra tutti i suoi film del periodo Columbia, questo è nettamente il più "capraesque". Ralph Graves è il figlio di un milionario che è stato diseredato dal padre dopo aver sposato una ragazza irlandese, povera ma ambiziosa (Viola Dane). Il

Elmer Harris was the credited screenwriter on That Certain Thing, a fact that Capra's book doesn't mention. Nor did Capra receive a production credit – that was not granted until his fifth picture for Columbia. As for the \$ 1,000 salary, it is unlikely that Capra had any other choice except to reject it and go back to being a gag man. And if Capra did act that cocky, it was his way of hiding the embarrassing fact that he was overjoyed to take anything he could get, and a way of conveying his ambivalence toward the movie business.

One reason Capra was so eager to claim the authorship of That Certain Thing was that of all his early Columbia films, its story is the most "Capraesque". Ralph Graves is a millionaire's son, disinherited for marrying a poor, ambitious Irish girl (Viola Dana). Graves' father (Burr McIntosh) has made his fortune with a chain of restaurants operating on the theory of "Slice the Ham Thin". Dana and

padre di Graves (Burr McIntosh) aveva fatto fortuna grazie a una serie di ristoranti in cui la parola d'ordine era "taglia sottile il prosciutto". Allora Dana e Graves fondano una piccola compagnia che offre un pasto ai lavoratori con lo slogan "taglia una grossa fetta di prosciutto". (...) Alcuni degli elementi di questa storia erano già presenti nei film scritti per la Mack Sennett Productions (e interpretati da Ralph Graves e Alice Day). La stessa contrapposizione tra la grande corporazione e il piccolo imprenditore l'aveva già usata come molla narrativa in *Tramp, Tramp, Tramp*. Ma mai era riuscito a rendere questo tema in una maniera così semplice e accattivante. Una maniera che, per un verso o per l'altro, avrebbe portato a maturità nei suoi film successivi. La cancellazione delle differenze di classe all'interno di un intreccio romantico, così tipica in Capra, combinata con la prospettiva, ugualmente tipica in Capra, di poter diventare ricchi senza dover per forza sfruttare indecorosamente i lavoratori. Joseph McBride, *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, Simon & Schuster, New York 1992 (edizione rivista, St Martin's Griffin, New York 2000)



Graves start a small company to sell box lunches to working men; their motto is "Cut the Ham Thick". (...) Capra had touched on elements of this plot in some of his previous films, satirizing the hypocrisies of the rich in his Graves and Alice Day films for Sennett and using the big corporation vs. small entrepreneur conflict as a springboard for the plot of *Tramp, Tramp, Tramp*. But never before had he managed to find these concerns crystallized into such a simple and crowd-pleasing dramatic formula. It was one which would serve him, in one way or another, for much of his mature work. The typically Capraesque blurring of class lines in the romantic plot combined with an equally characteristic economic perspective that proposes a method of getting rich without gouging the working-man.

Joseph McBride, Frank Capra: The Catastrophe of Success, Simon & Schuster, New York 1992 (revised edition, St Martin's Griffin, New York 2000)

So This Is Love Stati Uniti, 1928 Regia: Frank Capra

■ Trad. let.: Dunque è questo l'amore; Sog.: Norman Springer; Scen.: Elmer Harris, Rex Taylor; F.: Ray June; Mo.: Arthur Roberts; Scgf.: Robert E. Lee, Rex Taylor; Int.: Shirley Mason (Hilda Jenson), William "Buster" Collier, Jr. (Jerry McGuire), Johnnie Walker ("Spike" Mullins), Ernie Adams ("Flash" Tracy), Carl Gerard (Otto), William H. Strauss (Maison Katz), Jean Laverty (Mary Malone); Prod.: Harry Cohn; Distr.: Columbia Pictures; Pri. pro.: 2 febbraio 1928 ■ 35mm. D.: 65' a 24 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Sony Columbia

È di nuovo Elmer Harris a lavorare su *Dunque è questo l'amore*, stavolta a partire da un soggetto di Norman Springer. La protagonista è una commessa di drogheria (Shirley Mason, la sorella di Viola Diana), che si lascia affascinare da un pugile (Johnnie Walker) e spinge così il fidanzato, un timido garzone di sartoria, (William [Buster] Collier Jr.) a sfidare Walker sul ring. Una storia del tipo Davide e Golia che si fa beffe dei tradizionali codici machisti, diretta da Capra con uno stile svelto e brioso che rende piacevole un racconto che per altri versi potrebbe sembrare semplicemente una storia di masochismo. Considerati i mezzi a disposizione, ancor più scarsi che in *Quella certa cosa*, il film ricade tutto sulle spalle del regista e del suo

Elmer Harris again was the screenwriter on *So This Is Love*, this time adapting a story by Norman Springer. Viola Diana's sister, Shirley Mason, had the lead role of a delicatessen girl whose infatuation with a prizefighter (Johnnie Walker) forces her timid dress-designer boyfriend (William [Buster] Collier, Jr.) to battle Walker in the ring. Mocking the traditional macho code all the way through the film, Capra directed the David-and-Goliath tale in a breezy, offhand style that makes enjoyable what might otherwise seem a disturbingly masochistic story. *So This Is Love* needed all the help it could get from the director, because it has even skimpier production values than *That Certain Thing*. Almost all of the film takes place on a sin-

talento. L'intera vicenda si svolge in una sola strada, ricostruita in studio, e la scarsità di comparse nella drogheria, nel negozio del sarto e nelle scene sui marciapiedi balza agli occhi al punto da far pensare che si trattasse di un modo dello studio per far capire al ribelle Capra chi, tra produzione e regista, avesse il coltello dalla parte del manico. Il budget estremamente ridotto può spiegare forse la tiepida accoglienza ricevuta dal film. "Variety" lo trovò divertente, aggiungendo però, con una certa condiscendenza che "visto in seconda o terza visione, alla fine non è un brutto film".

Joseph McBride, *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, Simon & Schuster, New York 1992 (edizione rivista, St Martin's Griffin, New York 2000)

gle tiny studio street, and the paucity of extras in the delicatessen, dress shop, and sidewalk scenes is very noticeable, suggesting that the studio was determined to show the rebellious Capra who was boss when it came to budgetary matters. The extreme cheapness of the film probably contributed to its modest reception. "Variety" found it amusing but said condescendingly, "From the angle of second and third-run box office – not a bad picture".

Joseph McBride, *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, Simon & Schuster, New York 1992 (revised edition, St Martin's Griffin, New York 2000)

The Matinee Idol Stati Uniti, 1928 Regia: Frank Capra

■ T. it.: *Il teatro di Minnie*; Sog.: da *Come back to Aaron* di Robert Lord e Ernest S. Pagano; Scen.: Elmer Harris, Peter Milne; F.: Philip Tannura; Mo.: Arthur Roberts; Scgf.: Robert E. Lee, Peter Milne; Int.: Bessie Love (Ginger Bolivar), Johnnie Walker (Don Wilson), Lionel Belmore (Jasper Bolivar), Ernest Hilliard (Wingate), Sidney D'Albrook (J. Madison Wilberforce), David Mir (Eric Barryman); Prod.: Harry Cohn per Columbia Pictures; Pri. pro.: 14 marzo 1928 ■ 35mm. D.: 75' a 24 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Sony Columbia

Secondo [Harry] Cohn, (...) con *Il teatro di Minnie*, una parodia del mondo teatrale incentrata sulle disavventure di una compagnia viaggiante gestita da Bessie Love, "la gente cominciava a ridere nei primi venti secondi e non smetteva più, se non per quei rari e toccanti momenti emotivi che non mancavano mai di fare il loro effetto". Sid Silverman su "Variety" esprime il suo pieno apprezzamento dichiarando che si trattava "di un ottimo film capace di produrre grasse risate. (...) Un film che può fare la felicità dell'organista di accompagnamento in sala. Un dramma pieno di petti gonfi e di atteggiamenti trionfi che si presta benissimo a derisori sussulti di disperazione". La Columbia aveva cominciato a investire di più sui film di Capra e questo permise a *Il teatro di Minnie* di raggiungere, sempre secondo "Variety", il rango di film di serie A, quello che può essere programmato da solo, invece che in un *double bill*. "Qualche migliaio di dollari in più tra produzione e cast e il film sarebbe stato degno delle migliori sale del Paese". Riscoperto dalla Cinémathèque Française nel 1992 e restaurato dalla Columbia nel 1997, *Il teatro di Minnie* riflette ironicamente l'esperienza amatoriale teatrale di Capra al Manual Arts [una scuola media superiore] nella pièce della guerra civile, *The Crisis*.

Joseph McBride, *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, Simon & Schuster, New York 1992 (edizione rivista, St Martin's Griffin, New York 2000)



According to [Harry] Cohn, The Matinee Idol, a burlesque of the theater centering on the tribulations of a hammy tent company run by Bessie Love, "started the audience laughing in the first fifty feet and never allowed them to stop except for little impressive human touches injected here and there which never failed to register". The "Variety" reviewer, Sid Silverman, gave resounding approval to what he called a "solid laugh and hoke picture (...) It's a picture a good organist can have a circus with. The chest-heaving and gesturing drama lays itself open to all kinds of kidding sob's".

Columbia was starting to spend more money on Capra's film, and that helped elevate The Matinee Idol in status to a movie that "Variety", said could play on its own without a second feature on the bill. "A few more thousands spread between production and cast," the trade paper observed, "would have made this one worthy [of] the deluxe sites around the country". Rediscovered by the Cinémathèque Française in 1992 and restored by Columbia in 1997, The Matinee Idol drolly reflects Capra's experience of amateurish theatrics at Manual Arts [High School] in the Civil War play The Crisis.

Joseph McBride, *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, Simon & Schuster, New York 1992 (revised edition, St Martin's Griffin, New York 2000)

The Way of the Strong Stati Uniti, 1928 Regia: Frank Capra

■ Trad. let.: La maniera del forte; Sog.: William M. Counselman; Scen.: William Counselman, Peter Milne; F.: Ben Reynolds; Scgf.: Peter Milne; Int.: Mitchell Lewis ("Handsome" "Pretty Boy" Williams), Alice Day (Nora), Margaret Livingston (Marie), Theodore von Eltz (Dan), William Norton Bailey (Tiger Louie); Prod.: Harry Cohn per Columbia Pictures; Pri. pro.: 19 giugno 1928 ■ 35mm. D.: 65' a 24 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Sony Columbia

Tanto grottesco da sfiorare il melodramma lirico, *The Way of the Strong*, scritto da William Counselman e Peter Milne, veniva presentato dalla Columbia come la storia "dell'uomo più brutto del mondo, capace di sopportare tutto tranne la propria faccia in uno specchio". Mitchell Lewis copre il ruolo di Williams "il Bello", un gangster imponente per stazza, con un volto segnato da una quantità incredibile di cicatrici. Sotto quell'orribile scorza batte però un cuore tenero, almeno nei confronti di Nora (Alice Day), una violinista cieca che lavora nel suo caffè e che s'innamora di lui, immaginandoselo come un uomo bellissimo. Ma nel momento in cui si rende conto della sua effettiva bruttezza, anche lei lo respinge. A quel punto Williams si sacrifica a favore di un gangster rivale, più bello di lui. Quindi si spara un colpo in testa mentre si lancia con la macchina in mare. Dei tanti tentativi di suicidio che compaiono nei film di Capra, soltanto due riescono effettivamente: questo e quello che vediamo in *L'amaro tè del generale Yen*. Un finale piuttosto sorprendente per un regista definito unanimemente come "ottimista". Joseph McBride, *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, Simon & Schuster, New York 1992 (edizione rivista, St Martin's Griffin, New York 2000)



So grotesque it verges on the operatic, The Way of the Strong, written by William Counselman and Peter Milne, was described by Columbia as the story of "the world ugliest man, who can bear anything except the sign of his own face in a mirror". Mitchell Lewis plays "Handsome" Williams, a hulking gangster whose misshapen face is criss-crossed with scars. The beauty underlying his brutish exterior is shown by his tenderness toward Nora (Alice Day), a blind violinist who works in his cafe and falls in love with him, thinking he is truly handsome. But when she realizes for the first time how he looks, she recoils.

"Handsome" sacrifices her to a good-looking rival, then shoots himself in the head as he drives his roadster into the sea. Of the many suicide attempts in Capra films, this

is one of only two that succeed (the other is The Bitter Tea of General Yen), and it is a particularly startling ending for a supposedly "optimistic" director.

Joseph McBride, Frank Capra: The Catastrophe of Success, Simon & Schuster, New York 1992 (revised edition, St Martin's Griffin, New York 2000)

Say It With Sables (trailer) Stati Uniti, 1928 Regia: Frank Capra

■ Trad. let.: Dillo con lo zibellino; Sog.: Frank Capra, Peter Milne; Scen.: Dorothy Howell; F.: Joseph Walker; Mo.: Arthur Roberts; Scgf.: Harrison Wiley; Int.: Helene Chadwick (Helen Caswell), Francis X. Bushman (John Caswell), Margaret Livingston (Irene Gordon), Arthur Rankin (Doug Caswell), June Nash (Marie Caswell), Alphonz Ethier (Mitchell), Edna Mae Cooper (Maid); Prod.: Frank Capra per Columbia Pictures; Pri. pro.: 13 luglio 1928 ■ 35mm. D.: 2' a 24 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Sony Columbia

Il film è perduto, si è conservato solo il trailer / *The film is lost, we have only the trailer*

[Harry] Cohn accreditò per la prima volta "A Frank Capra Production" in coincidenza con l'uscita di *Say It With Sables*, il 13 luglio 1928. (...) Il soggetto, un rigurgito di misoginia che proveniva dall'epoca dei film per la Mack Sennett Production, era di Capra e

[Harry] Cohn first put the credit "A Frank Capra Production" on the July 13, 1928 release Say It With Sables. (...) Capra and Milne wrote the story of Say It With Sables, a throwback to the virulent misogyny of some of his Sennett films; the screenplay was by

Milne. La sceneggiatura era di Dorothy Howell, dipendente della Columbia che avrebbe continuato negli anni a collaborare con Capra. Margaret Livingston interpreta il ruolo della cacciatrice di dote, con un debole per le pellicce costose. Il banchiere Francis X. Bushman l'abbandona per sposare la più nobile Helene Chadwick, ma anni dopo lei si prende la sua vendetta, seducendo quell'imbranato di suo figlio (Arthur Rankin). La madre del quale finisce per spararle. Un detective comprensivo fa passare la sua morte per suicidio. Un melodramma cupamente puritano del tipo "le colpe dei padri ricadranno...". Joseph McBride, *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, Simon & Schuster, New York 1992 (edizione rivista, St Martin's Griffin, New York 2000)

Columbia's story editor, Dorothy Howell, the first of several she would write for the director. Margaret Livingston starred as a gold-digger with a penchant for expensive furs. Banker Francis X. Bushman dumps her to marry the more genteel Helene Chadwick, but years later she takes her revenge by seducing his not-very-bright son (Arthur Rankin). The mother shoots her, and a sympathetic detective lets the death go on the books as a suicide. It was a drearily puritanical "sins of the fathers" melodrama. Joseph McBride, *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, Simon & Schuster, New York 1992 (revised edition, St Martin's Griffin, New York 2000)

Submarine Stati Uniti, 1928 Regia: Frank Capra

■ T. it.: *Femmine del mare*; Sog.: Norman Springer; Scen.: Dorothy Howell, Winifred Dunn; F.: Joseph Walker; Mo.: Arthur Roberts, Ben Pivar; Scgf.: Harrison Wiley; Mu.: Dave Dreyer, Herman Ruby; Int.: Jack Holt (Jack Dorgan), Dorothy Revier (Bessie), Ralph Graves (Bob Mason), Clarence Burton (il comandante), Arthur Rankin (il ragazzo); Prod.: Irvin Willat, Harry Cohn per Columbia Pictures; Pri. pro.: 28 agosto 1928 ■ 35mm. D.: 103' a 24 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Sony Columbia

Dopo l'ingresso in Borsa e col bilancio decisamente in attivo (grazie, in particolare, al successo dei film di Capra), la Columbia, nell'estate del 1928, aveva abbastanza liquidità da poter tentare un azzardo. Anche se l'animo sparagnino di Harry Cohn non era del tutto favorevole all'idea, Jack Cohn riuscì a convincere i suoi partner a entrare nel giro grosso e fare un film di serie A, in concorrenza con tutte le maggiori case cinematografiche. (...) Il film in questione si sarebbe intitolato *Femmine del mare*, una storia ispirata a due incidenti realmente accaduti a dei sottomarini. La Marina americana, spinta anche dalle polemiche che erano seguite alla perdita dei due sottomarini, diede piena cooperazione a quella rievocazione degli eroici sforzi compiuti dalle squadre di salvataggio. (...) Il film debuttò il 30 agosto a New York in uno dei cinema più importanti di Broadway, l'Embassy. Fu il maggior successo commerciale nella storia della giovane compagnia cinematografica e venne anche accolto favorevolmente dalla critica, con l'effetto di riportare in auge il nome di Capra dopo i deludenti risultati degli ultimi anni con Langdon e di creargli una fama di regista importante e versatile. "La regia di Frank R. Capra è particolarmente accorta", scrisse sul "New York Times" Mordaunt Hall, "perché non solo riesce a costruire bene lo sviluppo della storia, ma riesce pure a ottenere dai suoi attori una caratterizzazione infinita-



Because of its public stock sale and the increased profits from its pictures (particularly Capra's), Columbia had enough cash on hand in the summer of 1928 to take a gamble. Though the penny-pinching Harry Cohn was nervous about the idea, Jack Cohn persuaded his partners to go head-to-head with the major studios by making an A picture. (...) The movie was Submarine, an adventure story suggested by two actual disasters involving Navy submarines. The Navy, which had come under heavy criticism for losing the

two subs, was eager to give Columbia full cooperation in presenting a heroic view of its rescue efforts (...). On August 30, Submarine opened in New York at a first-run Broadway theater, the Embassy. The biggest moneymaker in the young company's history, it was also a critical success, decisively rehabilitating Capra's reputation from the lingering effects of the Langdon debacle and establishing him as a versatile and important director. "Frank R. Capra's direction is especially clever," wrote Mordaunt Hall in "The New York Times", "for not only has he attended to the action of the story, but he has also obtained from his players infinitely better characterization than one is apt to see on the screen, especially in a melodrama". (...) Submarine also was Columbia's, and Capra's, first tentative venture into sound. The industry had been in a state

mente superiore a quella che normalmente vediamo sugli schermi, in particolare nel genere melodrammatico". (...) *Femmine del mare* era anche il primo film sonoro sia per Capra sia per la Columbia. Il mondo del cinema era in uno stato di panico a malapena controllato, da quando il 6 ottobre 1927 (e dunque poco prima che Capra cominciasse a lavorare per la Columbia) la Warner Bros aveva stupito tutti con la prima del film, un po' parlato e un po' cantato, *Il cantante di jazz*, interpretato da Al Jolson. (...) Capra era convinto che il sonoro "fosse un portentoso passo avanti. Non mi trovavo a mio agio nel cinema muto. Mi è sempre sembrato innaturale dover fermare tutto, mettere una didascalia e solo dopo tornare all'azione vera e propria. Era un modo di procedere troppo meccanico e laborioso. Quando finalmente mi sono trovato a lavorare in un film sonoro ho pensato, ragazzi, che strumento incredibile abbiamo tra le mani. Non penso che sarei riuscito ad andare avanti molto nel muto – perlomeno non quanto sono riuscito a fare nel sonoro".

Joseph McBride, *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, Simon & Schuster, New York 1992 (edizione rivista, St Martin's Griffin, New York 2000)

of barely controlled panic in the months following Warner Bros.' unexpectedly successful premiere of the part-talking, part-singing The Jazz Singer, with Al Jolson, on October 6, 1927, shortly before Capra came to Columbia. (...) Capra was convinced that sound was "an enormous step forward. I wasn't at home in silent films; I thought it was very strange to stop and put a title on the screen and then come back to the action. It was a very contrived and very mechanical way of doing things. When I got to working with sound, I thought, my, what a wonderful tool has been added. I don't think I could have gone very far in silent pictures – at least not so far as I did with sound".

Joseph McBride, Frank Capra: The Catastrophe of Success, Simon & Schuster, New York 1992 (revised edition, St Martin's Griffin, New York 2000)

The Younger Generation Stati Uniti, 1929 Regia: Frank Capra

■ T. it.: *La nuova generazione*; Sog.: dalla pièce *It Is to Laugh* di Fannie Hurst; Scen.: Sonya Levien; Dial.: Howard J. Green; F.: Ted Tetzlaff, Ben Reynolds; Mo.: Arthur Roberts; Scgf.: Harrison Wiley; Int.: Jean Hersholt (Julius "Pa" Goldfish), Lina Basquette (Birdie Goldfish), Ricardo Cortez (Morris Goldfish), Rosa Rosanova (Tilda "Ma" Goldfish), Rex Lease (Eddy Lesser), Sid Crossley (Butler), Martha Franklin (Mrs. Lesser), Julianne Johnston (Irma Striker), Jack Raymond (Pinsky), Otto Fries (Tradesman), Julie Swayne Gordon (Mrs. Striker); Prod.: Frank Capra; Pri. pro.: 4 marzo 1929 ■ 35mm. Bn. D.: 75' a 24 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Sony Columbia

Realizzato a cavallo tra il 1928 e il 1929 e distribuito a partire dal 4 marzo, il giorno d'insediamento del presidente Herbert Hoover, *La nuova generazione*, storia di una famiglia ebrea emigrata a New York, era un film per metà muto e per metà parlato (proprio come *Il cantante di jazz*). La prima versione del film era interamente muta, ma quando anche la Columbia si fece prendere dalla frenesia del sonoro, diverse sequenze vennero rigirate con più macchine da presa, così da ottenere da ogni angolazione una buona sincronizzazione del suono. La Columbia però non aveva ancora gli strumenti necessari a registrare adeguatamente il sonoro, quindi dovette prenderli in affitto dagli Hollywood Metropolitan Studios di Al Christie (ora Hollywood Center Studios). Il sonoro venne registrato su dischi



Made in late 1928 and early 1929, and released on March 4, the day President Herbert Hoover was inaugurated, The Younger Generation was, like The Jazz Singer, a part-silent, part-talking picture about a Jewish immigrant family in New York. It was shot first as a silent, but when Columbia belatedly decided to join the rush into talkies, several sequences were reshot with dialogue, with several cameras being used at once to obtain all the necessary angles with the sound in synchronization. Since Columbia was just beginning to retool its stages for sound, it had to rent facilities at Al Christie's Hollywood Metropolitan Studios (now Hollywood Center Studios). The track was recorded on wax discs and played on records in theaters; a symphonic score was used

di cera che venivano poi riprodotti dal vivo nei cinema. Una partitura sinfonica venne aggiunta alle parti prive di dialogo. (...) Alfred Rushford, dopo la prima che si era svolta a marzo nel Colony Theater di New York, scrisse su "Variety" che "il suono quella sera era quanto di peggio si potesse immaginare. Tutto era fuori sincrono. Tra il labiale e il sonoro c'era una differenza di almeno una decina di parole. Le battute drammatiche finivano per suscitare soltanto risate". Grearson, però, diede tutta la colpa al sistema di riproduzione della sala e non alla qualità della registrazione del film: "Il tono sonoro è eccellente e tutti e cinque i protagonisti principali si sentono bene". Nonostante tutti i problemi tecnici *La nuova generazione* (basato sull'opera teatrale *It Is to Laugh* di Fannie Hurst e sceneggiato da Sonya Levien e Howard J. Green) possiede un impatto emotivo ineguagliato da qualsiasi altro film girato da Capra negli anni Venti. Capra non poteva non identificarsi istintivamente con la storia dell'immigrato ebreo (Ricardo Cortez) che cresce nel ghetto di Delancey Street a New York e arriva a convincersi che per avere successo in America è necessario rinnegare le proprie origini. (...) Per quanto Capra abbia sempre negato la circostanza, le analogie tra questo film e le sue esperienze personali sono numerosissime. Joseph McBride, *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, Simon & Schuster, New York 1992 (edizione rivista, St Martin's Griffin, New York 2000)

during the nondialogue sections. (...) When "Variety"'s Alfred Rushford Grearson saw The Younger Generation during its premiere engagement in March at New York's Colony Theater, he found that "sound reproduction at this performance was as bad as it could be. Sound and action were way out of step. Lips and machine were ten words apart and dramatic lines inspired only laughs". However, Grearson blamed the problem on the disc sound projection system rather than on Columbia's recording: "Quality of tone production is excellent, and all five principal characters sound well". Despite all the mechanical encumbrances, The Younger Generation (based on Fannie Hurst's 1927 play *It Is to Laugh*, with a screenplay by Sonya Levien and Howard J. Green) has more emotional power than any of Capra's other pictures of the 1920s. Capra obviously felt a strong identification with the story of a Jewish immigrant (Ricardo Cortez) who grows up in the ghetto of New York's Delancey Street and feels he has to deny his ethnic origins to rise to success in America. (...) Despite his denials, The Younger Generation abounds with parallels to Capra's own life.

Joseph McBride, *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, Simon & Schuster, New York 1992 (revised edition, St Martin's Griffin, New York 2000)

The Donovan Affair Stati Uniti, 1929 Regia: Frank Capra

■ T. it.: *Il mistero di Donovan*; Sog.: dalla pièce omonima di Owen Davis; Scen.: Howard J. Green, Dorothy Howell; Dial.: Howard J. Green; F.: Ted Tetzlaff; Mo.: Arthur Roberts; Scgf.: Harrison Wiley; Int.: Jack Holt (ispettore Killian), Dorothy Revier (Jean Rankin), Agnes Ayres (Lydia Rankin), William Collier Jr. (Cornish), John Roche (Jack Donovan), Fred Kelsey (Carney), Hank Mann (Dr. Lindsey), Wheeler Oakman (Porter), Virginia Brown Faire (Mary Mills), Alphonse Ethier (Captain Peter Rankin), Edward Hearn (Nelson), Ethel Wales (Mrs. Lindsey), John Wallace (Dobbs); Prod.: Frank Capra per Columbia Pictures; Pri. pro.: 11 aprile 1929 ■ 35mm. D.: 83' Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Library of Congress

Subito dopo *La nuova generazione*, Capra girò il suo primo film completamente parlato: *L'affare Donovan*, tratto da un lavoro teatrale di Owen Davis, adattato da Dorothy Howell, con l'aggiunta dei dialoghi di Howard J. Green. La scelta cadde su quel lavoro perché si trattava di un giallo ambientato in una casa di campagna (essenzialmente nella sala da pranzo della casa), cosa che avrebbe reso facile la registrazione del sonoro con le cinque macchine da presa necessarie per le riprese. Una versione muta fu distribuita nelle sale non equipaggiate per il sonoro. Oggi questo film dimenticato può essere visto soltanto nella Library of Congress, in una copia che manca della traccia sonora. Gli elementi del sonoro esistono ma un restauro deve essere realizzato per sincronizzarli con il film. La trama era così assurdamente macchinosa che a Capra non

Capra followed The Younger Generation with his, and Columbia's, first all-talking picture, *The Donovan Affair*, based on a play by Owen Davis, with screen continuity by Dorothy Howell and dialogue by Howard J. Green. The studio selected the property because its murder mystery plot was set inside a country house (mostly in the dining hall) and would present a minimum of sound problems for the five cameras needed to shoot the picture. A silent version also was released to theaters not equipped to handle the sound discs. Today this forgotten film can be seen only at the Library of Congress, in a print lacking a sound track. The sound elements exist but a restoration would have to be undertaken to synchronize them with the picture. The plot was so ridiculously contrived that Capra had little choice but to treat it tongue-in-cheek. Jack Donovan (John Roche)

rimase altra via d'uscita se non quella di trattarla in maniera ironica. Jack Donovan (John Roche) è un giocatore senza scrupoli che viene trovato morto nella sala da pranzo della casa. Come è tipico del genere, molti degli ospiti presenti avevano dei buoni motivi per ucciderlo. L'ispettore Killian (Jack Holt) prova a ricreare la scena del delitto in un'atmosfera piena dei soliti cliché: l'ululare del vento, il latrare dei cani, la presenza di camerieri dall'aria sinistra. Capra e Tetzlaff [il direttore della fotografia] misero assieme con grande abilità un film pieno di ritmo e con una fotografia stupefacente. Un film che Capra considerava come un decisivo passo avanti nella sua carriera di regista. "Capra ha orchestrato la trama con misura e intelligenza", scrisse per "Variety" Robert J. Landry. "I valori tecnici e quelli sonori sono tutti di buon livello. Decisamente una buona produzione. In breve: la Columbia ha lanciato la sfida". Sul "New York Times" Mordaunt Hall scrisse: "Il racconto non perde mai d'interesse e, in virtù del suo tono ironico, è assolutamente piacevole". Joseph McBride, *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, Simon & Schuster, New York 1992 (edizione rivista, St Martin's Griffin, New York 2000)

is a roguish gambler murdered by an unknown person in the darkened dining hall. As is customary in the genre, several of the guests had reasons to wish him dead. Inspector Killian (Jack Holt) restages the scene with the original participants, and the atmosphere is full of the usual clichés of howling wind, barking dogs, and sinister servants, all of it adroitly orchestrated by Capra and [cinematographer] Ted Tetzlaff in this fast-paced and flamboyantly photographed film, which Capra felt marked an important advance in his development as a director. "Capra has manipulated his story and people with restraint and intelligence", Robert J. Landry wrote in "Variety". "Recording and technical details all nicely taken care of. Production looks good. In short, Columbia has rung the bell". And Mordaunt Hall wrote in "The New York Times", "It is a yarn that sustains the interest, and because of its farcical quality it affords good entertainment".

Joseph McBride, Frank Capra: The Catastrophe of Success, Simon & Schuster, New York 1992 (revised edition, St Martin's Griffin, New York 2000)

Flight Stati Uniti, 1929 Regia: Frank Capra

■ T. it.: *Diavoli volanti*; Sog.: Ralph Graves; Scen.: Howard Green, Frank Capra; F.: Joseph Walker, Elmer Dyer, Joe Novak; Mo.: Ben Pivar, Maurice Wright, Gene Milford; Scgf.: Harrison Wiley; Su.: John Lividary, Harry Blanchard, Dean Daly, Eddy Hahn, Ellis Gray; Int.: Jack Holt ("Panama" Williams), Ralph Graves ("Lefty" Phelps), Lila Lee (Elinor), Alan Roscoe (Major), Harold Goodwin (Steve Roberts), Jimmy De La Cruze (Lobo); Prod.: Frank Capra per Columbia Pictures; Pri. pro.: 13 settembre 1929 ■ 35mm. D.: 110'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Library of Congress

Dopo il successo di *Submarine*, un'altra avventura di ordinario eroismo e di fin troppo stretta amicizia virile, ancora interpretata da Jack Holt e Ralph Graves. Alla base, racconta Capra nell'autobiografia, un episodio di umiliazione sportiva di cui lo stesso regista era stato testimone nel 1929 a Pasadena, quando un giocatore della locale squadra di football aveva attraversato il campo in una fuga impossibile, con la palla ben stretta in mano, per andare infine a meta, ma dalla parte sbagliata, assegnando così il punto della vittoria ai Georgia Tech. Ralph Graves avrebbe poi commentato "è la storia della mia vita", e avrebbe firmato un soggetto che intrecciava esaltazione patriottica, residui comici, romanticismo di routine e una speciale attenzione all'uso del sonoro: "uno dei più fluidi tra gli *early talkies*" (Joseph McBride). Ma la storia di Lefty Phelps, che s'arruola nella



After the success of Submarine, another adventure of ordinary heroism and even too fond male friendship, once again with Jack Holt and Ralph Graves. In his autobiography, Capra recounts how Flight was based on an embarrassing athletic episode that he had seen in 1929 in Pasadena; a local football player ran across the field, escaping the impossible and holding the football tight, finally reaching the end zone. But it was the wrong one, and the player scored the winning touchdown for the other team, Georgia Tech. Ralph Graves

noted that it was "the story of my life" and wrote the film story combining patriotic enthusiasm, leftover comic material, routine romanticism and a special attention to the use of sound: "one of the most fluid of the early talkies" (Joseph McBride). The film tells the story of Lefty Phelps who joins the Marines flight school in order to forget

squadra aerea dei marines per dimenticare l'inglorioso passato sportivo, e con il sostegno dell'istruttore Panama Williams trova modo di farsi onore, rimane, a unanime giudizio critico, il più anti-liberal dei film di Capra: "Un'esaltazione dell'imperialismo americano in Sudamerica, una sorprendentemente attuale rappresentazione della guerriglia in Nicaragua, una retorica nazionalista. Ma anche qui lo stile è quello del fumetto, e i guerriglieri somigliano tanto ai vecchi, familiari indiani. E il cow-boy Panama è una sorta di Luciano Serra pilota, passato anche lui dalla sella di un cavallo al cavallo di un aereo" (Vito Zagarrio).

Paola Cristalli

his humiliating football past and, with the encouragement of instructor Panama Williams, finds a way to redeem himself. Critics have unanimously judged this film as Capra's most anti-liberal work: "A glorification of American imperialism in South America, a surprisingly up to date representation of guerrilla warfare in Nicaragua, the rhetoric of nationalism. But also here the style is comic-book like, and the guerrilla fighters wear the familiar face of old, dear Indians. And Panama the cowboy is a kind of 'Luciano Serra' pilota, another horse rider who leaves the saddle for the cockpit". (Vito Zagarrio).

Paola Cristalli

Ladies of Leisure Stati Uniti, 1930 Regia: Frank Capra

■ T. it.: *Femmine di lusso*; Sog.: dalla pièce *Ladies of the Evening* di David Belasco e Milton Herbert Gropper; Scen.: Jo Swerling; F.: Joseph Walker; Mo.: Maurice Wright; Scgf.: Harrison Wiley; Mu.: Mischa Bakaleinikoff; Su.: John P. Livadary, Harry Blanchard; Int.: Barbara Stanwyck (Kay Arnold), Ralph Graves (Jerry Strong), Lowell Sherman (Bill Standish), Marie Prevost (Dot Lamar), Nance O'Neill (Mrs. Strong), George Fawcett (Mr. Strange), Juliette Compton (Claire Collins), Johnnie Walker (Charlie), Charles Butterworth; Prod.: Frank Capra per Columbia Pictures; Pri. pro.: 2 aprile 1930 ■ 35mm. D.: 99'. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Sony Columbia

Broadway e Hollywood, commedia e woman's film. Comunque, film di incontri destinati a durare. Il più burrascoso ha luogo già nell'ufficio di Harry Cohn, dove Capra porta il copione di *Ladies of the Evening*, tratto dal testo teatrale di Milton Gropper che David Belasco ha allestito, con successo, per le scene newyorkesi. Segue un brainstorming con lo staff degli sceneggiatori Columbia: a Cohn il copione piace, dunque piace a tutti. Solo un giornalista di New York, appena messo sotto contratto, smonta punto per punto l'adattamento di Capra, che lo ascolta sbalordito e furioso. Ma re Cohn capisce che il ragazzo ha stoffa, e forza i due a collaborare. Il ragazzo è Jo Swerling, che sarà d'ora in poi geniale praticante della scrittura hollywoodiana (*Vicino alle stelle*, *Tutta la città ne parla*, un passaggio attraverso *Via col vento*, *Sangue e arena*, *Femmina folle*) e firmerà con Capra sei film tra il 1930 e il 1932, tornando infine, per un congedo, a rifinire certi passaggi di *La vita è meravigliosa*. Swerling riscrive *Ladies of the Evening* e ne fa *Ladies of Leisure*, titolo provocante e



Broadway and Hollywood, comedy and woman's film. In any event, a film with encounters that were destined to last. The most explosive took place in Harry Cohn's office, where Capra showed up with the script of Ladies of the Evening adapted from Milton Gropper's play, which had been directed by David Belasco on stage and had enjoyed large success in New York. Next scene, brainstorming with Columbia's screenwriting staff: Cohn likes the script, so everyone likes it, except for a recently signed on New York journalist who rips Capra's adaptation apart bit by bit, while Capra listens dumbfounded and furious. But King Cohn realizes that the kid's got the right stuff and forces the two to work together. The kid was Jo Swerling, who would become a brilliant practitioner of Hollywood screenwriting (Man's Castle, The Whole Town's Talking, a quick passage through Gone with the Wind, then, among the others, Blood and Sand and Leave Her to Heaven). He worked on six films with Capra between 1930 and 1932, and several years later put some finishing touches on It's a Wonderful Life. Swerling rewrote Ladies of the

amaro, donne da godere e consumare senza pensiero, *party girls* che concedono le schiene nude a improvvisati colpi di pennello, nel corso di feste dove convivono, in alcolica promiscuità, le élite newyorkesi del denaro e dell'arte. La Depressione non è ancora arrivata a Hollywood, e nemmeno in certe scenografiche mansarde del diciottesimo piano.

"I'm a party girl, you know what I mean": a definirsi così è la stessa Kay Arnold, libera eroina dalla battuta tagliente, ignara che il destino voluto da Gropper/Swerling/Capra le farà correre il rischio di ritrovarsi nel cliché "signora delle camelie", donna-perduta-ma-votata-al-sacrificio. Kay è Barbara Stanwyck, l'altro magico incontro che ha luogo su questo set: "Donna sensibile, molto intelligente, fisicamente attraentissima", scriverà vent'anni dopo Pietro Bianchi, e anche Capra la pensa così, se *Ladies of Leisure* dà il via a un tormentato *romance* privato e a un intenso sodalizio tra regista e attrice. La frenesia jazz delle prime scene declina nel sentimentalismo spudorato del finale, che Stanwyck sostiene con il "remarkable modernism" (Pauline Kael) della sua recitazione; il cuore del film è però tutto nell'atelier di Ralph Graves, artista innamorato e rampollo di famiglia milionaria, che in Stanwyck trova la sua modella e musa. Il sonoro agli esordi affronta impavidamente le sfide e gli inciampi d'un dialogo serrato, ma come spesso accade in questi anni, la sequenza più bella è muta: la pioggia che batte sulle grandi vetrate, Stanwyck intravista mentre si spoglia e s'infila in un pigiama di lui, tutto è desiderio confuso e struggente. Fotografa Joseph Walker, già maestro di piogge e di stelle e di luci: sono questi gli anni in cui Capra sostiene che "per la resa finale di un film, nessuno conta quanto il direttore della fotografia".

Paola Cristalli

Evening and made it Ladies of Leisure, provocative and bitter title: women to be enjoyed and used, 'party girls' who offer their nude backs to painters' brushstrokes while dancing and boozing with New York's money and art élites. The Depression had not hit Hollywood yet, nor those bohémiennes top floor penthouses.

"I'm a party girl, you know what I mean": that is Kay Arnold's own definition of herself, the quick-witted and free-spirited heroine, still unaware that the destiny Gropper/Swerling/Capra are shaping for her is that of a cliché 'lady of the camellias', fallen-woman-devoted-to-sacrifice. Kay is played by Barbara Stanwyck, the other magic encounter that took place on the set: "a sensitive woman, very intelligent and extremely physically attractive," wrote Pietro Bianchi twenty years later. And Capra probably thought the same, considering that Ladies of Leisure led to a tormented private romance and an intense union between the director and actress. The jazzy mode of the first scenes soon fades away, and the most unabashed sentimentalism takes over in the finale, which Stanwyck rescues with the "remarkable modernism" (Pauline Kael) of her performance; the heart of the film is in the studio of Ralph Graves, the son of a very wealthy family and the artist in love with Kay, finding in Stanwyck his model and muse. As one of the earlier attempts with sound, Ladies of Leisure fearlessly deals with the challenges of quick dialogue, but, as is often the case with films at that time, the most beautiful sequences are the silent ones: the rain beating on the large windows, a glimpse of Stanwyck as she undresses and puts on Ralph's pajamas, details of door handles and cautious steps in an atmosphere of tender and conflicting desire. Joseph Walker was the film's cinematographer, already a master of the rain, the stars and the lighting; and that was a time when Capra claimed that for the final success of a film, no one counts as much as a good cinematographer.

Paola Cristalli

Rain or Shine Stati Uniti, 1930 Regia: Frank Capra

■ T. it.: *Luci del circo*; Sog.: dalla pièce omonima di James Gleason, Maurice Marks; Scen.: Dorothy Howell, Jo Swerling; F.: Joseph Walker; Mo.: Maurice Wright; Scgf.: Harrison Wiley; Mu.: Mischa Bakaleinikoff; Su.: John P. Livadary, E. L. Bernds; Int.: Joe Cook (Smiley Johnson), Louise Fazenda (Frankie, "la principessa"), Joan Peers (Mary Rainey), William (Buster) Collier Jr. (Bud Conway), Tom Howard (Amos K. Shrewsbury), Dave Chasen (Dave), Alan Roscoe (Dalton); Adolph Milar (Foltz), Clarence Muse (Nero), Ed Martindale (Mr. Conway), Nora Lane (Grace Conway), Tyrrell Davis (Lord Gwynne); Prod.: Harry Cohn, Frank Capra per Columbia Pictures; Pri. pro.: 26 luglio 1930 ■ 35mm. D.: 88' (versione sonora) e 67' a 24 f/s (versione muta). Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Sony Columbia

Il circo Rainey allestisce due spettacoli al giorno, "rain or shine", che piova o che il sole splenda. A dirigerne l'arte varia è Smiley, comico, giocoliere, equilibrista, imbonitore torrenziale: lo interpreta Joe Cook, attore oggi dimenticato ma che nel 1930 ha il nome sopra il titolo, stella della Broadway anni Venti, principe incontrastato degli one-

The Rainey Circus performs two shows per day, rain or shine. Leading the variety acts is Smiley, comic, juggler, acrobat and explosive showman. Smiley is played by Joe Cook, today quite an obscure name, but in 1930 a name above the title; he was a Broadway star of the 1920s and the undisputed king of one-man-

man-vaudeville. *Rain or Shine* era stato, nel 1928, un suo famoso spettacolo con musica e canzoni; per scelta stilistica o economica, la Columbia taglia sia la musica sia le canzoni, lasciando la sola *Singin' in the Rain* (le note immortali di Nacio Herb Brown avevano debuttato l'anno prima, in *Hollywood Revue of 1929*) a rallegrare i titoli di testa. L'onda sonora che allaga il film, dunque, è solo la parlantina sciolta di Cook, la tempesta del suo *wisecracking*, battute fulminanti e surreali, che a tratti assumono sfumature marxiane (tra l'attrezzatura e i comprimari che

lo circondano, c'è pure una specie di Harpo sdentato); non manca tuttavia a questo *early talkie* parlatissimo un lato di malinconia, poiché sappiamo che se questo istrione ci intontisce con le sue chiacchiere, è anche per far fronte al fatto che in fondo è un uomo solo, un innamorato senza più illusioni. Il raccontino circense aggira con una certa perizia tanto il mélo quanto il freak, la scrittura di Swerling e Dorothy Howell rende scorrevole un andamento comico di matrice teatrale, la regia ha le sue trovate: in una prima, lunga sequenza sentimentale tutto bascula e oscilla, per farci sentire la precarietà della vita quotidiana sulle ruote d'un carrozzone: e d'altra parte, come nota Joseph McBride, "retrospettivamente, è impossibile non leggere il film come un'allegoria della Depressione, nonostante il soggetto apparentemente leggero [...] e Smiley può essere visto come un precursore di Franklin Delano Roosevelt, capace di galvanizzare la demoralizzata troupe con il suo coraggio e la sua energia".

Paola Cristalli



vaudeville. In 1928, *Rain or Shine* was one of Cook's successful musical shows; for stylistic or economic reasons, Columbia cut the music and the songs, leaving just *Singin' in the Rain* (the immortal tune by Nacio Herb Brown debuted a year before in *Hollywood Revue of 1929*) to perk up the opening credits. So the sound filling the screen is just Cook's gift of the gab, his showers of wisecracking, the surreal and fiery jokes that at times have a touch of the Marx brothers (there is even a kind of toothless Harpo among the props and

second leads). This talkative early talkie also has a melancholic side; we know that if this actor makes us dizzy with his chatter, it is also because he must face the fact that he is all by himself, a man in love with no illusion left. The circus story deftly avoids the weepie touch as well as the freak show; Jo Swerling and Dorothy Howell's writing has a fluid comic rhythm reminiscent of theater, and the directing has its great moments: in the first, long sentimental sequence everything sways, giving us a sense of the precarious nature of daily life in a circus caravan: on the other hand, as Joseph McBride noted, "In retrospect, it is impossible not to read the film version of *Rain or Shine* as an allegory of the Depression, despite its seemingly frivolous subject matter (...) Cook's Smiley can be seen as a Franklin Roosevelt precursor, galvanizing the demoralized troupe with his energy and courage".

Paola Cristalli

Dirigibile Stati Uniti, 1931 Regia: Frank Capra

■ T. it.: *Dirigibile*; Sog.: Frank Wilber Wead e James Warner Bellah (non accreditato); Scen.: Jo Swerling, Dorothy Howell; F.: Joseph Walker, Elmer Dyer; Mo.: Maurice Wright; Mu.: Mischa Bakaleinikoff, David Broekman; Su.: E. L. Bernds; Int.: Jack Holt (Jack Bradon), Ralph Graves (Frisky Pierce), Fay Wray (Helen Pierce), Hobart Bosworth (Louis Rondele), Roscoe Karns (Sock McGuire), Harold Goodwin (Hansen), Clarence Muse (Clarence), Emmett Corrigan (Admiral Martin), Selmer Jackson (il luogotenente Rowland); Prod.: Harry Cohn, Frank Capra per Columbia Pictures; Pri. pro.: 3 aprile 1931 ■ 35mm. D.: 106'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Sony Columbia

"Con i suoi 650.000 dollari di budget, fu il maggior investimento che la Columbia avesse mai fatto, il tentativo di Harry Cohn di portare la sua Casa al livello delle major" (Joseph McBride). Cinema d'aviazione e cinema delle attrazioni: nel cielo si incrociano, in figurezioni moderne e quasi astratte, le forme ovali dei dirigibili e le forme rotonde delle mongolfiere; dai finestrini d'un velivolo si indugia sul profilo spettacolare di New York e sulla Statua della Libertà;

"The film was budgeted at \$ 650.000, the biggest investment Columbia had ever made and a real gamble considering the tenuous state of the business. Making *Dirigibile* was Harry Cohn's attempt to put Columbia on an equal commercial footing with the major studios" (Joseph McBride). Aviation cinema and cinema of attractions: the oval shapes of dirigibles and the round forms of balloons meet in the sky like in a modern abstract painting; from the windows of an air-

la scena madre del disastro in alta quota, che vede crollare il dirigibile di Jack Holt, è così ben girata da risultare "più interessante dell'esplosione di *Hell's Angels*", scrive "Variety" all'uscita del film. Per il resto tutto si concentra intorno alla consueta leale competizione virile, che non ha per sfondo la guerra ma il fascino delle esplorazioni: chi conquisterà il Polo Sud, il maturo Holt, che ripone le sue speranze nel dirigibile, mezzo maestoso e "più leggero dell'aria", o il giovane Ralph Graves, intemperante pilota di aerei? Chi conquisterà Fay Wray, moglie di uno e amata da entrambi, e chi sarà abbastanza uomo da condurla, infine, alla scelta più giusta? (La donna contesa tra due amici è un luogo obbligato dei film che hanno a che fare con gli aerei, da *Avventurieri dell'aria* a *Joe il pilota/Always*). "*Dirigibile* è uno dei più classici romances di Capra, e un banco di prova sul quale possiamo commisurare il suo cinema a venire... Questa particolare figura romantica di Capra, il sognatore deluso, tornerà poi in un numero significativo di film, da *American Madness* a *L'amaro tè del generale Yen*, da *La vita è meravigliosa* a *Lo Stato dell'Unione*" (Leland Pogue). Il soggetto del film è firmato dal comandante Frank 'Spig' Wead, che tra gli anni Trenta e Quaranta fornì a Hollywood diverse sceneggiature, la più memorabile delle quali resta quella per il fordiano *I sacrificati*. Nel 1957, a dieci anni dalla morte del comandante Wead, sarà lo stesso Ford a dedicargli l'appassionato *biopic* *Le ali delle aquile*.

Paola Cristalli



craft, the camera lingers on the spectacular skyline of New York City and Statue of Liberty; the crack-up in which Jack Holt's dirigible collapses is so well shot that "Variety" describes it as "more interesting even than the explosion in Hell's Angels". For the most part, the movie revolves around the usual manly competition between friends, this time with exploration and not war as a backdrop: who will reach the South Pole first, the mature Holt who puts all his hopes in the elegant 'lighter than

air' dirigible or the young, intrepid plane pilot Ralph Graves? And who will win the heart of Fay Wray, the wife of one but loved by both, and who will be man enough to help her make the right decision? (Two friends fighting over the same woman seems to be a requisite for films about planes, from Capra's earlier Flight to Only Angels Have Wings to A Guy Named Joe/Always). "Dirigibile is one of Capra's most classic romances, a bench test with which we can measure his films to come... This particular kind of romantic hero, the disillusioned dreamer, will come up again in a considerable number of films, from American Madness to The Bitter Tea of General Yen, from It's a Wonderful Life to State of the Union" (Leland Pogue). The film's story was written by aviator Frank 'Spig' Wead, who wrote a number of screenplays between the 1930s and 1940s, the most memorable of which is They Were Expendable for John Ford. In 1957, ten years after Wead's death, Ford made a moving tribute film to the screenwriter, The Wings of Eagles.

Paola Cristalli

The Miracle Woman Stati Uniti, 1931 Regia: Frank Capra

■ T. it.: *La donna del miracolo*; Sog.: dalla pièce *Bless You, Sister* di John Meehan e Robert Riskin; Scen.: Jo Swerling, Dorothy Howell; F.: Joseph Walker; Mo.: Maurice Wright; Scgf.: Dorothy Howell; Su.: Glenn Rominger; Int.: Barbara Stanwyck (Florence Fallon), David Manners (John Carson), Sam Hardy (Hornsby), Beryl Mercer (Mrs. Higgins), Russell Hopton (Dan Welford), Charles Middleton (Simpson), Eddie Boland (Collins), Thelma Hill (Gussie), Aileen Carlyle (Violet), Al Stewart (Brown), Harry Todd (Briggs); Prod.: Frank Capra per Columbia Pictures; Pri. Pro.: 20 luglio 1931 ■ 35mm. D.: 90'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Sony Columbia

Frank Capra e Robert Riskin, poi destinati a così lungo e importante lavoro comune, si incontrano nel segno dell'occasione mancata. Nel 1927 il giovanissimo Riskin aveva scritto insieme a John Meehan, e portato in scena producendola con mezzi di famiglia, una satira amara dell'impostura religiosa e della credulità popolare, *Bless You, Sister* – ispirata alla vicenda di "Aimee MacPherson, sacerdotessa d'un nuovo culto, che dopo aver fatto dollari a palate

The first encounter between Frank Capra and Robert Riskin, destined to do important work together, was nothing more than a missed opportunity. In 1927 the very young Riskin and John Meehan wrote a bitter satire about religious impostures and human gullibility, Bless You, Sister, which they then produced with family backing. It was based on the story of "Aimee MacPherson, the priestess of a new cult who made piles of money by conning fools

imbrogliando gonzi, va a cadere in un tranello sessuale rovinandosi completamente" (così sintetizzava Pietro Bianchi, che vede e recensisce il film nel 1950). Dato il disastroso esito economico dello spettacolo, Riskin, nel frattempo approdato a Hollywood, sconsiglia una sua riduzione per lo schermo e in ogni caso rifiuta di curarne l'adattamento. Ma a Capra, il cui potere contrattuale è ormai significativo, il soggetto interessa molto, a patto però di ricomporlo in una visione in cui cinismo radicale e morale salvifica possano convivere e sfumare l'uno nell'altra. Ecco dunque Sister Fallon, spinta a farsi banditrice dell'inganno da una vera ferita personale e da un beccero corruttore, e riscattata infine dall'amore per l'ex eroe di guerra cieco – che secondo perfetto topos melò, proprio in quanto cieco sente meglio degli altri le roboanti sciocchezze del circo evangelico. "I motivi della frode, disperazione, redenzione e pubblica confessione ricorrono in varie forme e personaggi lungo la successiva opera di Capra, con o senza Riskin" (Joseph McBride), e infatti sorella Fallon è davvero sorella di John Doe, entrambi manovratori eterodiretti ma non innocenti di masse facilmente eccitabili. Nel tempo, ha continuato a essere questa la fenomenologia del sentimento religioso che più appassiona e inquieta la cultura americana, e *The Miracle Woman* ("film allucinato e persino macabro [...] tali e tanto forti sono i sintomi di un incendio reale e simbolico, e della incontrollabilità della società di massa, della società dello spettacolo", Vito Zagario) si apparenta direttamente al capolavoro di Richard Brooks *Elmer Gantry* (1960) come a *There Will Be Blood* di Paul Thomas Anderson (2007, da Upton Sinclair). Riskin, comunque, aveva le sue ragioni: come la pièce, anche il film venne bocciato dal pubblico.

Paola Cristalli



and then ruined herself in a sex scandal" (in the words of the acute Italian critic Pietro Bianchi, who saw and reviewed the film in 1950). Considering the play's disastrous financial results, Riskin, who had gone to Hollywood in the meantime, was against turning it into a film and refused to do the adaptation. But Capra, who had significant contractual power, was interested in the story, as long as it could be made in a way that uncompromising cynicism and soul saving morals coexist, shedding light on one another. So here is Sister Fallon, who becomes a phony preacher after a painful personal experience with the encouragement of a corrupt scoundrel but is then redeemed by the love of a blind war hero – who, in perfect sync with melodramatic conventions, is able to discern better than any other the incredible nonsense of this evangelical circus. "The motifs of fraud, despair, self-redemption, and public confession recur in various forms and characters throughout Capra's subsequent work, with or without Riskin" (Joseph McBride), and, in fact, Sister Fallon is really the sister of John Doe, both media dependant but not innocent manipulators of easily excitable masses. Over time, this phenomenology of religious feeling continues to enthrall and unsettle American culture, and The Miracle Woman ("a haunting and macabre film [...] so many powerful are the signs of a real and symbolic fire, and of the uncontrollable nature of mass and media society", Vito Zagario) is the direct relative of Richard Brooks masterpiece Elmer Gantry (1960, based on Sinclair Lewis' own novel of "Aimee McPherson story") and Paul Thomas Anderson's There Will Be Blood (2007, based on a novel by Upton Sinclair). But Riskin had his reasons: just like the play, the film was snubbed by audiences.

Paola Cristalli

Platinum Blonde Stati Uniti, 1931 Regia: Frank Capra

■ T. it.: *La donna di platino*; Sog.: Harry E. Chandler, Douglas W. Churchill; Scen.: Jo Swerling, Robert Riskin, Dorothy Howell; F.: Joseph Walker; Mo.: Gene Milford; Scgf.: Steve Gooson, Dorothy Howell; Mu.: David Broekman, Bernhard Kaun, Irving Bibb; Su.: Edward Bernds; Int.: Loretta Young (Gallagher), Robert Williams (Stew Smith), Jean Harlow (Ann Schuyler), Halliwell Hobbes (Smythe), Reginald Owen (Dexter Grayson), Edmund Breese (Conroy), Donald Dillaway (Michael Schuyler), Walter Catlett (Bingy Baker), Claude Allister (Dawson), Louise Closser Hale (Mrs. Schuyler), Bill Elliot (Dinner Guest), Olaf Hytten (Radcliffe); Prod.: Frank Capra per Columbia Pictures; Pri. pro.: 30 ottobre 1931 ■ 35mm. D.: 89'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Sony Columbia

Il sonoro s'è imposto da circa tre anni, la tecnica si va stabilizzando, quel che più serve a Hollywood sono le parole, e le parole valgono oro. Si guarda a Broadway, che viene saccheggiata o adulata: e Broadway risponde, anche perché la Depressione ha interrotto non poche repliche. Con scelta piuttosto insolita, *Platinum Blonde* s'affida invece a un soggetto e a una sceneggiatura scritti direttamente per lo schermo. Accanto a Jo Swerling, questa volta, c'è Robert Riskin (provvede ai dialoghi), che pure ha qualche precedente teatrale ma già da tempo è creatura di studio; Riskin rappresenterà da qui in poi la "coscienza sociale" e l'"attitudine morale" (Joseph McBride) di Capra, e con lui inventerà le forme narrative di un corpus cinematografico straordinariamente popolare, ben sigillato nel suo tempo e irripetibile. Straordinari si mostrano subito, Capra e Riskin, in una certa osservazione "ideologica" degli ambienti. *La donna di platino* racconta d'un giornalista e di un'ereditiera, e si apre nella redazione d'un giornale: questi reporter del 1931, debitori della *Prima pagina* di Hecht-MacArthur, sono già il mito hollywoodiano (e fumettistico, se pensiamo a Superman o a Dick Tracy) di se stessi, poi amorevolmente alimentato negli anni: trascurati nel vestito e nel tratto, fumatori, bevitori, sveltissimi nell'arrivare al punto, parlatori d'una lingua rude e spesso sgrammaticata. I milionari Schuyler e la loro casa di Long Island mostrano invece una fatuità scintillante ma cruda, nulla a che vedere con la levigata aerea astrazione dei set lubitschiani; qui, certe pretese déco degli ambienti convivono con arredi banali, e sembrano indicare un'alta società americana culturalmente piuttosto confusa. Che dire, d'altra parte, di questa singolare icona bionda che ondeggia lungo scale e saloni, di questa gattina *bombshell* senza un filo di classe, del geniale miscasting che vede Jean Harlow, ancora in tutto e per tutto la polposa figlia d'un dentista di Kansas City, nel ruolo d'una rampolla sofisticata? La confusione tra i "segnali" di classe è ironicamente grande; la barriera sociale risulta nondimeno invalicabile. L'uomo comune sposa l'ereditiera, come accadrà molte volte ancora, e soprattutto in *Accadde una notte*. Ma questa volta l'unione non funziona, e si torna al punto di partenza. Il *romance* non è ancora quel motore di dinamiche sociali che sarà poi in molte commedie anni Trenta.

La donna di platino è il primo 'grande' film di Capra, eppure per certi versi appartiene più alla sua epoca che al suo autore: lussuosi foyer e ereditiere in abito da sera saranno per una decina d'anni luoghi e figure ricorrenti del genere, dovunque fuorché nelle commedie di Capra. Il film avrebbe dovuto intitolarsi *Gallagher*, dal nome di Loretta Young, collega innamorata del giornalista Robert



Talkies had topped silent films for about three years. The technique kept improving, but Hollywood was in need of words, and words were worth their weight in gold. In Hollywood everyone turned their eyes to Broadway, for inspiration or adulation; and many Broadway playwrights answered the call, because the Depression had interrupted more than just a few shows. In an unusual choice, *Platinum Blonde* was based on a story and screenplay written just for the screen. Working next to Jo Swerling this time was Robert Riskin (he wrote the dialogue),

who had a record for writing for theater but had already been converted to the film world for some time; from this point on Riskin would become Capra's "social conscience" and "moral attitude" (Joseph McBride), and together they would go on to create the narratives of a body of work extraordinarily popular, sealed in its time and unique. Capra and Riskin excelled from the start in a certain "ideological" observation of settings. *Platinum Blonde* tells the story of a journalist and an heiress, and its first scene takes place in the offices of a newspaper: these 1931 reporters, indebted to Hecht and MacArthur's *The Front Page*, are already the Hollywood (and comic-strip as well, see *Superman* and *Dick Tracy*) parody of themselves, a figure that would continue to develop over the years: unkempt clothes and features, smokers, drinkers, quick to the point, speaking a rough and sometimes grammatically incorrect language. The Schuyler millionaires and their home on Long Island are luxuriously vacuous and crude, nothing at all like Lubitsch's polished, airy sets; art déco pretensions clash with banal furniture and seem to indicate an American high society culturally quite confused. On the other hand, what can we say about that one-of-a-kind blonde icon that floats down the stairs and in the rooms, that feline *bombshell* without a touch of class, this brilliant miscasting that has Jean Harlow, still the voluptuous daughter of a dentist from Kansas City, in the role of a sophisticated heiress? No matter the film's ironic confusion of class "signals", the social barriers turn out to be impassable. An ordinary man marries an heiress, as will happen time and again, first of all in *It Happened One Night*. But this time the match isn't a winner, and everything goes back to how it was. The romance is not cranked up to be the engine for social dynamics that it would be for many comedies of the 1930s.

Platinum Blonde is Capra's first "big" film, but in some ways it belongs more to the times than to its maker: sumptuous foyers and heiresses in evening gowns would be recurring settings and figures of the genre for years to come, everywhere except in Capra's comedies. The film should have been called *Gallagher*, the name of Loretta Young's character, the colleague in love with the journalist Robert

Williams, che si fa sedurre dal fascino biondo del denaro: l'effetto dirompente che Harlow aveva fatto in *The Public Enemy* suggerì di dedicare a lei il titolo. Ma oggi, è Young che ci appare la più bella, e la sua schiena nuda il vero *punctum* erotico del film.

Paola Cristalli

Williams, who is easily seduced by the blonde allure of money: Harlow's explosive appearance in The Public Enemy was the reason for naming the film in her honor. But today, in another century, it's Young who appears the most astonishing beauty, and her nude back the real erotic punctum of the film.

Paola Cristalli

Forbidden Stati Uniti, 1932 Regia: Frank Capra

■ T. alt.: *Jane Doe*; T. it.: *Proibito*; Sog.: Frank Capra; Scen.: Jo Swerling; F.: Joseph Walker; Mo.: Maurice Wright; Mu.: Irving Bibb, David Broekman, Alfonso Corelli, Sam Perry; Su.: Edward Bernds; Int.: Barbara Stanwyck (Lulu Smith), Adolphe Menjou (Bob Grover), Ralph Bellamy (Al Holland), Dorothy Peterson (Helen Grover), Thomas Jefferson (Wilkinson), Myrna Fresholt (Roberta a due anni), Charlotte V. Henry (Roberta a diciotto anni), Oliver Eckhardt (Briggs), Flo Wix (Mrs. Smith), Claude King (Mr. Jones), Robert Graves (Mr. Eckner), Halliwell Hobbes (fioraio); Prod.: Frank Capra per Columbia Pictures; Pri. pro.: 9 gennaio 1932 ■ 35 mm. D.: 85'. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Sony Columbia

Tra i tanti sacrifici sublimi che il cinema anni Trenta e Quaranta impone alle donne, quello di *Forbidden* pare certo tra i più scriteriati. Lulu Smith accetta una vita nell'ombra, rinuncia alla propria figlia, arriva a uccidere e a finire in prigione, solo per non gettare ombre sull'ascesa politica dell'uomo (sposato) che ama. Tuttavia, la prima, rapida scena del film offre al sacrificio le sue ragioni profonde: scena primaverile e crudele di piccola città americana, dove Lulu, bibliotecaria zitellina con capelli a crocchia e occhiali (diciamo, quello che sarebbe diventata Mary Hatch di Bedford Falls, se George Bailey non l'avesse sposata), viene derisa dai colleghi come dai bambini del vicinato. Allora ritira tutto quel che ha dalla banca e fugge, verso L'Avana, su un piroscalo di lusso, e si sa che sui piroscali di lusso s'incontrano gli amanti senza domani (come nello stesso anno dimostrava anche Tay Garnett). È una donna nuova, gli occhiali sono misteriosamente spariti, il viso risplende tra le stole di volpe bianca, il mare caraibico luccica come le bollicine nelle coppe di champagne. L'uscita dallo stato di repressione, l'immagine quasi onirica di un'altra se stessa: a quell'immagine, forse ancor prima che a un uomo, sceglie di restare fedele, anche quando il sogno ricade nelle ambascie d'una vita (moderatamente) realistica. *Forbidden* ha momenti visivamente molto belli, Joseph Walker lavora con audacia e ispirazione, ma ciò che più sostiene il film è la leggerezza non lacrimosa con cui Capra, Swerling e soprattutto Stanwyck 'interpretano', fin quasi alla fine, il romanzo di Fannie Hurst (e non dimentichiamo che questa ragazza fa anche un po' di



Out of the many noble sacrifices films from the 1930s and 40s bestowed on women, Forbidden certainly was one of the most rash. Lulu Smith accepts a life in the shadows, gives up her own daughter, and even kills and goes to prison in order not to ruin the political ambitions of the (married) man she loves. The film's very first scene maybe provides the deep reasons behind her sacrifice: a cruel spring scene in a small American town where Lulu, the unmarried librarian with hair pulled back in a chignon and round glasses (we can argue she is

what Mary Hatch from Bedford Falls would have become, if George Bailey hadn't married her), is ridiculed by her colleagues and the neighborhood kids. Then, all of a sudden, she takes all of her savings and steps aboard a luxury ship to Havana, and we know that only lovers without a future meet on a ship like that (as Tay Garnett's One Way Passage would demonstrate that same year). She is a new woman; the glasses are magically gone, wrapped in a white fox stole her face sparkles, and the Caribbean Sea glitters like bubbles in her glass of champagne. Having shed her inhibitions, she becomes the dreamlike image of another self: perhaps more than to a man, she decides to remain faithful to that image, even when the dream fades to the anxiety of a (moderately) realistic life. Forbidden has some very beautiful visual moments, Joseph Walker's work is bold and inspiring, but what really holds the film together is the matter of fact lightness with which Capra, Swerling and especially Stanwyck "interpret" Fannie Hurst's novel (and let's not forget that this girl does move up a little in the world: from smalltown librarian to archivist to writer for a

carriera: da bibliotecaria di provincia ad archivista e poi redattrice in un grande quotidiano, sia pure per la rubrica 'posta del cuore'). Bel ruolo per Ralph Bellamy, che domina il segmento *newspaper movie*: giornalista del genere antipatica canaglia, però devoto all'amore non corrisposto per Lulu e destinato a brutta fine. Capra bistratta un po' il film nell'autobiografia, sorvolando sui meriti stilistici e deplorando il romanticismo d'una storia che cominciò presto a sembrargli socialmente insignificante.

Paola Cristalli

big city paper, even if for the lonelyhearts column). A great role for Ralph Bellamy, who shines in the newspaper segment of the movie: an unpleasant rogue of a journalist who is sincerely in love with Lulu, who remains unreciprocated, and destined to an unhappy ending. Capra is somewhat unkind about the film in his autobiography, overlooking its stylistic virtues and complaining about the romanticism of a story that would soon appear to be socially insignificant to him.

Paola Cristalli

American Madness Stati Uniti, 1932 Regia: Frank Capra

■ T. it.: *La follia della metropoli*; Scen.: Robert Riskin; F.: Joseph Walker; Mo.: Maurice Wright; Scgf.: Stephen Goosson; Su.: Edward Bernds; Int.: Walter Huston (Thomas Dickson), Pat O'Brien (Matt Brown), Kay Johnson (Mrs. Phyllis Dickson), Gavin Gordon (Cyril Cluett), Constance Cummings (Helen), Robert Ellis (Dude Finlay) Berton Churchill (O'Brien), Arthur Hoyt (Ives), Edwin Maxwell (Clark), Robert Emmett O'Connor (l'ispettore), Jeanne Sorel (la segretaria di Cluett), Walter Walker (Schultz), Anderson Lawler (Charlie), Edward Martindel (Ames); Prod.: Frank Capra per Columbia; Pri. pro.: 14 agosto 1932 ■ 35mm. D.: 76'. Bn. Versione inglese / English version

■ Da: Sony Columbia

Allan Dwan e Roy William Neill furono inizialmente i registi che girarono delle parti del film prima che Capra assumesse il comando e rigirasse interamente le loro sequenze.

La prima follia americana ha la sua sede nel sistema bancario, e consiste nel concedere prestiti in modo disinvolto: follia, possiamo dire oggi, quanto mai persistente. Ma nel mondo di Robert Riskin, che scrive il film (il primo titolo del soggetto è *Faith*, fede), e di Frank Capra, che dirige, questa è una follia sana e giusta, un idealismo che veste il solido carisma di Walter Huston, e che infine viene premiato. La seconda follia è, come spesso accade, quella delle masse che rispondono solo alle chiamate emotive: un passaparola incontrollato basta a gettarle in un panico feroce, una parola detta nel modo e nel momento giusto le conduce ai gesti più nobili. Forse è vero, come notava ironicamente Pauline Kael, che fin da allora la coppia Capra-Riskin "sottovalutava il suo pubblico", ma è indubbio che ci voleva un certo coraggio per scegliere un simile soggetto all'alba del 1932: e infatti quando il film uscì, molti "si stupirono che Hollywood realizzasse un film che aveva per eroe un banchiere, nel momento in cui l'immagine pubblica dei banchieri



Allan Dwan and Roy William Neill were earlier directors who shot parts of the film before Capra took over and reshot all their footage.

The first scene of American Madness takes place in the banking world, and it coincides with the overly confident distribution of loans: a madness we could today, even too easily, define as chronic. But in the world of Robert Riskin, who wrote the film (the story's first title was Faith), and Frank Capra, who directed it, this madness is healthy and fair; it is an idealism that takes the form of Walter Huston's unflinching charisma and that eventually is rewarded. Madness strikes again,

as often happens, with the public responding just to the call of emotions: word of mouth spreads panic like wildfire, while the right word said at the right time induces people to make noble gestures. Perhaps it is true that, as Pauline Kael noted ironically, that ever since then the Capra-Riskin team "underestimated the audience", but they certainly showed some nerve choosing such a story in 1932: in fact, when the film was released "some expressed surprise that Hollywood would make a film with a banker for a hero, at a time when the public image of the banker was near its lowest web"

era ai suoi minimi storici" (Joseph McBride). *American Madness* è il primo film 'militante' di Capra, il primo interamente scritto da Riskin, strutturato e compatto, tutto ambientato negli interni della banca, ideologicamente concentrato sulla fiducia e la carica positiva con cui è possibile rispondere alla crisi. È certamente vero, come sostiene McBride, che struttura e compattezza sono già tutte nella sceneggiatura di Riskin; d'altra parte Capra si mostra capace, nei settanta minuti di un film dove ogni metro di pellicola fila come un treno verso la sua meta, di produrre soluzioni visive davvero ammirevoli: più di tutte forse la scena in cui, passando di voce in voce, tra postazioni di lustrascarpe e negozi di barbiere e un sempre più isterico tam-tam telefonico, la somma rubata alla Union National passa da 100.000 a 5 milioni di dollari.

Paola Cristalli

(Joseph McBride). *American Madness* was Capra's first "militant" film and the first written entirely by Riskin: structured, dense, set entirely inside the bank and with an ideological focus on faith and positive energy as a response to the Crisis. McBride's claim that structure and compactness were already a part of Riskin's screenplay is true; on the other hand, Capra demonstrated that he was capable of truly admirable visual solutions in a seventy minute film which relentlessly advances to its destination like a train: the best being perhaps the scene in which word about the amount stolen from Union National Bank spreads from shoeshiners to barber shops and then through a feverish game of telephone calls, multiplying from 100,000 dollars to five million.

Paola Cristalli

The Bitter Tea of General Yen Stati Uniti, 1932 Regia: Frank Capra

■ T. it.: *L'amaro tè del generale Yen*; Sog.: dal romanzo di Grace Zaring Stone; Scen.: Edward Paramore; F.: Joseph Walker; Mo.: Edward Curtis; Scgf.: Stephen Goosón; Mu.: W. Frank Harling; Su.: E. L. Bernds; Int.: Barbara Stanwyck (Megan Davis), Toshia Mori (Mah-Li), Nils Asther (General Yen), Walter Connolly (Jones), Gavin Gordon (Dr. Robert Strike), Lucien Littlefield (Mr. Jackson), Richard Loo (Capitano Li), Helen Jerome Eddy (Miss Reed), Emmett Corrigan (vescovo Harkness), Clara Blandick (Mrs. Jackson), Moy Ming (Dr. Lin), Robert Wayne (Reverendo Bostwick), Knute Erickson (Dr. Hansen), Ella Hall (Mrs. Hansen), Arthur Millette (Mr. Pettis), Martha Mattox (Miss Avery), Jessie Arnold (Mrs. Blake), Miller Newman (Dr. Mott), Arthur Johnson (Dr. Shuler), Adda Gleason (Mrs. Bowman), Daisy Robinson (Mrs. Warden), Doris Louellyn (Mrs. Meigs); Prod.: Walter Wanger, Frank Capra per Columbia Pictures; Pri. pro.: 11 gennaio 1933 ■ 35mm. D.: 88'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Sony Columbia

Gli esotici racconti dell'est nella cinematografia americana non si basano tanto sulla realtà, ma piuttosto descrivono la mentalità americana – le paure, i pregiudizi razziali e la coscienza collettiva. Questo avviene anche in *The Bitter Tea of General Yen* (1933), dove Capra eleva questo peculiare genere di film a un livello stranamente nobile. Questa orchestrazione ammirevole delle paure e dei pregiudizi razziali è situata in una Cina da studio. La sposa di un missionario viene imprigionata dal crudele e misterioso generale Yen durante i tormenti della rivoluzione, proprio solo un paio di ore prima del matrimonio. Il terrificante generale Yen si trasforma gradualmente in oggetto del desiderio della giovane sposa in una sequenza di eventi dove sogno e realtà si confondono. Il generale Yen, interpretato dallo svedese Nils Asther, è sia un animale grottesco che – nel sogno – un grande salvatore e un tenero amante in un mondo che non si avvererà mai. Lui si impegna allo spasimo, non gli importa della fama, dei soldi o del regno. Muore tra le braccia della donna dei suoi sogni proprio quando lei – la stupenda Barbara Stanwyck – si è preparata per donargli la sua verginità. Si tratta un'altra volta di una favola alla Capra, e il film forma uno strano *doublebill* con l'utopia di *Lost Horizons* che uscirà un paio di

Exotic tales about the East in American film are not based so much on reality as much as they describe an American frame of mind – the fears, racial prejudices and a collective consciousness. This is also the case for The Bitter Tea of General Yen (1933), in which Capra takes this peculiar film genre to a strangely noble level. This admirable orchestration of fear and racial prejudices is set in a studio version of China. The bride of a missionary is captured by the cruel and mysterious General Yen during the upheaval of the war just a few hours before the wedding. The terrifying General Yen gradually becomes the young bride's object of desire in a series of events that blurs the line between dreams and reality. General Yen, played by Swedish actor Nils Asther, is both a grotesque beast and – in the dream – a savior and tender lover in a world that is never to be. He gives his heart and soul; he does not care at all about fame, money or the country. He dies in the arms of the woman of his dreams right when she – the wonderful Barbara Stanwyck – is about to offer her virginity to him. It is a fairy tale à la Capra, and the film would go on to be a strange double bill with the utopia of Lost Horizons, which was released a couple of years later. The film was not very successful at the box

anni più tardi. Il film incassò meno – così racconta Capra nella sua biografia – perché insinuare l'amore fra una bianca e un cinese fu troppo per i britannici, che lo censurarono. Secondo il regista "...il film era trent'anni avanti rispetto ai suoi tempi...", e noi non possiamo che aggiungere che l'opera, che ai suoi tempi fu scelta per l'apertura del Radio City Music Hall, è uno dei migliori film della lunga carriera di Capra.

Peter von Bagh

office – Capra claims in his biography – because the idea of love between a white woman and a Chinese man was too much for the British, who censored it. According to the director "...the film was thirty years ahead of its time...", and the only other thing we could say about this film – which was chosen for the opening of the Radio City Music Hall – is that it is one of the best films of Capra's long career.

Peter von Bagh



Colore



Alla ricerca del colore dei film

In Search of the Color of Film

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

Alla ricerca del colore dei film è, come spiega il titolo, una rassegna impossibile. Impossibile trattenere il colore di un film; lo sanno bene i laboratori di stampa, ogni copia della stessa opera è diversa dall'altra; lo sanno bene i proiezionisti, ogni proiezione tradisce la precedente e la successiva, troppe le variabili, sale, proiettori, lanterne, lampade, obiettivi e oggi, il digitale. Resta solo la nostra memoria che, oggi lo sappiamo, è in movimento, non ci restituisce mai una fotocopia, ma una fotografia aggiornata di quello che abbiamo vissuto. Sono convinto che il colore è, tra tutti gli elementi di un film, quello che percepiamo più fisicamente, che ci dà le emozioni più profonde, fisiche ed inconscie, che viviamo come indelebili.

I colori dei film muti, la sconcertante irrealtà verista del *pochoir*, la bicromia del Kinemacolor, le labbra di Ava Gardner, le sete indossate dalla Valli, le facce cotte dei film di Leone, le magliette di Anna Karina, non sono forse delle informazioni primarie, delle bussole cromatiche che ci accompagnano per tutta la vita?

Immersi come siamo nella confusione, mentre – ottusamente – l'universo dei media spinge i grandi formati della visione dentro al display di un cellulare, la memoria dei colori che abbiamo visto ci consente di datare in quale decennio un film o una fotografia sono stati prodotti, ma anche di percepire il livello del tradimento, troppi colori non corrispondono alla nostra bussola primaria. Eppure se questa è la grande epoca dei tradimenti, oggi, per la prima volta, possiamo vedere, in pochi giorni, copie perfette non solo di film dell'epoca muta, ma anche di autentiche chimere, di film che abbiamo creduto non avremmo mai visto nell'integra complessità, nella lucentezza dei loro sistemi cromatici. *Red Shoes*, *Senso*, *Pierrot le fou*, da soli costituiscono un festival dei desideri compiuti.

Eppure, benché usciremo ebbri di colori da questa settimana ritrovata, in un angolo perduto del nostro cervello, o in un punto segreto della nostra pancia, qualcosa ci dirà che i colori che vedemmo erano diversi, più puri, più vicini al sogno dei loro realizzatori. Saremo così pronti per affrontare, l'anno prossimo, la seconda parte della nostra ricerca.

Gian Luca Farinelli

Searching for the color of film, as this section's title suggests, is an attempt at the impossible. It is impossible to repeat or hold on to a film's color. It is a fact that film printing labs know well, each print of the same work being different from the next. It is a fact that projectionists know well, each screening betraying the one before it and the one after, with too many variables, theaters, projectors, lamps, bulbs, lenses and, now, digital equipment. Today we know that our memory is the only thing left, and it changes: it never gives us back a perfect copy of what we experienced, just an updated one. I am convinced that, of all the elements of a film, color is what we perceive more physically, what creates deeper, physical and unconscious emotions that feel indelible to us.

The colors of silent film, the baffling realistic illusions of pochoir, the two color printing of Kinemacolor, Ava Gardner's lips, the silk fabrics worn by Valli, the scorched faces in Leone's films, Anna Karina's T-shirts, are these not a kind of primary information, a chromatic compass that stays with us for the rest of our lives?

We are surrounded by a state of confusion while the media world feeble-mindedly forces large visual formats into a cell phone's display. But our memory of the colors we have seen enables us to pinpoint the decade in which a film or photo was made; it allows us to perceive the extent of deception, when too many colors do not correspond with our primary compass. Even if this is an era of deceit, today, for the first time, in just a few days we can see perfect prints not only of films from the silent era but also impossible dreams, films that we never believed we would see in their entirety, in the brilliance of their own chromatic system. The Red Shoes, Senso, Pierrot le fou, these films alone are like a festival of dreams come true.

Even still, despite being intoxicated by the colors of this weeklong event, in some hidden corner of our mind, in a dark fold of our gut, something will tell us that the colors we saw were different; they were purer, closer to their creators' vision. With this in mind we will be ready to face the second part of our search next year.

Gian Luca Farinelli

Programma a cura di / Programme curated by Mariann Lewinsky

Gli inizi, 1895-1905

Pare che film colorati a mano esistessero prima del cinematografo. Si racconta che nel 1894 la signora Edison in persona abbia colorato a mano la danza della farfalla di Annabelle per il Kinetoscope di Edison. Annabelle era una delle innumerevoli imitatrici della danzatrice Loïe Fuller, che nel 1892, a Parigi, suscitò grande scalpore con le sue danze serpentine e della farfalla usando la proiezione di luci colorate sui drappaggi di stoffa del costume, a sua volta ritmicamente mosso da bastoni. Così, i primi colori nei film imitavano l'uso pionieristico dell'illuminazione di scena adottato da Loïe Fuller. In altri esempi delle origini il colore è usato per esprimere antichi spettacoli visivi e luministici come in *Feu d'Artifice* (1905) e giochi d'acqua illuminati come in *Les Grandes Eaux à Versailles* (1904). I film a colori più importanti degli inizi sono quelli fantastici, del genere "Scènes à trucs et transformations". Fiamme colorate di giallo acceso o di arancione annunciano la magia diabolica dell'apparizione o della trasformazione. Poi c'erano i generi in bianco e nero del film dal vero e delle scene comiche (si trovano delle copie a colori ma sono delle eccezioni, quasi degli errori). Il colore infatti distrarrebbe dal fascino del "Phantom Ride" (*Viaggio in treno in Norvegia*, 1909) attraverso dei tunnel, con la sua alternanza di chiaro-scuro oppure dal dinamismo di risse e devastazioni (*Two Naughty Boys*, 1909). I film storici, con le loro scenografie e costumi sontuosi, tendono alla policromia: è infatti soprattutto in questo genere che tra il 1905 e il 1906 la colorazione a *pochoir* sostituirà quella manuale.

Attorno al 1905 si leggono per la prima volta nei cataloghi Pathé indicazioni come "cette bande ne se vend qu'en couleurs" (*Le Langage des fleurs*, 1905) e il decennio che va dal 1905 al 1915 è senza dubbio il più ricco di colori e sistemi di colorazione di tutta la storia del cinema.

I colori del 1909

Nel 1909 i film escono sul mercato in sei varianti di colore: bianco e nero ("film nero", "noir"), colorazione policroma a *pochoir* ("coloritura", "coloris"), viraggio monocromatico, imbibizione monocromatica, viraggio a più colori o imbibizione a più colori; nei cataloghi di vendita, queste ultime quattro varianti venivano offerte tutte sotto la stessa indicazione di "viraggio". Grazie ai cataloghi si possono conoscere anche i supplementi di prezzo per la colorazione. Nel 1907-1908 un film "nero" costava in Italia 1.5 Lire al metro (1 Marco in Germania). Per il "viraggio" – quindi imbibizione o viraggio in uno o più colori – il rincaro di

Programme by Mariann Lewinsky

First Steps, 1895-1905

Hand-coloured film had clearly existed before the invention of the cinematograph. It is said that Mrs. Edison herself skilfully coloured Annabelle's Butterfly Dance in 1894 for the Edison kinetoscope. Annabelle was one of countless imitators of Loïe Fuller, dancer and "textile performer", who first created a furore in Paris in 1892 with her serpent and butterfly dances. These featured the projection of coloured light on to the lengths of fabric making up her costume, which were moved by rods in time to the music. Thus the first film colours imitated Fuller's pioneering use of stage lightning. In other early examples colouring is used to render older types of spectacular displays and light shows such as *Feu d'Artifice* (1905) and illuminated fountains like *Les Grandes Eaux à Versailles* (1904).

The most important genres in the early days of colour were the "scènes à trucs et transformations". In these a bright yellow- or orange-coloured flame heralds the diabolical magic of an appearance or transformation. In contrast to these, the scènes en plein air and the comedy pictures remained black-and-white genres (coloured prints do exist, but they are so rare as to seem almost accidental). For colour would only detract from the thrilling movement of the phantom ride (*Norwegische Eisenbahnfahrt / Norwegian Railway Ride*, 1909), with its play of light and dark in the tunnel, or from the dynamic of destruction (wrought by the boys) and beatings (*Two Naughty Boys*, 1909). History pictures, with their magnificent sets and costumes, are mostly polychrome and it is primarily in this genre that hand-colouring developed into stencil-colouring around 1905-1907.

Information such as "only available in colour" appears for the first time in the Pathé catalogues of 1905 (*Le Langage des fleurs*); and the decade from 1905 to 1915 is the richest in the whole of cinema history in terms of colours and colour systems.

The Colours of 1909

In 1909 cinema films came on to the market in one of the following six colour types: black-and-white ("noir"), polychrome stencil-colouring ("coloris"), single-colour tinting, single-colour toning, multi-colour tinting or multi-colour toning, with these last four all offered in the sales catalogues as "virage", toning. We also discover from these catalogues the additional charges for coloured prints. In 1907-1908 a "black" film cost 1.5 Lira per metre in Italy (1 Mark in Germany). For "toning" (i.e. tinting or toning, single- or multi-colour) the supplement was 10% and for stencil-colouring 50%.

By 1909 the oldest colouring system, hand colouring, had very near-

prezzo era del 10% mentre per la colorazione a pochoir era del 50%. Nel 1909, la più antica tecnica di colorazione, quella della colorazione a mano, è pressoché scomparsa. E non si riscontra ancora, almeno non nei circa 400 film visionati, la combinazione prediletta dopo il 1910 di viraggio e imbibizione con il suo seducente effetto multicolore.

Nel 1909, la colorazione a pochoir è di rigore nelle ultime superbe *féeries*: è una delle *raison d'être* di questo genere, che sarà fra poco rimpiazzato da film in costume, con un comparabile effetto di messe in scena sfarzose e d'incantesimo dell'immaginario (*Voyage sur Jupiter*; *Visite historique à Versailles*). Questa lussuosa colorazione policroma viene preferita anche per riprese in terre esotiche (*Trois amis*). Si noti che nelle produzioni particolarmente "preziose" della Casa Pathé veniva utilizzata per la colorazione a pochoir un'immagine neutra che, di scena in scena, passava dal bianco e nero al viraggio seppia (un esempio spettacolare lo si è visto nel programma 1908 dell'anno scorso, con la bella copia di *Samson*, dalla Collezione Komiya di Tokyo).

Il viraggio monocromo blu veniva impiegato per paesaggi notturni, acquatici o innevati, mentre il viraggio verde monocromo per gli ambienti boschivi. Gli studi contemporanei notano come i film virati spesso risultino "magri", "scarsi".

L'imbibizione monocroma sottolineava l'unità di tempo e luogo e così facendo anche la prestazione artistica degli acrobati (*L'Homme qui marche sur sa tête*); il tono dorato dell'imbibizione in questo film corrisponde alla luce artificiale dei fastosi lampadari. Il cambio del colore dell'imbibizione di scena in scena, invece, come in *Les surprises d'amour*, aiuta lo spettatore a seguire senza problemi i cambi di luogo dell'azione. I colori nei film del 1909 non hanno una codificazione sistematica, ma sono tutt'altro che casuali.

ly disappeared and is encountered only in somewhat amateur productions. But the combination of toning and tinting, so popular after 1910 for its delightful multi-colour effect, was not yet to be seen, or at least was not to be seen in the 400 films we were able to view when preparing the festival.

In 1909, stencil-colouring was de rigueur for the last magnificent féeries – it was one of the raisons d'être for this genre. The féerie was soon to be superseded by the equally stencil-colour-prone costume drama with its magnificent sets and historical costumes (Voyage sur Jupiter; Visite historique à Versailles). This sumptuous polychrome colour system is also the preferred method for films about exotic lands (Trois amis/Three Friends). In some of Pathé's particularly well-produced and fairly long films with stencil-colouring, alternate scenes would use a black-and-white and a brown-toned neutral image. (An example of this was to be seen in last year's 1908 programme in the spectacular print of Samson from the Komiya Collection in Tokyo).

A consistent monochrome blue toning was used for night-time and for water environments or snowscapes, while films set in forests might be toned in monochrome green. Contemporary critics noted that toned films felt somehow "skinny".

Monochrome tinting emphasises the unities of time and space and thus the artistry of the acrobat (L'Homme qui marche sur sa tête/ The Man Who Walks on His Head); the gold tone of the tinting in this film corresponds to the artificial light from the splendid chandeliers. A change of colour from scene to scene, however, as in Les surprises d'amour, helps the viewer to navigate with ease between the film's different locations. The way film colours are used in 1909 is not governed by a fixed coding, yet it is anything but arbitrary.

PROGRAMMA 1: GLI INIZI / PROGRAMME 1: THE BEGINNINGS

[Dances serpentes] Francia, 1900

■ 35mm. L.: 60 m. Pochoir / Stencil. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna

Feu d'artifice Francia, 1905

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 20 m. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: Cineteca Nazionale

Les Flammes mystérieuses Francia, 1908

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 20 m. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

La Fée aux fleurs Francia, 1905 Regia: Gaston Velle

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 147 m. Pochoir / Stencil. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna

Il colore del 1909: pochoir / *Colour in 1909: Stencil*

Norwegische Eisenbahnfahrt Danimarca, 1909

■ Prod.: Nordisk ■ 35mm. L.: 130 m. Bn ■ Da: BFI National Archive

Voyage sur Jupiter Francia, 1909 Regia: Segundo de Chomón

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 173 m. Pochoir / Stencil. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

Visite historique à Versailles Francia, 1909

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 135 m. Pochoir / Stencil ■ Da: CNC – Archives Françaises du Film

Trois amis Francia, 1909

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 50 m. Pochoir/Stencil. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Stiftung Deutsche Kinemathek

Le Rapt Francia, 1909 Regia: Louis Feuillade

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 181 m. Pochoir / Stencil. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna

Two Naughty Boys Gran Bretagna, 1909

■ Prod.: Williamson Kinematograph Company ■ 35mm. L.: 115 m. Bn ■ Da: Nederlands Filmmuseum

Il colore del 1909: viraggio e imbibizione / *Colour in 1909: Tinting and Toning*

Moonlight Trip on the Nile Gran Bretagna, 1909

■ Prod.: Hepworth Manufacturing Company ■ 35mm. L.: 60 m. Virato / Toned ■ Da: BFI National Archive

Les Surprises de l'amour Francia, 1909

■ Int.: Max Linder; Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 128 m. Imbibito / Tinted ■ Da: CNC – Archives Françaises du Film

L'Homme qui marche sur sa tête Francia, 1909

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 85 m. Imbibito / Tinted ■ Da: Nederlands Filmmuseum

Winterfütterung Germania, 1909?

■ 35mm. L.: 84 m. Bn ■ Da: BFI National Archive

PROGRAMMA 2: GLI ULTIMI RESTAURI DEL BFI NATIONAL ARCHIVE

PROGRAMME 2: RECENT RESTORATIONS FROM THE BFI NATIONAL ARCHIVE

Programma e note di / *Programme and notes by* Bryony Dixon

Questo programma presenta esempi di rari film a colori recentemente restaurati dal BFI National Archive e dai Prestech Film Laboratories. Una serie di film che documentano una grande varietà di procedimenti di colorazione e di metodi di restauro, comprese le più recenti tecniche digitali. Tra questi uno dei primi esempi di Kinemacolor datato 1906 e un estratto di *The Open Road* (1924) di Claude Friese-Greene, un documentario di viaggio girato in bianco e nero, così come accadeva con il Kinemacolor, e poi proiettato alternando filtri rossi e verdi. Saranno presentati inoltre nuovi restauri del meraviglioso metodo pochoir della compagnia francese Pathé e due esempi molto diversi fra loro di imbibizione e viraggio, per di più restaurati con tecniche diverse. Il primo è un frammento de "l'altra versione" de *L'Inferno* (1911), il secondo è *Prekrasnaja Lyukanida* (1912), uno dei primi film di Starevič, dell'epoca della Russia pre-rivoluzionaria, realizzato utilizzando insetti imbalsamati.

This programme is designed to present examples of rare colour films, restored recently by the BFI National Archive and Prestech Film Laboratories. It will feature a range of films which between them offer a variety of different colour processes and different restoration techniques, including the latest digital methods. The programme includes an early example of Kinemacolor from 1906 and an extract from Claude Friese-Greene's travelogue The Open Road (1924), in a colour system based, like Kinemacolor, on black and white film shot and then projected through alternating red and green filters. In addition we will be presenting new restorations of the French company Pathé's beautiful stencil colour process and two very different examples of tinting and toning, restored by different means, one a fragment of 'the other version' of L'Inferno (1911) and Prekrasnaya Lyukanida (1912), one of the Starevich's first animated insect romances from pre-revolutionary Russia.

Fillettes de Bretagne Francia, 1909

■ Prod.: Pathé ■ 35mm [frammento]. L.: 75 m. Pochoir / Stencil ■ Da: BFI National Archive

North Sea Fisheries and Rescue Gran Bretagna, 1909

■ F.: Joseph Rosenthal; Prod.: Rosie Film Company ■ 35mm. L.: 210 m. Imbibito e virato / Tinted and toned ■ Da: BFI National Archive

Tartans of Scottish Clans Gran Bretagna, 1906 Regia: George Albert Smith

■ Prod.: Natural Colour Kinematograph Company ■ 35mm. L.: 28 m. Ricreazione del procedimento Kinemacolor / Recreation of Kinemacolor ■ Da: BFI National Archive

Science and Nature: Sedge Warbler and the Cuckoo Francia, 1911

■ F.: Oliver Pike; Prod.: Pathé ■ 35mm [frammento]. L.: 103 m. Pochoir / Stencil ■ Da: BFI National Archive

Prekrasnaya Lyukanida Russia, 1912 Regia: Ladislav Starevich

■ T. ing.: *Beautiful Leukanida*; Prod.: Khanzhonkhov ■ Incompleto. 35mm. L.: 156 m. Virato e imbibito / Tinted and toned ■ Da: BFI National Archive

L'Inferno Italia, 1911 Regia: Giuseppe Berardi, Arturo Busnengo

■ F.: Ferdinando Politi; Int.: Giuseppe Berardi (Dante Alighieri), Armando Novi (Virgilio); Prod.: Helios Film ■ Incompleto. 35mm. L.: 256 m. D.: 14' a 16 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: BFI National Archive

The Open Road Gran Bretagna, 1924-26 Regia: Claude Friese-Greene

■ F.: Claude Friese-Greene; Prod.: Claude Friese-Greene ■ Estratto. 35mm. D.: 4'. Ricreazione del Friese-Greene Colour / Recreation of Friese-Greene Color. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: BFI National Archive

PROGRAMMA 3: SISTEMI ADDITIVI E POLICROMIA COMPLESSA DEGLI ANNI DIECI **PROGRAMME 3: ADDITIVE COLOUR SYSTEMS AND POLYCHROMIE OF THE 1910S**

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

Dopo aver risolto, con il cinematografo, il problema della fotografia animata, Louis Lumière risolverà un'altra questione fondamentale della fotografia: il colore. Alle fine del 1903 brevetta il procedimento dell'autocromia, un sistema tricromatico basato sulla sintesi additiva di verde, blu-violetto e arancione, che nelle immagini diapositive su lastre di vetro si presenta con colori meravigliosi. Introdotta sul mercato nel 1907, l'autocromia rimane per trent'anni l'unica fotografia a colori diffusa e di successo fino al 1936, quando Kodak mette sul mercato il Kodachrome. Nello stesso anno fa la sua comparsa la prima pellicola a colori moderna, con i copulanti cromogeni incorporati nell'emulsione, l'Agfacolor-Neu.

Tra i tanti procedimenti sperimentali che puntano a ottenere immagini colorate in movimento, soltanto il Kinemacolor dell'inglese George Albert Smith ha un certo successo. È un sistema additivo bicromatico, basato sull'esposizione e la proiezione di un film in bianco e nero attraverso i due filtri alternati del rosso e del verde. La velocità di proiezione è di 32 immagini al secondo. Il Chronochrome di Gaumont, presentato per la prima volta il 15 novembre 1912, consiste in una macchina da presa a tre lenti (e il proiettore a tre filtri); questo sistema tricromatico additivo produce colori incantevoli, ma i costi elevati e la tecnica complicata pongono un limite insuperabile alla sua diffusione.

Nei primi anni Dieci il modo più normale per ottenere un film a colorazione ricca e complessa è la combinazione delle tecniche di colorazione con colori applicati su pellicola positiva in bianco e nero: imbibizione, viraggio, pochoir e colorazione a mano.

Tutti i film qui presentati sono delle riproduzioni moderne approssimative che fanno uso della pellicola a colore.

Having resolved the problem of animated photography, Louis Lumière moved on to resolve the next problem of photography, colour. In 1903 he invented the autochrome, a three-colour additive system. Produced from 1907 onward on an industrial scale, the Autochrome, a glass plate diapositive with beautiful hues, was the only successful colour photography system until Kodak brought out the Kodachrome 1936 and Agfa, at the same time, the improved Agfacolor.

Of the many experimental colour film processes, only George Albert Smith's Kinemacolor, a bi-colour additive system, was fairly successful. A black-and-white film was exposed and projected through alternating red and green filters: projection speed was 32 frames per second. Gaumont's Chronochrome, presented for the first time on November 15, 1912, consists of a three-lens camera and corresponding projector. This three-colour additive process produces wonderful colours, but the very costly and complicated technique limited its commercial success.

The normal way to colour films in the early 1910s would be a combined use of tinting, toning and stencil-colouring on positive black-and-white prints, resulting in rich polychrome images.

All examples presented are of course modern reproductions on color film stock.

Nubia, Wadi Halfa and the Second Cataract Gran Bretagna, 1911

■ Prod.: Natural Color Kinematograph ■ 35mm. L.: 117 m. Kinemacolor. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna

Deauville-Trouville. La plage et le front de mer Francia, 1912

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 144 m. Chronochrome (Tricromia) ■ Da: Archives Gaumont-Pathé

Fleurs. Bouquets dans des vases Francia, 1912

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 144 m. Chronochrome (Tricromia) ■ Da: Archives Gaumont-Pathé

L'Âme des moulins Francia, 1912 Regia: Alfred Machin

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 144 m. Imbibito, virato, pochoir / Tinted, toned, stencil ■ Da: Nederlands Filmmuseum

Redskin Stati Uniti, 1929 Regia: Victor Schertzinger

■ T. it.: *Orgoglio*; Sog.: dal romanzo *Navajo* di Elizabeth Pickett; Scen.: Elizabeth Pickett; F.: Edward Cronjager, Ray Rennahan, Edward Estabrook; Mo.: Otto Lovering; Mu.: J.S. Zamecnik; Int.: Richard Dix (Wing Foot), Gladys Belmont (Corn Blossom), Tully Marshall (Navajo Jim), George Rigas (Notami, il padre di Wing Foot), Noble Johnson (Pueblo Jim), Jane Novak (Judith Sterns, un'insegnante della scuola indiana), Larry Steers (John Walton, il supervisore della scuola indiana), Augustina Lopez (Yina, la nonna di Wing Foot), Bernard Siegel (Chahi); Prod.: Paramount Famous Lasky Corp.; Pri. pro.: 23 febbraio 1929 ■ 35mm. D.: 82' a 24 f/s. Bn e col. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Library of Congress ■ Nuova copia stampata dalla Film Technology Company per il progetto DVD del 2006, con il supporto del National Film Preservation Foundation, a partire da una copia 35mm imbibita e a due colori conservata presso la Library of Congress (AFI/Paramount Collection) / The new print from a 35mm two-color and tinted print preserved by the Library of Congress (AFI/Paramount collection) was made for the DVD project in 2006 by Film Technology Company, with support from the National Film Preservation Foundation

Le sequenze a colori di *Redskin*, presentato per la prima volta sabato scorso al Criterion Theatre, sono così esaltanti che in più di un momento sono state capaci di strappare l'applauso agli spettatori. La storia è plausibile quanto un qualunque film d'azione con Douglas Fairbanks, ma a suo vantaggio va rilevato che è ben interpretata da un cast decisamente azzeccato. Gli eventi narrati, per quanto inverosimili possano sembrare, sono tutto sommato piacevoli.

Richard Dix interpreta di nuovo il ruolo del pellerossa. L'ultima volta l'aveva fatto in *The Vanishing American*. Qui si trova nei panni dell'aitante navajo che non sa resistere all'innegabile fascino di una ragazza della tribù dei pueblo, Corn Blossom. Le scene con i panni colorati e gli altri oggetti tipici dei navajo e dei pueblo sono filmate con grande destrezza. Non ci sono sbavature nei colori. Certo, volendo trovare un difetto, che in realtà non è tale perché è una caratteristica costante per tutto il film, bisogna dire che i cieli sono verde pallido e che tutto quel che dovrebbe apparire azzurro, in realtà, sembra più verde che azzurro. E comunque un cielo verde chiaro o un mare verde chiaro, visti assieme al resto delle sequenze, non sono poi particolarmente fastidiosi. Il deserto che fa sfondo, con le montagne rosse e i canyon, è invece decisamente riuscito. Ancor più quando i pueblo o i navajo attraversano la scena con i loro coloratissimi costumi. Verso la fine di questo vivace racconto, quando l'immagine si



So beautiful are many of the natural color sequences in Redskin, which was launched last Saturday evening at the Criterion Theatre, that the spectators were impelled to applaud some of the lovely visions that greeted the eye. And, while this story is about as plausible as some of Douglas Fairbanks' agile adventures, it is nevertheless most carefully cast and competently acted. The incidents, far-fetched though they may often be, are usually more gratifying than annoying.

Once again Richard Dix is to be seen as a man of copper hue. The last time he played an Indian was in The Vanishing American. This time he appears as a Navajo, a fine athletic and agile person, who becomes smitten with the undeniable charms of a Pueblo maiden named Corn Blossom. The scenes with the colorful blankets and other Navajo and Pueblo apparel and decorations are extremely well filmed. There is no fringing of the colors, but if one might presume to call attention to something that is hardly a grievous defect in view of the fact that it is at least constant, let it be said that the skies are pale green and anything with a light blue tint seems to become more green than blue. Now a pale green sea or a pale green sky, when viewed in the "shots" in this production, are by no means an eyesore. The desert backgrounds with the red rocks and canyons are most pleasing. And they are still more so when the Pueblos or the Navajos in colorful attire streak across the screen. Toward the close of this spirited tale, the screen suddenly

allarga fino a occupare interamente lo schermo si ha quasi la sensazione di essere a diretto contatto con gli attori.

Mordaunt Hall, *The Bootlegger's Boomerang. A Technicolor Film. Stocks and Madness. On the Movietone. Other Photoplays*, "New York Times", 28 gennaio 1929

widens to the full size of the stage curtain and one feels as though the players were brought closer to the theatre seats.

Mordaunt Hall, *The Bootlegger's Boomerang. A Technicolor Film. Stocks and Madness. On the Movietone. Other Photoplays*, "New York Times", January 28, 1929

Drums Along the Mohawk Stati Uniti, 1939 Regia: John Ford

■ T. it.: *La più grande avventura*; Sog.: dal romanzo di Walter D. Edmonds; Scen.: William Faulkner (non accreditato), Sonya Levien, Lamar Trotti; F.: (Technicolor) Bert Glennon, Ray Rennahan; Mo.: Robert Simpson; Scgf.: Richard Day, Mark-Lee Kirk, Thomas Little; Co.: Gwen Wakeling; Mu.: Alfred Newman; Su.: Roger Herman, E. Clayton Ward, Robert Parrish, Harry Roberts; Int.: Claudette Colbert (Lana Borst Martin), Henry Fonda (Gilbert Martin), Edna May Oliver (Mrs. McKlennar), John Carradine (Caldwell), Eddie Collins (Christian Reall), Dorris Bowdon (Mary Reall), Jessie Ralph (Mrs. Weaver), Arthur Shields (il reverendo Rosenkrantz), Robert Lowery (John Weaver), Roger Imhof (generale Nicholas Herkimer), Francis Ford (Joe Boleo), Ward Bond (Adam Hartmann), Kay Linaker (signora Demooth), Russell Simpson (dr. Petry), Chief Big Tree (Blue Back); Prod.: Darryl F. Zanuck, Raymond Griffith per 20th Century Fox Film; Pri. pro.: 3 novembre 1939 ■ 35mm. D.: 103'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Academy Film Archive ■ Restaurato da Academy Film Archive e 20th Century Fox col sostegno del Film Foundation e American Express, nell'ambito del progetto "In Glorious Technicolor". I negativi Technicolor originali furono distrutti una volta trasferiti su un internegativo invertibile (CRI), supporto notoriamente molto instabile. Durante gli anni lo strato giallo dell'emulsione iniziò a corrompersi, causando un decadimento del colore nelle immagini. Gli elementi invertibili sono stati scansionati con risoluzione 2K; i 3 strati del colore sono stati nuovamente registrati; le lavorazioni digitali hanno migliorato la stabilità dell'immagine, la fissità dei colori e la grana dell'immagine; per la conservazione, dal master digitale sono stati prodotti due negativi 35mm – uno per per l'Academy ed uno per la Fox – e due serie di master dati 2K non compressi / Restored by the Academy Film Archive and 20th Century Fox with funding from the Film Foundation and American Express, as part of the Preservation Screening Program, "In Glorious Technicolor". The original Technicolor negatives were destroyed after they were printed onto a color reversal internegative (CRI) an unstable film stock. Over the years, the yellow layer of the CRI began to collapse and result in visible color-dye fading of the image. The CRI elements were scanned at 2K resolution; the 3 color records were digitally re-registered; image processing improved steadiness and reduced flicker, color breathing and film grain build up; 2 35mm film negatives as preservation elements from the approved digital master were produced – one for the Academy, one for Fox; and additionally, two sets of uncompressed 2K film master data files were created for archival purposes.

Ci sarebbe molto da dire su quest'opera così ricca, nella quale Ford utilizza per la prima volta il colore, e sui suoi richiami all'unità nazionale proprio nel momento in cui in Europa scoppia la guerra (come in *Passaggio a Nord-Ovest* di King Vidor, esattamente contemporaneo). Mi limiterò a tre rapidi cenni. (...) Un vasto paesaggio, in veduta panoramica, è chiuso sullo sfondo da una pineta. L'immagine è attraversata in diagonale dai soldati americani che si allontanano al suono di "Yankee Doodle Dandy". In primo piano, a sinistra, Lana (Claudette Colbert), la moglie di Gil (Henry Fonda), è in piedi, poi scompare.



A lot could be said about this incredibly rich film in which Ford uses color for the first time and about its allusions to national unity at a time when war was about to break out in Europe (like in King Vidor's Northwest Passage, made at the same time). I will just mention three things. (...) A panning shot of a vast landscape with a pine forest in the background. The image is crossed diagonally by American soldiers moving away to the tune of "Yankee Doodle Dandy". In the foreground to the left, Lana (Claudette Colbert), the wife of Gil (Henry Fonda), is standing and then disappears. The composition repeats Griffith's

La composizione è ripresa “testualmente” dal Griffith di *La nascita di una nazione* (la marcia di Sherman verso il mare). Ma laddove le simpatie sudiste di Griffith provocavano un conflitto insanabile tra epopea e pathos, Ford, facendo a meno della visione panoramica cui era ricorso Griffith, mostra il legame inestricabile tra due emozioni reciprocamente funzionali. (...) Al suo ritorno, Fonda descrive la battaglia cui ha partecipato, gli indiani dipinti di blu, di giallo e di rosso, gli inglesi con l'uniforme rossa. Si racconta che Ford, stanco delle sollecitazioni di Zanuck, che gli rimproverava di essere in ritardo e di avere superato il budget assegnato, si risolse, invece di filmare una battaglia lunga e costosa, a questo “racconto di Teramene”. L'aneddoto non conta; l'accostamento con la tragedia classica (ma anche con gli eterni procedimenti dell'epopea) è confermato dall'itinerario di Fonda, partito alla ricerca di rinforzi e seguito, come Orazio, da tre indiani. Ritmato dalla musica di “Yankee Doodle Dandy”, e tale da richiamare la cavalcata notturna di Paul Revere, ma anche la corsa di Maratona, questo lungo pezzo di bravura gioca con virtuosismo sul sorgere delle sagome all'orizzonte, nella luce arancione del crepuscolo dell'alba.

Jean-Loup Bourget, *John Ford*, Éditions Rivages, Paris 1990, trad. it. Le Mani, Recco 1994

The Birth of a Nation (*Sherman's march to the sea*) “verbatim”. But whereas Griffith's sympathy with the Confederates created an irreconcilable conflict between epic and pathos, Ford, who worked without Griffith's sweeping vision, showed the inseparable link between these two mutually functional emotions. (...) Upon his return, Fonda described the battle in which he participated, the Indians painted blue, yellow and red, the British in their red uniforms. They say that Ford, tired of Zanuck's reminders – he had reprimanded Ford for being late and having gone over his budget – resorted to this “story à la Theramenes” instead of shooting a long and expensive battle. The anecdote does not change a thing; Fonda's itinerary is what justifies the comparison with classical tragedy (and with the eternal progression of the epic), setting off in search of reinforcement and followed, like Horace, by three Indians. Set to the beat of “Yankee Doodle Dandy” and reminiscent of Paul Revere's midnight ride and the run from Marathon, the film is a lengthy display of Ford's skill, which reaches perfection with the silhouettes emerging on the horizon bathed in the orange light of dawn.

Jean-Loup Bourget, John Ford, Éditions Rivages, Paris 1990

The Red Shoes

Gran Bretagna, 1948 Regia: Michael Powell, Emeric Pressburger

■ T. it.: *Scarpette rosse*; Sog.: ispirato alla fiaba di Hans Christian Andersen; Scen.: Michael Powell, Emeric Pressburger; F.: Jack Cardiff; Mo.: Reginald Mills; Scgf.: Hein Heckroth, Arthur Lawson; Co.: Hein Heckroth; Mu.: Brian Easdale, The Royal Philharmonic Orchestra, diretta da Sir Thomas Beecham; Su.: Charles Poulton, Al Berton; Int.: Anton Walbrook (Boris Lermontov), Marius Goring (Julian Craster), Moira Shearer (Vicky Page), Robert Helpmann (Ivan Boleslawsky), Jean Short (Terry), Léonide Massine (Griscia Ljubov), Gordon Littman (Ike), Albert Bassermann (Sergei Ratov), Austin Trevor (professor Palmer), Ludmilla Tchérina (Irina Boronskaja), Irene Browne (Lady Neston), Esmond Knight (Livingstone ‘Livy’ Montague), Eric Berry (Dimitri), Derek Elphinstone (Lord Oldham), Marie Rambert (Madame Rampert), Julia Lang, Bill Shine (coppia di amanti del balletto), Jerry Verno (guardiano), Joy Rawlins (Gladys), Marcel Poncin (M. Boudin), Michel Bazalgette (M. Rideaut), Yvonne André (sarta di Vicky); Prod.: Michael Powell, Emeric Pressburger per Les Archers; Pri. pro.: 6 settembre 1948 ■ 35mm. D.: 133'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: UCLA Film and Television Archive ■ Restaurato da UCLA Film and Television Archive in collaborazione con BFI, The Film Foundation, ITV Global Entertainment Ltd. e Janus Films, con il supporto di Hollywood Foreign Press Association e di Louis B. Mayer Foundation. Supervisione al restauro di Robert Gitt e Barbara Whitehead / Restored by UCLA Film and Television Archive in association with the BFI, The Film Foundation, ITV Global Entertainment Ltd. and Janus Films. Restoration funding provided by the Hollywood Foreign Press Association, The Film Foundation and the Louis B. Mayer Foundation. Restoration supervised by Robert Gitt with the assistance of Barbara Whitehead.

M'è capitato spesso, nel corso degli anni, di ripensare a quel celebre scambio di battute in *Scarpette rosse*. [ndt: “Perché vuoi ballare?”/“Perché uno vuole vivere?”] Due battute che dicono tutto sull'urgenza assoluta dell'arte. Personalmente mi sono identificato con questo sentimento fin dalla prima volta che ho visto il film assieme a mio padre. Ero molto piccolo e quelle battute mi avevano fatto

Over the years, I've thought a lot about that exchange from The Red Shoes. [“Why do you want to dance?” “Why do you want to live?”] It expresses so much about the burning need for art, and I identified with that feeling the very first time I saw the picture with my father. I was so young then. It put me in contact with something in myself, a driving emotion I saw in the characters up there

scoprire qualcosa che stava dentro di me, un'emozione travolgente che stava lì sullo schermo, nei colori, nel ritmo, nella bellezza... nel fatto di fare cinema. Pensate alla scena iniziale. Due persone serie in volto, vestite di nero, che vanno su e giù per un corridoio. Sullo sfondo due porte dietro le quali si percepisce un rumore di folla. Uno dei due fa cenno all'altro che è il momento di aprire. Subito dopo un fiume di studenti si lancia verso le scale per conquistare un posto a sedere per assistere a un balletto. Quel che li spinge è la loro passione, il loro bisogno di arte. Vogliono vederla, sentirla, lasciarsi ispirare dall'arte. Magari diventare artisti anche loro.

La passione è quel che ispira ogni singolo fotogramma di *Scarpette rosse*, quel che rende le fantastiche immagini in Technicolor, ora splendidamente riportate alla loro brillantezza originale, così potenti e coinvolgenti. I personaggi e il mondo in cui vivono, ci vengono incontro con la stessa bellezza che loro cercano di creare nel film. I rossi accesi e i blu cupi, i gialli sgargianti e i neri profondi, la luminosità nei primi piani dei volti, a volte estatici, altre volte torturati, altre volte ancora le due cose assieme... così tanti momenti diversi, tante emozioni contrastanti, un vortice di luci, suoni e colori che si rincorrono nella mia testa fin dalla prima volta che ho visto il film. La prima di una lunga serie.

Scarpette rosse è il decimo film girato in coppia da Powell e Pressburger (il settimo, per la loro casa di produzione, The Archers): due grandi artisti capaci di lavorare fianco a fianco in un caso quasi unico di collaborazione creativa. Come in tutti i loro film, anche qui Powell e Pressburger sono riusciti a mettere assieme una troupe di assoluta qualità: il grande direttore della fotografia Jack Cardiff, lo scenografo Hein Heckroth, l'autore delle musiche Brian Easdale, il leggendario Léonide Massine nel ruolo di Ljubov, che è anche autrice e interprete della personaggia del ciabattino nel celebre balletto centrale. Oltre a questi il notevole cast comprende Anton Walbrook, Moira Shearer, Marius Goring, Ludmilla Tchérina, Albert Bassermann e Robert Helpmann che è pure il coreografo del film. Tutti assieme sono riusciti a creare qualcosa di emozionante e di indimenticabile. A mostrare quanto sia importante l'arte e a farlo dalla prima inquadratura all'ultima. A dimostrare che l'arte è una cosa per cui vale la pena vivere. E anche morire.

Vorrei ringraziare infine Bob Gitt e il suo gruppo dell'UCLA per il loro lavoro scrupoloso, la Hollywood Foreign Press Association per il loro generoso contributo finanziario e la Louis B. Mayer Foundation per la loro collaborazione. Quando avrete visto la nuova copia



on the screen, and in the color, the rhythm, the sense of beauty—in the film-making. The opening scene, for instance. Two worried men, dressed in black, pacing in a corridor. Behind them, two doors. We start to hear a clamor from the other side. One of them signals that it's time to open those doors, and when they do a herd of students bursts through and lunges up the stairs, grabbing for mezzanine seats to a ballet performance. They're driven by that hunger, that passion, for art. To see it, to feel it, to be inspired by it and maybe to become

artists themselves.

That passion drives every single, extraordinary moment of The Red Shoes, and it's what makes the film's glorious Technicolor images so forceful and moving, now restored to their full, shimmering beauty. The characters and their world are brought to life with the aching beauty they themselves long to create. The vivid reds and deep blues, the vibrant yellows and rich blacks, the lustrous fleshtones of the close-ups, some of them ecstatic and some agonizing, or both at once... so many moments, so many conflicting emotions, such a swirl of color and light and sound, all burned into my mind from that very first viewing, the first of many.

The Red Shoes was the tenth collaboration between Michael Powell and Emeric Pressburger, and the seventh official production they made under the banner of their own company, The Archers. Powell and Pressburger—two great artists working side by side, sharing credit, in a unique and unprecedented creative partnership. As was the case on all their pictures, they worked with a team of extraordinary collaborators: the great Jack Cardiff, their cinematographer; Hein Heckroth, their production designer; Brian Easdale, their composer; the legendary Léonide Massine, who lent his presence to the film in the role of Ljubov, and created and danced the part of the Shoemaker in the glorious central ballet sequence; and the remarkable cast, including Anton Walbrook, Moira Shearer, Marius Goring, Ludmilla Tchérina, Albert Basserman, and Robert Helpmann, who was also the film's choreographer; together, they created something enduring and enthralling. This is how important art is, they seemed to be saying from the first shot to the last—it's so important that it's worth living for, and dying for.

I'd like to thank Bob Gitt and his team at UCLA for their painstaking work, the Hollywood Foreign Press Association for their generous funding, and the Louis B. Mayer Foundation for their sup-

restaurata di *Scarpette rosse* sono sicuro che verrà voglia di farlo anche a voi.

Martin Scorsese, "Why do you want to dance?" "Why do you want to live?", UCLA Film & Television Archive, 2009

Il restauro di *Scarpette rosse* ha tenuto impegnati l'UCLA Film & Television Archive e The Film Foundation per un periodo che va dall'autunno del 2006 fino alla primavera del 2009. Negli anni Ottanta il BFI e la Rank Film Distribution avevano già realizzato una copia ottica (da un nitrato infiammabile erano passati a una pellicola safety in acetato), utilizzando le migliori tecnologie disponibili all'epoca. Nell'intraprendere questo nuovo restauro la nostra filosofia è stata quella di partire dai risultati precedenti e di avvalerci delle moderne tecniche digitali per ottenere un prodotto finale (sia in pellicola che digitale) che fosse della massima qualità possibile. Abbiamo avuto la possibilità di accedere a oltre duecento bobine in 35mm in acetato o in nitrato tra cui le vecchie copie Technicolor "dye transfer", master positivi in nitrato e in acetato, reperti originali della colonna sonora e – cosa più importante di tutte – i negativi camera del Technicolor a tre matrici. Per motivi qualitativi abbiamo scelto proprio questi ultimi come base di partenza per il nostro lavoro, anche se presentavano tutta una serie di problemi: il 65% del film aveva sbavature nel colore dovute al restringimento della pellicola e a volte agli aggiustamenti della macchina da presa durante le riprese; 176 inquadrature presentavano uno sfarfallamento del colore, marezza e "breathing" [ndt: quando il film va in maniera intermittente fuori fuoco o i colori perdono periodicamente definizione; non esiste un termine italiano], tutti difetti dovuti a un processo di sviluppo disomogeneo o a degenerazioni chimiche; settanta sequenze soffrivano di un contrasto esagerato oltre che di migliaia di evidenti puntini rossi, blu e verdi causati dai graffi o dallo sporco. Senza contare che la muffa aveva cominciato a colpire i vari rulli, mangiandosi progressivamente l'emulsione e lasciandosi dietro una serie di crepe e di fessure. Per rimediare a tutto questo, l'unica soluzione possibile era un restauro digitale. Warner Bros. Motion Picture Imaging e Prasad Corporation Ltd. si sono sobbarcati l'onere di scansare digitalmente 579.000 fotogrammi direttamente dai negativi a tre matrici, ri-registrare i colori, rimuovere i graffi e lo sporco, ridurre il fenomeno di "breathing", risolvere i problemi di contrasto, equalizzare il colore tra le diverse inquadrature e infine riversare tutti i 134 minuti su un internegativo Eastmancolor. Per ottenere un risultato della massima qualità possibile, ogni fase del restauro digitale è stata fatta con risoluzione 4K. Altre tecniche, ugualmente digitali, sono state necessarie alla Audio Mechanics per ripulire la colonna sonora ottica a densità variabile da fruscii, imperfezioni e dall'eccessivo rumore di fondo. Lungo il processo di restauro l'intero film è stato trasformato in zero e uno, riparato e poi di nuovo trasformato in cinema. Per ottenere il miglior risultato possibile abbiamo con-

port. Once you see this restoration of The Red Shoes, you'll want to thank them too.

Martin Scorsese, "Why Do You Want to Dance?" "Why Do You Want to Live?", UCLA Film & Television Archive, 2009

UCLA Film & Television Archive and The Film Foundation have been working on the current restoration of The Red Shoes from the fall of 2006 through the spring of 2009. Earlier, in the 1980s, the film had been optically copied from flammable nitrate to safety acetate film by the BFI and Rank Film Distributors, using the best celluloid technology then available. In undertaking this new restoration, our goal has been to build upon these past efforts, utilizing modern techniques to produce digital and film preservation elements of the highest possible quality. We were provided access to over two hundred reels of 35mm nitrate and acetate materials, including vintage Technicolor dye transfer prints, nitrate and acetate protection master positive copies, original soundtrack elements, and—most important of all—the still extant three-strip Technicolor camera negatives. For quality reasons, we chose these original negatives as our starting point even though they were afflicted with a daunting number of problems: sixty-five per cent of the film had bad color fringing caused by differential shrinkage and sometimes by mis-adjustment of the camera during shooting; 176 shots contained color flickering, mottling and "breathing" because of uneven development and chemical staining; seventy sequences contained harsh optical effects with excessive contrast; and throughout there were thousands of visible red, blue and green specks caused by embedded dirt and scratches. Worst of all, mold had attacked every reel and begun to eat away the emulsion, leaving behind thousands of visible tiny cracks and fissures. Extensive digital restoration was the only practical solution. Warner Bros. Motion Picture Imaging and Prasad Corporation Ltd. were chosen to undertake the immense task of digitally scanning 579,000 individual frames directly from the three-strip camera negatives, re-registering the colors, removing visible specks and scratches, mitigating color breathing, solving contrast issues, performing shot-to-shot color correction, and finally recording all 134 minutes back to 35mm Eastmancolor internegative stock. To obtain uniformly high quality results, 4K resolution was employed at every stage of the digital picture restoration work. Digital techniques were also employed by Audio Mechanics to remove pops, thumps, crackles and excessive background hiss from the film's original variable density optical soundtrack. In the restoration process, the entire film was turned into ones and zeros, repaired, and then converted back into a motion picture again. In order to achieve a proper film look, we compared the new digital images with those in an original Technicolor dye

frontato le nuove immagini digitali con quelle della copia Technicolor “dye transfer” e con quelle di una nuova copia Eastman ottenuta dai Cinetech Laboratories direttamente dai negativi camera a tre matrici. Grazie a questi ultimi aggiustamenti, la versione digitale definitiva riesce così da combinare le migliori qualità del film a colori moderno (migliore definizione, maggiore brillantezza) con i più piacevoli tratti del vecchio Technicolor “dye transfer” (colori vivaci, neri profondi, contrasti delicati e una grande varietà di toni sul volto degli attori). Abbiamo anche mantenuto il tradizionale segnale per il cambio rullo, un cerchietto color magenta circondato da un anello verde brillante. Il risultato finale è un restauro che combina il meglio del nostro passato con la qualità del nostro presente digitale.

Robert Gitt, Preservation Officer, UCLA Film & Television Archive

transfer print and in a new Eastman color test print struck by Cinetech Laboratories directly from the YCM camera negatives. Careful adjustments were made in the finalized digital version to combine the best qualities of modern color film (greater image sharpness, more sparkle in highlights) with the most pleasing attributes of vintage Technicolor dye transfer prints (bold colors, deep blacks, gentle contrast with a pleasing range of tones in actors' faces). We have even retained the familiar Technicolor changeover cues, with their distinctive magenta circle surrounded by a bright green ring. The end result is a restoration that combines the best of the past with our digital present.

Robert Gitt, Preservation Officer, UCLA Film & Television Archive

Pandora and the Flying Dutchman Gran Bretagna-Stati Uniti, 1951 Regia: Albert Lewin

■ T. it.: *Pandora*; Scen: Albert Lewin; F.: (Technicolor) Jack Cardiff; Mo.: Ralph Kemplen, Clive Donner (non accreditato); Scgf.: John Hawkesworth; Co.: Beatrice Dawson; Mu.: Alan Rawsthorne; Su.: Harry Miller, Alan Allen; Effetti speciali: W. Percy Day; Int.: James Mason (Hendrick van der Zee), Ava Gardner (Pandora Reynolds), Nigel Patrick (Stephen Cameron), Harold Warrender (Geoffrey Fielding), Sheila Sim (Janet Fielding), Marius Goring (Reggie Demarest), John Laurie (Angus), Mario Cabré (Juan Montalvo), Pamela Kellino (Jenny), Patricia Raine (Peggy), Margarita D'Alvarez (Senora Montalvo), La Pillina (danzatrice spagnola), Abraham Sofaer (giudice), Francisco Igual (Vicente), Guillermo Beltrán (barista), Lilli Molnar (la governante di Geoffrey), Phoebe Hodgson (sarta); Prod.: Albert Lewin e Joseph Kaufmann per Dorkay Productions/Romulus Films/Metro-Goldwyn Mayer; Pri. pro.: 15 ottobre 1951 ■ 35mm. D.: 122' Col. Versione inglese / English version ■ Da: George Eastman House per concessione di Douris Corporation ■ Restaurato da George Eastman House e Film Foundation presso Cineric, Inc. di New York, a partire da dei positivi master del 1951, trattati fotochimicamente con il sistema Cineric Single Pass, che ha permesso di registrare nuovamente i dati sul colore e lavorare i separati negativi. Graffi e sporco sono stati rimossi grazie alla scansione in 4K. La colonna sonora è stata completamente restaurata da Audio Mechanics (Burbank, California). Il restauro è stato possibile grazie alla collaborazione di The Film Foundation, la Festa del Cinema di Roma, il Franco-American Cultural Fund, un'associazione formata da: Directors Guild of America (DGA), Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique (SACEM), Motion Picture Association of America (MPAA) e Writers Guild of America, West (WGAW) / Print restored by George Eastman House and The Film Foundation at Cineric Inc. in New York City, from separation master positives created in 1951; the film was restored photo-chemically using the Cineric Single Pass System to re-register the colour records and manufacture timed separation negatives. Dirt and scratches were removed with 4K scanning. Additionally, the soundtrack was fully restored by Audio Mechanics (Burbank, California). Restoration funding provided also by The Film Foundation, Rome Film Festival, Franco-American Cultural Fund, a partnership of: Directors Guild of America (DGA), Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique (SACEM), Motion Picture Association of America (MPAA) and Writers Guild of America, West (WGAW)

Per Albert Lewin, braccio destro di Irving Thalberg alla MGM negli anni Trenta e quindi produttore in proprio alla Paramount, questo fu il quarto di sei film firmati in qualità di regista, di tutti il più personale e irregolare. *Pandora and the Flying Dutchman* partecipa in vari modi a quella ricerca del meraviglioso, figurativo e cromatico, che interessò la Hollywood dei primi anni Cinquanta, ma nessun altro film dell'epoca scelse di raffreddare il proprio onirismo in una cifra così luttuosa. Messinscena d'una cupa predestinazione amorosa (la vita di entrambi gli amanti è costellata di morte) e d'un turbamen-

For Albert Lewin, Irving Thalberg's right hand man at MGM during the 1930s and soon after a producer at Paramount, this was the fourth of six films he made as a director – the most personal and irregular out of them all. Pandora and the Flying Dutchman is part of Hollywood's interest in the supernatural, the figurative and chromatic that appeared in the early 1950s, but the dreamlike quality of other films was not painted in such tragic tones. A dark story of predestination, love (the life of both lovers is studded with death) and supernatural turmoil, the film creates a sense of disorientation by mixing

to soprannaturale, il film produce disorientamento già confondendo tempi e indici iconografici; siamo negli anni Trenta, ma le ampie gonne fruscianti, gli stretti *bustier* di raso giallo o turchese, la sciarpa verde sulle spalle nude di Pandora sono una squisita galleria del gusto anni Cinquanta; siamo negli anni Trenta e le notti sono tenere, ma la luna fitzgeraldiana illumina spiagge punteggiate di statue classiche e di colonne spezzate. Vaghe atmosfere dell'età del jazz (sulla sabbia si balla sulle note di *You're Driving Me Crazy*) si perdono senza eco in un set surrealista, tra citazioni di De Chirico e Dalí. Al clima visivo contribuisce in modo decisivo il talento di Jack Cardiff, che, chiuso il sodalizio con Powell e Pressburger, portava a Hollywood il suo uso saturo e sensuale del Technicolor; qui fa brillare d'incrostazioni gli sfondi d'un film soprattutto notturno e l'onda dei capelli di Ava Gardner.

Film d'un produttore di professione, *Pandora and the Flying Dutchman* esibisce una regia tutt'altro che povera di stile: suo tratto ricorrente, fino a produrre un effetto lievemente ossessivo, è una breve carrellata quasi impercettibile che, in avvicinamento, scontorna i volti dal loro sfondo e li trasfigura in un alone irreali, e quando arretra svela sempre qualcosa di inatteso, di fuori scala: una spettacolare terrazza sul mare, il braccio mozzo d'una statua. Quel che di più straordinario la macchina da presa scopre, in un magnifico movimento iniziale, è però il profilo immobile di Ava Gardner: perché *Pandora and the Flying Dutchman* è anche la calcolata celebrazione divistica dell'autentica Venere hollywoodiana di quel giro d'anni. Possiamo preferirla nella fragrante giovinezza di *The Killers*, o nel *camp* fiammeggiante di *The Barefoot Contessa* (che peraltro, anch'esso fotografato da Cardiff, deve moltissimo al film di Lewin). Ma è vero che lo splendore di Ava Gardner è il nutrimento di questo film, splendore carico di tracce d'epoca: il disegno delle labbra rosse, la perfezione levigata dell'incarnato. L'olandese volante di James Mason pare un poco passivo davanti a tanta bellezza carnale e spirituale, ma i suoi dodici minuti di monologo in voce over, mentre il flashback illustra l'antico uxoricidio e i soffitti s'abbassano con evidente debito wellesiano, restano un pezzo pregevole dell'antica arte del recitare. *Pandora and the Flying Dutchman* si perse tra i tanti colori, i tanti formati, le tante pulsazioni melodrammatiche degli anni Cinquanta, e la critica fu severa. Piacque invece ad Ado Kyrrou, che gli dedicò parole entusiaste ("da esteta, Lewin proclama la sua fede selvaggia nell'amore"). E certo resta, come scrisse Pauline Kael, "one of a kind", film unico, sincretista ed eccentrico, a suo modo irripetibile.

Paola Cristalli



up eras and iconographic indicators; it's the 1930s, but the rustling full skirts, tight yellow or turquoise satin bustiers, the green scarf around Pandora's shoulders are a magnificent display of 50s taste; it's the 1930s, the nights are tender, but the Fitzgerald moon shines on beaches with classical statues and broken columns. A vague atmosphere of the jazz age (on the beach they dance to *You're Driving Me Crazy*) is overpowered by a surrealist set that alludes to De Chirico and Dalí. Jack Cardiff made a decidedly important contribution to the film's visual atmosphere. He had left Powell & Press-

burger and brought his saturated, sensual Technicolor touch to Hollywood, and in this film he gives an inky gleam to the background and Ava Gardner's wavy hair.

Made by a man who was by trade a producer, Pandora and the Flying Dutchman displays directing that certainly is not lacking in style: a recurring, almost obsessive feature in the film is a nearly imperceptible dolly shot that when approaching cuts faces out from the background, transforming them into a dreamlike halo, and when moving away always reveals something unexpected, something out of scale: a spectacular terrace on the beach, the broken arm of a statue. However, the most extraordinary thing that the camera captures is Ava Gardner's immobile profile: Pandora and the Flying Dutchman is also a calculated film star celebration of the real Hollywood Venus of the era. We may prefer her as a young blossom in *The Killers* or in the fiery camp of *The Barefoot Contessa* (which was also shot by Cardiff and is indebted to Lewin's film), but radiant Ava Gardner is what feeds this film, a splendor with traces of the times: her red lips, the embodiment of marble perfection. The flying Dutchman James Mason seems a little passive before such physical and spiritual beauty, but his twelve minute monologue in voice over with a flashback scene of him killing his wife and the ceiling dropping down (which owes much to Welles) is still a commendable work of the ancient art of acting. Pandora and the Flying Dutchman gets lost in the colors, formats and melodramatic impulses of the 50s, and critics were severe. However, Ado Kyrrou liked the film and wrote enthusiastically about it ("as an aesthete, Lewin proclaims his fierce faith in love"). As Pauline Kael wrote, it is a film that is "one of a kind", unique, syncretic and, in its own way, unrepeatable.

Paola Cristalli

Senso Italia, 1954 Regia: Luchino Visconti

■ Sog.: Luchino Visconti e Suso Cecchi d'Amico, dal racconto omonimo di Camillo Boito; Scen.: Suso Cecchi d'Amico, Luchino Visconti, Carlo Alianello, Giorgio Bassani, Giorgio Prosperi; Coll. dial.: Tennessee Williams, Paul Bowles; F.: (Technicolor) G. R. Aldò, Robert Krasker; Mo.: Mario Serandrei; Scgf.: Ottavio Scotti; Co.: Marcel Escoffier, Piero Tosi; Mu.: *Sinfonia n. 7 in mi maggiore* di Anton Bruckner, *Il Trovatore* di Giuseppe Verdi, Orchestra Sinfonica della RAI diretta da Franco Ferrara; Su.: Vittorio Trentino, Aldo Calpini; Int.: Alida Valli (contessa Livia Serpieri), Farley Granger (tenente Franz Mahler), Heinz Moog (conte Serpieri), Massimo Girotti (marchese Roberto Ussoni), Cristoforo De Hartungen (generale Hauptmann), Rina Morelli (Laura, la governante), Christian Marquand (ufficiale boemo), Marcella Mariani (Clara, la prostituta), Sergio Fantoni (Luca, un patriota), Goliarda Sapienza (patriota), Tino Bianchi (capitano Meucci), Ernst Nadherny (comandante della piazza di Verona), Tonio Selwart (colonnello Kleist), Marianna Leibl (moglie del generale Hauptmann); Prod.: Renato Gualino per Lux Film; Pri. pro.: 30 dicembre 1954 ■ 35 mm. D.: 123'. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale, Cineteca di Bologna ■ Il restauro è stato promosso da Studiocanal, Centro Sperimentale di Cinematografia-Cineteca Nazionale, Cineteca di Bologna-L'Immagine Ritrovata con il sostegno di GUCCI, The Film Foundation e Comitato Italia 150 ed eseguito grazie alla collaborazione tra Cineteca Nazionale, Cineteca del Comune di Bologna e ai consigli di Giuseppe Rotunno e Piero Tosi. Partendo dal lavoro di Giuseppe Rotunno, che ha iniziato il restauro del film nel 1994, si sono recuperate le matrici originali Technicolor messe a disposizione dalla Cristaldi Film: i colori delle matrici, in parte compromesse, sono stati ricostruiti digitalmente / Restoration funded by Studiocanal, Centro Sperimentale di Cinematografia-Cineteca Nazionale, Cineteca di Bologna-L'Immagine Ritrovata, in collaboration with GUCCI, The Film Foundation and Comitato Italia 150 and realized thanks to the joined work of Cineteca Nazionale, Cineteca del Comune di Bologna and the advice of Giuseppe Rotunno and Piero Tosi. Starting from the work already done by Giuseppe Rotunno, who began the restoration of the film in 1994, the Technicolor printing negatives, held by Cristaldi Film, here recovered: digital reconstruction of colour due to shrinkage and color decay

Il breve racconto di Camillo Boito (1883) ha fornito a Visconti la materia del suo miglior film e di uno dei capolavori del cinema italiano. (...) L'intrigo di *Senso* mostra l'inabissamento di due personaggi nel loro amore, qualificato da loro stessi come triste e vergognoso e che condurrà alla loro distruzione reciproca. Sono l'uno per l'altra la prigionia e il carnefice. L'intera loro avventura si svolge *a lato* della Storia, a cui la loro ignavia, la loro passività e una sorta di maledizione sociale impediscono di prendere parte. Sono i rappresentanti impotenti ma lucidi di un mondo che sta scomparendo. In loro il positivo è morto: ecco perché è difficile parlare al loro proposito di melodramma o di opera. Evidentemente l'opera è la referenza estetica dominante che accompagna la loro traiettoria, ma agisce come un requiem il cui lirismo gelido e funebre non consente di provare nei loro riguardi la minima pietà. Visconti pone sui suoi personaggi uno sguardo freddo e distaccato, li descrive in lunghe scene non dinamiche dove abbondano i piani d'insieme e che frappongono fra loro e lo spettatore il massimo distacco che autorizzi la messa in scena. Sul piano estetico, la riuscita del film (malgrado le difficoltà e gli ostacoli che ha incontrato Visconti) si avvicina alla perfezione. I due



Camillo Boito's short story (1883) provided Visconti with the material for his best film and one of the masterpieces of Italian cinema (...) The story of Senso tells of two people submerged in their love, which they themselves see as sad and shameful, and which leads to their reciprocal destruction. Each is for the other both prison and executioner. Their entire affair develops alongside History, in which their inaction, their passivity and a kind of social curse obstruct them from taking part. They are impotent but lucid representatives of a world which is passing away. In them the positive is dead: this is why it is difficult to respond to their intent of melodrama or opera. Obviously opera is the dominant aesthetic reference which accompanies their trajectory, yet it serves as a requiem whose icy and funereal lyricism does not consent to show the least pity in their regard. Visconti views his characters with cold detachment. He shows them in long undynamic scenes abounding in two-shots, and which place between them and the spectator the maximum distance that the mise en scène allows. On an aesthetic level, the success of the film, (despite the difficulties and the obstacles that Visconti encountered) is close to perfection. The two main actors are unforgettable, and Alida Valli

interpreti principali sono indimenticabili e Alida Valli prolunga con una coerenza profonda il ruolo che teneva in *Piccolo mondo antico* e quelli di Isa Miranda all'epoca del calligrafismo. La stessa raffinatezza caratterizza le scene intime del film e i "quadri di guerra". Questi ultimi figurano fra i più belli di un genere che il cinema, a quell'epoca, esitava a trattare a colori. (...)

Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma*, Laffont, Paris 1992

develops with profound coherence the role she played in Piccolo mondo antico and those of Isa Miranda in the era of calligrafismo. The same perfection characterises the film's intimate scenes and the "pictures of war". The latter figure among the most beautiful of a genre which the cinema, at that time, hesitated to treat in colour. (...)

Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma*, Laffont, Paris 1992

Track of the Cat Stati Uniti, 1954 Regia: William A. Wellman

■ T. it.: *La belva*; Sog.: dal romanzo omonimo di Walter Van Tilburg Clark; Scen.: A. I. Bezzerides; F.: William H. Clothier; Mo.: Fred MacDowell; Scgf.: Alfred Ybarra, Ralph S. Hurst; Co.: Gwen Wakeling; Mu.: Roy Webb; Su.: Earl Crain; Int.: Robert Mitchum (Curt Bridges), Teresa Wright (Grace Bridges), Diana Lynn (Gwen Williams), Tab Hunter (Harold Bridges), Beulah Bondi (Ma Bridges), Philip Tonge (Pa Bridges), William Hopper (Arthur Bridges), Carl Switzer (Joe Sam); Prod.: Robert Fellows, John Wayne (non accreditati) per Warner Brothers; Pri. pro.: 27 novembre 1954 ■ 35mm. D.: 102' a 24 f/s. Col. Versione inglese / English version ■ Da: George Eastman House per concessione di Batjac Productions

Un film che si piazza bene nella classifica delle opere più singolari presenti al festival (ed è allo stesso tempo uno splendido acquisto per la sezione "Alla ricerca del colore dei film"). L'idea originale viene da un progetto che Wellman aveva accarezzato a lungo: fare un film in bianco e nero a colori. È un western, ma molto più radicale nelle scelte e più arrischiato di un qualunque film artistico di matrice europea. Wellman voleva rendere visibili i sentimenti dei personaggi attraverso una scala di colori estremamente ridotta, capace quindi di rispecchiare il loro isolamento emotivo e spirituale: "Il simbolo del film era la pantera nera, perché rappresentava tutto il male che si trova in Robert Mitchum. La pantera che alla fine l'avrebbe ucciso. Con una discreta, ingenua presunzione avevo anche deciso di non mostrare mai il momento in cui Mitchum viene ammazzato".

Con moltissime panoramiche e inquadrature lunghe, *La belva* è un film che sfrutta fino in fondo la caratteristica più originale del CinemaScope, usata qui per descrivere uno spazio ristretto (la casa da cui sembra impossibile uscire come ne *L'angelo sterminatore*) e quindi, sostanzialmente, per illustrare un territorio della mente e delle emozioni. Il tema principale del film è quello di una ricerca esistenziale, quello dell'inermità dell'uomo di fronte alla presenza schiacciante della natura, della neve e delle montagne. È un teatro



This film ranks high among the strangest works of the festival (as well as being a wonderful entry to the section "In Search of the Color in Film"). The idea was a long cherished dream for William Wellman: to do a black and white film in color. It's a western but more stylized and bolder than any European art movie. The director wanted to film the externalization of the characters' feelings through a limited color range and by doing so mirror their spiritual and emotional isolation: "The black panther was the symbol of the picture. It was the black panther that represented all that was bad in Mitchum and that finally kills him. In a fit of sophomoric thinking, I decided that we should never see said panther killing our hero".

Track of a Cat has plenty of long takes and tracking shots, and amounts to a remarkable demonstration of the most original

aspect of the CinemaScope, used in this case to explore an as difficult to leave as the one in Ángel exterminador) and thus illustrating the territories of the mind and emotions. It's a film about an existential search and about the vanities of humans against the overwhelming presence of snow and nature and the mountains. It's like a chamber play, with a sealed down color paletter, white, grey, black and the sensational red of Robert Mitchum's jacket.

Robert Mitchum (whose first substantial film role was for Wellman

da camera con una limitatissima gamma di colori, soprattutto bianchi, grigi, neri, più l'esplosione rossa della giacca di Mitchum. Mitchum, che proprio con Wellman aveva interpretato il suo primo ruolo da protagonista ne *I forzati della gloria* (1945), qui è "l'arrogante ed egoista Curt", Beulah Bondi è "la fredda, ipocrita matriarca di una famiglia inquieta". Bosley Crowther, uno dei più accreditati critici dell'epoca, descrisse giustamente il film come "una sorta di dramma western alla Eugene O'Neill (...). Ci sono momenti in cui la presenza ingombrante e oscura dell'egoismo umano fa il suo ingresso in scena come una raffica fredda di vento invernale (...). Nel finale, un senso di frustrazione tragica traspare dallo schermo del CinemaScope, mentre l'ombra di un personaggio o'neilliano luccica ai suoi bordi".

Il direttore della fotografia, William Clothier, aggiunge ancora un altro punto di vista: "Non mi era mai capitato di vedere una bellezza del genere, una sorta di bellezza nuda e cruda. Quando Bill e io abbiamo visionato la pellicola appena arrivata dal laboratorio di stampa, siamo rimasti a guardarla rapiti. C'eravamo riusciti. Era un fiore, un quadro, una visione, un sogno realizzato. Un disastro artistico, alla fine, anche economico e molto wellmaniano".

C'è una spiegazione per questa sconfinata libertà concessa dalla produzione al regista in quel momento. *Prigionieri del cielo* era stato un tale successo che John Wayne, produttore di quel film, aveva dichiarato che Wellman avrebbe potuto girare qualsiasi cosa subito dopo, "anche l'elenco del telefono". Per nostra fortuna, invece di quello, Wellman scelse una storia di Walter Van Tilburg Clark (lo stesso di *Alba fatale*).

Peter von Bagh

in *The Story of G.I. Joe in 1945*) plays "the arrogant and selfish Curt", and Beulah Bondi "the cold, self-righteous matriarch of the troubled family". Bosley Crowther, the most influential voice of the critical establishment of the times, perfectly described the films as "a sort of Eugene O'Neill-ized Western drama... at several points in the presentation the black enormity of the selfishness of man comes into the center of the picture like a gust of the winter outside... Then, a feeling of tragic frustration seeps out of the CinemaScope screen, and the shadow of an O'Neill character flickers on the fringe".

The cinematographer of the film, William Clothier, adds another angle: "Never have I seen such beauty, a naked kind of beauty. Bill and I saw the first print back from the lab. We sat there together, drooling. We had it at last. It was a flower, a portrait, a vision, a dream come true – it was a flop artistically, financially, and Wellmanly".

There is an explanation for the enormous director's freedom? Because of the wild success of *The High and the Mighty*, producer John Wayne promised Wellman he could choose to film anything, that is, "even the telephone book". Fortunately for us, Wellman chose instead a Walter Van Tilburg Clark story (the same writer of *The Ox-Bow Incident*).

Peter von Bagh

Pierrot le Fou Francia, 1965 Regia: Jean-Luc Godard

■ T. it.: *Il bandito delle 11*; Sog.: dal romanzo *Obsession* di Lionel White; Scen.: Jean Luc Godard; F.: (Techniscope, Eastmancolor) Raoul Coutard; Mo.: Françoise Collin; Scgf.: Pierre Guffroy; Mu.: Antoine Duhamel, canzoni "Ma ligne de chance" e "Jamais je ne t'ai dit que je t'aimerai toujours" di Antoine Duhamel e Boris Bassiak; Su.: René Levert, Georges Liron; Int.: Jean-Paul Belmondo (Ferdinand Griffon, 'Pierrot'), Anna Karina (Marianne Renoir), Dirk Sanders (Fred, "fratello" di Marianne), Graziella Galvani (Maria, moglie di Ferdinand), Raymond Devos (l'uomo del porto), Roger Dutoit e Hans Meyer (i due gangster), Jimmy Karoubi (il nano), Christa Nell (Madame Staquet), Pascal Aubier (secondo fratello), Pierre Hanin (terzo fratello), Principessa Aicha Abidir (se stessa), Samuel Fuller (se stesso), Alexis Poliakoff (marinaio), Laszlo Szabo (esiliato politico da Santo Domingo), Jean-Pierre Léaud (ragazzo al cinema); Prod.: Georges de Beauregard per Rome-Paris Films (Paris)/Dino De Laurentiis Cinematografica (Roma)/SNC – Société Nouvelle de Cinématographie; Pri. pro.: 29 agosto 1965 ■ 35mm. D.: 107'. Col. Versione francese / French version ■ Da: Cinémathèque Française ■ Restaurato presso Scanlab da Cinémathèque française e Studiocanal, con il supporto di the Franco American Cultural Fund / Restoration carried out at Scanlab and supervised by La Cinémathèque Française and Studiocanal with the support of The Franco-American Cultural Fund

Il nome del titolo – *Pierrot le fou* – designa un leggendario criminale francese del dopoguerra, spericolato e spietato, ma alla lettera

The title – *Pierrot le fou* – is the name of a legendary French criminal of the post-war era: reckless and ruthless, but with a name that

evoca anche la maschera malinconica innamorata della luna e la scintilla della follia. Nel film di Jean-Luc Godard, *Pierrot le fou* diviene sinonimo dell'avventura romanzesca. Infatti è attribuito a Ferdinand (coniuge mantenuto e insoddisfatto di una ricca italiana) da Marianne, che lo seduce e sottrae al grigiore coniugale e borghese, trascinandolo in un lungo viaggio – numi tutelari i fumetti dei Pieds Nickelés (che Ferdinand legge continuamente). Gli scenari parigini e le scacchiere urbane, finora privilegiate da Godard, sono abbandonati per un itinerario nel Midi costellato di morti derisorie, pericoli e gag. Sulla falsariga di una trama noir di Lionel White del genere “amanti criminali e in fuga”, Godard inventa una nuova variazione dell'*amour fou* e dell'impossibile armonia amorosa fra uomini e donne, avvelenata dal tradimento e qui destinata alla morte violenta. Contempla la natura, immergendo i due amanti in un Eden illusorio (come già avveniva in *Le Mépris* e come accadrà in *Nouvelle Vague*). Cita Elie Faure, Laurel & Hardy, Rimbaud, Picasso, Pierre-Auguste Renoir, Hitchcock, Minnelli, Michael Powell, King Vidor, Michel Simon, Chaplin e soprattutto (sotterraneamente) Bergman, “ospita” Fuller e Devos, mima la guerra del Vietnam. Adotta un iridescente ventaglio cromatico, dove i rossi, i verdi, i gialli, gli azzurri, i blu dominano il tessuto figurativo del film: «Che vediamo quando percorriamo Parigi di notte? Dei semafori rossi, verdi, gialli. Ho voluto mostrare questi elementi, ma senza doverli necessariamente mettere come sono nella realtà. Piuttosto come rimangono nel ricordo: macchie rosse, verdi, sprazzi gialli che scorrono. Ho voluto ricostruire una sensazione a partire dagli elementi che la compongono». *Pierrot le fou* chiude il periodo aperto da *À bout de souffle* e annuncia, ancora vagamente, la futura militanza politica di Godard. Contrariamente a ciò che si è creduto per decenni, un recente studio di Alain Bergala (*Godard au travail. Les années 60, Cahiers du cinéma*, 2006) ha dimostrato che fu realizzato dopo una attenta e lunga preparazione preliminare. Il co-produttore italiano Dino De Laurentiis, rimasto allibito dal film, ne fece tagliare circa dieci minuti nell'edizione italiana e gli attribui un titolo che riecheggiava quello della traduzione francese del romanzo di White (*Le démon de onze heures*).

Roberto Chiesi

(...) All'inizio, c'è la *Série noire*... Qualche gangster, due decapotabili, delle armi, del sangue color ketchup, e infine il mare in fuga col sole... Per filmare questa fuga verso il sud, Godard ha scelto un formato adatto a tutto, il Techniscope, formato panoramico introdotto da Technicolor Italia nel 1963. Raoul Coutard ricorda: “Nel Cinemascope, si hanno quattro perforazioni sull'immagine poi si mette un *anamorphosor* che appiattisce l'immagine. Nel Techniscope, ci sono due perforazioni, vale a dire che si ha un'im-

evokes the melancholic moonstruck stock character and a hint of insanity. In Jean-Luc Godard's film, *Pierrot le fou* becomes a synonym of a wild adventure. The name is in fact given to Ferdinand (the unsatisfied, kept husband of a rich Italian woman) by Marianne, who seduces him and rescues him from the dullness of bourgeoisie life and marriage, dragging him on a long trip – with the guardian spirits of Les Pieds Nickelés (a comic book which Ferdinand reads constantly). Godard makes a departure from Parisian scenarios and urban chessboards for a journey in le Midi studded with scathing deaths, dangers and gags. Based on a noir story by Lionel White about “criminal lovers on the run”, Godard creates a new variation of *amour fou* and the impossible amorous affinity between men and women, poisoned by betrayal and, here, headed to a violent end. He observes nature, submerging the lovers in an unreal Eden (as he did in *Le Mépris* and would do again in *Nouvelle Vague*). He cites Elie Faure, Laurel & Hardy, Rimbaud, Picasso, Pierre-Auguste Renoir, Hitchcock, Minnelli, Michael Powell, King Vidor, Michel Simon, Chaplin and especially (secretly) Bergman, “hosts” Fuller and Devos and parodies the war in Vietnam. He employs an iridescent chromatic range of reds, greens, yellows, azures and blues that dominate the film's figurative fabric: “What do you see when walking around Paris at night? Red, green and yellow traffic lights. I wanted to display these elements, but without having to represent them as they are in reality. Instead, they are like a memory: red and green stains, splashes of yellow that roll by. I wanted to re-create an impression by starting with the elements composing it.” *Pierrot le fou* ends the period that began with *À bout de souffle* and vaguely foreshadows Godard's future political militancy. In contrast with what was believed for decades, a recent study by Alain Bergala (*Godard au travail. Les années 60, Cahiers du cinéma*, 2006) shows that the film was made after a long, careful preliminary preparation. The film left Italian co-producer Dino De Laurentiis speechless; he had ten minutes cut from the Italian edition and changed its title to one more reminiscent of the French translation of White's novel (*Le démon de onze heures*).

Roberto Chiesi

In the beginning there's the *Série Noire*... a few gangsters, two convertibles, guns, blood the color of ketchup, and finally, the sea gone off with the sun... In order to film this escape to the south, Godard chose a perfectly suited format, Techniscope, the panoramic format brought out by Technicolor Italy in 1963. Raoul Coutard remembers: “With Cinemascope, you have four perforations in the image, then you use an *anamorphosor* which flattens the image. With Techniscope, there are two perforations, which means you have an image which is already in Cinemascope. (...) And when you print it,

magine che è direttamente in Cinemascope. (...) E quando la si tira, la si ingrandisce anamorfizzandola in modo che essa si ritrovi con quattro perforazioni per la proiezione. A quell'epoca, c'erano dei problemi di definizione della pellicola, con molte granulosità" (dichiarazione raccolta da Laurent Devanne nel 1999).

In effetti, le operazioni di laboratorio necessarie a stabilire gli elementi della stampa, specialmente dell'internegativo a quattro perforazioni che si realizzava su truca, hanno particolarmente incrementato la granulosità della copia finale. Oggi, l'interpositivo a due perforazioni tratto dal negativo Techniscope non esiste più, analogamente all'internegativo a quattro perforazioni. È stato distrutto perché, essendo stato usato troppo spesso, iniziava ad essere molto sciupato. Nel 1990 è stato elaborato un nuovo internegativo, questa volta su pellicola invertibile, come era usuale all'epoca, allo scopo di economizzare la stampa di un interpositivo e guadagnare così in qualità. Purtroppo l'emulsione Kodak 5249, assai complessa da sviluppare, poteva rivelarsi incostante nella qualità dei colori. Dopo aver permesso la stampa di quasi centocinquanta copie, il supporto è malandato e l'emulsione diviene instabile. Oggi questo elemento non riflette più le qualità dell'originale. Era dunque impossibile procedere a nuove stampe a partire dal 5249, senza perdita colorimetrica. Inoltre le attrezzature utilizzate all'epoca per effettuare delle stampe a partire da elementi Techniscope non esistono più. Era dunque essenziale procedere al restauro del film, allo scopo di renderlo visibile su grande schermo, ma anche per stabilire un elemento di preservazione stabile, diverso dal negativo originale. Il negativo originale era in buono stato fisico, dato che, tutto sommato, era stato utilizzato raramente, a parte qualche rigatura e delle punzonature di dogana all'inizio di ogni bobina. Tuttavia abbiamo notato delle leggere manifestazioni di decomposizione chimica. Questo elemento iniziava ad essere instabile, era tempo di agire. Per il restauro, abbiamo digitalizzato il negativo in 2K e proceduto ad un lavoro sull'immagine per recuperare i colori dell'Eastmancolor (emulsione Eastman Color Negative 5251) che cominciavano a patire. I principali problemi incontrati nel corso della campionatura sono legati alla natura stessa del Techniscope. Come anticipa Raoul Coutard, "ci si ritrovava a lavorare con delle focali molto più corte, quasi a fare del 16mm gonfiato. Questo ci ha posto dei problemi di stampa, di mancanza di definizione. Per ridonare una parvenza di definizione all'immagine, di nettezza, bisognava avere sempre un'immagine con dei contrasti relativamente elevati. Vale a dire con delle luci laterali. Non si poteva lavorare con la luce alle spalle, per esempio. Anche in esterni, bisognava girare in modo che ci fossero delle ombre perché l'immagine avesse una consistenza, sennò si otteneva un'immagine piatta, senza definizione. Ciò implicava quindi di lavorare in certe ore, di cambiare gli assi, gli angoli perché non riuscivamo a coglie-

you enlarge it by anamorphosing it in such a way that it again has four perforations for the projector. At that time, we had problems of definition with film, it was very grainy." (From an interview with Laurent Devanne in 1999)

Certainly, all the various lab processes required to establish the elements for printing, notably the four-perforation dupe internegative which was done on Truca, considerably increased the graininess of the final copy. Today, the two-perforation dupe interpositive of the film, printed off the Techniscope negative no longer exists (nor does the four-perforation dupe internegative). The dupe interpositive was destroyed because it was very damaged after years of use. In 1990, a new dupe internegative was made, this time on reversible film-stock, a common practice at the time, which saved having to print a dupe interpositive and hence improved quality. Unfortunately, the Kodak 5249 emulsion, which is quite complex to develop, was often inconsistent in the quality of the colors. Having enabled close to 150 copies to be made, the film stock is now worn out, and the emulsion is becoming unstable. Today, this element no longer reflects the qualities of the original. It was impossible to make new prints using 5249 and still maintain the color saturation. Finally, the equipment used at the time to make prints from Techniscope elements no longer exists. So, it was essential to undertake the restoration of the film so it could be seen on a wide screen, but also in order to create a stable element of preservation, other than the original negative. The original negative is in good physical condition; all in all it was hardly used and only has a few scratches and a couple of customs stamps at the beginning to each reel. Yet we noticed slight signs of chemical decomposition. The element was beginning to be unstable. It was time to act.

For the restoration, we digitised the negative in 2K and began working on the image to retrieve the original Eastmancolor colors (Eastman Color emulsion, Negative 5251), which was beginning to fade. The main problems we encountered during the matching were due to the nature of Techniscope itself. As Raoul Coutard stated it, "We found ourselves working with much shorter focal distances, practically blowing up 16mm. This caused problems with printing, with lack of definition. To restore some semblance of definition and sharpness to the image, we needed to have an image with relatively high contrasts. Meaning using side lights. We couldn't work with back light, for example. Even for exteriors, we had to shoot in such a way that there would be shadows so that the image had some consistency, otherwise you got a flat image with no definition. So this implied working at certain hours, changing the axes and the angles because we couldn't get what we needed in the light." (From an interview with Laurent Devanne in 1999). So, variations of light are important, notably in the sequence shot in the pine forest, moving from the shadow of the

re la luce migliore" (dichiarazione raccolta da Laurent Devanne nel 1999). In effetti, le variazioni di luce sono importanti, soprattutto nella sequenza girata nella pineta, passando dall'ombra dei pini alla luce accecante del sud. Talvolta l'immagine è al limite. Come spiega Coutard, il sole è spesso su una parte laterale dell'immagine e brucia così i colori. L'altro problema ricorrente in materia di campionatura fu l'incarnato degli attori. Poco o per nulla truccati che fossero, è stato necessario un lavoro minuzioso per recuperare la tinta naturale della pelle. Il film è stato girato nella quasi totalità in esterni e quindi in luce naturale, il che era d'altronde facilitato dal Techniscope. Contrariamente agli altri sistemi scope, questo sistema permetteva di lavorare con delle lenti classiche. Alcuni industrie di cineprese vantano anche le possibilità di adattamento al Techniscope, soprattutto Mitchell e Arriflex (le due macchine da presa utilizzate per *Pierrot le fou*). I lavori di restauro sono stati affidati a L.T.C., il laboratorio d'origine. Il restauro digitale è stato oggetto di un ritorno sul film, in formato anamorfico. Quanto al suono, siamo ripartiti dalla banda magnetica mono missata d'origine. Il suono è stato digitalizzato, pulito dai difetti non inerenti al sistema sonoro e riportato sul film per ottenere un nuovo elemento di conservazione conforme al formato d'origine. Oggi, per la prima volta, siamo in grado di apprezzare pienamente *Pierrot le fou*.

Camille Blot-Wellens (Cinémathèque Française) e Béatrice Valbin-Constant (StudioCanal), supervisor al restauro

pinet to the blinding southern sunlight. At times the image was pushed to the limit. As Coutard explains, the sun is often lateral to the image and burns the colors. The other recurring problem in terms of calibration was the skin tones of the actors. They had little or no make-up and that meant painstaking work to render natural skin tones. The film was shot almost entirely outside, in natural light which, incidentally, was made easier by Techniscope. Contrary to the other scope systems, this system made it possible to work with conventional lenses. Some camera manufacturers even boasted that their cameras were compatible with Techniscope, notably Mitchell and Arriflex (the two cameras used for Pierrot le fou). L.T.C., the original lab, was selected to do the restoration work. The digital restoration was transferred back to film, in anamorphic format. As for the sound, we started with the original mix of the magnetic track. The sound was digitised and cleaned of any non-inherent faults in the sound system and laid on the film in order to obtain a new conservation element. The original stereophonic sound was retained. Today, and for the first time, we are able to fully appreciate Pierrot le fou.

Camille Blot-Wellens (Cinémathèque française) and Béatrice Valbin-Constant (StudioCanal), restoration supervisors



Progetto Chaplin

RECASTING SCREEN CLASSICS... "Prisoner of Zenda"



Progetto Chaplin

Chaplin Project

Programma a cura di / *Programme by* Cecilia Cenciarelli

DOSSIER NAPOLEON

"All'epoca conoscevo piuttosto vagamente Napoleone. Era stato un grande soldato e aveva conosciuto molte avversità. Avevo trovato un almanacco che lo ritraeva mentre si accomiatava dalle sue truppe a Fontainebleau e mi aveva colpito, così come altre stampe in cui guardava il mare, con sguardo meditabondo. La sua posa, la mano nella giacca, quegli occhi tristi e penetranti, mi affascinarono persino di più della figura di Cristo. Forse perché l'espressione di Napoleone incarnava il dolore umano e vivente di un'anima torturata che sentivo più vicino alla mia comprensione, mentre davanti al patimento divino e innocente dipinto sul volto di Cristo, con gli occhi devotamente rivolti verso l'alto, ho sempre avuto uno sguardo oggettivo, non ho mai sentito un coinvolgimento umano". Esistono, all'interno della geografia sconfinata dell'archivio Chaplin, dei momenti nodali, quasi dei 'tempi geologici', in cui l'evoluzione del pensiero e della vita artistica del suo autore trapelano chiaramente dalle carte rivelandone nuovi aspetti o completandone l'immagine. Tra questi il 'tempo politico' è indubbiamente uno dei più forti. Nella sua edizione commentata di *A Comedian Sees The World*, Lisa Stein rintraccia una diretta relazione tra l'esperienza del viaggio compiuto da Chaplin attraverso un'Europa avviata verso il secondo conflitto mondiale, la sua presa di coscienza politica e sociale e la scoperta della scrittura, che rimarrà negli anni a venire esercizio costante. Prima ancora di confluire nelle sue due opere paradigmatiche – *Modern Times* e *The Great Dictator* – questi motivi sono rintracciabili in un progetto incompiuto (e un'ossessione): un film su Napoleone Bonaparte.



© Roy Export S.A.S.

"I knew about Napoleon, then in some vague way. He was a great soldier who had come upon misfortune. I have seen an almanac, depicting him bidding goodbye to his troops at Fontainebleau, and it had impressed me and other prints of him looking brooding out at sea. His pose, the hand in the vest, the sad piercing eyes, appealed to me even more than the figure of Christ. I suppose because Napoleon's expression was a living human grief – a tortured soul which came nearer to my understanding, while the divine, tortured innocent expression of Christ, with his eyes turned piously upward was a figure I saw objectively, but it never made any human appeal."

The boundless geography of the Chaplin archives contains some crucial moments, almost like "geologic periods", in which the filmmaker's thought and artistic vision transpire from the pages revealing new aspects or completing the picture.

Within them the "political period" is undoubtedly one of the most enduring.

In the annotated edition of *A Comedian Sees the World*, Lisa Stein shows a direct relationship between Chaplin's travel experience in a Europe headed towards the Second World War, his social and political awakening, and the discovery of writing, which would become a constant feature of the years to come.

Before coming together in Chaplin's quintessential films – *Modern Times* and *The Great Dictator* – these themes can be found in his unfinished work (and near obsession): a film about Napoleon Bonaparte. Hundreds of pages, ten different screenplay drafts, contracts, letters and cablegrams: different treatments, historical research and corre-

Centinaia di pagine, dieci diverse stesure della sceneggiatura, contratti, lettere e cablogrammi: le varie versioni del trattamento, le ricerche storiche, la corrispondenza attorno a Napoleone richiamano alla memoria le parole di Pierre Sorlin a proposito dei grandi archivi del cinema francese "fonti extra-filmiche più cinematografiche del cinema stesso". La fascinazione di Chaplin per Napoleone è legata alle prime associazioni dell'infanzia: alla madre, che dotata di una naturale disposizione per il teatro, imitava personaggi storici in chiave comica per divertire i figli, e al padre, il cui aspetto ricordava quello dell'imperatore Bonaparte: "sapevo a malapena di avere un padre e non ricordo che abbia mai vissuto con noi. Anche lui era un artista di varietà, un uomo di poche parole dall'aria pensosa. Aveva gli occhi scuri. Mia madre diceva che somigliava a Napoleone".

Negli anni Venti Chaplin considera l'idea di un film per Edna Purviance sulla vita di Joséphine de Beauharnais. La lettura dei memoriali di De Bourrienne e di Costant lo colpisce profondamente e decide di interpretare lui stesso Napoleone e di immortalare le sue gesta eroiche durante la campagna d'Italia. Ma è proprio agli inizi degli anni Trenta che il progetto sembra prendere forma in maniera più concreta quando Chaplin commissiona a Jean de Limur un adattamento del romanzo di Jean Weber *La vie secrète de Napoléon I^{er}* e poi chiede ad Alistair Cooke di aiutarlo nelle ricerche storiche a partire dai testi di Sir Walter Scott e Dmitri Merezhkovski. Contemporaneamente Chaplin inizia a lavorare a una sua stesura della sceneggiatura su *Napoleon* insieme all'intellettuale di sinistra inglese John Strachey.

Nella stagione più politica di Chaplin, il Napoleone-eroe degli anni Venti lascia il posto al Napoleone-uomo nel suo primo film apertamente pacifista, in cui gli episodi del discorso alla folla e i motivi dello scambio d'identità e dell'esilio anticipano le sue opere della maturità e la progressiva frattura con l'America adottiva.

Cecilia Cenciarelli

spondence about Napoleon all bring to mind the words of Pierre Sorlin about the great French film archives "extra-filmic sources that are more cinematographic than film itself".

Chaplin's fascination with Napoleon is connected to childhood memories: of his mother, who with her natural theatrical abilities did comic impersonations of historical figures to entertain the children, and of his father, who was reminiscent of the Emperor Bonaparte: "I was hardly aware of father, and do not remember him having lived with us. He too was a vaudevillian, a quiet, brooding man with dark eyes. Mother said he looked like Napoleon".

In the 1920s Chaplin considered the idea of a film about Joséphine de Beauharnais for Edna Purviance. Reading the memoirs of De Bourrienne and Costant really struck Chaplin, and he decided to perform Napoleon himself, immortalizing his heroic deeds during the Italian campaign.

*But it was not until the early 1930s that the idea became more concrete. Chaplin commissioned Jean de Limur with an adaptation of Jean Weber's novel *La vie secrète de Napoléon I^{er}* and then asked Alistair Cooke to help him with historical research, which began with the works of Sir Walter Scott and Dmitry Merezhkovsky. Simultaneously, Chaplin began working on the script of Napoleon with the English left-wing intellectual John Strachey.*

During Chaplin's political years the Napoleon-hero of the 20s became the Napoleon-man in Chaplin's first openly pacifist film, in which the speech to the crowd, identity change and exile foreshadow his later works and his gradual break from his adoptive home America.

Cecilia Cenciarelli

Sunnyside Stati Uniti, 1919 Regia: Charlie Chaplin

■ T. it.: *Charlot in campagna / Un idillio nei campi*; Sog., Scen.: Charlie Chaplin; F.: Roland Totheroh; Mo.: Charlie Chaplin; Scgf.: Charles D. Hall; Int.: Charlie Chaplin (lo sguattero tuttofare), Edna Purviance (la bella del villaggio), Henry Bergman (il padre della bella), Tom Wilson (il padrone), Tom Terris (il giovanotto di città), Tom Wood (il bambino corpulento), Loyal Underwood (il padre del bambino); Prod.: Charlie Chaplin per First National Pictures; Pri. pro.: 15 giugno 1919 ■ 35mm. L.: 522 m. D.: 20' a 22 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Roy Export Company Establishment Restaurato nel 2009 dalla Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / Print restored in 2009 at L'Immagine Ritrovata Laboratory.

Musiche originali di Charles Chaplin restaurate, riorchestrate e dirette da Timothy Brock, eseguite dal vivo by Orchestra Regionale dell'Emilia-Romagna/Fondazione Arturo Toscanini/ Original score by Charles Chaplin restored, re-orchestrated and conducted by Timothy Brock, performed live by Orchestra Regionale dell'Emilia-Romagna/Fondazione Arturo Toscanini

Lunedì 11 novembre 1918, dopo appena una settimana dall'inizio delle riprese, *Sunnyside* (ancora indicato con il titolo provvisorio *Jack All Trades* - "Jack tuttofare") subisce il primo di molti arresti: "la Pace è stata dichiarata alle 11 a.m. di oggi - si legge in una pagina del diario di lavorazione - niente riprese". Delizie dei materiali d'archivio in cui si mescolano con uguale grafia, storia, dettaglio aneddotico e segreti di produzione.

Primo film di ambientazione rurale in cui anche la dinamica amorosa contrappone città e campagna, in *Sunnyside* l'autorità del manganello acquisisce le sembianze del padrone sfruttatore (tema già presente in *His Musical Career* e *Work*, verrà esplorato ulteriormente in *The Circus* e con valenza universale in *Modern Times*).

Chaplin gira senza ripetizioni una delle scene più ispirate, quella in cui Charlot guida le vacche al pascolo nella strada di campagna (in travelling laterale con un'inquadratura a tre quarti e leggermente dall'alto e poi travelling all'indietro mentre cammina verso la macchina da presa dietro le groppe degli animali). Lascia invece fuori dal montaggio finale la gag del barbiere con Albert Austin, progenitrice di quella da manuale di *The Great Dictator*. Passa alla storia la danza onirica con le ninfe: "Da dove vengono queste danzatrici? - scrive Delluc - non dal paese di Isadora Duncan, di Loie Fuller o dei Balletti Russi. Sono ninfe, vere ninfe in carne ed ossa... Quanto a Charlie... conoscete *L'après-midi d'un Faune*?"

Cecilia Cenciarelli

Monday, November 11, 1918, after just a week of filming, Sunnyside (still referred to with the working title Jack of All Trades) experienced its first of many interruptions: "Peace was declared 11 am," reads a page of the daily production report, "No shooting today". The joys of archive materials in which History, an anecdotal detail and production secrets are all written in the same hand.

Chaplin's first film in a rural setting where the dynamics of love pit the city against the country, Sunnyside replaces the authority of the club with an abusive boss (already a character in His Musical Career and Work, it would make a comeback a few years later in The Circus and become a universal theme with Modern Times). Chaplin shot in one round one of the most eloquent scenes: the Tramp herding cows along a country road (in a side travelling shot with a three-quarter view from slightly above and then a backward travelling shot as he walks toward the camera from behind the animals' rumps). The final cut left out a barber scene with Albert Austin, which would later be developed into the famous sequence in The Great Dictator. The oneiric dance with the nymphs made history: "Where do these dancers come from?" wrote Delluc, "not from the world of Isadora Duncan, Loie Fuller or the Ballets Russes.

They are true nymphs in flesh and blood... As for Charlie... have you seen L'après-midi d'un Faune?"

Cecilia Cenciarelli



© Roy Export S.A.S.

A Day's Pleasure Stati Uniti, 1919 Regia: Charlie Chaplin

■ T. it.: *Una giornata di vacanza*; Sog., Scen.: Charlie Chaplin; F.: Roland Totheroh; Mo.: Charlie Chaplin; Scgf.: Charles D. Hall; Op.: H. Wenger; Int.: Charlie Chaplin (il padre di famiglia), Edna Purviance (la moglie), Henry Bergman (il comandante del battello, un poliziotto), Tom Wilson (il marito grande e grosso), Babe London (sua moglie), Loyal Underwood (il vecchietto arrabbiato per la strada), Jackie Coogan (il bambino più piccolo); Prod.: Charlie Chaplin per First National Pictures; Pri. pro.: 15 dicembre 1919 ■ 35mm. L.: 844 m. D.: 33 a 22 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Roy Export Company Establishment Restaurato nel 2009 dalla Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / Print restored in 2009 at L'Immagine Ritrovata Laboratory.

Musiche originali di Charles Chaplin restaurate, riorchestrate e dirette da Timothy Brock, eseguite dal vivo by Orchestra Regionale dell'Emilia-Romagna/Fondazione Arturo Toscanini/ Original score by Charles Chaplin restored, re-orchestrated and conducted by Timothy Brock, performed live by Orchestra Regionale dell'Emilia-Romagna/Fondazione Arturo Toscanini

Concepito e realizzato con un certo affanno, come dimostrano i settantadue giorni di produzione contro i diciassette di riprese, e segnato da difficoltà personali (la perdita del primogenito, il matrimonio con Mildred Harris), *A Day's Pleasure* è forse il film della First National che più risente della mancanza di libertà artistica. Pressato dalle scadenze contrattuali e impaziente di tornare al nuovo progetto ispirato dall'incontro folgorante con Jackie Coogan, nell'autunno del 1919 e dopo una sospensione di oltre due mesi, Chaplin riprese la lavorazione di *A Day's Pleasure* e terminò il film in una manciata di giorni. Parodia dell'America della domenica e dei suoi riti piccolo borghesi (tra i titoli provvisori anche *The Ford Story*), *A Day's Pleasure* non aggiunge forse nulla all'enciclopedia chapliniana ma conferma la capacità del suo autore di aver scoperto, per dirla con René Clair, "la potenza originale del cinematografo", tirando fuori da una sedia pieghevole, da una Ford fumante e da un mucchio di bitume, tutto il comico possibile. Distribuito in quarantatré stati tra cui Filippine, India, Cile e Australia, *A Day's Pleasure* uscirà in Italia insieme a *Sunnyside* solo nel 1927.

Cecilia Cenciarelli

Conceived and made with a certain amount of labour, as demonstrated by the seventy-two days of production and seventeen days of shooting, and marked by personal problems (the loss of his first born son, his marriage to Mildred Harris), A Day's Pleasure is perhaps the First National film that shows the most signs of a lack of artistic freedom. Under the pressure of contract deadlines and impatient to get back to the project inspired by the extraordinary meeting with Jackie Coogan, in the fall of 1919 and after a break of over two months, Chaplin returned to working on A Day's Pleasure and completed it in a handful of days.

A parody of Sunday life in America and its middle class rituals (one of the working titles was The Ford Story), A Day's Pleasure perhaps does not make any real addition to the Chaplin encyclopedia, but it does confirm the filmmaker's ability with the "the unique power of the cinematograph", to use the words of René Clair, squeezing all the comedy possible out of a foldable chair, a smoking Ford and a load of tar. Distributed in forty-three countries including the Philippines, India, Chile and Australia, A Day's Pleasure was released in Italy along with Sunnyside years later in 1927.

Cecilia Cenciarelli



© Roy Export S.A.S.

One Week Stati Uniti, 1920 Regia: Buster Keaton, Edward F. Cline

■ T. it.: *Una settimana*; Sog., Scen.: Buster Keaton, Edward F. Cline; F.: Elgin Lessley; Mo.: Buster Keaton; Mu.: Irving Berlin; Int.: Buster Keaton (lo sposo), Sybil Seely (la sposa), Joe Roberts (il traslocatore); Prod.: Joseph M. Schenck per Metro Pictures; Pri. pro.: 1 settembre 1920 ■ 35mm. D.: 22' a 20 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Lobster Films

Musiche originali composte e dirette da Timothy Brock, eseguite dal vivo by Orchestra Regionale dell'Emilia-Romagna/Fondazione Arturo Toscanini/Original score by Timothy Brock performed live by Orchestra Regionale dell'Emilia-Romagna/Fondazione Arturo Toscanini

Una delle pizze era un 35 mm del 1919, un documentario educativo prodotto dalla Ford Motor Company sulle abitazioni portatili, intitolato *Home Made*. Sembrava a tutti gli effetti un documentario di routine, finché non notai un primo piano di un calendario. Rimasi così stupito che fermai la proiezione. Quell'immagine era esattamente la stessa che si vede più volte in *One Week* (*Una settimana*). (...) Era chiaro: *Una settimana* non era altro che una parodia di quel documentario. C'era un matrimonio in cui si vedeva una Ford modello T, così come nel film di Keaton, e c'era l'immagine ricorrente del calendario che serviva a spiegare come fosse possibile costruire una casa in una sola settimana.

Una settimana è uno splendido film, brillantemente concepito e girato in maniera impeccabile. A una distanza siderale delle comiche di Arbuckle, al punto da far sembrare quelle degli esempi piuttosto rudimentali. E all'epoca Keaton aveva soltanto 24 anni.

Ricordo di esser rimasto sbalordito, la prima volta che l'ho visto, dalla sequenza in cui Buster esce dal bagno e cade nel vuoto. Keaton spiegò come avessero scavato una buca, l'avessero riempita di paglia e avessero poi coperto il tutto con della terra. (...) Alla fine della giornata il gomito gli era diventato grande il doppio e anche il resto del corpo portava i segni delle ripetute cadute. Al Gilmore, il suo assistente atletico, quella sera lo cacciò sotto la doccia per un quarto d'ora e poi lo massaggiò con olio d'oliva.

Kevin Brownlow, *The Search for Buster Keaton* (Cineteca di Bologna di prossima pubblicazione)



[...] One 35mm roll was a documentary made in 1919 for the Ford Motor Company – Home Made, a Ford Educational on portable housing. It seemed a routine documentary until I saw a close-up of a calendar leaf. I was so startled that I stopped the machine. For that was the very image that was repeated throughout One Week. [...] And there was no doubt whatsoever that One Week was a parody of this Ford Educational. For there was a wedding, with a Ford T, exactly as in the

Keaton, and the recurring image of the calendar leaf was intended to show how the house could be built in One Week.

One Week is a brilliant film, beautifully thought-out, impeccably shot – such a quantum leap from the Arbuckles as to make them all seem positively crude. And when he made it, Keaton was a mere twenty-four years old.

I remember being astounded when I first saw the fall which Buster executes, stepping out of his bathroom door into thin air. Keaton described how a deep hole was dug, filled with straw, the turf replaced on top. [...] At the end of the day his elbow had swollen to double its size – and the rest of his body was swelling, too. Al Gilmore, his unit's physical trainer, kept him under a hot shower for fifteen minutes and rubbed him down with olive oil.

Kevin Brownlow, The Search for Buster Keaton (Cineteca di Bologna forthcoming publication)

Programma a cura di / Programme curated by Peter von Bagh

A Gentleman of Paris Stati Uniti, 1927 Regia: Harry d'Abbadie d'Arrast

■ Trad. let.: Un gentiluomo di Parigi; Sog.: dal racconto *Bellamy the Magnificent* di Roy Horniman; Scen.: Benjamin Glazer, Herman J. Mankiewicz, Chandler Sprague; F.: Harold Rosson; Int.: Adolphe Menjou (Marchese de Marignan), Shirley O'Hara (Jacqueline), Arlette Marchal (Yvonne Dufour), Ivy Harris (Henriette), Nicholas Soussanin (Joseph Talineau), Lawrence Grant (Generale Baron de Latour), William B. Davidson (Henri Dufour), Lorraine MacLean (ragazza del guardaroba); Prod.: Jesse L. Lasky, Adolph Zukor per Paramount Famous Lasky; Pri. pro.: 1 ottobre 1927 ■ 35mm. D.: 65' Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Library of Congress per concessione di Paramount

Harry d'Abbadie d'Arrast fu consulente parigino per *A Woman of Paris* (*La donna di Parigi*) e assistente alla regia per *The Gold Rush* (*La febbre dell'oro*). Non è irragionevole dunque collocare i suoi successivi film come regista nel solco della scuola chapliniana, in particolare nella sua variante lubitschiana che proprio da *Woman of Paris* trae origine. Il titolo stesso di questo suo secondo lungometraggio sembra suggerire l'idea dello *spinoff*. Anche se, per me, la caustica celebrazione delle baldorie e dei misfatti di un ricco mascalzone (Adolphe Menjou) e la vendetta del suo cameriere (Nicholas Soussanin) fanno pensare piuttosto a Stroheim, in particolare per la meticolosa cura nei dettagli, per quanto qui gli incroci fatali vengano presi molto più alla leggera. Ma probabilmente il riferimento più congruo è quello letterario. Qui il nome da citare è Schnitzler (attraverso il romanzo del 1904 e il lavoro teatrale di Roy Horniman nel 1908, aggiornati dalle secche didascalie di Herman J. Mankiewicz), così come l'allegria forzata e la ricchezza maledetta del successivo *Laughter* rimanderanno, con la mediazione di Donald Ogden Stewart, a Francis Scott Fitzgerald. Jonathan Rosenbaum



Harry d'Abbadie d'Arrast worked as Parisian advisor on A Woman of Paris and as assistant director on The Gold Rush. So it's reasonable to place his own films squarely in the School of Chaplin--particularly the Lubitsch branch emanating from A Woman of Paris. Even the title of d'Arrast's second feature rightly suggests a spinoff. Yet for me, the caustic celebration of the carousing and deceit of a wealthy scoundrel (Adolphe Menjou) and the revenge of his servant (Nicholas Soussanin) also suggests Stroheim, above all in the sly attention to

details, even if the deadly games in this case aren't played for keeps. But maybe the most apt cross-references for d'Arrast are literary: Schnitzler here (though the literal source is a 1904 novel and a 1908 play by Roy Horniman, updated by Herman J. Mankiewicz's brittle titles), just as the forced gaiety and jaded wealth of the subsequent Laughter evoke F. Scott Fitzgerald by way of Donald Ogden Stewart. Jonathan Rosenbaum

Laughter Stati Uniti, 1930 Regia: Harry d'Abbadie d'Arrast

■ Trad. let.: Ridere; Sog.: Harry d'Abbadie d'Arrast, Douglas Z. Doty; Scen.: Harry d'Abbadie d'Arrast, Douglas Z. Doty, Herman J. Mankiewicz, Donald Ogden Stewart; F.: George J. Folsey; Mo.: Helene Turner; Mu.: Vernon Duke, Frank Tours; Su.: Ernest Zatorsky; Int.: Nancy Carroll (Peggy Gibson), Fredric March (Paul Lockridge), Frank Morgan (C. Morton Gibson), Glenn Anders (Ralph Le Sainte), Diane Ellis (Marjorie Gibson), Leonard Carey (Benham, il maggiordomo), Ollie Burgoyne (Pearl), Eric Blore, Charles Halton; Prod.: Monta Bell per Paramount Pictures; Pri. pro.: 25 settembre 1930 ■ 35mm. D.: 85'. Versione inglese / English version ■ Da: BFI National Archive per concessione di Paramount

Già membro degli Algonquin Wits, un gruppo di sofisticati intellettuali che si riuniva nell'Algonquin Hotel di Manhattan, nonché compagno

One of the Algonquin wits who went with Hemingway on his jaunts to Pamplona, Donald Ogden Stewart wrote about the high life of

di Hemingway nelle sue scorribande spagnole nella zona di Pamplona, Donald Ogden Stewart seppe descrivere dall'interno la vita dei ricchi viziati (come testimoniano sia il cinico e celebre racconto *The Secret of Success*, sia le sue sceneggiature per McCarey, Lubitsch e, soprattutto, Cukor). Negli anni Trenta si avvicinò a posizioni politiche radicali (cosa che gli valse un posto nella *black list* di McCarthy e quindi l'esilio) grazie a Ella Winter, la vedova di Lincoln Steffens. Ma le radici del suo scontento sono già visibili nella sceneggiatura di *Laughter*, il primo film sonoro di d'Arrast, prodotto da Herman J. Mankiewicz, una commedia amara che ebbe una qualche fortuna critica, ma nessun riscontro commerciale. D'Arrast (1897-1968), un aristocratico francese di origine basca, nato a Buenos Aires e morto a Montecarlo, proveniva da una famiglia agiata. Cosa che lo distingue evidentemente da Chaplin o da Lubitsch. Gli attori principali sono Glenn Anders, che più tardi sarebbe stato Grisby ne *La signora di Shanghai*, Nancy Carroll, Fredric March, Frank Morgan e Diane Ellis (in un ruolo pensato originariamente per Carole Lombard).

Jonathan Rosenbaum

the spoiled rich from the inside (as reflected not only in his cynical, classic short story The Secret of Success, but also in his work for McCarey, Lubitsch, and, especially, Cukor). Reportedly he became a radical (and later a blacklisted European exile) only after linking up with Ella Winter, the widow of Lincoln Steffens, in the mid-30s. But the seeds of his discontent are already apparent in his original script for d'Arrast's first talkie (1930), produced by Herman Mankiewicz – a despairing comedy that flopped commercially even while it had a certain critical success. D'Arrast (1897-1968) – a French-Basque aristocrat who was born in Buenos Aires and died in Monte Carlo – also differed from Chaplin and Lubitsch by being born into privilege. Glenn Anders, who would later play Grisby in The Lady from Shanghai, costars with Nancy Carroll, Fredric March, Frank Morgan, and Diane Ellis (in a part originally planned for Carole Lombard).

Jonathan Rosenbaum



1909



Cento anni fa: i film del 1909

A Hundred Years Ago: the Films of 1909

Programma a cura di Mariann Lewinsky
Programme by Marianne Lewinsky

Presentiamo circa cento film in dodici programmi, per mostrare nel presente del 2009 il mondo e il panorama cinematografico del 1909. La sezione "Cento anni fa" sembra mantenere le stesse caratteristiche dell'edizione dello scorso anno, tuttavia è cresciuta ancora, quasi in sordina; ne fa parte anche il primo programma di "Tutti i colori del mondo – I colori del 1909".

Con il programma inaugurale viene festeggiato un anniversario particolarmente significativo per il Festival del Cinema Ritrovato: i 100 anni dei festival del cinema. La nostra ricostruzione storica assembla otto (dei circa sessanta) film che furono proiettati, nell'ottobre del 1909, durante il "Primo Concorso Mondiale di Cinematografia" a Milano.

I programmi monografici "Italia 1909", "USA 1909" (entrambi doppi programmi), "Société Film d'Art 1909" e "Danimarca & Nordisk 1909" sono dedicati a delle cinematografie nazionali e a ditte di produzione. L'industria italiana, in rapida crescita, ha puntato sull'esportazione con film in costume, riprese documentaristiche e Cretinetti – la prima vera serie comica. Negli USA, D. W. Griffith gira nel 1909 per la Biograph nell'arco di un solo anno l'incredibile quantità di 142 film, ma la Vitagraph resta la più forte società americana presente sul mercato europeo. Incontrastata leader mondiale, la Pathé Frères non distribuisce solo la produzione della Société Film d'Art (dal nome indipendente), ma costruisce, sotto la direzione artistica di Albert Capellani, una società affiliata concorrente di maggior successo, la S.C.A.G.L. Infine, il newcomer danese Nordisk, con il suo trademark dell'orso bianco registrato il 23 aprile 1909, giocherà presto un ruolo di primo piano sul mercato cinematografico internazionale.

Nella relazione di ricerca di quest'anno – la settima del nostro progetto per una storia del cinema in tempo reale, anno dopo anno – rientra l'evocazione del mondo del 1909 attraverso le immagini del tempo ("Mondo perduto"), gli avvenimenti culturali di successo dell'anno ("Che c'è di nuovo nel 1909") e la situazione geopolitica segnata dal colonialismo e dall'ineguaglianza ("Il passato è un paese straniero").

Il 1909 cinematografico è a tutti gli effetti un anno-cardine in cui conclusioni e inizi si sovrappongono; mentre serie produttive caratteristiche del cinema degli esordi come le *féeries* e le fono-scenari si spengono lentamente ("Addio, Cinema delle origini"), prendono forma sia

We present twelve programmes, about a hundred films in total, with the aim of bringing the world (and the cinema world) of 100 years ago into our 2009 reality. So the scope of "A Hundred Years Ago" appears to be similar to that of last year's programme – but it has secretly expanded. For it also includes the first programme of "All the Colours in the World": "The Colours of 1909".

The opening programme of the Cinema Ritrovato festival celebrates a particularly appropriate anniversary: 100 years of film festivals. Our historical reconstruction brings together eight (of approximately sixty) films which were shown in October 1909 in Milan at the first ever international film festival, the "Primo Concorso Mondiale di Cinematografia".

Half of the monographic programmes are dedicated to a national cinematography and the others to specific production companies – "Italy 1909", "USA 1909" (both double programmes), "Film d'Art 1909" and "Denmark & Nordisk 1909".

The swiftly growing Italian industry was focusing on export, with its historical costume dramas, documentary films and Cretinetti – star of the first real comedy series. In the USA, in 1909 alone, Griffith shot an extraordinary total of 142 films for Biograph, while Vitagraph remained the dominant American studio in Europe. Pathé Frères, the unchallenged market leader, not only distributed the production of the nominally independent Société Film d'Art: it also set up, under the creative direction of Albert Capellani, a more successful competitor, S.C.A.G.L. And then there was the Danish newcomer, Nordisk, which registered its polar bear Trademark on 23rd April 1909 and would soon play a very prominent role in the international film market.

Our research project has been running since 2003 and provides a cinema history in real time, year by year. This is its seventh interim report and it includes some context evoking the world of 1909; in images of the time ("Lost World"), in the most momentous cultural events of the year ("What's New in 1909") and in the geopolitical situation, marked as it was by colonialism and inequality ("Wanderlust and Geopolitics").

In terms of cinema, 1909 was a clear turning point. Ends and begin-

generi che fenomeni di fondamentale importanza per gli anni a venire: la star cinematografica, il cinegiornale, il lungometraggio ("Pronti per il lungometraggio"). Le trasformazioni sono accompagnate da costanti. Ad esempio si osserva, dagli albori fino almeno al 1916/1917, nelle riprese in esterni, la coesistenza del caso e dell'intenzione ossia del "dal vero" e della finzione, nello stesso spazio visivo e temporale. Da questa caratteristica basilare del cinema delle origini nasce la grande attrazione del "Cinema of Attractions", come viene definito da Tom Gunning – che è spesso "Un cinema di distrazioni", come proposto da Luke McKernan.

Storia del cinema del 1909: il settore si organizza

Nella maggior parte dei paesi, la cinematografia e lo spettacolo cinematografico, ai loro inizi, finivano per così dire ad occhi chiusi sotto la legislazione dei mercati e del commercio ambulante. Ma dopo l'enorme crescita dell'industria cinematografica e del settore dell'esercizio (ormai in parte rilevante sedentario) nel 1907-1908, la società e i legislatori iniziarono a reagire nei confronti del nuovo mezzo; così nel 1909 ecco i primi casi di censura e di limitazioni all'accesso per i bambini. Il 1909 è entrato nella storia del cinema come l'anno del "Congrès International des Fabricants de Film" di Parigi che si tenne agli inizi di febbraio sotto la presidenza di Georges Méliès e il patronato di Charles Pathé e George Eastman. Era una reazione dei produttori europei al trust monopolistico costituito da Edison nel 1908 con lo scopo di escludere la forte concorrenza europea dal lucroso mercato americano; inoltre ci fu il tentativo da parte di Edison di dare ai membri del trust l'esclusività sulla pellicola vergine Kodak prodotta da Eastman, che rifiutò dopo che Charles Pathé aveva minacciato di assumersi in proprio la produzione di pellicola. Stando ai risultati approvati il congresso stabilì una standardizzazione della perforazione, un prezzo fisso di 1,25 lire al metro di pellicola per quattro mesi di noleggio (solo leggermente al di sotto della tariffa di 1,50 lire per la vendita, anch'essa fissa, fino ad allora) e, con forte sostegno della Pathé, un rapido cambiamento, dalla vendita ai concessionari locali al noleggio diretto agli esercenti. Questo portò a dei boicottaggi a livello regionale nei confronti della Pathé e nel caso dell'Inghilterra alla cacciata del diavolo francese attraverso il belzebù americano. L'apertura del mercato britannico all'importazione dagli USA recò più danni ai produttori cinematografici locali che non alla potente Pathé.

Per quanto tempo ancora?

Ormai sono in molti, a chiedersi e a chiedere a me per quanto tempo ancora possa essere portato avanti il programma "Cento anni fa". Evidentemente si pensa che dopo il 1910 il corto sia agli sgoccioli e che da lì sopraggiunga il lungometraggio e che la storia del cinema sia la storia del film di finzione. Ma il nostro obiettivo è diverso: vogliamo far conoscere il panorama completo della produzione cinemato-

nings overlapped. This was the year when several series typical of early cinema, such as the féerie and films with sound on disc, started to peter out ("Farewell, Early Cinema") and other genres and phenomena, crucial in the coming years, had begun to take shape: film stars, newsreels, feature-length films ("Coming Attraction: Feature Length"). But alongside these changes some things remained constant. For example, from the earliest days until at least 1916 or 1917 accident rubbed shoulders with intention: non-fiction and fiction were happy to share the same space and time. This basic feature of the early cinema is a major attraction of the Cinema of Attractions, as defined by Tom Gunning: which is also often a "Cinema of Distractions", as proposed by Luke McKernan.

Cinema History 1909: The Industry Gets Organised

In most countries early films and film exhibition fell, almost unnoticed, into the legislative sector of travelling trades. But once film production and exhibition (which had become increasingly sedentary) had experienced a massive growth spurt, society and the law started to react to the new medium: 1909 saw the first cases of censorship and admission restrictions for children.

1909 has entered cinema history as the year of the Paris "Congrès International des Fabricants de Film", which took place in early February, with Georges Méliès as its chairman and Charles Pathé and George Eastman its patrons. This was the European producers' reaction to the "Trust" which Edison had set up in 1908, with the aim of excluding European production from the lucrative American market. Edison was also trying to ensure for the members of the cartel exclusive rights in the use of film stock produced by Eastman. (Eastman himself dropped this idea, when Charles Pathé threatened to go into film stock production on his own account). The congress notched up a number of lasting agreements: technical standardisation of the perforation, a fixed rental tariff per metre of film (which lay only slightly below the sales tariff in force at the time) and the swift transition, pushed by Pathé, from sales to rentals, to the disadvantage of local retailers. This led to regional boycotts of Pathé and, in the case of Great Britain, to the French devil being ousted by the American Beelzebub. The opening of the British market to American imports would come to inflict far more damage on the local producers than the mighty Pathé had done.

How Much Longer?

Many people are now wondering – and asking me – how much longer our "A Hundred Years Ago" programme can go on. Most seem convinced that the short film disappeared shortly after 1910 and the feature-length film took over. This might be correct if one assumes that film history is the history of the entertainment feature. But our aim is to discover and present film production of the past in

grafica del passato. In questo modo proponiamo, come inevitabile effetto collaterale, anche la storia della programmazione cinematografica. A partire dal 1908 i film del genere drammatico diventano decisamente più lunghi, ma un dramma non fa uno spettacolo cinematografico. Ai programmi polifonici del periodo del cortometraggio prima del 1910 segue, come struttura base dei programmi cinematografici fino alla fine del cinema muto, il triplo accordo, composto da documentario, dramma e comica. Quindi "Cento anni fa" potrebbe proseguire ancora a lungo.

Lacune e aggiunte

Mettere in programma determinati film e argomenti significa dover rinunciare ad altri. I temi del circo, dell'alcolismo, della follia e del turismo non hanno purtroppo trovato posto, così come, per citare un unico titolo, non c'è stato spazio neanche per l'imponente versione filmica della Société Film d'Art, di *Resurrezione* di Tolstoj. È però in programma *L'Assommoir*, un film che ha avuto la sua prima già alla fine del 1908, di cui l'anno scorso non avevamo trovato copie, che possiamo recuperare quest'anno grazie ad una copia completa, rinvenuta in Belgio. Durante i visionamenti per il festival, succede regolarmente che diversi film vengano identificati e datati. Abbiamo mantenuto nel programma due film particolarmente interessanti, che oggi sappiamo essere del 1908.

Ringraziamenti

Come ogni anno, il catalogo Pathé di Henri Bousquet è stato un'indispensabile, inestimabile bussola per potersi orientare nella giungla del cinema degli esordi. Il libro per l'isola.

"Cento anni fa" è un programma che si realizza grazie al lavoro di squadra. Un ringraziamento speciale per la bella e fruttuosa collaborazione, a Giovanni Lasi (curatore "Concorso Milano 1909" e "Italia 1909"), Luigi Virgolin (co-curatore "Italia 1909"), Tom Gunning (curatore "USA 1909"), Béatrice De Pâstre e Alain Carou (curatori "Film d'Art") e Thomas Christensen (curatore "Danimarca & Nordisk").

Nella preparazione al programma ho visionato circa 400 film in dieci archivi europei; questo comporta molto lavoro per molte persone. In loro rappresentanza ringrazio qui per nome Bryony Dixon (Londra), Caroline Patte (Parigi) e Elif Rongen Kaynakci (Amsterdam).

Per la terza volta siamo in grado di esporre dei manifesti di film del 1909 dalla collezione della Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, originali di una qualità straordinaria. Ringraziamo i generosi prestatori a nome di tutti i visitatori del festival per questi preziosi documenti.

I film di produzione Pathé o Gaumont sono proiettati per gentile concessione di Gaumont Pathé Archives.

I programmi qui pubblicati possono subire leggere variazioni.

Mariann Lewinsky

all its manifestations. As what could be called an unavoidable side effect, we are also generating a history of cinema programming. From 1908 onward one genre, the scène dramatique, became noticeably longer. But one long drama does not make a cinema programme. The polyphonic programmes of the short film era are succeeded by the triadic harmonies of documentary-comedy-drama, the basic structure of cinema programmes up to the end of the silent film era. "A Hundred Years Ago" will continue for a good while yet.

Gaps and Additions

The process of programming certain themes or films means we have to forego others. Sadly, no place could be found for the circus, alcoholism, madness and tourism, all themes which were tackled in several works of 1909. Likewise, to name but one title, we had to cut Film d'Art's impressive filming of Tolstoy's Resurrection. L'Assommoir, however, is in the programme, although it had its première at the end of 1908, because we could not locate a complete copy last year. In the course of viewing for the programme, films are often newly-identified or more precisely dated. In two cases productions now dated to 1908 were kept, as particularly worthwhile extras.

Thanks

This year, as before, Henri Bousquet's Pathé catalogue has been an indispensable, invaluable compass in the jungle of early cinema.

My special thanks go to Giovanni Lasi (curator "Concorso Milano 1909" and "Italy 1909"), Luigi Virgolin (co-curator "Italy 1909"), Tom Gunning (curator "USA 1909"), Béatrice De Pâstre and Alain Carou (curators "Film d'Art 1909") and Thomas Christensen (curator "Denmark & Nordisk 1909") for their precious work and cooperation. While preparing the programme I viewed about 400 films in ten European archives, and that meant a lot of work for a lot of people. Thanks are due to Bryony Dixon (London), Caroline Patte (Paris) and Elif Rongen Kaynakci (Amsterdam) and many others, too numerous to mention.

For the third time we are featuring an exhibition of film posters, this one from 1909, from the collection of the Fondation Jérôme Seydoux-Pathé. These are originals, of extraordinary quality and very rarely exhibited. On behalf of all those attending the festival, we thank those who have so generously lent us these unique documents.

All Pathé and Gaumont titles are shown with permission of Gaumont Pathé Archives.

Please note that there may be some small changes to the published programme.

Mariann Lewinsky

PROGRAMMA 1 – MILANO 1909: IL PRIMO CONCORSO MONDIALE DI CINEMATOGRAFIA

PROGRAMME 1 – MILAN 1909: THE 1ST WORLD FILM COMPETITION

Nell'articolo intitolato "Esposizione, congresso, concorso et similia", apparso sulla "Rivista Fono-Cinematografica" del 4 agosto 1908, il redattore Vice X già preannuncia il prossimo allestimento di un concorso cinematografico internazionale da tenersi a Milano. La gestazione del progetto si rivelerà lunga e complessa, ma un anno più tardi il capoluogo lombardo sarà effettivamente la sede della più grande *kermesse* cinematografica mai tenutasi in Italia.

Grazie all'organizzazione di un apposito comitato promotore presieduto dall'industriale Edoardo Banfi e composto da personalità di primo piano della vita culturale, sociale e politica milanese, il 17 ottobre 1909 viene ufficialmente inaugurato il I° Concorso Mondiale di Cinematografia; sede della manifestazione una tra le più prestigiose sale milanesi, il cinema-teatro Santa Redegonda situato nel centro della città.

Al concorso aderiscono tutte le principali case di produzione italiane affiancate da un numero considerevole di società estere: sono presenti le francesi Lux, Eclipse, Théophile Pathé, Eclair, Le Lyon, l'americana Vitagraph, la tedesca Bioscope e la svedese Film Co. y Globe. Nonostante la non trascurabile assenza della Gaumont e soprattutto della Pathé Frères, il concorso milanese è indiscutibilmente un avvenimento di portata internazionale, momento simbolico del definitivo ingresso dell'Italia nel *gotha* della cinematografia mondiale. I film presentati sono 70 per quasi 20 mila metri di pellicola e vengono sottoposti al giudizio di un giuri internazionale incaricato di assegnare alle Case più meritevoli i numerosi premi messi in palio da enti civici, istituzioni e singole personalità cittadine.

Dopo una prima visione da parte della giuria le pellicole vengono distribuite in vari cinema della città per le proiezioni pubbliche che si susseguono a ciclo continuo dalle 10 del mattino fino alla mezzanotte. Nonostante l'aumento del prezzo del biglietto gli spettatori accorrono numerosi, decretando il grande successo della manifestazione che conquista largo spazio sulla stampa specializzata, ma anche sui più importanti quotidiani della città.

Tra i film che riscuotono maggior favore dal pubblico e dalla critica i drammi storici in costume come *Nerone* dell'Ambrosio, *Patrizia e schiava* della Cines o *La via della Croce*, presentato dalla Vitagraph, oltre alle riduzioni di opere letterarie quali il *Macbeth* (Cines) e *Saggi dell'Inferno dantesco* (S.A.F.F.I. – Comerio); massiccia è la proposta di film "dal vero" tra cui l'acclamato *Caccia al leopardo*, produzione Ambrosio, *I Bersaglieri* realizzato dalla piccola società Ancona Film, i documentari della Adolfo Croce e l'esotico *Città e cimiteri arabi* della Théophile Pathé; seppur in numero limitato vengono presentati alcuni film di genere fantastico – tra gli altri *La principessa Nicotine* (Vitagraph) – e qualche comica come *La fidanzata di Cretinetti* con protagonista

In an article entitled "Esposizione, congresso, concorso et similia" that appeared in the August 4 issue of "Rivista Fono-Cinematografica" of 1908, sub-editor X announced the preparation of an international film competition to be held in Milan. The project had a long and complex gestation period, but one year later the capital city of Lombardy did host the largest cinema event ever held in Italy.

With a special organizing committee chaired by industrialist Edoardo Banfi and composed of prominent figures of Milan's cultural, social and political scene, on October 17, 1909, the 1st World Film Competition was inaugurated; the event was held at one of the most important venues of Milan, the cinema-theater Santa Redegonda, located in the center of town.

All the main Italian production companies participated in the competition along with a considerable number of foreign companies: Lux, Eclipse, Théophile Pathé, Éclair and Le Lyon from France, Vitagraph from the US, Bioscope from Germany and Film Co. y Globe from Sweden. There were several important no-shows: Gaumont and Pathé Frères. Nevertheless, the Milan competition was indisputably a significant international event, a symbolic moment for Italy's entry among the leaders of world cinema. 70 films totaling almost 20,000 meters in length were presented and scrutinized by an international jury, which had the task of awarding the various prizes offered by civic bodies, institutions and individuals.

After the jury had watched the films, they were distributed among the city's cinemas for public screenings that started at ten in the morning and went on until midnight. Despite the higher ticket price, people flocked to theaters, demonstrating the event's great success. In fact, it appeared in all the specialist publications but also in the city's more important papers.

*Among the films that were successful with the public and the critics were the historical dramas with period costumes such as Ambrosio's *Nerone*, Cines' *Patrizia e schiava* or Vitagraph's *The Way of the Cross*, in addition to film adaptations of literary works like *Macbeth* (Cines) and *Saggi dell'Inferno dantesco* (S.A.F.F.I. – Comerio); there was also a great number of actuality films including the acclaimed work *Caccia al leopardo*, produced by Ambrosio, *I Bersaglieri* made by the small company Ancona Film, documentaries by Adolfo Croce and the exotic *Villes et cimetières arabes* produced by Théophile Pathé; though few, there were also fantasy films – including *Princess Nicotine* (Vitagraph) – and comedies, like *La fidanzata di Cretinetti* starring André Deed, an Itala film that debuted that same year.*

At the end of seventeen days of screenings, on November 2 the 1st World Film Competition of Milan officially ended, with the awarding of

1909

André Deed, che proprio nel 1909 fa il suo esordio tra le fila dell'Italia film.

Al termine di una programmazione di ben 17 giorni, il 2 novembre viene decretata la chiusura del I° Concorso Mondiale di Cinematografia di Milano, con l'assegnazione di 9 medaglie d'oro e 6 d'argento: i premi più prestigiosi sono aggiudicati alla Cines, all'Ambrosio, alla S.A.F.F.I. – Comerio, alla Pasquali & Tempo, alla Adolfo Croce e alle "estere" Lux, Eclipse e Vitagraph.

L'evento milanese chiude i battenti, ma le conseguenze positive che ne deriveranno vanno ben oltre il successo contingente della manifestazione: con il I° concorso Mondiale l'Italia del cinema si scrolla definitivamente di dosso quella dimensione provinciale che l'aveva caratterizzata negli anni precedenti, acquisendo definitivamente una visibilità internazionale che sarà il prodromo per la successiva scalata ai mercati del mondo.

Giovanni Lasi

9 gold medals and 6 silver ones: the most important prizes went to Cines, Ambrosio, S.A.F.F.I. – Comerio, Pasquali & Tempo, Adolfo Croce and to the "foreign" companies Lux, Eclipse and Vitagraph.

The Milan event never opened its doors again, but its positive consequences went beyond just the competition's immediate success: with the 1st World Competition Italian cinema finally shed its provincial limits and acquired international visibility, foreshadowing its ascent in the international marketplace.

Giovanni Lasi

Nerone Italia, 1909

■ Prod.: Ambrosio ■ 35mm. L.: 291 m. Col ■ Da: CSC-Cineteca Nazionale

I bersaglieri Italia, 1909

■ Prod.: Ancona Film ■ 35mm. L.: 200 m. Col. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna – Lanterna Film

La Légende du premier violon Francia, 1909

■ T. it.: *La leggenda del violino*; Prod.: Eclipse ■ 35mm. L.: 211 m. Col ■ Da: Lobster Films

The Niagara in Winter Dress Stati Uniti, 1909

■ T. alt.: *Niagara in Winter*; T. it.: *Le cascate del Niagara in inverno*; Prod.: Vitagraph ■ 35mm. L. 54 m ■ Da BFI National Archive

Villes et cimetières arabes Francia, 1909 Regia: Alexandre Promio

■ T. it.: *Città e cimiteri arabi*; Prod.: Théophile Pathé ■ 35mm. L.: 72 m ■ Da: CNC – Archives Françaises du Film

Princess Nicotine Gran Bretagna, 1909

■ T. alt.: *The Smoke Fairy*; T. it.: *La principessa Nicotine*; Prod.: Vitagraph ■ 35mm. L.: 109 m. Col ■ Da: Cineteca del Friuli / Lobster Films

Patrizia e schiava Italia, 1909

■ Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 300 m. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: BFI National Archive

La fidanzata di Cretinetti Italia, 1909

■ T. sp.: *El casamiento de Toribio*; Prod.: Itala-Film ■ 35mm. L.: 45 m ■ Da: BFI National Archive

PROGRAMMA 2 – CHE C'È DI NUOVO NEL 1909: CINEGIORNALI! BALLETS RUSSES! CRETINETTI! PROGRAMME 2 – WHAT'S NEW IN 1909: NEWSREELS! THE BALLETS RUSSES! CRETINETTI!

A marzo Pathé lancia “la cronaca degli ultimi avvenimenti”, il primo cinegiornale. Il “Pathé-Journal” – e il rapido susseguirsi dei prodotti delle altre case concorrenti – assicurano per decenni ai film d'attualità e agli altri generi dal vero un posto saldo nel programma dei cinema, anche dopo l'arrivo del lungometraggio. Non abbiamo trovato la scatola con scritto sopra “Pathé Journal No. 1”, ma sono sufficienti altri film per una cronaca delle novità del 1909.

La prima stagione parigina dei Ballets Russes!

Le scene di danza dei Ballets Russes, scovati nel CNC, sono un vero e proprio evento: sono infatti le uniche riprese di solisti della compagnia di Sergej Diaghilev durante la loro trionfale prima stagione parigina del 1909. È stato uno dei più grandi avvenimenti culturali dell'epoca. Si possono vedere Tamara Karsavina, partner di Vaslav Nijinsky fino al 1913, così come Alexandra Baldina e Theodore Kosloff (probabilmente il secondo cast al posto di Karsavina / Nijinsky in *Les Sylphides*). Per i documenti dobbiamo ringraziare il produttore Jules de Froberville la cui ditta “Les Films du Lion”, secondo la filmografia fornita da Eric Loné, ha fatto uscire nei due anni (1908-1910) della sua breve attività all'incirca 200 titoli.

L'aviazione e la prima ripresa aerea

Nel 1909 i fratelli-aviatori Wright si trovano in tournée per l'Europa e la loro ripresa aerea fatta del volo su Roma del 24 aprile 1909 vale come una prima. Accompagnati da un grosso clamore di stampa, avvengono i primi spettacoli aerei, a Reims in agosto e a settembre a Brescia, eventi “Open Air” spettacolari davanti al pubblico, tra cui molti nobili, militari e celebrità del mondo della cultura. Franz Kafka, in compagnia di Otto e Max Brod, è presente a Brescia e vede come “Gabriele D'Annunzio, piccolo e debole, danza apparentemente timido davanti al conte Oldofredi” e come “dalla tribuna oltre il parapetto sporge il viso massiccio di Puccini” (F. Kafka, *Die Aeroplane von Brescia*, in “Bohemia”, n. 269, 29 settembre 1909).

Henri Bousquet riferisce che il film Pathé di sei minuti sulla prima traversata aerea della Manica da parte di Blériot (il 25 luglio 1909) lo si poteva già vedere nella stessa serata nel cinema “Pathé Omnia” di Parigi. L'efficace racconto di questo film mette in evidenza una volta di più in che misura le trasformazioni formali adoperate nel film dal vero precedevano quelle dei generi di finzione.

Faits divers: Futurismo! Montessoril Joyce apre un cinema a Dublino!

Cent'anni dopo risulta evidente che gli aeroplani del 1909 siano più strettamente imparentati con gli aquiloni giocattolo e con le biciclette

In March Pathé launched its “optical report on the latest events” – the first newsreel. The Pathé Journal, and the competing newsreels which came hot on its heels from other companies, ensured a secure place for current affairs and other non-fiction genres of the short film period (such as travelogues and industry films) in cinema programmes for decades to come, even after the switchover to feature length for fiction films. We did not find a film can marked “Pathé Journal No. 1”, but there were enough other films for an optical report on the latest events of 1909.

First Paris season of the Ballets Russes!

The Ballets Russes dance scenes found at the CNC are really sensational: these are probably the only record in moving images of Sergei Diaghilev's soloists in their dazzling first Paris season of 1909, one of the biggest cultural events of the epoch. We see Tamara Karsavina, who was Vaslav Nijinsky's partner until 1913, as well as Alexandra Baldina and Theodore Kosloff (possibly understudying for Karsavina and Nijinsky in Les Sylphides). For these documents we have to thank the producer Jules de Froberville. According to Eric Loné's filmography, de Froberville's company, “Les Films du Lion”, brought out about 200 titles during its brief two-year (1908-1910) existence.

Aviation and the first aerial film!

*In 1909 the Wright brothers were on a European tour, and the film they shot on a flight over Rome on 24 April 1909 is thought to be the first of its kind. The first international aviation meetings took place – with massive press coverage – in August in Reims and in September in Brescia. These were spectacular open-air events for an audience including prominent members of the nobility, the military and the cultural elite. Franz Kafka, accompanied by Otto and Max Brod, was at the Brescia show and observed how “Gabriele D'Annunzio, short and puny, seems shy as he dances in front of Conte Oldofredo” and how “Puccini's heavy features look over the airfield from the grandstand” (F. Kafka, *Die Aeroplane von Brescia*, in “Bohemia”, No. 269, 29 September 1909).*

Bousquet notes in the Pathé catalogue, referring to the six-minute film of Blériot's first flight over the English Channel (on 25 July 1909), that it had been screened on the very evening of the flight in the “Pathé Omnia” cinema in Paris. The film's efficient narrative shows us yet again that formal developments in non-fiction genres had the capacity to outstrip those in their fictional counterparts.

che con gli aerei di oggi, ma non ci sono dubbi, la nascente aviazione (così come la cinematografia) ha ispirato lo slogan del futurismo "Velocità, dinamica, tecnica, guerra!". Con un poliziotto futurista in moto accelerato, celebriamo l'apparizione del manifesto futurista di Filippo Tommaso Marinetti nel febbraio del 1909 a Bologna e a Parigi. Dall'Italia arriva anche un antidoto a questa avanguardia nemica della donna e imbevuta di guerra: la pedagogia moderna. La dottoressa Maria Montessori pubblica nel 1909 sulla base del proprio lavoro sociale la prima versione della sua opera pionieristica *Il metodo della pedagogia scientifica*. A lei è dedicata la penetrante serie di ritratti di bambini in *Concorso di bellezza fra bambini* a cui si abbina in modo straordinariamente fortuito *L'Asilo nido per bambini* (*Une pouponnière à Paris*). Quest'ultimo era uno dei film in programma il 20 dicembre 1909 per l'inaugurazione del cinema "Volta" a Dublino. L'iniziatore di questa impresa senza successo – il "Volta" fu venduto in perdita già nel giugno del 1910 – era James Joyce, un entusiasta del cinema che sperava di poter migliorare le proprie modeste entrate da professore d'inglese a Trieste.

Il debutto della star di cinema

Incredibile, ma a volte ci sono delle risposte chiare a delle domande importanti. Domanda: Chi è stata la prima Star del cinema e quando? Risposta: Cretinetti, 1909. André Deed aveva lasciato la Francia e la casa Pathé alla fine del 1908. Nel 1909 gira per la Itala 28 film i cui titoli contengono tutti Cretinetti come protagonista principale. Altre stelle nascenti sono entrate nel business (tra cui Sarah Duhamel, Prince, Stacia Napierkowska e Max Linder), ma la loro apparizione sul mercato con nome e personaggio fisso avviene solo in seguito, imitando il modello di Cretinetti. Linder, che viene già pagato profumatamente dalla Pathé per le sue sceneggiature e film, girerà nel 1909 solo undici film e in nessun titolo viene riportato il nome Max. Non è neanche arrivato ad essere sempre "Max il dandy" ma può ancora apparire come un giovane ragazzo (*Amoureux de la femme à barbe*).

Contemporaneamente al comico, fa il suo debutto anche la diva. Da Psyche e Cleopatra fino ad Antinea – i ruoli orientalizzanti ed ellenizzanti dell'attrice (ed ex-danzatrice) Stacia Napierkowska sembrano copiati direttamente dai ruoli del repertorio dei Ballets Russes.

Mariann Lewinsky

Miscellaneous: Futurism! Montessori! Joyce Opens a Cinema in Dublin!

A hundred years later it is clear to us that the aeroplanes of 1909 had more in common with kites and bicycles than with the planes of today. Yet it was certainly the impact of aviation (and of the cinematograph) which inspired the slogan of futurism, "Velocità, dinamica, tecnica, guerra!" ("Speed, dynamism, technology, war!"). We salute the publication of Filippo Tommaso Marinetti's Futurist manifesto in February 1909, in Bologna and Paris, with a futuristically speeded up policeman. Also from Italy came a counterforce to this misogynistic, war-loving avant-garde: modern pedagogy. In 1909 Dr. Maria Montessori published the first edition of her groundbreaking work Il metodo della pedagogia scientifica, based on her own social work. To her we dedicate the lovely series of children's portraits in Concorso di bellezza fra bambini. Une Pouponnière à Paris, one of the films in the programme of 20 December 1909 at the opening of the "Volta" cinema in Dublin, happens to complement it brilliantly. This ultimately unsuccessful initiative – the "Volta" would be sold at a loss in June 1910 – was the brainchild of James Joyce, a film buff who was hoping to supplement his meagre income as an English teacher in Trieste.

Debut of the Movie Star!

Sometimes there actually are clear answers to important questions. Question: Who was the first film star and when? Answer: Cretinetti. 1909.

André Deed had left France and Pathé at the end of 1908. In 1909 he made 28 films for Itala. All 28 titles include the name of the lead, Cretinetti. Other up-and-coming stars were already in the business (including Sarah Duhamel, Prince, Stacia Napierkowska and Max Linder), but it was only later that they would be marketed on the basis of their name and a specific acting persona, as Cretinetti had been. In 1909 Linder was already well paid by Pathé, but he made only 11 films all year and none had the name Max in the title. At this stage he was not always Max the Dandy and could also play a schoolboy if called on to do so (Amoureux de la femme à barbe/ In Love with the Bearded Woman).

At the same time as the comic, this year also saw the birth of the diva, the glamour goddess. From Cleopatra to Antinea, the range of classical and oriental cinema roles played by Stacia Napierkowska could have been taken directly from a Ballets Russes programme.

Mariann Lewinsky

Prima stagione dei Ballets Russes a Parigi / *First Paris season of the Ballets Russes*

La Danse du flambeau Francia, 1909 Regia: Jules de Froberville

■ Int.: Tamara Karsavina; Prod.: Les Films du Lion ■ 35mm. L.: 31 m. Bn ■ Da: CNC – Archives Françaises du Film

Pas-de-deux et soli Francia, 1909 Regia: Jules de Froberville

■ Int.: Alexandra Baldina, Theodore Kosloff; Prod.: Les Films du Lion ■ 35mm. L.: 86 m. Bn ■ Da: CNC – Archives Françaises du Film

Aviazione e cinegiornale / *Aviation and newsreels*

Wilbur Wright und seine Flugmaschine Francia, 1909

■ Prod.: Eclipse ■ 35mm. L.: 73 m. Bn ■ Da.: Filmarchiv Austria

Blériot traverse la Manche (25.07.1909) Francia, 1909

■ T. ing.: *Blériot Crosses the Channel*; Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 110 m. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: BFI National Archive

Les Surprises de l'aviation Francia, 1909

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 161 m. Bn ■ Da: BFI National Archive

Fait divers / *Miscellaneous*

Une Pouponnière Francia, 1909

■ T. ted.: *Kinderbewahranstalt*; Prod.: Pathé ■ 35mm [frammento]. L.: 45 m. Bn ■ Da.: BFI National Archive

Concorso di bellezza fra bambini a Torino Italia, 1909

■ Prod.: Aquila Films ■ 35mm. L.: 66 m. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederland Filmmuseum

The Electric Policeman Francia, 1909

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 120 m. Bn ■ Da: BFI National Archive

Star di Cinema / *Movie Stars*

Cretinetti paga i debiti Italia, 1909

■ Int.: André Deed; Prod.: Itala-Film ■ 35mm. L.: 154 m. Bn ■ Da: BFI National Archive

Une Femme doit suivre son mari Francia, 1909

■ Int.: Sarah Duhamel; Prod.: Gaumont ■ 35 mm. L.: 115 m. Imbibito / Tinted ■ Da: CNC – Archives Françaises du Film

Amoureux de la femme à barbe Francia, 1909

■ Int.: Max Linder; Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 120 m. Bn ■ Da: Nederlands Filmmuseum

La Fable de Psyche Francia, 1909

■ Int.: Stacia Napierkowska; Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 108 m. Pochoir ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

Dans l'Hellade Francia, 1909

■ Int.: Stacia Napierkowska; Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 74 m. Bn ■ Da: Nederlands Filmmuseum

PROGRAMMA 3 – PRONTI PER IL LUNGOMETRAGGIO PROGRAMME 3 – COMING ATTRACTION: FEATURE LENGTH

I film diventano adesso più lunghi – no, i film non diventano per davvero più lunghi, solo alcuni. In quasi tutte le serie (cioè nei diversi generi) la lunghezza dei film nel 1909 è tra i 100 e i 200 metri: non è molto di più rispetto al 1907 e non è neanche molto meno rispetto al 1914. I film lunghi (quelli che oggi vengono chiamati lungometraggi) si concentrano tra le scènes dramatiques e di tanto in tanto si trova un film lungo di viaggio e d'esplorazione come *Chasse en Abyssinie* (Hyacinthe Pirmez, 1908-1909, 900 metri). I film brevi del 1909 ci colpiscono spesso per l'efficienza narrativa e la raffinatezza con cui organizzano un'azione comica o tragica che, non compressa, occuperebbe un film lungo.

“L'Assommoir fut le premier film français de long métrage” (*“L'Assommoir fu il primo lungometraggio francese”*), sentenziò in maniera lapidaria Henri Bousquet nel catalogo Pathé del 1909. E con 740 metri, il film di Capellani raggiunse effettivamente i 40 minuti, più del doppio rispetto agli illustri titoli concomitanti della Film d'Art. L'attore e regista di talento, Albert Capellani, si affermò come un eccellente direttore artistico della Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres (S.C.A.G.L. – Pathé) fondata nel 1908 da Charles Pathé, e i suoi adattamenti cinematografici di *Les Misérables* (1912) e *Germinal* (1913) furono di gran lunga i film francesi di maggior successo nel periodo antecedente alla prima guerra mondiale. Del suo *Assommoir* si conoscevano per lungo tempo soltanto due frammenti; ora, una copia integrale rinvenuta da poco in Belgio, fa sì che si possa inserire questo importante film del 1908 e annunciare, con gioia, una retrospettiva su Albert Capellani che stiamo organizzando per la prossima edizione del Cinema Ritrovato.

Mariann Lewinsky

Il film di Capellani non è tratto direttamente dal racconto di Zola, ma dall'adattamento per il teatro fatto da William Busnach e Octave Gastineau, autorizzato ma non approvato dall'autore, e rappresentato per la prima volta all'Ambigu Theatre di Parigi il 18 gennaio 1879. Nella prefazione alla prima pubblicazione della pièce nel 1881, Zola sottolinea che l'intento di Busnach e Gastineau è quello di voler presentare una serie di scene di vita popolare che coinvolgono per più di vent'anni i protagonisti, legati assieme solo dalla perpetua malevolenza di Lantier e Virginie nei confronti di Copeau e Gervaise. Zola sostiene che, se il dramma è una forma di concentrazione della tragedia classica, un simile trattamento dei fatti non può definirsi vera drammaturgia; con il senno di poi potremmo definirlo più cinematografico che drammatico. Capellani segue la pièce alla lettera, non considerando così alcuni personaggi minori e l'epilogo che segue la morte di Copeau, lascian-

*By 1909 the films were getting longer – well, not all of them. In nearly all genres the lengths were now between 100 and 200 metres. This is not much longer than in 1907 and not a great deal less than in 1914 (when the upper limit was about 300 metres). The exceptionally long works were concentrated in the scènes dramatiques (which we would call features today), and from time to time extra-long travel and expedition films were produced, such as *Hyacinthe Pirmez's Chasse en Abyssinie* (1908-1909, 900 metres). In the short films of 1909 we are struck again and again by the narrative efficiency and sophistication with which both comic and tragic plots are organised into their 200-metre length, stories of a complexity which, if expanded, could easily fill a feature-length work.*

*L'Assommoir (Drink) was the first French feature-length film,” states Henri Bousquet succinctly in the Pathé catalogue of 1909. 740 metres long, Capellani's film did indeed approximate the length for a feature according to today's (French) definition – 40 minutes – and was over twice as long as prominent Film d'Art productions of the same period. The talented actor-director Albert Capellani proved himself an outstanding creative director for the Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres (S.C.A.G.L. – Pathé), founded in 1908 by Charles Pathé. Capellani's versions of *Les Misérables* (1912) and *Germinal* (1913) were by far the most successful French films of the pre-First World War period. For a long time we only knew two fragments of his *L'Assommoir*, but now a complete copy has surfaced in Belgium, allowing us to catch up with this important film of 1908 and, with this screening, formally announce an Albert Capellani retrospective, which we are planning for next year's Cinema Ritrovato.*

Mariann Lewinsky

Capellani's film is an adaptation not of Zola's novel but of the play William Busnach and Octave Gastineau derived from it, with the consent but not the approval of the author; first performed at the Ambigu Theatre in Paris on January 18, 1879. As Zola remarked in the preface he wrote for the first publication of the play in 1881, Busnach and Gastineau's strategy in their adaptation was to present a series of scenes of popular life involving the central characters over some twenty years, linking them together by the persistent malevolence of Lantier and Virginie towards Copeau and Gervaise. Zola noted that this was not a very dramatic strategy, if the epitome of drama is the concentration of classical tragedy; with hindsight we can perhaps suggest it is cinematic rather than dramatic. Capellani follows the play closely, merely omitting a few minor characters and the epilogue following Copeau's death, thus leaving unresolved the eventual fates

do dunque irrisolti i destini degli altri tre personaggi principali.

Il film era già pronto per una proiezione di gala di produzioni Film d'Art che si tenne il 21 dicembre 1908, ma fu distribuito solo nell'aprile del 1909. E l'influenza della Film d'Art è evidente, specialmente nella scena in cui Copeau cade dall'impalcatura, composta di diverse inquadrature di spazi adiacenti legati fra loro dai movimenti del personaggio, come la scena della morte del duca in *L'Assassinat du duc de Guise*, anche se in *L'Assommoir* due di questi spazi si congiungono verticalmente e non orizzontalmente.

Ben Brewster, Lea Jacob

of the other three main characters. Although released to theatres in April 1909, the film was finished in time for a gala screening on December 21, 1908, together with several Film d'Art productions. The influence of Film d'Art is evident, especially in the scene of Copeau's fall from the scaffolding, arranged in different framings of adjoining spaces linked by character movement, like the scene of the Duke's death in L'Assassinat du duc de Guise, though in L'Assommoir two of these spaces adjoin vertically rather than horizontally.

Ben Brewster, Lea Jacob

Roman d'une bottine et d'un escarpin Francia, 1909 Regia: Georges Monca

■ Int.: Georges Tréville, Suzanne Demay; Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 170 m. Did. inglesi / English intertitles Bn ■ Da: BFI National Archive

Les Deux devoirs Francia, 1909 Regia: Louis Feuillade

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 172 m. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: CNC – Archives Françaises du Film

Roman d'une écuylère Francia, 1909 Regia: Camille de Morlhon

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 240 m. Imbibito / Tinted ■ Da: Nederlands Filmmuseum

Une Corderie Francia, 1909

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 82 m. Bn. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: BFI National Archive

L'Assommoir Francia, 1909 Regia: Albert Capellani

■ Sog.: dall'omonimo romanzo di Emile Zola (1877); Scen.: Albert Capellani, Michel Carré; Int.: Eugène Nau (Gervaise), Catherine Fontenay (Virginie), Alexandre Arquillière (Copeau), Jacques Grétilaat (Lantier); Prod.: S.C.A.G.L. – Pathé ■ 35mm. L.: 740 m. Bn ■ Da: Archives Gaumont-Pathé

PROGRAMMA 4 – LA FILM D'ART NEL 1909 / PROGRAMME 4 – FILM D'ART IN 1909

I film della Société du Film d'Art appartengono a quei corpus che è indispensabile rivisitare mettendo fra parentesi i discorsi prodotti dalla storiografia da quasi ottant'anni. Di questa vasta produzione, che comprende per il 1909 non meno di ventiquattro film, si ricorda soltanto, e senza nemmeno averlo davvero guardato bene, *L'Assassinat du duc de Guise*. Questo monumento, poco venerato, che inaugura le "Visions d'Art" programmate nella sala Charras tra il novembre del 1908 e l'aprile del 1909, cela così con la sua aura una produzione di grande qualità per la sua varietà formale; ma anche lo sforzo di attori esperti e di registi alla ricerca di una scrittura visiva propriamente cinematografica. I restauri intrapresi dagli Archives Françaises du Film del CNC, a partire dalle loro collezioni e dal materiale messo a disposizione dalla Cinémathèque Française, permettono di restituire questa produzione in tutta la sua diversità.

Société du Film d'Art's films are one of those bodies of work that absolutely should be reexamined, setting aside what film history has said for the past eighty years. Despite its vast production – 1909, in fact, saw the production of no fewer than twenty-four films – the only film that people remember, without even having really watched it, is L'Assassinat du duc de Guise. Hiding behind the aura of this infrequently seen pillar of cinema, which opened the "Visions d'Art" program at the Salle Charras from November 1908 to April 1909, is a production of great quality for variety of form, the effort of expert actors, and the search for a visual language specifically for film. Working with their own collections and the materials provided by the Cinémathèque Française, the Archives Françaises du Film du CNC has restored this particular production in all its diversity. Historical and religious dramas, comedies and adaptations of literary

Drammi storici e religiosi, commedie e adattamenti di opere letterarie sono i generi, se si può usare questo anacronismo, frequentati da Le Film d'Art. Così se ci si attiene alla produzione presentata al pubblico nel 1909, alcuni titoli appaiono come rappresentativi di questa volontà di esplorare tutte le modalità del racconto cinematografico. *Mireille*, girato nel paese di Arles dopo i sopralluoghi di Frédéric Mistral, il cui testo fornisce la trama narrativa del film, dà a vedere una Provenza prostrata dal calore e spazzata dal vento. La macchina da presa degli operatori Pathé, messa a disposizione dalla produzione, rende palpabile questa atmosfera metonimica del dramma che si consuma. La scelta delle inquadrature permette a Henri Cain di mettere in scena una vera composizione grafica come quel piano dove si dispiega il balletto delle raccogliatrici di more che progressivamente disertano il campo per isolare e mettere in evidenza i due protagonisti del dramma. In un altro registro, *Une conquête* fa appello a Max Linder che senza uscire dal suo ruolo abituale di seduttore, crea nondimeno un personaggio ridicolo, malmenato da una donna che, lungi dall'essere una vittima innocente, conduce il gioco, rivoltando a suo vantaggio – non facciamone neanche un film femminista ante litteram – gli stereotipi delle usuali sceneggiature. Questi due esempi illustrano quanto sia necessario ritornare a soffermarsi sulla produzione della Film d'Art allo scopo di darle il valore che le spetta nella storia del cinema.

Béatrice de Pastre

works are the genres, if we can use this anachronism, used by Le Film d'Art. If we were to look at the films presented to audiences in 1909, some are representative of this interest in exploring all the forms of the film story. Mireille, shot in the town of Arles and based on Frédéric Mistral's poem, shows a Provence overwhelmed by the heat and swept by wind. The Pathé camera, provided by production, makes the drama's metonymic atmosphere palpable. The framing chosen let Henri Cain create truly graphic compositions, like the shot unfolding the dance of blackberry pickers as they gradually leave the field, slowly making the drama's two main characters the center of attention. With a totally different tone, in Une conquête Max Linder plays his usual part as a seducer but this time a ridiculous one who is mistreated by a woman. Far from being his victim, she steers the game, overturning – though we should not mistake it for a feminist film ahead of its time – the stereotypes normally found in screenplays. These two examples demonstrate the need to take a second look at and reflect on the work of Film d'Art in order to give it its rightful role within the history of film.

Beatrice De Pastr

Le Retour d'Ulysse

Francia, 1909 Regia: André Calmettes, Charles Le Bargy

■ Sog.: da *L'Odissea* di Omero; Scen.: Jules Lemaître; Mu.: Georges Huë; Int.: Julia Bartet (Penelope), Albert Lambert (Antinous), Paul Mounet (Ulysse), Louis Delaunay (il sacerdote); Prod.: Pathé; Pri. pro.: 8 dicembre 1908 ■ 35mm. L.: 320 m ■ Da: CNC – Archives Françaises du Film

L'Enfant prodigue

Francia, 1909 Regia: Georges Berr

■ Scen.: Henri Lavedan; Scgf.: Lucien Jusseaume, Floury; Int.: Eugène Silvain (il padre di famiglia), René Alexandre (il figlio maggiore), Jean Dehelly (il figliol prodigo), i ballerini de l'Opéra, Prod.: Pathé; Pri. pro.: marzo 1909 ■ 35mm. L.: 246 m ■ Da: CNC – Archives Françaises du Film

Mireille

Francia, 1909 Regia: Henri Cain

■ Scen.: dall'opera di Frédéric Mistral; Op.: Hérault e Nedelec per le scene girate ad Arles; Int.: Mlle Didier (Mireille), Roger Karl (Vincent), Jaegger (Maître Ramon); Prod.: Pathé; Pri. pro.: giugno 1909 ■ 35mm. L.: 165 m ■ Da: CNC – Archives Françaises du Film

Une Conquête

Francia, 1909 Regia: Charles Decroix

■ Scen.: Charles Decroix; Int.: Max Linder (Gontran), M.me Frémeaux; Prod.: Pathé; Pri. pro.: ottobre 1909 ■ 35mm. L.: 130 m ■ Da: CNC – Archives Françaises du Film

Moines et guerriers

Francia, 1909

■ Int.: Pauline (Emilie) Polaire, Jacques Volnys, Georges Colin, Julien Clément, Léonie Richard; Prod.: Pathé; Pri. pro.: novembre 1909 ■ 35mm. L.: 200 m ■ Da: CNC – Archives Françaises du Film

“L'affinità del film con il caso si mostra nella maniera più evidente attraverso la sua immutevole propensione alla 'strada' (...), quel luogo, in cui la casualità vince sulla sistematicità e dove l'imprevisto è la regola”, scrive Siegfried Kracauer nella sua *Teoria del film* (1960), indicando Eisenstein come fonte di garanzia. Quest'ultimo, nel 1944, elogiava i film di D.W. Griffith e in particolar modo le sue riprese in strada di *Intolerance*, dato che di questo film, visto vent'anni prima, gli era rimasta viva nella memoria una sola figura, quella di un passante casuale, indimenticabile, “che compare per una breve frazione di secondo” (e interrompe il momento più commovente di una scena d'amore). Potremmo dunque ricavare non solo un “Cinema of attractions” di Eisenstein, ma anche un “Cinema of distractions”: una forza opposta ulteriore – molto attraente e centrifuga – al cinema narrativo e alla sua diegesi chiusa.

Conosciamo tutti il fenomeno: nelle scene in esterni i cani possono attraversare tranquillamente la messa in scena ed i passanti si girano a lanciare un'occhiata veloce oppure si fermano per osservare le riprese che si svolgono in quell'istante; noi ci lasciamo distrarre o affascinare, o ci mettiamo a ridere invece di seguire l'azione del film. I cani (che a loro volta tirano dritto per la propria strada senza distrarsi, a volte si intromettono nell'azione del film e si mettono a correre anche loro negli inseguimenti) e i passanti sono i sintomi di una qualità dello spazio caratteristica del cinema precedente il 1920. La registrazione senza finzione della realtà e la messa in scena di un'apparente realtà non sono qui in contrasto, non si escludono a vicenda, ma sono in contatto, formano una continuità. L'azione del film viene allestita nella realtà, in strada. Ne risulta una macchia di finzione al centro di una ripresa dal vero; una macchia che si dilata e che raggiungerà i bordi dell'immagine filmica soltanto nel 1920. La realtà eterogenea dello spazio veniva spesso imputata al cinema di quegli anni come segno di debolezza o di scarso controllo.

Ma gli *aficionados* del cinema delle distrazioni lo amano invece proprio in virtù della complessità e dell'apertura dell'immagine in cui la percezione randagia può contare su esperienze e incontri imprevedibili, così che accanto all'azione principale c'è molto altro ancora da scoprire e osservare. Senza avere la pretesa dell'effetto della finzione totalizzante a cui tutto è subordinato e la cui ingenerosa economia dei mezzi prima o poi ci disugnerà, il cinema delle distrazioni ci regala, senza calcolo, intrattenimento, bellezza, divertimento e momenti immediati di “un reale sentimento contemporaneo” (Balázs). Cadono così le barriere del tempo e per un momento di grazia non ci sentiamo gli estranei e gli esclusi che siamo nei confronti dei film di cent'anni fa.

Nessuna parola sui film: sarebbe un peccato rovinare le sorprese. Che senso avrebbe annunciarle?

“The affinity of film for haphazard contingencies is most strikingly demonstrated by its unwavering susceptibility to the ‘street’ (...), a region where the accidental prevails over the providential, and happenings in the nature of unexpected incidents are all but the rule”, says Siegfried Kracauer in his Theory of Film (1960). To support his argument, he quotes Eisenstein, who in 1944 praised the films of D. W. Griffith, and specifically Intolerance, for their street shots. In the latter film, which he had seen 20 years previously, one figure had remained alive in his memory. It was a chance – but unforgettable – passer-by, who “is visible in the shot only for a flashing glimpse” (and interrupts the most poignant moments of a love scene). Thus we can use Eisenstein as a theoretical foundation not only of a “Cinema of Attractions”, as Tom Gunning has done, but also of a “Cinema of Distractions”, yet another – very attractive and very centrifugal – counterforce to narrative cinema with its closed diegesis.

We are familiar with the experience: in exterior shots, stray dogs walk across the fictional action taking place; passers-by turn briefly to look, or stand still to watch the filming; and we watch them, fascinated or entertained, distracted from the plot of the film. The dogs (which, for their part, are not distracted and continue on their way, or sometimes join in the action, perhaps running along with the actors in a chase scene) and passers-by are symptomatic of a characteristic quality of the space in these films. The filming of non-fiction reality and of staged pseudo-reality are not opposites here, not mutually exclusive: they form a continuum. The film's action is set in the reality of the street, resulting in a speck of fiction at the centre of a film image that contains a considerable amount of non-fiction at its borders and in the background. The speck dilates and grows, but it does not reach the border of the film frame until 1920. This was often felt to be a proof of the intrinsic weakness, naivety and lack of control of Early Cinema. Yet aficionados of the “Cinema of Distractions” admire it for precisely these open, complex spaces, where a viewer's perception, roaming as free as those stray dogs, will be rewarded with unexpected occurrences and surprise encounters and will get a great deal more to see than just the main action. The Cinema of Distractions does not impose a totalitarian diegetical effect – one sometimes just gets fed up with it and its miserly economy of means – and instead generously bestows on us entertainment, beauty or humour and unmediated moments of a “feeling of real presence” (Balázs). The barriers of time dissolve and for a few seconds we do not feel like the excluded strangers we actually are in front of films of a hundred years ago.

I'll say nothing about the films in the programme – that would spoil the surprise.

The eponymous pun and the theory of a “Cinema of Distractions”

Ringraziamo Luke McKernan per il termine “Cinema of Distractions”; lo ha proposto per la prima volta in “Early Film Dogs” del 14 novembre 2008 nel suo blog “The Bioscope”.
Mariann Lewinsky

was first proposed by Luke McKernan, in his Bioscope-Blog entry of 14 November 2008 entitled “Early Film Dogs”.
Mariann Lewinsky

Cinema – Città – Affinità / Cinema – City – Affinity

Street Scenes in Saarbrücken Germania, 1909

■ Prod.: Welt-Kinematograph ■ 35mm. L.: 101 m. Bn ■ Da: BFI National Archive

Quattro film Lux / Four Lux Productions

Souvenirs de Paris Francia, 1909

■ Prod.: Lux ■ 35mm. L.: 85 m. Bn ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

L'Enlèvement Francia, 1909

■ Prod.: Lux ■ 35mm. L.: 109 m. Col. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: CNC – Archives Françaises du Film

Le Pneu Machin boit l'obstacle Francia, 1909

■ Prod.: Lux ■ 35mm. L.: 73 m. Col. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: CNC – Archives Françaises du Film

Les Tribulations d'un charcutier Francia, 1909

■ Prod.: Lux ■ 35mm. L.: 77 m. Bn ■ Da: Cinémathèque Française ■ Restaurato da / Print restored by CNC – Archives Françaises du Film

Distrazioni e sorprese / Distractions and Surprises

La Possession de l'enfant Francia, 1909 Regia: Louis Feuillade

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 230 m. Bn. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: CNC – Archives Françaises du Film

La Fée des grèves Francia, 1909 Regia: Louis Feuillade

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 148 m. Pochoir. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: CNC – Archives Françaises du Film

La Bouée Francia, 1909 Regia: Louis Feuillade

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 137 m. Bn ■ Da: BFI National Archive

XV. Eidgen. Musikfest in Basel Germania, 1909

■ Prod.: Welt-Kinematograph ■ 35mm. L.: 131 m. Bn ■ Da: Cinémathèque Suisse

Film-ist. 7-12 Austria, 2002 Regia: Gustav Deutsch

■ Scen., Mo.: Gustav Deutsch; Ricerche: Gustav Deutsch, Hanna Schimek; Mu.: Werner Dafeldecker, Christian Fennesz, Martin Siewert, Burkhardt Stangl; Prod.: Loop Media, in collaborazione con Centre National de la Cinematographie, Cinemateca Portuguesa, Cineteca di Bologna, Filmarchiv Austria, Nederlands Filmmuseum ■ Estratto dal Capitolo 12 / Extract from Chapter 12. 35mm. D.: 5'. Col ■ Da: Six Pack Film

PROGRAMMA 6 – USA 1909 I: L'ANNO MIRACOLOSO DI D.W. GRIFFITH

PROGRAMME 6 – USA 1909 I: THE MIRACLE YEAR OF D.W.GRIFFITH

Lo storico del cinema delle origini George C. Pratt ha definito il 1909 come l'anno miracoloso di D.W. Griffith e sarebbe difficile dargli torto. L'anno precedente aveva cominciato a lavorare per l'American Mutoscope and Biograph Company, al tempo dello scontro con l'Edison Company per il controllo dell'industria cinematografica americana. Nel 1909 la rivalità fra le due compagnie si era risolta con un accordo che prevedeva l'uso comune dei brevetti e tendeva, grazie alla creazione della Motion Picture Patent Company (MPPC), a dominare, se non proprio a controllare totalmente, il cinema in America. La Biograph aumentò la sua produzione e a Griffith venne data la responsabilità di tutti i film del 1909, più di due a settimana (complessivamente lui ne diresse personalmente 142, molti dei quali della durata di un rullo, ovvero circa 15-16 minuti).

Alcuni di questi erano certamente poco riusciti, quando non dei veri e propri disastri, ma il livello qualitativo generale è sbalorditivo. Griffith aveva scoperto fin dal 1908 l'efficacia del montaggio alternato, ma è nel 1909 che ne esplora le diverse applicazioni nel costruire la suspense, nelle asserzioni più politiche o nello scavo psicologico. Contemporaneamente all'uso del montaggio come strumento narrativo, Griffith inizia anche a porre più attenzione alle immagini, alla composizione delle inquadrature e alle suggestioni estetiche. *Il medico di campagna*, forse il suo miglior film del 1909, vede Griffith lavorare proprio in queste due direzioni. Il montaggio parallelo tra la sontuosa villa del dottore e la stamberga in cui vive il suo paziente serve esattamente a sottolineare il contrasto sociale. Ma anche a evidenziare il conflitto interiore del dottore, indeciso se restare a casa a curare la propria figlia o correre in soccorso del paziente povero. L'uso suggestivo del paesaggio primaverile, all'inizio, basta a illustrare la felice vita familiare del dottore, mentre le due panoramiche simmetriche (una verso destra, l'altra verso sinistra) danno una circolarità al film, gli conferiscono una sorta di paradossale equilibrio. Ma anche le inquadrature del mare sotto un cielo burrascoso in *Lines of White upon a Sullen Sea* denotano una sempre maggiore attenzione alla composizione delle immagini (cosa che mancava al precedente dramma d'ambientazione marina *After Many Years* del 1908) e alla creazione di una storia emotivamente credibile.

Con la sua versione di *Pippa Passes*, il poema drammatico di Robert Browning, Griffith si addentra nel territorio della letteratura alta. Il film, sia pur condensando le diverse storie al limite della verosimiglianza, ha anche lui una struttura circolare dal momento che seguiamo Pippa da quando si alza dal letto all'alba, fino a quando torna a dormire la sera. In particolare la sequenza d'apertura mostra una disposizione delle luci che la dice lunga sulla raffinatezza a cui era arrivata l'arte della messa in scena in Griffith. Allo stesso modo il suo adatta-

The pioneer film historian George C. Pratt called 1909 Griffith's miracle year and it is hard to disagree. He began working for the American Mutoscope and Biograph Company in 1908 at the time of its challenge to the Edison Company for dominance of the American film industry. In 1909 this rivalry became a union as the two largest American production companies agreed to pool patents and form a new corporation, the Motion Picture Patents Company (MPPC), with the intention of dominating, if not completely controlling, filmmaking in the USA. Biograph increased its production and Griffith was in charge of all the films to be released in 1909, more than two a week (all in all, he directed some 142 titles this year, most of them one reelers approximately 15-16 minutes long.)

While there are certainly some minor films and a few outright clunkers in this group, the general level of quality is astonishing. Griffith had discovered the powers of parallel editing in 1908, but in 1909 he truly explored its diverse uses from suspense, to political commentary, to psychological exploration. But if editing supplied Griffith's major narrative tool, his attention to the image, to composition and lyrical beauty expanded as well. The Country Doctor is perhaps his 1909 masterpiece in bringing these elements together. Parallel editing between the doctor's rich household and the hovel of his poor patient expresses social contrast. Crosscutting also creates suspense as the doctor is torn between treating his own sick daughter and his duty to his poor patient. The lyrical use of a springtime landscape conveys the felicity of the doctor's family at the beginning of the film, while the circular form given to the whole film by a pair of matching pans (one to the right, one to the left) encloses the film with a sense of ironic balance. The use of the seascape with its stormy horizon in Lines of White upon a Sullen Sea marks a new awareness of composition (lacking in his earlier sea drama After Many Years in 1908) in creating an emotional story.

Griffith aspired to literary poetry in his version of Robert Browning's poetic drama Pippa Passes, which compresses the contrasting stories beyond believability, but which also shows a circular form in opening at Pippa's bedside at dawn and closing as she heads to bed at night. The opening dawn sequence manages a truly ambitious play of artificial light that shows Griffith's sophistication in staging. Likewise his adaptation of Dickens's Cricket on the Hearth, while lacking the close-up Sergei Eisenstein imagined Dickens might inspire, nonetheless is filled with detail of costuming and props and a truly psychological use of shadow as the husband broods before the fireplace about his wife's possible infidelity.

The Red Man's View like Griffith's 1909 masterpiece (shown in another program of the Cinema Ritrovato) A Corner in Wheat, tackles a

mento da Dickens di *The Cricket on the Hearth*, per quanto manchi proprio del primo piano “griffithiano” che Eizenstein aveva ipotizzato nel suo celebre scritto *Dickens, Griffith e noi*, mostra una grande attenzione ai costumi e alle scenografie, così come un’abilità nell’uso psicologico delle ombre, per es. nella sequenza in cui il marito, davanti al focolare, medita sulla possibile infedeltà di sua moglie.

The Red Man’s View, così come *A Corner in Wheat*, l’altro capolavoro girato da Griffith nel 1909 che viene presentato in un’altra sezione del Festival, affronta un tema sociale, quello degli Indiani d’America presentati come le vittime della violenza e dell’avidità dell’uomo bianco. Il leit motiv delle lunghe file di Indiani costretti ad abbandonare le loro terre, diventa qui un motivo figurativo, ma allo stesso tempo un cardine narrativo del film.

Tom Gunning

social issue, here the treatment of Native Americans, shown clearly as victims of white aggression and greed. The recurring motif of the single file line of Native Americans driven from their homelands, becomes both a visual motif and a narrative spine for the film.

Tom Gunning

The Country Doctor Stati Uniti, 1909 Regia: David W. Griffith

■ F.: Billy Bitzer; Int.: Frank Powell, Florence Lawrence, Mary Pickford, Linda Arvidson, Kate Bruce, Galdys Egan, Adele De Garde, Stephanie Longfellow; Prod.: Biograph ■ 35mm. L.: 287 m. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: MoMA – The Museum of Modern Art

A Cricket on the Hearth Stati Uniti, 1909 Regia: David W. Griffith

■ Sog.: da una novella di Charles Dickens; F.: Billy Bitzer, Arthur Marvin; Int.: Charles Inslee, Owen Moore, Violet Mersereau, Herbert Prior, Linda Arvidson, Mack Sennett; Prod.: Biograph ■ 16mm. L.: 73 m. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: MoMA – The Museum of Modern Art

Pippa Passes Stati Uniti, 1909 Regia: David W. Griffith

■ T. alt.: *The Song of Conscience*; Sog.: dall’omonimo poema di Robert Browning (1841); F.: Billy Bitzer, Arthur Marvin; Int.: Gertrude Robinson, George Nicholls, Adele De Garde, James Kirkwood, Mack Sennett, Tony O’Sullivan, Linda Arvidson; Prod.: Biograph ■ 16mm. D.: 11’ ■ Da: Library of Congress

The Red Man’s View Stati Uniti, 1909 Regia: David W. Griffith

■ T. alt.: *Redskin’s View*; F.: Billy Bitzer; Int.: James Kirkwood, Arthur Johnson, Owen Moore, Lottie Pickford, Alfred Paget, W. Chrystie Miller, Dorothy West, Kate Bruce; Prod.: Biograph ■ 35mm. L.: 296 m. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: MoMA – The Museum of Modern Art

PROGRAMMA 7 – IL PASSATO È UN PAESE STRANIERO / PROGRAMME 7 – THE PAST IS A FOREIGN COUNTRY

Destinati a un pubblico urbano, i film realizzati nelle regioni rurali – l’Alvernia e la Bretagna erano particolarmente amate dai produttori francesi – offrono uno sguardo turistico su paesaggi pittoreschi, costumi popolari e usanze tradizionali. I libri illustrati, i resoconti di viaggio, il *Kaiserpanorama* e i film ambientati in terre straniere consentivano viaggi virtuali verso terre lontane prima del turismo di

Many of the films shot in rural parts of Europe – Auvergne and Brittany were especially favoured by the French producers – offer a tourist’s view of picturesque towns, folk costumes and traditional customs. Picture books, travel reports, the Kaiser-Panorama and films from distant lands made virtual journeys possible in this time of great wanderlust before the age of mass tourism. In a good few

massa. Alcuni film svelano l'infamia del colonialismo – che oggi prosegue nel commercio mondiale – (*Recolte, manipulation et exportation du café*). La ripresa della sfilata con l'elefante e i costumi di banane fanno ridere solamente se dimentichiamo, o se non sappiamo che dal 1885 al 1908 nello Stato Libero del Congo (che era proprietà personale di Leopoldo II di Belgio) metà della popolazione, circa 10 milioni di persone, fu uccisa dal lavoro forzato e da una criminale violenza coloniale.

In Argentina, ex-colonia spagnola, vengono festeggiati il 25 maggio di ogni anno la caduta del Viceré di Spagna e l'insediamento del primo Governo indipendente avvenuto nel maggio del 1810. Il primo film argentino di finzione, girato nel 1909, ricostruisce quegli eventi. La grande storia cinematografica giapponese inizia come quella di tanti paesi: con gli operatori in viaggio dei fratelli Lumière, Girel (1897) e Veyre (1898). La produzione e l'esibizione si sviluppano rapidamente e l'industria cinematografica giapponese diventa, dalla metà degli anni Venti, una delle più grandi e qualitativamente più importanti a livello mondiale; tuttavia, solo alcuni autori cinematografici verranno presi in considerazione in Europa e negli USA, e comunque a partire dal secondo dopoguerra.

La seconda parte del programma riunisce un film d'attualità di produzione francese girato in Giappone, un film d'Arte italiano che ha avuto la sua prima a Tokyo nel Capodanno del 1910 (l'unica copia conosciuta è conservata in Giappone dal collezionista Tomijiro Komiya) e, cosa di ancor più grande rarità, un film giapponese del 1909 della collezione dell'Università di Waseda: un sentito ringraziamento a Hiroshi Komatsu per avercene fornito una copia. Della cinematografia giapponese dei primi tempi non è sopravvissuto quasi nulla.

Mariann Lewinsky

films the infamy of colonialism, which continues unabated in today's international trade, became an open secret (Récolte, manipulation et exportation du café). The parade filmed in Antwerp in 1909, with banana costumes and an elephant, only strikes us as funny if we put to the back of our mind – or don't actually know – the fact that between 1885 and 1908 in the Congo Free State (in the private ownership of Leopold II) half the population, about 10 million people, were killed in a colonial crime without parallel.

In Argentina, previously a Spanish colony, every year on 25 May they celebrate the toppling from power of the Spanish viceroy and the installation of the first independent government in May 1810. Argentina's first fiction film of 1909 depicts these events.

Japan's magnificent cinema history began like that of many other countries: the first film productions and the first cinema presentations are credited to Girel (1897) and Veyre (1898), travelling cameramen working for the Lumière brothers. Production and exhibition developed swiftly, and since the mid-1920s the Japanese film industry has been one of the biggest – and best – in the world. It was not until after the Second World War that a few Japanese filmmakers became known in Europe and America.

The second part of the programme brings together a French-produced current affairs shot in Japan, an Italian Film d'Arte which premiered in Tokyo on New Year's Day 1910 (of which the only known print was preserved in Japan thanks to the collector Tomijiro Komiya) and finally a 1909 Japanese film from the Waseda University collection: deep thanks to Hiroshi Komatsu for supplying the print to the festival. This is especially rare: the survival rate is close to zero.

Mariann Lewinsky

Nationale stoet ter verheerlijking vande inlijving van Congo bij België Antwerp (6.6.1909) Belgio, 1909

■ 16mm. L.: 60 m. Bn ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

Au Maroc: Tanger Francia, 1908

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 120 m. Bn ■ Da: Nederlands Filmmuseum

Dans l'Afrique mystérieuse Francia, 1909

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 135 m. Bn ■ Da: BFI National Archive

Récolte, manipulation et exportation du café Francia, 1909

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 120 m. Bn ■ Da: BFI National Archive

Tame Animals at Work Gran Bretagna, 1909
■ Prod.: Cricks and Martin ■ 35mm. L.: 117 m. Bn ■ Da: BFI National Archive

Un Mariage en Auvergne Francia, 1909
■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 85 m. Bn ■ Da: CNC – Archives Françaises du Film

Revolución de Mayo Argentina, 1909 Regia: Mario Gallo
■ Prod.: Mario Gallo; Pri. pro.: 22 maggio 1909 ■ 35mm [frammento]. L.: ca. 75 m. Bn. Didascalie spagnole / Spanish intertitles ■ Da: Cinemateca Argentina

Grande fête du cinquantenaire de Yokohama Francia, 1909
■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 83 m. Pochoir ■ Da: BFI National Archive

Otello Italia, 1909 Regia: Gerolamo Lo Savio
■ Prod.: Film d'Arte Italiana ■ 35mm. L.: 228 m. Pochoir. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: National Filmcenter Tokyo, Komiya Collection

Asagao nikki Giappone, 1909 Regia: Shokichi Umeya
■ Prod.: M. Pathé ■ 16mm. L.: ca. 60 m. Bn ■ Da: Waseda University Tokyo

PROGRAMMA 8 – DANIMARCA & NORDISK 1909 / PROGRAMME 8 – DENMARK & NORDISK 1909

Il 1909 è l'ultimo anno in cui la produzione cinematografica danese è ancora composta prevalentemente di cortometraggi. Già nel 1910 la Nordisk Film Company, con a capo Ole Olsen, imbocca con grande successo economico la via del lungometraggio. La selezione che qui viene presentata ben rappresenta le tendenze nel cortometraggio di finzione dell'epoca: soprattutto commedie e racconti morali. Tra il 1908 e il 1916 la Nordisk produsse, negli studi di Valby, a ovest di Copenhagen, una media di circa due corti a settimana. Per i lungometraggi il massimo venne raggiunto nel 1916, quando venivano prodotti mediamente un lungo e due corti ogni settimana. Diverse nuove compagnie tentarono di seguire la via tracciata dalla Nordisk, ma senza mai raggiungere gli stessi risultati economici.
Thomas Christensen

1909 is the last year that the short format is dominant in Danish film-production. Already in 1910 the Nordisk Film Company, with Ole Olsen at the lead, embraced the feature film format with great financial success. The selection of films gives a good impression of the short fictional formats at the time, with both moral tales and comedies. In the years 1908 to 1916 Nordisk produced approximately 2 short films per week in its film studios in Valby, west of Copenhagen. As the company entered the feature era production reached its climax in 1916, where one feature film was produced every week along with two short subjects. Many upstart film companies tried to imitate Nordisk's success, however most with little financial success.
Thomas Christensen

Capriciosa Danimarca, 1909 Regia: Viggo Larsen
■ Int.: Lauritz Olsen, Gustav Lund, Petrine Sonne; Prod.: Nordisk ■ 35mm. L.: 132 m. D.: 7' a 16 f/s. Bn. Didascalie danesi / Danish intertitles ■ Da: Danish Film Institute ■ Copia stampata nel 1993 / Printed in 1993

Racconto morale imperniato sulla storia di un marinaio che riceve in dono una borsa magicamente sempre piena di soldi. Unica condizione: quella di poterli mai regalare a nessuno.

A moral drama about a young sailor, who is given a wallet which is always full. However, the condition is: he may not give anyone else any money.

Ved havet Danimarca, 1909 Regia: Ole Olsen

■ Trad. let.: Al mare; Prod.: Nordisk ■ 35mm. L.: 229 m. D.: 13' a 16 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie svedesi / Swedish intertitles ■ Da: Danish Film Institute ■ Copia stampata nel 2003 / Printed in 2003

La sola copia esistente è in realtà la combinazione di due film, *Ved havet* e *Fiskerliv i Norden* (Vita di un pescatore del Nord). Il film presenta notevoli riprese di villaggi danesi di pescatori.

The only surviving version of the film is combined with the Nordisk film Fiskerliv i Norden (1906) by the Swedish distributor. The film contains nice location footage from Danish fishing villages.

Une vie gaspillée Danimarca, 1910 ca.

■ Prod.: Continental ■ 35mm. L.: 154 m. D.: 7' a 20 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Danish Film Institute ■ Copia stampata nel 2006 / Printed in 2006

Melodramma sulla perdizione umana di cui si conosce soltanto il titolo francese.

The only thing known about this melodrama of human ruin is the French title.

Vidundercigaren Danimarca, 1909

■ Trad. let.: Il sigaro magico; Prod.: Nordisk ■ 35mm. L. or.: 106 m. L.: 55 m. D.: 3' a 16 f/s. Bn. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: Danish Film Institute ■ Copia stampata nel 1993 / Printed in 1993

La divertente storia di un sigaro piuttosto aggressivo.

A humorous story about a very efficient cigar.

Dobbeltgaengeren Danimarca, 1910 Regia: Holger Rasmussen

■ Trad. let.: Il sosia; Int.: Aage Hertel, Victor Fabian, Otto Lagoni, Einar Zangenberg; Prod.: Nordisk ■ 35mm. L. or.: 317 m. L.: 265 m. D.: 14' a 16 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Danish Film Institute ■ Copia stampata nel 2007 / Printed in 2007

Una sigaretta speciale è la chiave di volta di questa *detective story*.

A treacherous cigarette plays a significant part in this detective story.

PROGRAMMA 9 – SOGNI, INCUBI E CENSURA / PROGRAMME 9 – DREAMS, NIGHTMARES AND CENSORSHIP

Film di una comicità surreale, numeri di danza virtuosi e nostalgiche vedute di città di cent'anni fa raggiungono il pubblico di oggi senza grossi problemi, ma alcuni generi sono difficili da trasmettere e da comprendere. I film storici in costume per esempio, un prodotto di qualità del 1909, procurano vero piacere solo in rare eccezioni; solitamente vengono affrontati con garbato interesse scientifico e noia inespresa. D'altra parte, però, si reagisce in maniera astorica e molto violenta, con disgusto, quando in un film di cent'anni fa c'è un animale che soffre o che viene ucciso. Quali sono le immagini che vogliamo

Absurdist comedy, virtuoso dance numbers and atmospheric urban views of a hundred years ago usually work well with audiences today, but other genres are more problematic. Thus historical costume dramas, the top genre of 1909, rarely trigger genuine enjoyment: they are more likely to meet with a polite scientific interest and stifled yawns. But experience has shown that this same audience will react unhistorically, violently, with revulsion, if an animal suffers or is killed in a film of a hundred years ago.

o che dobbiamo vedere e quali no? Laurent Garreau ci ha riferito che il 1909 viene considerato come l'anno del primo caso di censura in Francia: l'allora ministro degli interni Georges Clémenceau proibì la proiezione di riprese di una quadrupla esecuzione a morte. Come curatrice scelgo i film interessanti, belli e gradevoli piuttosto che quelli fatti male, brutti e fastidiosi. Si può dunque parlare nuovamente di censura nel momento in cui nascondo o rifiuto di mostrare al pubblico determinate immagini filmiche: così, anche in "Cento anni fa", il 1909 diventa nuovamente l'anno della prima censura.

Il lungo film d'esplorazione *Chasse en Abyssinie* (Hyacinthe Pirmez / Dupain, 1908-1909) manca nel programma, perché nella seconda bobina dei cacciatori stendono verso la camera degli aborti d'animale tagliati dalle pance degli animali femmina abbattuti – uno dopo l'altro, un piccolo ippopotamo color rosa, un leoncino nudo, un vitello di bue, una iena. Insopportabile, un incubo.

La prima parte del programma tratta di come il film renda visibile l'invisibile, anche se Théophile Pathé sentenziò che non si può filmare un sogno perché è invisibile. ("Impossible de filmer un rêve, c'est inaccessible à l'oeil humain").

La seconda parte del programma consiste in film che fanno scatenare reazioni fisiche e morali (e che – cosa storicamente documentata – producevano incubi e letteratura).

Mariann Lewinsky

*What cinema images do we want to see, and which should we see? And which should we not? According to Laurent Garreau, 1909 was the year of the first case of censorship in France: Georges Clémenceau, then Minister of the Interior, banned images of an execution from public exhibition. I, as a curator, tend to choose interesting, beautiful, enjoyable films rather than bad, ugly and unpleasant ones. It can only be called censorship if I decide to hide or not to show such images to the audiences. Thus 1909 now sees the first case of censorship all over again – in "A Hundred Years Ago". The long expedition film *Chasse en Abyssinie* (Hyacinthe Pirmez / Dupain, 1908-1909) is absent from this programme, because in the series of hunts in the second reel unborn creatures, cut from the belly of their slaughtered mothers, are constantly held out towards the camera: a little hippopotamus, a tiny, naked lion, a buffalo calf, a hyena. Unbearable. A nightmare.*

The first part shows how film can make the invisible visible – although Théophile Pathé dryly maintained that "It is impossible to film a dream, for dreams are not accessible to the human eye".

The second part of the programme consists of films which provoke physical and moral reactions (and, as has been historically documented, have resulted in both nightmares and literature).

Mariann Lewinsky

Prima parte: Invisibile – Visibile / First Part: Invisible – Visible

Le Voleur invisible Francia, 1909 Regia: Segundo de Chomón

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 104 m. Bn ■ Da: Lobster Films

Il suo contenuto visivo scaturisce dal libro di H.G. Wells (pubblicato nel 1897): oggetti in movimento tradiscono la presenza di un uomo invisibile – un meta-film sull'animazione degli oggetti.

The story visualised here is based on the book by H.G. Wells (published in 1897): objects are moved, betraying the presence of an Invisible Man. It is THE film for object animation.

Rêve d'une féministe Francia, 1909

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 110 m. Bn ■ Da: CNC – Archives Françaises du Film

Il sogno della femminista sullo scambio dei ruoli svela le paure dell'uomo: aggressione femminile e lavoro domestico.

The feminist's dream of role reversal shows us man's worst nightmare: female aggression and housework.

La Mort du Duc d'Enghien

Francia, 1909 Regia: Albert Capellani

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 275 m. Bn ■ Da: Cinémathèque Française

Il tempo passato è irrimediabilmente non più visibile. Capellani, nel suo film del 1909, attualizza fatti storici che risalgono a 150 anni prima: su ordine del primo Console Napoleone Bonaparte, il 14 marzo 1804 viene catturato il duca d'Enghien (Louis Antoine Henri de Bourbon-Condé) che si trovava in esilio a Baden, portato davanti al tribunale di guerra e condannato a Vincennes il 21 marzo (anche il *dog interest* del film è storicamente garantito ed era un carlino di nome Mohilof).

The past is invisible – nothing to be done about it. In Capellani's 1909 film he reconstructs historical events of 105 years ago: on 14 March 1804, the Duke of Enghien (Louis Antoine Henri de Bourbon-Condé) was abducted from his exile in Baden on the orders of First Consul Napoleon Bonaparte, court-martialled and executed in Vincennes on 21 March (the dog interest in the film is also historically accurate. It was a pug named Mohilof).

Le Chien jaloux

Francia, 1909

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 183 m. D.: 6'40" a 24 f/s. Did. francesi / French intertitles Bn ■ Da: CNC – Archives Françaises du Film

Nessuno al di fuori del pubblico in sala vede come l'astuto cane – che alla fine del film viene festeggiato in quanto prode salvatore del bambino strappato alle fiamme – in realtà provochi il fuoco appositamente per questo scopo.

Only the cinema audience is in on the secret: only they see that the good dog, celebrated at the end of the film for bravely rescuing a child from a fire, had actually started the fire, hoping for this very result.

La Lampe

Francia, 1909

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 120 m. Bn ■ Da: CNC – Archives Françaises du Film

Dopo anni di distruzione seriale, la consuetudine del pubblico con il genere è sufficientemente solida tanto da poter giocare con le stesse regole del genere.

After some years of serial mayhem and destruction, the public was sufficiently familiar with the genre that filmmakers could play some games with the rules.

Seconda parte: Empatia fisica e repulsione / Second Part: Empathy and Repulsion

Comme on se rencontre

Francia, 1909

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 100 m. Bn. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna

Rasoi ed empatia fisica.

Shaving knives and body-empathy.

La Cinématographie des microbes

Francia, 1909

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 180 m. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: BFI National Archive

Ancora una volta empatia fisica (con topo) e coltello, ma non è né una commedia né una fiction. Vediamo poco – e sappiamo tutto.

More body-empathy (with a rat this time) and knives. But this is no comedy, no fiction. We see little – and know everything.

Le Moulin maudit

Francia, 1909 Regia: Alfred Machin

■ T. ing.: *The Mill*; Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 130 m. Col. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Cinémathèque Française ■ Restaurato da / Print restored by CNC – Archives Françaises du Film

Tradimento, morte, follia, suicidio e la presenza di un mulino a vento sinistro che conferisce a questo breve film di sei minuti dimensioni epiche (cfr. Eric de Kuyper, *Alfred Machin*, 1995). L'anziano marito crocifiggerà il giovane rivale lungo le pale del mulino mentre l'oscuro battito di pale nel fiume scandisce il finale di morte. È questo il film che Julien Green (1900-1998) ha visto da bambino e che lo ha inseguito nei suoi incubi oppure i suoi ricordi del 1942 sono imprecisi? In ogni modo, gli stessi elementi e la stessa atmosfera – un fiume, un "mulino vendicatore" e un crescendo di ferocia da incubo.

Adultery, madness, murder, suicide, and a sinister windmill which confers epic dimensions on this six-minute film (see Eric de Kuyper, Alfred Machin, 1995). The elderly husband crucifies his young rival on the mill's sails, and their sombre shadow in the river beats time as the deadly finale is played out. Is this the film that Julien Green (1900-1998) saw as a child and which gave him nightmares, or are his later (1942) recollections not accurate? The elements and the atmosphere are the same: a river, an "avenging mill" and a nightmarish escalation of horror.

Chasse à la panthère

Francia, 1909 Regia: Alfred Machin

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 131 m. Pochoir. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna

Alfred Machin ha iniziato la sua carriera da Pathé nel 1908 nel cosiddetto "Service de Voyage". La ditta copriva le spese di viaggio ai propri collaboratori che venivano pagati a film accettato ("bande accepté"); dunque una forma di *free lancing*. Dalla quantità di film sulla caccia, soprattutto quelli provenienti da terre lontane, si misura quanto popolare fosse il genere cent'anni fa. Stando al catalogo Pathé, sono di Machin anche *Chasse à l'hippopotame*, *Chasse à l'aigrette*, *Chasse à la giraffe*, *Chasse au marabout*, *Chasse aux singes* e *Chasse aux éléphants*.

Alfred Machin started at Pathé in 1908, in the department called "Service de Voyage". Its staff had their travel expenses covered by the company and were paid per film accepted ("bande accepté") so it was a kind of freelancing. The frequency of hunting films, especially from distant countries, is some indication of the popularity of this genre a hundred years ago. According to the Pathé catalogue, Machin was also responsible for Chasse à L'hippopotame, Chasse à l'aigrette, Chasse à la giraffe, Chasse au marabout, Chasse aux singes, and Chasse aux éléphants.

Industrie de la peau des serpents au Java

Francia, 1909

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 152 m ■ Da: Archives Gaumont-Pathé

Il testo contenuto nel catalogo di vendita del 1909 si sforza di dare una motivazione razionale sul perché i pitoni, dalla cui pelle vengono prodotti eleganti accessori in pelle, vengano scuoiati vivi: l'animale è così resistente che non si lascia ammazzare senza che se ne scuoi la pelle. In un romanzo, pubblicato nel 1909, dello scrittore tedesco Hanns Heinz Ewers (1871-1943; è conosciuto nella storia del cinema come autore di *Der Student von Prag* e *Alraune*) si trova la descrizione di questo film, inquadatura per inquadatura, che travalica impercettibilmente in una fantasia da incubo e in un *gore* sessualizzato.

The text in the 1909 sales catalogue goes to some trouble to produce a rational justification for why the pythons, whose skins are used to manufacture elegant leather accessories, are skinned alive. It is because the creatures would resist and so killing them would damage the skin. In a 1909 novel by German writer Hanns Heinz Ewers (1871-1943; he is known to film historians as the writer of Der Student von Prag and Alraune) we find a description of this film, shot by shot, which edges imperceptibly into nightmarish fantasy and sexualised gore.

Prima parte – Arte e storia: il destino italiano / First Part – Art and history: The destiny of Italy

Nell'autunno del 1908 la stampa cinematografica specializzata annuncia con enfasi l'arrivo sugli schermi italiani dei pregevoli "film d'arte" provenienti dalla Francia: secondo le previsioni *L'Arlésienne*, *L'Empreinte*, *L'Assassinat du duc de Guise* riscuotono il meritato successo di pubblico e critica; solo qualche mese più tardi anche l'Italia può vantare una casa di produzione che, sull'esempio delle francesi S.C.A.G.L. e Film d'Art, intende realizzare unicamente film a soggetto storico – letterario. Viene infatti costituita a Roma la Film d'Arte Italiana, società statutariamente legata alla Film d'Art e alla Pathé Frères, che nel 1909 avvia una prestigiosa produzione di "films artistiche", con soggetti tratti da celebri opere letterarie e teatrali. Nel primo anno di attività la F.A.I. porta nelle sale italiane *Carmen*, *Otello* e *La signora delle camelie* dall'omonimo romanzo di Alexandre Dumas figlio. Il tanto agognato sodalizio tra cinema e arte sembra ormai fatto compiuto e se in Francia illustri drammaturghi come Edmond Rostand prestano la loro opera al cinematografo, in Italia la S.A.F.F.I. – Comerio si assicura, proprio nel 1909, la collaborazione di Gabriele D'Annunzio, mentore indiscusso della scena culturale nazionale. La febbre dell'arte contagia ben presto l'intero movimento cinematografico italiano con il lancio delle riduzioni cinematografiche dei capolavori di Schiller (*La campana*, *Cines* e *L'ostaggio*, Ambrosio), di Dumas (*La signora di Monserau* e *I tre moschettieri*, Cines), di Defoe (*Il naufrago*, Ambrosio), di Gautier (*Capitan Fracassa*, Pasquali & Tempo), di Balzac (*Spergiura*, Ambrosio).

Il cinematografo affronta senza timori le vette siderali della letteratura di ogni tempo: le tragedie shakespeariane diventano soggetti privilegiati tanto che l'Italia nel 1909 produce *Giulio Cesare*, mentre la Cines e la F.A.I. portano rispettivamente sullo schermo *Macbeth* e *Otello*; nello stesso anno sempre la Cines si misura con Alessandro Manzoni (*L'Innominato*) e la S.A.F.F.I. – Comerio addirittura con Dante Alighieri (*Saggi dell'Inferno dantesco*).

Ma non è solo la letteratura ad accendere gli entusiasmi di produttori e pubblico: il cinema si dimostra una volta di più macchina del tempo in grado di riesumare dal passato vicende storiche e gesta eroiche. Con una sorta di resurrezione archeologica si riportano alla luce (dei proiettori...) i miti dell'antica Grecia e i drammi dell'epoca romana; nel buio delle sale si rianimano le congiure di palazzo del Rinascimento, riprendono vita le glorie e le tragedie della Rivoluzione francese e dell'epopea napoleonica.

La Storia proiettata nel presente: è questo il miracolo del cinematografo, tanto più se il passato è prossimo; in accordo con il motto "dilettare ed istruire" caldeggiato dalla stampa specializzata e dalle

In the autumn of 1908 film publications announced that important "film d'arte" from France were about to arrive on screens in Italy: as predicted L'Arlésienne, L'Empreinte, L'Assassinat du duc de Guise received the public and critical acclaim they deserved; just a few months later, Italy had its own production company, similar to the S.C.A.G.L. and Film d'Art of France, that intended to make films based on history and literature. Established in Rome in 1909, Film d'Arte Italiana was a kind of subsidiary of Film d'Art and Pathé Frères; it immediately started to produce impressive "artistic films" of adaptations of famous literary works and plays. In its first year of operation F.A.I. screened in Italy Carmen, Otello and La signora delle camelie adapted from the novel written by Alexandre Dumas, fils. The longed for union between cinema and art finally seemed to be a reality; in France famous dramatists like Edmond Rostand handed their works over to filmmakers, and in Italy S.A.F.F.I. – Comerio secured a working relationship with Gabriele D'Annunzio, the undisputed authority of the national cultural scene. Art fever would soon hit the entire Italian filmmaking movement with film adaptations of masterpieces by Schiller (La campana, Cines and L'ostaggio, Ambrosio), Dumas (La signora di Monserau and I tre moschettieri, Cines), Defoe (Il naufrago, Ambrosio), Gautier (Capitan Fracassa, Pasquali & Tempo) and Balzac (Spergiura, Ambrosio).

Cinematographers fearlessly dealt with the literary heights of every age: Shakespeare's tragedies quickly became a favorite with Italia producing Giulio Cesare in 1909, Cines Macbeth and F.A.I. Otello; that same year Cines also tackled Alessandro Manzoni (L'Innominato) and S.A.F.F.I. – Comerio courageously took on Dante Alighieri (Saggi dell'Inferno dantesco).

But it was not just literature that sparked the enthusiasm of producers and audiences alike: more than ever films showed their power as a time machine, unearthing historical events and heroic deeds. In a kind of archeological resurrection, ancient Greek myths and Roman plays were brought back to light (of the projectors...); in darkened theaters Renaissance conspiracies, the trials and tribulations of the French Revolution and Napoleon's epic all came back to life. History projected in the present: this is the miracle of filmmaking, all the more so when the past is recent. Taking a cue from the motto "dilettare ed istruire" (entertain and instruct) touted by the press and state institutions, the filmmaking world turned its lens on the Risorgimento's heroes; movies like Il piccolo garibaldino and Il conte Confalonieri, martire dell'indipendenza italiana made more than just a small contribution to reinforcing in cinema audiences that sentiment

istituzioni statali, le imprese degli eroi del Risorgimento italiano diventano soggetti cinematografici e film come *Il piccolo garibaldino* e *Il conte Confalonieri, martire dell'indipendenza italiana* contribuiscono non poco a rafforzare tra il pubblico popolare che affolla le sale quel sentimento di identità nazionale che nell'Italia di inizio '900 si dimostra ancora fragile ed incerto.

Giovanni Lasi

of national identity, which in early 20th century Italy was still fragile and uncertain.

Giovanni Lasi

Julius Caesar Italia, 1909 Regia: Giovanni Pastrone

■ Prod.: Itala-Film ■ 35mm. L.: 255 m. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna

Il piccolo garibaldino Italia, 1909

■ Prod.: Cines ■ 35mm. L. or.: 242 m. L.: 224 m. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Cineteca Nazionale

La signora dalle camelie Italia, 1909

■ Prod.: Film d'Arte Italiana ■ 35mm. L.: 343 m. Bn. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: Museo Nazionale del Cinema

Spergiura! Italia, 1909

■ Prod.: Ambrosio ■ 35mm. L.: 250 m. Imbibito e virato / Tinted and toned. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Stiftung Deutsche Kinemathek

Cretinetti re dei ladri Italia, 1909

■ Prod.: Itala-Film ■ 35mm. L.: 100 m. Bn e imbibito / B/w and tinted. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna

Seconda parte – I film “dal vero” italiani tra lavoro, svaghi e paesaggi

Second part – Italian Actuality Films: Work, Leisure and Landscapes

I film “dal vero” italiani del 1909 sono circa 180, più della metà dei 335 film a soggetto. Le riprese documentarie, fin dalle origini espressione di sicuro richiamo e oggetto di esportazione, hanno assunto accanto al filone comico seriale e ai film storici in costume un peso ragguardevole nelle strategie di mercato delle case nostrane, sia in termini di scelte produttive e distributive, sia quanto a esiti realizzativi. E ciò si verifica per le società più importanti come per le minori. Le abilità artistiche profuse nella registrazione degli accadimenti e della realtà non di rado coniugano sapiente fattura tecnica e fotografica, capacità nella messa in scena e nella costruzione dello spazio, costruzione moderna del racconto filmico.

Ne è la riprova questo programma, per la prima volta in grado di comporre per quantità e qualità dei documenti un tessuto visivo autonomo e completo, una carta d'identità del Paese storicamente riconoscibile nei fatti di costume e nelle sue diverse manifestazioni e ritualità sociali.

Costretti a citare solo alcuni dei titoli dell'anno, particolarmente preziosi ci sembrano quei film che restituiscono la dimensione del lavoro e

There are around 180 Italian actuality films from 1909, more than half of the 335 fictional films of that same year. Right from the start documentary images were a sure hit and exported; along with comedy serials and historical films with period costumes, actuality films were a solid part of the marketing strategy of Italian production companies, in terms of production and distribution decisions as well as in terms of creative results. And this was true for the most important companies as it was for minor ones.

Artistic ability spent on recording events and reality was often joined by masterly technical and photographic workmanship, skillful mise en scène and portrayal of space, and a modern film story construction. This program provides the proof. Due to the quantity and quality of the documents this program is able to reconstruct a visual whole, autonomous and complete, an ID card of the country, which is historically recognizable for its customs and its various social rituals and events. Since we can only mention a few titles from that year, we find films reviving the work world and its organization especially valuable such as L'industria della carta all'Isola del Liri (Cines), Il baco da seta

le sue forme di organizzazione quali *L'industria della carta all'Isola del Liri* (Cines), *Il baco da seta* (S.A.F.F.I.-Comerio), *L'industria del legno nel Cadore* (Ambrosio) e *Trafo del Loetschberg* (A. Croce).

Si affina la pur pionieristica tradizione del vedutismo e dello sguardo dell'operatore confrontato col paesaggio nudo in *Paludi pontine* (Helios Film), *Gole del sagittario* (Cines) e *Un giro per Napoli* (Vesuvio Films), mentre la vita collettiva è scandita dalle manifestazioni civili e religiose come *Il polentone a Pont Canavese* (Ambrosio) di atmosfera carnevalesca e *La festa dei gigli a Nola* (Cines), processione dalla tradizione millenaria oltreché titolo del 1909 ritrovato di recente.

Le esercitazioni e le manifestazioni sportive rappresentano una fetta importante della produzione con *Aviazione a Brescia* e *Il Palio di Siena* (A. Croce), *Corse ippiche a Mirafiori* e *Savoia cavalleria* (Ambrosio) insieme al *Giro ciclistico d'Italia* (S.A.F.F.I.-Comerio) che festeggia il traguardo dei cent'anni.

L'attività documentaristica non si riduce alla sola rappresentazione che il Paese da di sé ma contribuisce a ridefinire l'immaginario esotico degli italiani con *La caccia al leopardo* e *Il viaggio del Duca degli Abruzzi al K2* (Ambrosio) e *Stoccolma pittoresca* (Pasquali e Tempo), laddove invece *Matrimonio abissino* (Ambrosio) è una prova concreta della politica coloniale italiana in Africa.

Luigi Virgolin

(S.A.F.F.I.-Comerio), L'industria del legno nel Cadore (*Ambrosio*) and Traforo del Loetschberg (A. Croce).

There is also improvement in the pioneering tradition of vedutismo and of the cameraman's eye when confronted with unspoiled landscape in Paludi pontine (Helios Film), Gole del sagittario (Cines) and Un giro per Napoli (Vesuvio Films), while the rhythm of collective life is punctuated by civic and religious events like the carnival atmosphere of Il polentone a Pont Canavese (Ambrosio) and La festa dei gigli a Nola (Cines), an age-old procession in addition to being the title of this recently found film from 1909.

Sports events and military exercises are a significant part of the films produced with Aviazione a Brescia and Il Palio di Siena (A. Croce), Corse ippiche a Mirafiori and Savoia cavalleria (Ambrosio) along with Giro ciclistico d'Italia (S.A.F.F.I.-Comerio), which celebrates its 100th anniversary this year.

Documentary ventures did not only focus on the image of the country itself, but it also redefined Italy's image of the exotic with La caccia al leopardo and Il viaggio del Duca degli Abruzzi al K2 (Ambrosio) and Stoccolma pittoresca (Pasquali e Tempo), while instead Matrimonio abissino (Ambrosio) is direct proof of Italy's colonial politics in Africa.

Luigi Virgolin

La festa dei gigli a Nola Italia, 1909

■ Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 25 m. Bn. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna

Savoia cavalleria Italia, 1909 Regia: Giovanni Vitrotti

■ Prod.: Ambrosio ■ 35mm. L.: 180 m. Bn e col. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Fondazione Cineteca Italiana

Matrimonio abissino Italia, 1909 Regia: Roberto Omegna

■ Prod.: Ambrosio ■ 35mm. L.: 115 m. Bn. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca Nazionale

L'industria della carta all'isola del Liri Italia, 1909

■ Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 147 m. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna

Il traforo del Loetschberg Italia, 1909

■ Prod.: A. Croce & C. ■ 35mm. L.: 116 m. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: BFI National Archive

Primo giro ciclistico d'Italia Italia, 1909

■ Prod.: SAFFI-Comerio ■ 35mm. L.: 110 m. Bn. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Fondazione Cineteca Italiana

Il polentone a Pont Canavese Italia, 1909 Regia: Giovanni Vitrotti

■ Prod.: Ambrosio ■ 35mm. L.: 124 m. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: BFI National Archive

PROGRAMMA 11 – MONDO PERDUTO / ADDIO, CINEMA DEGLI ORIGINI PROGRAMME 11 – LOST WORLD / FAREWELL, EARLY CINEMA!

Mondo Perduto: il mare ha perduto le vele, i fiumi le lavandaie, i campi l'ombra degli alberi, la strada gli animali e i pedoni, gli uomini il loro vivere insieme agli animali da fattoria, gli adulti i giochi d'infanzia.

Farewell Early Cinema: ben presto il cinema perderà alcune sue serie produttive caratteristiche del primo decennio. Dopo il 1910 la *féerie* si dissolverà nei film in costume e nei film d'animazione. Ma nel 1909 nascono ancora delle favolose *féeries* come l'innovativo *Voyage sur Jupiter* di Segundo de Chomón (vedi programma colore parte I) o il classicista *Le Philtre maudit* – a cui non manca neanche la scena di balletto. Le cause da annoverare per la rapida scomparsa della fonoscena, al suo apice nel 1908-1909, sono la sovrapproduzione e il crollo dei prezzi; il prezzo di vendita scende sotto ai costi di produzione, e Messter, il più importante produttore tedesco, si ritira dal mercato già nell'autunno del 1909.

La maggior parte delle fonoscene sono giunte fino a noi come film muti, senza il suono su disco. Christian Zwarg, storico musicale e collaboratore della Discografia Tedesca, si è prodigato nel trovare, per una serie di fonoscene del Filmarchiv Austria e della Deutsche Kinemathek, i rispettivi cantanti e numeri e nel reperire le registrazioni musicali per ricrearle in modo sincronizzato. Gli siamo grati per il recupero di documenti eccezionali delle Operette viennesi e berlinesi. Poter vedere e sentire Henry Bender come "Po-Po-Poliziotto" nella *Schutzmannslied* ("Canzone dei vigili") cambia l'immagine che avevamo della Berlino guglielmiana.

Mariann Lewinsky

Lost World: The sea lost its sails, the rivers their washer-women, the fields their shade trees, the streets their animals and pedestrians, humans their co-existence with livestock and grown-ups their games with children.

Farewell, Early Cinema: Soon the cinema would lose some of the production genres which had characterised the first decade of the century. After 1910 the féerie would melt away, merging into costume dramas and animation. But in 1909 there were still some wonderful examples, such as Segundo de Chomón's fantastically innovative Voyage sur Jupiter (see Colour Programme I) and the classical – it even has a ballet scene – Le Philtre maudit. Pictures with sound on disc came to an abrupt end when at their peak – the reason being over-production and a consequent collapse in price, with production costs exceeding sales revenue. Messter, until then the major German producer, retired from the market in autumn 1909.

Most of the sound on disc pictures have come down to us in silent form. Christian Zwarg, music historian and a collaborator on the German Discography, undertook the job of tracking down, for a whole series of such films from the Filmarchiv Austria and the Deutsche Kinemathek, the singers, songs and actual recordings, and to synchronise them again to the action. We thank him for giving new life to some unique records of Vienna and Berlin musical comedy. To see and hear Henry Bender as "Po-Po-Policeman" in the Schutzmannslied gives us new insight into the Berlin of Kaiser Wilhelm.

Mariann Lewinsky

Latham's Machine Being Towed in after His Wonderful Flight on Oct 22nd

[Gran Bretagna], 1909

■ 35mm. L.: 50 m. Bn. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: BFI National Archive

Hunting Scenes [Germania, 1909]

■ 35mm. L.: 76 m. Bn. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: BFI National Archive

En Camargue – Course de taureaux à Saintes Maries Francia, 1909

■ T. ing.: *A Bull Fight*; Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 102 m. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: BFI National Archive

Un Monsieur qui a mangé du taureau Francia, 1909

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 180 m. Bn ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

Kobenhavn i sne Danimarca, 1909

■ Prod.: Nordisk ■ 35mm. L.: 96 m. Did. tedesche / German intertitles Bn ■ Da: BFI National Archive

Un Voyage à toute vapeur Olanda, 1909

■ 35mm. L.: 62 m. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum

Comment se fait le fromage de Hollande Francia, 1909 Regia: Alfred Machin

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 200 m. Bn ■ Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: BFI National Archive

[Collection de cartes postales] Francia, 1908?

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 112 m. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ BFI National Archive

Le Philtre maudit Francia, 1909

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 183 m. Pochoir ■ Da: CNC – Centre National de la Cinématographie

Porcelaines tendres Francia, 1909 Regia: Emile Cohl

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 65 m. Bn ■ Da: CNC – Archives Françaises du Film

Der Graf von Luxemburg – Mädel klein Mädel fein Austria, 1909

■ Mu.: Franz Lehar; Scen.: Alfred M. Willner; Testi: Robert Bodanzky; Conduzione: Franz Lehar; Int.: Louise Kartousch, Bernhard Bötzel; Registrazione sonora: Gramophone, Vienna 16 novembre 1909 ■ Fonoscena. Beta SP. L. or.: 50 m. D.: 5'. Bn ■ Da: Filmarchiv Austria

Donnerwetter – Tadellos! – Schutzmann Lied Germania, 1908

■ Mu.: Paul Lincke; Testi: Julius Freund; Conduzione: Bruno Seidler-Winkler; Int: Henry Bender; Prod: Messter; Registrazione sonora: Zonophon ■ Fonoscena. Beta Sp. L. or.: 48 m. D.: 5'. Bn ■ Da: Stiftung Deutsche Kinemathek ■ Ricostruzione digitale / Digital reconstruction: Christian Zwarg

PROGRAMMA 12 – USA 1909 II: ALCUNI FILM DA SCOPRIRE / PROGRAMME 12 – USA 1909 II: FILMS TO DISCOVER

Anche se è troppo facile vedere Griffith come l'unico grande narratore del cinema americano delle origini, basta dare un'occhiata anche frettolosa al resto della produzione americana per renderci conto che tutti gli altri sfigurano al confronto in quanto ad ambizione e complessità. Da questo punto di vista il suo rivale più agguerrito è ovviamente la Vitagraph che nel 1909 aveva fatto uscire diversi adattamenti letterari, molti dei quali da Shakespeare (vedi per esempio *Sogno di una notte di mezza estate* che è compreso in questo programma). Sono film certamente riusciti dal punto di vista della messa in scena e dei costumi che però raramente arrivano a rivalleggiare con le nuove idee che Griffith stava applicando al cinema americano. Anche se non vanno sottovalutati film più modesti della Vitagraph, come *The Tell Tale Blotter* o *The Forgotten Watch*, che, articolando la narrazione su un singolo oggetto, possono vantare linee narrative molto precise. William Selig contemporaneamente aveva cominciato a produrre film western, un genere che proprio nel 1909 avrebbe raggiunto una popolarità internazionale. *The Cowboy Millionaire* è una commedia costruita sui diversi stili di vita tra Est e Ovest. Si apre con una sequenza, apparentemente documentaria, di un cowboy impegnato a domare cavalli selvaggi e

*While it is too easy to see Griffith as the sole creative force in early American cinema, even a cursory glance at the other American productions reveals his unique ambition and complexity. Vitagraph of course was his major rival in sophistication and in 1909 produced a number of literary adaptations, including several Shakespeare films such as *Midsummer's Night Dream* included here. These films show imaginative staging and costuming, but never quite achieve the new conception of staging Griffith was introducing to film. However, Vitagraph's more modest narratives such as *The Tell Tale Blotter* or *The Forgotten Watch* show a clarity of storytelling often based around a particular object. Selig in 1909 began producing westerns, a genre, which truly found international popularity this year. The *Cowboy Millionaire* is a comedy that revolves around the contrast between Eastern and Western mores. The film opens with a seemingly nonfictional sequence showing cowboys breaking-in wild horses and bulls, and it ends in a dream where the lost Frontier life is evoked. Mr. Flip is a slap stick comedy from Essanay, where Ben Turpin was beginning his career and where Chaplin would later make his first films. The narrative follows the misadventures of a flirt as his unap-*

tori e si chiude con una visione quasi onirica della vita, ormai appartenente al passato, nella Nuova Frontiera. Mr. Flip è uno slapstick prodotto dalla Essanay, la compagnia in cui aveva appena cominciato a lavorare Ben Turpin e nella quale anche Chaplin avrebbe mosso i primi passi. Il film racconta gli infortuni e le disavventure a cui va incontro il protagonista ogni volta che riversa, non ricambiato, le proprie attenzioni sulle donne che incontra (in un caso finisce anche infilzato da uno spillone piantato in una sedia). *Hiawata* è il primo film importante della IMP (più tardi Universal) di Carl Laemmle, una piccola compagnia che cercava apertamente di sfidare il monopolio della MPPC. Per quanto si tratti di un film minore, mostra comunque il fiuto commerciale di Laemmle, capace di mettere assieme un riferimento letterario (il lungo poema di Longfellow che tutti i bambini d'America studiavano a scuola) con una storia western. Girato tutto in esterni, il film mostra, se non proprio una grande abilità nella resa poetica, almeno una notevole destrezza nella descrizione dell'azione cinematografica.

Tom Gunning

preciated attentions result in pain and embarrassment from the women workers he accosts (including a close-up of a needle in a chair which ends up in Mr. Flip). Hiawatha represents the first major film of the independent company challenging the monopoly of the MPPC, Carl Laemmle's Imp, the ancestor of Universal. While a somewhat pedestrian film, it nonetheless shows Laemmle's keen sense of the market, combining a literary adaptation (from Longfellow's famous poem known to every American schoolchild) and a western or "Indian" film. Filmed in exteriors, it shows mastery of continuity of action, if little poetic composition.

Tom Gunning

Lines of White on a Sullen Sea Stati Uniti, 1909 Regia: David W. Griffith

■ F.: Billy Bitzer; Int.: Linda Arvidson, Kate Bruce, Dell Henderson, Florence Lawrence, Arthur Johnson, James Kirkwood, Owen Moore, Billy Quirk; Prod.: Biograph ■ 16mm. D.: 11'. Bn. Didascalie inglesi ricostruite da Killiam/Blackhawk / English intertitles reconstructed by Killiam/Blackhawk ■ Da: MoMA – The Museum of Modern Art

A Midsummer Night's Dream Stati Uniti, 1909 Regia: Charles Kent

■ Int.: Maurice Costello, Clara Kimball Young, James Young, Dolores Costello, Helene Costello, Gladys Hulette, William W. Ranous, Charles Chapman; Prod.: Vitagraph ■ 35mm. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: George Eastman House ■ Restauro finanziato da George Eastman House / Restoration funded by George Eastman House

The Tell-Tale Blotter Stati Uniti, 1909

■ Prod.: Essanay ■ 35mm. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: George Eastman House ■ Restauro finanziato da George Eastman House / Restoration funded by George Eastman House

The Cowboy Millionaire Stati Uniti, 1909 Regia: Otis Turner

■ T. alt.: *Fell Heir to a Million Dollars*; Int.: Tom Mix, Carl Winterhoff, William Garwood, Mac Barnes, Adrienne Kroell, William Stowell; Prod.: Selig ■ 35mm. Bn ■ Da: Nederlands Filmmuseum

Dope Head Clancy Stati Uniti, 1909

■ Prod.: Phoenix ■ 35mm. L. 155 m. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: George Eastman House ■ Restauro finanziato dal National Endowment for the Arts / Restoration funded by National Endowment for the Arts

Hiawatha Stati Uniti, 1909 Regia: William V. Ranous

■ Sog.: dal poema *The Song of Hiawata* di Henry Wadsworth Longfellow; Int.: Gladys Hulette, William V. Ranous; Prod.: IMP ■ 16mm. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: MoMA – The Museum of Modern Art

Buon anno Italia, 1909

■ Prod.: Ambrosio ■ 35mm ■ Da: Museo Nazionale del Cinema

Rodolfi e Gigetta



Rodolfi e Gigetta, coppia in commedia

Rodolfi and Gigetta: the Couple in Comedy

Programma a cura di / *Programme curated by* Chiara Caranti e Mariann Lewinsky

Come inizia la conoscenza storica, come entra una persona del passato nel nostro mondo? Per esempio, può semplicemente bastare che un amico citi un nome che tu non avevi mai sentito: "Ah, Eleuterio Rodolfi...". Poco dopo Rodolfi era diventato per me il regista e l'attore di una brillante commedia come *L'acqua miracolosa*, dal punto di vista visivo e umano, un film elegante e allo stesso tempo simpatico (il tradimento rende felici tutti i protagonisti) e di un frammento di una bellezza dirompente, *L'oca alla Colbert* che è stato proiettato durante l'ottava edizione del Cinema Ritrovato nel 1994. Indimenticabili, le vetrine illuminate a festa di una sera d'inverno, e Gigetta sul ponte con il manicotto in pelliccia dentro una leggera bufera di neve... Per anni la memoria è rimasta ancorata a quel frammento di film, a quel nome inusuale (Ele-uterio) e al desiderio di vederne e saperne di più.

Dopo la presentazione al Cinema Ritrovato dello scorso anno di *Gli ultimi giorni di Pompei*, *L'acqua miracolosa* e soprattutto di *Forza irresistibile*, un esaltante pas-de-deux di Gigetta e Rodolfi, soddisfiamo ora la nostra aspirazione di realizzare una retrospettiva. Anche se ci si è dovuti scontrare con il tasso di sopravvivenza, o meglio, di perdita dei film: dei centosettanta stimati in cui Rodolfi compariva come attore o regista, a livello mondiale ne sono stati individuati venticinque, tra cui tre in forma frammentaria (*Il francobollo raro*, *Cenerentola* e *Ah! Le donne!*)

Le nuove commedie da riscoprire di Rodolfi e (per lo più) di Gigetta si distinguono per spirito, eleganza e arguzia. Eleuterio Rodolfi non è particolarmente bello, ma è sempre "dapper" come si direbbe in inglese, e a lungo andare, una donna questo lo sa bene, sono più fruttuosi un buon intrattenimento e una buona giovialità rispetto a un aspetto abbagliante. Lo stesso vale per Gigetta Morano, non una diva ma molto di più: una donna e attrice piena di charme, burlona e intelligente.

Durante le visioni per la retrospettiva, abbiamo dovuto constatare che



*Where does our historical awareness begin? How does someone from the past step into our world? It could be when a friend mentions a name we haven't heard before: "Ah, Eleuterio Rodolfi...." Shortly after that, I came to know Rodolfi as the director and lead actor in a brilliant comedy, *L'acqua miracolosa* / *The Magic Water*, a visually elegant, humane and thoroughly likeable film in which adultery brings happiness to all concerned, and in a fragment of compelling beauty, *L'oca alla Colbert* / *Gosse à la Colbert*, which was shown in 1994 at the eighth edition of Cinema Ritrovato.*

The images are unforgettable: brightly-lit shop windows on a winter evening, Gigetta with fur muff on a bridge, under a light dusting of snow... For years there was no more than the memory of these one and a half films, the unusual name (Ele-uterio) and a desire to see more and to know more.

*After a taster at last year's Cinema Ritrovato, with *Gli ultimi giorni di Pompei* / *The Last Days of Pompeii*, *L'acqua miracolosa* and above all *Forza irresistibile*, a fast-paced pas de deux featuring Gigetta and Rodolfi, we are now fulfilling our wish for a retrospective. But it turned out that the survival rate – or more precisely the rate of loss – left us a very restricted field. Of the approximately 170 films that Rodolfi is thought to have acted in or directed, an international search located only 25, of which three were in fragmentary form (*Il francobollo raro* / *The Rare Stamp*, *Cenerentola* / *Cinderella* and *Ah! Le donne!* / *Oh! Women!*). The new Rodolfi and (mostly) Gigetta comedies we discovered are great fun, elegant and witty. Eleuterio Rodolfi is not particularly handsome, but always dapper. And, as every woman knows, in the long run, good conversation and warmth make for better company than dazzling looks. The same goes for Gigetta Morano, who is no diva but something much better: a mature actress with intelligence, self-confidence and charm.*

Paradoxically, it became clear during our viewings for the retrospec-

il frammento pieno d'atmosfera con Gigetta immersa nella notte invernale non può essere *L'oca alla Colbert* del 1913 (nonostante compaiano nel film tante oche graziose). È stato quindi nuovamente identificato come *I raggi "Z"* del 1917; regia sconosciuta (Rodolfi non escluso). Nel programma si guadagna un posto in ogni caso.

Mariann Lewinsky

Eleuterio Rodolfi e Gigetta Morano: conosciamo già Gigetta, una delle protagoniste della "rivoluzione femminile" inaugurata nella scorsa stagione del festival; meno sappiamo di Rodolfi, defilato *factotum*, regista, attore ed infine produttore. La sezione si divide in tre parti che ripercorrono la sua carriera nei vari ruoli da lui assunti nel processo produttivo, in molti casi legati alla presenza di Gigetta: un *excursus* che vuole ricostruire la carriera di questo personaggio estremamente prolifico e così poco conosciuto.

Rodolfi, negli anni Dieci, è uno dei protagonisti nel panorama produttivo torinese: figlio di un famoso attore teatrale, dopo un fulminante esordio di carriera che lo porta in numerose compagnie di giro (fra cui va citata almeno quella di Ermete Novelli), passa al cinema nel 1911, iniziando un sodalizio professionale ed artistico con la Ambrosio che durerà fino al 1916-17.

Dalle commedie ai drammi, Rodolfi si muove agilmente fra regia e recitazione, e forse per questo gli viene affidata la regia di uno dei film più famosi del cinema muto italiano, *Gli ultimi giorni di Pompei*; nel complesso, per la Ambrosio, Rodolfi recita in 95 film, e ne dirige un'ottantina. Nel 1916, inoltre, inizia anche a lavorare per la Jupiter Film, casa di produzione alla quale passerà definitivamente l'anno successivo, realizzando sette film, di cui uno solo sopravvissuto (*Ah! Le donne!*). Nel 1919 fonda invece la propria casa di produzione, una società eccezionale sia per la sua continua (seppur breve) attività, che per la sua innovativa linea produttiva, maggiormente influenzata dal cinema d'oltralpe che, a differenza di quello italiano, sta velocemente sviluppando un linguaggio espressivo più dinamico.

Un dinamismo tematico e tecnico che nasce comunque dai tempi dell'Ambrosio: Rodolfi è certo uno dei primi registi ad affermarsi come tale, ed il primo a concepire, insieme a Gigetta, un genere nuovo nel cinema italiano: la commedia. Dismessi gli inseguimenti a catena delle comiche precedenti, Rodolfi è semplicemente "Rodolfi" e Gigetta è semplicemente "Gigetta": una coppia adulta, equilibrata, che sorride con indulgenza ad un mondo che cambia in fretta, ma soprattutto abbatte i codici morali della fedeltà, della famiglia e dell'adulterio: sul piano esistenziale, il tradimento diviene leggero ed accessorio come la prova di un abito dalla sarta...

Chiara Caranti



that the atmospheric fragment of Gigetta on a winter's night cannot be from L'Oca alla Colbert (even though there are a good few sweet little geese in the film). It has now been identified as the first reel of I raggi "Z" of 1917 – director unknown, though it could still be Rodolfi. Either way, it deserves its place in the programme.

Mariann Lewinsky

Eleuterio Rodolfi and Gigetta Morano: we have already met Gigetta, one of the protagonists of the "women's revolution" that was part of last year's festival; we know less about Rodolfi, a jack-of-all trades, director, actor and also producer. This section is divided in three parts that follow the different posi-

tions he took on during the production process, in many cases connected to the presence of Gigetta: a survey that intends to reconstruct the career of this prolific yet so little known character.

Rodolfi was a leading figure in production in Turin during the 1910s. He was the son of a famous stage actor, and after an explosive debut that brought him work with several travelling theater groups (including Ermete Novelli's company), he moved on to cinema in 1911, beginning a professional and artistic partnership with Ambrosio that lasted until 1916-17.

Whether comedy or drama, Rodolfi easily moves between directing and acting, which is perhaps why he was made director of one of the most famous Italian silent films, The Last Days of Pompeii; all in all Rodolfi performed in ninety-five films and directed eighty for Ambrosio. In 1916, he also began to work with Jupiter Film, the production company which he definitively moved to the following year. He would go on to make seven films for Jupiter, of which only one has survived (Ah! Le donne!). In 1919 he founded his own production company, exceptional for its continuous (though brief) activity and for its innovative productions, for the most part influenced by cinema on the other side of the Alps, which was developing a more dynamic expressive style in comparison to Italian films.

His work is dynamic in terms of technique and story, which can be seen even in his films for Ambrosio: Rodolfi was certainly one of the first directors to work this way and was the first to imagine, along with Gigetta, a new genre of Italian cinema: comedy. Discarding the chase scenes of previous comedies, Rodolfi is just "Rodolfi" and Gigetta "Gigetta": a steady adult couple that smiles indulgently upon a world that changes rapidly, knocking down moral codes of faithfulness, family and adultery: on an existential level, cheating becomes as insignificant as trying on a dress...

Chiara Caranti

Cenerentola

Italia, 1913 Regia: Eleuterio Rodolfi

■ Sog.: Arrigo Frusta; Int.: Fernanda Negri Pouget (Silvietta), Mary Cléo Tarlarini (Jenny Smart), Ubaldo Stefani (Conte de Sivry), Maria Bay (Jucci), Luigi Chiesa (Piccolini); Prod.: Ambrosio ■ 35mm [frammento]. L. or.: 815 m. L.: 150 m. D.: 7' a 18 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca del Friuli

Un piccolo e prezioso frammento di un film già metanarrativo. Rodolfi mette in scena un *making off*, con spettacolari riprese dell'entrata degli stabilimenti Ambrosio, dei set e di tutte le maestranze che lo popolano.

A small yet invaluable fragment of a metanarrative film. Rodolfi is shooting a "making off", with spectacular shots of the entrance of Ambrosio's studios, its sets and all its workers.

Che paese allegro!

Italia, 1912 Regia: Eleuterio Rodolfi

■ Int.: Eleuterio Rodolfi (Rodolfi), Gigetta Morano (Gigetta), Camillo De Riso; Prod.: Ambrosio ■ 35mm. L. or.: 338 m. L.: 225 m. D.: 11' a 18 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca del Friuli

Rodolfi e Gigetta agli esordi, e già alle prese con un viaggio che si complica ora dopo ora... Un film leggero, in cui si cominciano a intravedere i segni di una coppia libera in una società in movimento.

Rodolfi and Gigetta in one of their first films, struggling with a trip that gets more complicated every minute... A light and whimsical movie that provides a glimpse of a liberated couple in a changing society.

La meridiana del convento

Italia, 1916 Regia: Eleuterio Rodolfi

■ F.: Giovanni Vitrotti; Int.: Gigetta Morano, Ernesto Vaser, Eleuterio Rodolfi; Prod.: Ambrosio ■ 35mm. L. or.: 784 m. L.: 641 m. D.: 31' a 18 f/s. Bn. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Museo Nazionale del Cinema

Un capolavoro della commedia brillante, con suore guardiane di una troupe di belle ragazze a volta coreografate *in revue*, una Gigetta splendida e Rodolfi come fotografo dietro l'albero...

A masterpiece of comedy, with nuns guarding over a troupe of beautiful girls, at moments choreographed like a revue, a splendid Gigetta, and Rodolfi as a photographer behind a tree...

I Raggi "Z"

Italia, 1917 Regia: Eleuterio Rodolfi

■ Sog.: da una *pièce* di Bonis e Charance; Int.: Ercole Vaser (Monsieur Bruniquel), Gigetta Morano, Ersilia Scalpellini (Madame Bruniquel), Domenico Serra; Prod.: Ambrosio ■ Incompleto. 35mm. L. or.: 1106 m. L.: 586 m. D.: 28' a 18 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC – Archives Françaises du Film

Bruniquel, re dei salumai di Parigi, si reca al ballo in maschera del gran veglione con degli amici mentre sua moglie è in viaggio. Avendo alzato un po' il gomito Bruniquel prende a corteggiare Gigetta. L'indomani egli crede di aver commesso l'irreparabile: il suo dubbio diventa un incubo, quando Gigetta si fa assumere come commessa della salumeria. Lieto fine (andato perduto): Gigetta sposerà un dipendente della salumeria.

Bruniquel, the king of Parisian delicatessen owners, goes to a costume party with some friends while his wife is away on a trip. After having a little bit too much to drink, Bruniquel begins to court Gigetta. The day after he believes to have done the worst, and his fear becomes a nightmare when Gigetta is hired as a salesgirl at the delicatessen. A happy ending (now lost): Gigetta marries his employee.

Il francobollo raro

Italia, 1913 Regia: Eleuterio Rodolfi

■ Int.: Eleuterio Rodolfi (Rodolfi), Gigetta Morano (Gigetta), Camillo De Riso (Conte De Silva); Prod.: Ambrosio ■ 35mm [frammento]. L. or.: 279 m. L.: 100 m. D.: 5'30" a 16 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum

La stampa dell'epoca ci racconta che Rodolfi è di fretta, e si taglia una guancia radendosi. Come cerotto usa un francobollo che il padre di Gigetta cerca da anni e vuole ad ogni costo... Lo otterrà, ma Rodolfi in cambio avrà Gigetta... Un capolavoro di commedia brillante e surreale.

Periodicals from the time say that Rodolfi was in a hurry and cuts his cheek while shaving. He uses a stamp as band-aid, a stamp that Gigetta's father has to have no matter the price... And he gets it, and Rodolfi gets Gigetta in exchange... A brilliant surreal comedy.

Un successo diplomatico

Italia, 1913 Regia: ?

■ Int.: Eleuterio Rodolfi (Conte Rodolfi), Gigetta (Lea), Camillo De Riso (Duca Lampugnani); Prod.: Ambrosio ■ 35mm. L. or.: 334 m. L.: 320 m. D.: 17'30" a 16 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum

Rodolfi e Gigetta rinfrescano la commedia degli equivoci in questo film singolare, che mescola amore e spionaggio, tutto incentrato su dei documenti segreti che passano da Rodolfi, questa volta casca-morto e diplomatico distratto, ad una moglie gelosa in viaggio per scoprire i tradimenti del marito.

Rodolfi and Gigetta make an updated comedy of errors in this unusual film that mixes love and spying. It all centers around secret documents exchanged between Rodolfi, a lovesick and distracted diplomat, and a jealous travelling wife who tries to learn about her husband's infidelities.

Il sogno di due rondini

Italia, 1912 Regia: Eleuterio Rodolfi

■ T. alt.: *Due giorni di felicità*; Int.: Eleuterio Rodolfi, Gigetta Morano; Prod.: Ambrosio ■ 35mm. L. or.: 240 m. L.: 170 m. D.: 9' a 18 f/s ■ Imbibito / Tinted. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: National Film Center Tokyo, Komiya Collection

Una coppia di rondini vive per 24 ore come esseri umani e incontra meno felicità di quanto sognato, scontrandosi addirittura con il problema del cannibalismo.

A swallow couple lives 24 hours as human beings and encounters less happiness than expected, having to face problems like cannibalism.

Il biglietto da mille

Italia, 1912 Regia: ?

■ Int.: Eleuterio Rodolfi, Mary Cléo Tarlarini; Prod.: Ambrosio ■ 35mm. L. or.: 392 m. L.: 250 m. D.: 14' a 16 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Museo Nazionale del Cinema

Il cliché della moglie spendacciona delle comiche viene rivisto in chiave più ironica e discreta: questa volta Rodolfi salva una moglie prodiga dalle ire del marito, ma se ne garantisce i favori, sdoganando finalmente il tradimento dai peccati mortali, ma soprattutto dalle pistolettate e dai pugnali dei grandi drammi.

The comedy cliché of the spendthrift wife is made more discreet and ironic: this time Rodolfi saves an extravagant wife from her husband's anger but wins her favors, finally freeing adultery from being a mortal sin and from the gunshots and stabbings of dramas.

Le nozze di Figaro

Italia, 1913 Regia: Luigi Maggi

■ Sog.: dall'omonima commedia di Pierre Augustin Caron de Beaumarchais; Int.: Eleuterio Rodolfi (Figaro), Gigetta Morano (Rosina), Ubaldo Stefani (Conte Almaviva), Ernesto Vaser (Don Basilio), Ada Mantero (Cherubino), Umberto Scalpellini (Don Bartolo); Prod.: Ambrosio ■ 35mm. L. or.: 581 m. L.: 522 m. D.: 28'32" a 16 f/s. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Museo Nazionale del Cinema

Rodolfi e Gigetta, si sa, sono una coppia contemporanea, ma chi meglio di loro può interpretare il classico dei classici della commedia degli equivoci? Appuntamenti al buio, tradimenti veri e finti, sui quali entrambi svolazzano con la consueta leggiadria.

Everyone knows that Rodolfi and Gigetta are a modern couple, and who better could perform the all time classic comedy of errors? With their usual grace they flutter around blind dates and adultery, whether real or pretended.

Ah! Le donne!

Italia, 1917 Regia: Eleuterio Rodolfi

■ Sog., Scen.: Eleuterio Rodolfi; Int.: Eleuterio Rodolfi, Mercedes Brignone, Armand Pouget; Prod.: Jupiter ■ 35mm. L. or.: 881 m. L.: 227 m. D.: 11' a 18 f/s. Bn ■ Da: George Eastman House

Ah!... le donne (Jupiter) con Rodolfi, fece ridere di gusto molti spettatori. Lo scherzo comico di Rodolfi, benché non abbia nulla di speciale, riesce graditissimo. Nello svolgersi del film si assiste alla lotta vecchie zitellone contro il sesso forte. Rodolfi, invece, fa la corte a una signora ma ah!...rimane scornato e per tutto compenso fa innamorare di sé quattro orrendi esemplari delle suddette zitelle. (Gabriele, "La Cine-fono e la rivista fonocinematografica", 1-15 febbraio 1919)

Ah!... le donne (Jupiter) starring Rodolfi, made the public laugh a lot. The comical wit of Rodolfi, although there is nothing extraordinary about this, succeeds in a most pleasing way. In the course of the film we assist at the fight of old spinsters against the strong sex. But Rodolfi, who courts an old lady unluckily has no success and all he gets is that four of these terrible old spinsters fall in love with him! (Gabriele, "La Cine-fono e la rivista fonocinematografica", 1-15 febbraio 1919)

PROGRAMMA 3 – RODOLFI PRODUTTORE / PROGRAMME 3 – RODOLFI PRODUCER

La fuga di Socrate

Italia, 1923 Regia: Guido Brignone

■ Sog.: Gioacchino Forzano; F.: Maggiorino Zoppis; Int.: Carlo Aldini (Ajax), Ruy Vismara (emigrante), Vasco Creti, Armand Pouget, Giuseppe Brignone, il pappagallo Socrate; Prod.: Rodolfi Film; Distr.: U.C.I. ■ 35mm. L. or.: 1531 m. L.: 1319 m. D.: 52' a 22 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie portoghesi / Portuguese intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato nel 2009 presso il Laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un positivo nitrato imbibito proveniente dalla Cinemateca Brasileira ed ora conservato a Bologna / Restored in 2009 at L'Immagine Ritrovata Laboratory from a tinted nitrate positive held by Cinemateca Brasileira and now preserved in Bologna

Apparentemente un film seriale con protagonista un "forzuto", Ajax, che finisce per essere più incentrato su scene, quando non vere e proprie gags, che spesso distolgono dal procedere della storia, ed offrono momenti di pura comicità ed ironia.

Le grandi doti fisiche del protagonista, questa volta, non sono utilizzate per salvare il mondo dai cattivi, ma per recuperare Socrate: la forza al servizio della filosofia? Nemmeno, visto che Socrate è il pappagallo della tirannica fidanzata di Ajax... Un capolavoro divertentissimo e con un bel ritmo.

Apparently a serial film with a strong man, Ajax, as the main character. He ends up in scenes that, when not outright gags, stop the story from moving forward, offering moments of pure comedy. The protagonist's great physical strength is not used this time to save the world from bad guys but for getting Socrates back: strength at the service of philosophy? Not exactly, considering that Socrates is the parrot of Ajax's domineering girlfriend... A masterpiece with a great rhythm.

Kinojudaica



Kinojudaica, l'immagine degli ebrei nel cinema russo e sovietico dagli anni '10 al secondo dopoguerra

Kinojudaica, the Image of Hebrews in Russian and Soviet Cinema from the Tenth to the Years after the Second World War

Programma e note a cura di / *Programme* by Natacha Laurent (Cinémathèque de Toulouse) e Valérie Pozner
Promosso da Cineteca di Bologna, Ambasciata di Francia in Italia, Fondazione Nuovi Mecenati, Délégation culturelle / Alliance Française de Bologne

In collaborazione con / *In collaboration with* Gosfilmofond

Con il patrocinio della / *Under the aegis of* Fondazione Museo Ebraico di Bologna

La retrospettiva organizzata su iniziativa della Cinémathèque di Tolosa e del Gosfilmofond ha permesso di scoprire, in venti programmi, più di trenta film che mettono in scena soggetti, racconti e personaggi riferiti agli ebrei della Russia, prodotti tra gli anni Dieci e gli anni Sessanta nell'impero russo poi in Unione Sovietica.

La scelta è stata effettuata al fine di riflettere la diversità e la ricchezza di un vasto corpus, ancora largamente misconosciuto, comprendente cortometraggi, medimetraggi e lungometraggi, film di finzione, documentari o filmati di attualità. Fra i soggetti evocati in questi film, figurano il modo di vita ebraico tradizionale dei shtetls della "zona di residenza", e di un mondo scomparso di cui restano pochissime tracce viventi; la svolta verso la modernità e la diversità dello spettro politico nel quale gli ebrei si sono iscritti a partire dalla fine del XIX secolo (sionismo, socialismo, bundismo, Poalei Zion); la situazione sociale e politica di repressione a cui erano ridotti gli ebrei dell'impero: restrizioni legali, repressioni, pogrom, antisemitismo; le speranze di cambiamento nei costumi e di riscossa sociale; le utopie per la costituzione di un paradiso ebreo all'interno dell'Unione Sovietica (Birobidjan, Crimea, riconoscimento del patrimonio e della cultura yiddish, ritorno degli immigrati); la lotta contro l'antisemitismo, riattivata alla fine degli anni Venti; la denuncia dell'aumento dell'antisemitismo in Germania (questi film ebbero un impatto considerevole all'estero); la questione della Shoah, e le difficoltà della sua evocazione nel cinema del dopoguerra.

La retrospettiva ha riunito intorno a questi soggetti alcuni grandissimi nomi del cinema russo e sovietico (Bauer, Kulechov, Donskoi), come nomi misconosciuti (Dubson, Vilner, Korch-Sabline), ma ha rivelato anche degli sconosciuti (Mutanov per la finzione, Mazrukho per il documentario). Numerosi sono gli artisti che contribuirono alla loro

Cinémathèque de Toulouse and Gosfilmofond organized a retrospective of twenty programs uncovering more than thirty films featuring Jewish stories, themes and characters produced under the Russian Empire and later the Soviet Union between the 1910s and 1960s.

The films were chosen in order to demonstrate the diversity and wealth of such a vast production, still largely unacknowledged, that includes shorts, medium length and feature length films, fictional movies, documentaries and actuality films. They cover a variety of subjects: the traditional Jewish life in the shtetls of the "Pale of Settlement" and a world that has vanished almost without a trace; the swift change of modernity and the diverse political spectrum of the Jewish world that began to develop at the end of the 19th century (Zionism, socialism, Bundism, poalei-tzion); Tsarist discriminatory policies and the social situation Jews were reduced to under the Russian Empire: restrictive laws, repressions, pogroms, anti-Semitism; the hope for change and social success; the creation of Jewish utopias within the Soviet Union (Birobidzhan, Crimea, acknowledgment of Yiddish culture and legacy, the return of immigrants); the fight against anti-Semitism, which was revived during the late 20s; condemnation of growing anti-Semitism in Germany (these films made quite an impact abroad); the Holocaust and the problems with its portrayal in post war film.

The retrospective includes some of the most important names of Russian and Soviet cinema (Bauer, Kulechov, Donskoi), lesser known names (Dubson, Vilner, Korch-Sabline), and also some totally unknown ones (Mutanov for fictional film, Mazrukho for documentaries). Countless artists contributed to these productions: writers like Peretz Markish or Isaac Babel, who also took inspiration from classic

realizzazione: scrittori, come Peretz Markish o Isaac Babel, che si ispiravano talvolta ai classici della letteratura e del teatro yiddish come Cholem Aleikhem, compositori, come Leib Pulver, Isaac Dounaevski o il jazzman polacco Henryk Wars, grandi attori di teatro ebraico, come Salomon Mikhoëls o Veniamine Zouskine, ma anche attori russi, come Maria Blumenthal-Tamarina o Nikolai Batalov.

Il Cinema Ritrovato ha scelto sette programmi costituiti dai più rari film di finzione, prodotti fra gli anni Dieci e il periodo successivo alla Seconda guerra mondiale. Questa selezione permette così di accedere a un patrimonio oggi quasi scomparso: la storia culturale degli Ebrei di Russia e dell'Unione Sovietica.

Valérie Pozner, storica del cinema sovietico e Natacha Laurent, storica del cinema sovietico, delegata generale della Cinémathèque di Tolosa.

Yiddish literary and theatrical works like the writings of Sholem Aleichem, composers like Lev Pulver, Isaak Dunayevsky or Polish jazzman Henryk Wars, great Jewish theater actors like Solomon Mikhoels or Veniamin Zuskin, but also Russian actors like Maria Blumenthal-Tamarina or Nikolai Batalov.

Il Cinema Ritrovato chose seven programs covering the rarest fictional films produced between the 1910s and the post World War II era. This selection provides a glimpse of a cultural legacy that today has all but disappeared: the cultural history of the Jews in Russia and the Soviet Union.

Valérie Pozner, Soviet film historian, and Natacha Laurent, Soviet film historian, managing director of Cinémathèque de Toulouse.



Scènes de la vie juive ? 1912?

■ Trad. let.: Scene di vita ebraica ■ 35mm. L.: 411 m. D.: 20' a 18 f/s ■ Da: Gosfilmofond

Un giovane ebreo, in città, fa la conoscenza di una donna dai costumi leggeri. Rientrato nel suo shtetl, è vittima dell'esecrazione generale. Reietto da suo padre, si suicida.

While in the city, a young Jew meets a loose woman. When he goes back to his shtetl, he is loathed by everyone. His father rejects him, and the boy commits suicide.

Vu iz emes? Russia, 1913 Regia: Semion Mintus

■ Trad. let.: Dov'è la verità?; Sog.: da una pièce di Abraham Chomer (Nohum Meir Chaïkevitch) *Afn yam un Ellis Island*; Int.: Anna Liesma, Herbert Konrad, Janis Ozols/Ozolkaïa, Lucia Liepste-Ozols; Prod.: Production Semion Mintus (Riga) ■ 35mm. L. or.: 1200 m. L.: 848 m. D.: 41' a 18 f/s. Senza didascalie / No intertitles. Le didascalie mancanti sono state integrate da didascalie riassuntive in russo all'inizio di ciascuna bobina / Lacking intertitles have been replaced at the beginning of each reel with summarizing Russian intertitles

■ Da: Gosfilmofond

Melodramma girato da un produttore ebreo di Riga, che racconta le disgrazie di una giovane studentessa esposta alla legislazione imperiale. Orfana (i suoi genitori sono morti nel pogrom di Kichinev), studia a Riga, ma la polizia la prende di mira: non ha il diritto di residenza e deve farsi registrare come prostituta. È arrestata per errore, perde la ragione, e malgrado l'intervento del suo fidanzato che la fa liberare, muore.

Semion Mintus, proprietario di una delle più grandi sale di Riga (Le Colisée), aveva fondato nel 1909 un'agenzia di distribuzione che copriva l'insieme del regioni baltiche dell'impero. Produsse numerosi film di soggetto ebraico nel 1912-1913: *Il Talmudista*, *Il calzolaio Leiba*, *La scintilla ebraica*, *Il giorno del matrimonio*, *Ascolta, Israele*.

Il film avrebbe principalmente circolato sotto la forma di "cine-declamazione": alcuni attori nascosti dietro lo schermo avrebbero recitato le repliche della pièce. Nello stesso 1913, il soggetto fu adattato per lo schermo a Odessa da Miron Grossman (Studio Mirograf).



A melodrama shot by a Jewish producer from Riga that narrates the misfortunes of a young student under Tsarist rule. She lost her parents in the Kishinev pogrom and now studies in Riga, where the police decide to pick on her: she does not have the right to residence so she must register as a prostitute. She is arrested by mistake, loses her mind, and dies, despite the actions of her boyfriend who gets her out of prison.

Semion Mintus, owner of one of the largest theaters in Riga (Le Colisée), founded a distribution company in 1909 that covered the Baltic regions of the empire. He produced many films on Jewish subjects from 1912 to 1913: The Talmudist, Leiba the

Cobbler, The Jewish Spark, The Wedding Day, Listen, Israel.

The story supposedly circulated as a form of "film-play": a few actors behind the screen acted out repeat performances of it.

In 1913, the story was made for the screen in Odessa by Miron Grossman (Studio Mirograf).

Gorié Sarry Russia, 1915 Regia: Alexandre Arkatov

■ Trad. let.: La disgrazia di Sarah; Scen.: V. Toldi; Scgf.: Boris Mikhine; Op.: Ladislav Starewitch, Alexandre Rylo, Fedor Bremer; Int.: Tatiana Chornikova (Sarah), Alexandre Khérouvimov (il padre), Praskovia Maximova (la madre), Ivan Mosjoukine (Isaac), Pavel Knorr (il padre di Isaac), Antonina Pojarskaïa (la madre di Isaac), Viatcheslav Tourjanski (Boruh); Prod.: Khanjonkov (Mosca) ■ 35mm. L. or.: 800 m. L.: 445 m. D.: 22' a 18 f/s. Bn. Didascalie russe / Russian intertitles ■ Da: Gosfilmofond

Soggetta alla doppia pressione esercitata dagli Anziani e dalla Legge, una coppia senza figli è costretta a separarsi dopo dieci anni di vita in comune. Il marito, Isaac (interpretato da Ivan Mosjoukine), finisce per morire. Quanto a Sarah, si accorge, ma un po' troppo tardi, che aspetta un bambino... Le simpatie del regista vanno chiaramente al fratello di Isaac, il giovane studente Baruch, emblema dei valori della gioventù ebraica intellettuale e emancipata agli inizi del secolo. Il regista di questo melodramma aveva debuttato nel 1910 firmando la sceneggiatura del primo film a soggetto ebraico girato dalla filiale russa di Pathé, *L'Khaim*, il cui successo lanciò il genere. Arkatov passò alla regia nel 1912, presso Pathé, dove scelse dei soggetti che criticavano il modo di vita tradizionale. A partire dal febbraio 1917, realizzò numerosi film che denunciavano stavolta la situazione inflitta agli ebrei sotto l'impero, per la compagnia di orientamento sionista Mizrah a Odessa, produttrice di *La vita degli Ebrei in Palestina* (1913).

Under pressure from the Elders and the Law, a childless couple must separate after ten years of living together. Isaac, the husband, (played by Ivan Mosjoukine), ends up dying, whereas Sarah realizes – too late – that she is pregnant... The director is clearly sympathetic with Isaac's brother, Baruch, a young student who represents the values of young, liberated Jewish intellectuals at the beginning of the century. The director, Arkatov, debuted in 1910 with a screenplay for the first Jewish film shot by the Russian subsidiary of Pathé, L'Khaim, the success of which sealed the genre's fate. He then began directing in 1912, first at Pathé where he chose stories that criticized the traditional way of living. In February 1917, he began making films attacking the conditions imposed on Jews by the empire for the Zionist oriented Odessa company Mizrah, which produced The Life of the Jews in Palestine (1913).

Leon Drey

Russia, 1915 Regia: Evgueni Bauer

■ Sog.: da un romanzo di Semion Iouchkevitch; F.: Konstantin Bauer; Scgf.: Evgueni Bauer; Int.: Nikolai Radine (Leon Drey), Boris Borissov (il padre), Maria Khalatova (la madre), Tatiana Bakh (Liza, la sorella), Vera Gordina (Lioubotchka, la seconda sorella di Leon), Nadejda Nelskaia (Bertotchka, la fidanzata di Leon), Arseni Bibikov (il padre di Bertotchka), V. Porten (Saül, il commesso), P. Lopoukhine (l'avvocato Melnikov), Raïssa reizen (sua moglie), Natalia Lissenko (Anna Rozen), Emma Bauer (Nina Serebrianaia), Maria Koulikova, Alexandre Kherouvimov, Vladimir Strijevski-Radtchenko; Prod.: Khanjonkov ■ 35mm. L.: 1220 m. D.: 60' a 18 f/s. Bn. Didascalie russe / Russian intertitles ■ Da: Gosfilmofond



Leon Drey è l'adattamento di un romanzo del popolare autore ebreo di Odessa, Semion Iouchkevitch. Arrivista, uscito da un ambiente molto umile, Leon Drey intraprende un'ascesa folgorante seducendo tutte le donne ricche della città. Gaudente e senza complessi, fa strage di cuori fra queste dame, che siano oneste o meno. L'ambiente della grande borghesia ebraica di Odessa in cui s'introduce Leon, contrasta con la descrizione degli strati popolari, cui appartengono i suoi genitori, o degli impiegati, come l'apprendista poeta Saul. Interpretato da un russo (Nikolai Radine), che fu preferito a Mosjoukine (ragione per cui quest'ultimo abbandonò lo studio), è circondato da attori ebrei del teatro Korch, e da Emma Bauer (la moglie, ebrea, del regista).

Leon Drey is an adaptation of a novel by a popular Jewish author from Odessa, Semyon Yushkevich. A social climber from a humble background, Leon Drey charms his way up the social ladder by seducing all the city's rich women. Pleasure seeking and fearless, he massacres the hearts of these ladies, whether they are honest or not. Odessa's Jewish upper middle-class that Leon breaks his way into contrasts with the description of the lower classes, to which Leon's parents belong, or professionals like the aspiring poet Saul. Nikolai Radine, a Russian, stars as Leon, and not Mosjoukine (for which he left that studio), and is surrounded by Jewish actors from the Korch Theater and Emma Bauer (the director's Jewish wife).

Vera Tcheberiak

Russia, 1917 Regia: Nikolai Brechko-Brechlovski

■ Scen.: Nikolai Brechko-Brechlovski; Int.: Youri Iakovlev (Mendel Beylis), E. Malkevitch-Khodakovskaia (Vera Tcheberiak), Stepan Kouznetsov (l'investigatore e giornalista Krassovski), Aksel Loundine (il losco figuro), Serguei Tsenine (Valka il rosso), Pavel Znatchkovski (il secondo monello), I. Katchalov (Lembovetski), Mechtcherski (Cheglovitov); Prod.: Studio Svetoten (Kiev) – Compagnie Creo ■ Incompleto. 35mm. L. or.: 2000 m. L.: 490 m. D.: 24' a 18 f/s. Bn. Didascalie russe / Russian intertitles ■ Da: Gosfilmofond



Il processo intentato a Menahem Mendel Beylis a Kiev nel 1913 con l'accusa di delitto rituale contro un giovane cristiano fu montato di sana pianta dal potere zarista. L'innocenza di Beylis fu riconosciuta solo al termine di una lunga battaglia. Assieme all'affare Dreyfus, l'affare Beylis è caratteristico del clima antisemita del tornante del secolo ed ebbe un'eco immensa attraverso il mondo. Realizzato a Kiev con gli attori del teatro Solovtsov, il film poggia sulle rivelazioni del giornalista Krassovski che dimostrò l'innocenza

The case brought against Menahem Mendel Beilis in Kiev in 1913 for the ritual murder of a young Christian was entirely set up by the Tsarist regime. Beilis's innocence was acknowledged only at the end of a long battle. Along with the Dreyfus Affair, the Beilis case was symptomatic of the anti-Semitic atmosphere at the turn of the century and caused a stir around the world. Made in Kiev with actors from the Solovtsov Theater, the film is based on the Krassovsky's revelations that demonstrated Beilis's innocence and

di Beylis e la colpevolezza di Vera Tcheberiak. Un primo film era stato realizzato, nel 1912, dall'operatore V. Dobrjanski per l'esercente della sala "L'Express" a Kiev. Sempre a Kiev, l'anno seguente, fu messa in scena una prima ricostruzione, dovuta a Iosif Soifer, che vi recitava il ruolo dell'assassino, con gli attori del teatro Solovtsov. Il film fu proiettato clandestinamente nella "zona di residenza" e venduto all'estero. È solamente dopo il febbraio 1917, con la soppressione della censura zarista e dei limiti imposti agli ebrei, che poté essere realizzato un terzo film, questa volta da Nikolai Brechko-Brechkovski, che riprese la sceneggiatura e gli attori del film precedente. Questo film fu tuttavia male accolto, almeno a Mosca, e ritirato dagli schermi.

Vera Cheberyak's guilt. An earlier film was made in 1912 by cameraman V. Dobrjanski for the manager of the "L'Express" theater in Kiev. The following year in Kiev, an early attempt at reconstructing the story was made with Joseph Soiffer, who starred as the murderer, and the actors of the Solovtsov Theater. The film was shown secretly in the "Pale of Settlement" and sold abroad. It was only after February 1917, with the end of Tsarist censorship and restrictions imposed on Jews, that a third film could be made, this time by Nikolai Breshko-Breshkovsky, who reused the screenplay and the actors from the previous film. The film was not well received, at least in Moscow, where it was removed from theaters.

Protiv voli otsov URSS, 1926-27 Regia: Evgueni Ivanov-Barkov

■ Trad. let.: Contro la volontà dei padri; Scen.: Evgueni Ivanov-Barkov; F.: Alfonse Winkler, Alexei Solodkov, Gavriil Eguiazarov; Scgf.: Robert Falk, Dmitri Koloupaev; Int.: David Itkine (Kaufman), A. Dzioubina (Esther, sua figlia), Boris Verchilov (Rosenfeld), Arié Varchaver (Boris, suo figlio), V. Kojoura (Orlov, il Preside del Liceo), Prod.: Proletkino e Sovkino ■ 35mm. L.: 1300 m. D.: 52' a 22f/s. Bn. Didascalie russe / Russian intertitles ■ Da: Gosfilmofond

Il film fu montato a partire dai rushes inutilizzati del film *Mabul* (*Il diluvio*), adattamento dell'opera di Cholem Aleikhem, allestita su iniziativa del teatro ebreo moscovita Habima. Evgueni Ivanov-Barkov, al suo primo film, aveva dovuto, al momento del montaggio, rinunciare a numerose scene e linee narrative di una sceneggiatura complessa. Da qui l'idea di questo secondo film che mostra, negli anni che precedono la rivoluzione del 1905, due famiglie ebreiche di provincia i cui padri hanno sceltorispettivamente la via dell'assimilazione e la fedeltà alla tradizione. I loro figli, partiti a studiare in città, diventano uno spia dei servizi segreti, e l'altro, sionista, passa a posizioni internazionaliste. Tutti e due prendono parte alla febbre rivoluzionaria. Arrivano gli eventi del 1905 e l'ondata dei pogroms non risparmia nessuno. Un certo numero di motivi sono simili a quelli del film *Mabul*: l'attentato contro il governatore, l'esecuzione del rivoluzionario, il pogrom. Ma mentre nel primo film la festa di Pasqua era stata soppressa su richiesta della censura, *Contro la volontà dei padri* aveva integrato quella scena. A differenza del film *Mabul*, che fu distribuito ma non è stato conservato, questo, proibito, è rimasto negli archivi, anche se incompleto.



The film was edited with unused rushes from the film Mabul (The Flood), an adaptation of a work by Sholem Aleichem and an initiative of the Jewish theater Habima in Moscow. It was Yevgeni Ivanov-Barkov's first film, and the screenplay was so complex that while editing he had to cut many scenes and sub-plots, hence the idea for this second film. Set before the 1905 revolution, the film tells the story of two small-town Jewish families. The father of one family has chosen the path of assimilation, while the other decides to uphold tradition. Their sons leave to study in the city; one becomes a spy for the secret service and the other, a Zionist, takes up an internationalist position. They both are active in the political unrest of the times. When 1905 rolls around with its wave of pogroms, no one is spared. There are several elements that are similar to Mabul: the attempt on the governor's life, the execution of a revolutionary, the pogrom. While the first film's Passover scene was cut by censors, Against the Will of the Fathers added it. Unlike Mabul, which was distributed but not preserved, this film was banned and remained, though incomplete, in the archives.

Piat nevest URSS, 1929-30 Regia: Alexandre Soloviev

■ Trad. let.: Le cinque fidanzate; Scen.: David Marian; F.: Albert Kühn; Scgf.: Iossif Shpinel; Ass.: Boris Duberstein; Int.: Ambrosi Boutchma (Leiser e Iosele), Tamara Adelgheim (Mirra, la figlia di Leiser), R. Rami-Chor, Iou. Kochevskaja, Tatiana Tokarskaja, Z. Tsiss (le altre fidanzate), D. Tiourtchine (Isaac, il giovane komsomol), Matvei Liarov (il ricco), I. Mindline (l'ebreo), Anna Mechcherskaja (la vecchia), Stepan Chagaïda (il capo banda); Prod.: VUFKU (Odessa), Pri. pro.: 18 marzo 1930 (Kiev), 1 dicembre 1930 (Mosca) ■ 35mm. L. or.: 1721 m. L.: 1.083 m. D.: 43' a 22 f/s. Bn. Didascalie russe / Russian intertitles ■ Da: Gosfilmofond

Uno shtetl è minacciato di pogrom da una banda ukraina aderente a Petlioura, ma i suoi abitanti possono sfuggire al massacro se consegnano cinque vergini agli "ufficiali". Dopo aver tenuto consiglio, il villaggio estrae a sorte cinque giovani ragazze. Mentre le hanno già condotte nelle mani degli scellerati, i partigiani rossi, avvertiti dai giovani del villaggio, giungono a liberarle e mettono in fuga la banda. Il film, che evoca le esazioni commesse contro gli ebrei durante la guerra civile, incontrò grandi difficoltà alla sua uscita in Russia e fu rapidamente ritirato dagli schermi. In Ucraina, di contro, fu distribuito senza trovare ostacoli particolari. È questa versione ucraina che è conservata, anteriore ai tagli e alle modifiche pretese dalla censura russa. Si noterà la presenza di Boutchma, attore ucraino di Dovzenko, che recitò numerosi ruoli di ebrei sullo schermo negli anni Venti, e di Tamara Adelgheim, la fidanzata della *Felicità ebraica* di Granowski (1925).



A Ukrainian gang of Petliura's followers threaten a shtetl with a pogrom, but its inhabitants will be spared if they hand over five virgins to the "officials". After a village meeting is held, five girls are randomly chosen and given over to the wicked men. The Red Guards are informed by kids from the village about the situation, and they save the girls from the gang. The film alludes to the crimes committed against Jews during the civil war; it encountered a lot of objection when released in Russia, and it was swiftly taken off the screen. By contrast, the film was distributed without any real problem in the Ukraine. This is a Ukrainian version, prior to the cuts and changes requested by Russian censors. Both Buchma, the Ukrainian Dovzenko actor who played Jewish roles on the screen during the 1920s, and Tamara Adelgheim, the fiancée in Granowski's Jewish Happiness (1925), perform in this film.

Zapomnite ikh litsa URSS, 1929-30 Regia: Ivan Mutanov

■ Trad. let.: Ricordate i loro volti; T. alt. *Prestouplenie grajdanina Sourkava*; Scen.: Alexandre Krein, Naum Loiter, Ivan Mutanov; F.: Boris (Benzion) Monastyrski; Scgf.: Valentina Khmeliova; Op.: Leonid Varlamov; Ass. op.: V. Eisberg; Int.: A. Guénine (l'operaio e inventore Nahum Beitchik), Vassili Bokariov (il capomastro Sourkov), A. Douletov (Kouzma), K. Iastrebitski (l'imprenditore privato Lopatine), E. Bondina (sua moglie), T. Sokolovskaja (Nadia, la loro figlia adottiva), Nikolai Akimov (il capo contabile della fabbrica), Stepanov, V. Snejinskaia; Prod.: GTK, Distr.: Soyuzkino; Pri. pro.: 14 maggio 1931 ■ 35mm. L.: 2003 m. D.: 80' a 22 f/s. Bn. Didascalie russe / Russian intertitles ■ Da: Gosfilmofond

Il film si svolge in una conceria. Un giovane ebreo mette a punto un apparecchio che permette di meccanizzare il lavoro. Ma altri operai rompono la macchina, su istigazione di un concorrente privato che utilizza l'antisemitismo diffuso per fargli lasciare la fabbrica. La cellula del Komsomol giunge in tempo a fermare le rappresaglie contro il giovane Beitchik. La sceneggiatura rispondeva alla domanda di opere cinematografiche per la campagna di lotta contro l'antise-

The action takes place in a tannery. A young Jew fine tunes a machine to be used for mechanizing the work process. Some workers break it, instigated by a competitor who manipulates anti-Semitic feelings so that the young man is forced to leave the factory. A Komsomol unit shows up in time to stop the attacks against young Beitchik. The screenplay was created as part of the demand for films for the campaign against anti-Semitism that began in 1927

mitismo avviata nel 1927 in seguito a numerosi crimini perpetrati nelle fabbriche contro degli operai ebrei. Fu co-scritta da Naum Loiter, ex assistente di Meyerhold, e regista del teatro del Proletkult, che diresse in seguito il teatro ebraico di Kharkov, e Alexandre Krein (più conosciuto sotto il nome di Kron), che debuttava come drammaturgo.

Riprendendo numerosi elementi da casi eclatanti, fino al nome del personaggio principale che ricorda quello di una delle vittime, così come i temi trattati dalla stampa e le brochure pubblicate nel quadro di questa campagna, la sceneggiatura e poi il film provocarono tuttavia delle preoccupazioni alla censura, in ragione soprattutto del ruolo troppo passivo accordato al Partito.



after a number of criminal episodes against Jewish factory workers. It was co-written by Naum Loiter, Meyerhold's former assistant, director of the Proletkult Theater, and later director of the Jewish theater of Kharkov, and Alexandre Krein (better known as Kron), who made his screenwriting debut with this film. They used a number of elements from cases that had caused a stir (even giving the main character a name similar to one of the victims) and the issues dealt with by the press and the campaign brochures. The screenplay

and the film caused censorship concerns, especially for the Party's passive role.

Vozvrachtchenie Neitana Bekkera URSS, 1931 Regia: Boris Shpis, Rachel Milman

■ Trad. let.: Il ritorno di Nathan Becker; Scen.: Peretz Markish, Boris Shpis, Rachel Milman; F.: Evgueni Mikhailov; Scgf.: Isaac Makhlis; Mu.: Evguéni Broussilovski; Su.: V. Beervald; Int.: David Gutman (Nathan Becker), Solomon Mikhoëls (Tsale Becker, suo padre), Elena Kachnitskaïa (Meika), Kador Ben-Salim (Jim), Boris Babotchkin (Mikoulitch), Anna Zarjitskaïa (Nata); Prod.: Belgoskino; Pri. pro.: 6 dicembre 1932 ■ 35mm. L.: 1910 m. D.: 69' a 24 f/s. Bn. Versione russa / Russian version ■ Da: Gosfilmofond

Emigrato negli Stati-Uniti all'inizio del secolo, il muratore Nathan Becker ritorna nel suo shtetl in ragione della crisi del 1929, con un amico nero. Assunto in un grande cantiere del primo quinquennio, perde nella competizione socialista che lo oppone ad un operaio sovietico che adotta tecniche scientifiche, mentre Nathan Becker è stato sfruttato dal sistema capitalista. Ma la sua disfatta è solo parziale, perché le tecniche della muratura americana possono essere vantaggiosamente copiate dai costruttori sovietici.

Si tratta del secondo film di Boris Shpis (1903-1939), all'origine scenografo di teatro, che aveva raggiunto l'équipe della Fabbrica dell'attore eccentrico (FEKS) all'inizio degli anni Venti e aveva lavorato come assistente di Kozintsev e Trauberg.

L'attore principale, David Gutman (1884-1946) era un maestro dello sketch satirico sulla scena. La sceneggiatura si deve a uno dei più grandi poeti sovietici di lingua yiddish, Peretz Markish.



After having emigrated to America at the beginning of the century, bricklayer Nathan Becker returns with a black friend to his shtetl because of the 1929 economic crisis. Becker starts work in a building yard created under the First Five Year Plan; Becker is unable to keep up with a Soviet worker who uses scientific techniques while Becker's productivity is the result of capitalist exploitation. However, he is not totally defeated: American building techniques can be copied and put to better

use by Soviet builders.

This is the second film by Boris Shpis (1903-1939). Originally a stage designer, he joined the Factory of the Eccentric Actor (FEKS) in the early 20s and worked as an assistant to Kozintsev and Trauberg.

The lead actor, David Gutman (1884-1946), was a master of satirical sketch comedy. The screenplay was written by one of the greatest Soviet Yiddish language poets, Peretz Markish.

Granitsa URSS, 1933-35 Regia: Mikhaïl Dubson

■ Trad. let.: Frontiera; Scen.: Mikhaïl Dubson; F.: Vladimir Rapoport; Scgf.: Efim Khiguer, Isaac Makhlis; Mu.: Leib Pulver; Su.: Lev Valter; Int.: Veniamine Zouskine (il commesso Arié), Boris Poslavski (Novik), Elena Granovskaïa (Fleïga, sua moglie), S. Peïssina (la loro figlia), Nikolai Valiano (Boris), Vera Bakun (Ania, la sorella di Boris), Vassili Toporkov (il calzolaio Tuvim, loro padre), P. Arones (il rabbino), T. Khazak (il cantore), Piotr Kirillov (Bart, il capo del contro-spionaggio), Nikolai Tcherkassov (Gaïdul), Gueorgui Orlov (l'artigiano Moïsseï), Leonid Kmit (Vassia), Efim Althus, Sergueï Guerassimov, Emile Gal (gli artigiani); Prod.: Lenfilm; Pri. pro.: 25 settembre 1935 ■ 35mm. L.: 2600 m. D.: 94' a 24 f/s. Bn. Versione russa / Russian version ■ Da: Gosfilmofond

Mikhaïl Dubson, nato nel 1899 a Smolensk, aveva vissuto in Germania, e vi aveva girato i suoi primi film, *Zwei Brüder* (1929) e *Gift Gas* (1929). *Frontiera* fu il suo primo film sovietico. La sceneggiatura originale, firmata da Dubson, intitolata *L'incoronazione nera*, combinava due linee narrative: una legata a una epidemia di vaiolo in uno shtetl situato a qualche chilometro dalla frontiera sovietica, in territorio polacco, epidemia a cui il rabbino propose di rimediare celebrando un rito antico, quello dell'incoronazione nera; l'altra legata alle tribolazioni di un rivoluzionario ebreo, arrestato dalla polizia mentre cercava di passare la frontiera. Il personaggio principale, Arié, commesso del proprietario di una fabbrica, si destava poco a poco alla coscienza rivoluzionaria al contatto con il clandestino. Il film, realizzato nel 1933, fu proibito ma Dubson venne autorizzato a rimaneggiarlo. Tagliò soprattutto la prima linea narrativa, introdusse i personaggi degli artigiani poveri dello shtetl, mise l'accento sul risveglio della coscienza politica e diede una tonalità più ottimista al film, che poté così uscire quasi due anni dopo la conclusione della prima versione.

*Mikhail Dubson was born in 1899 in Smolensk and lived in Germany, where he shot his first films *Zwei Brüder* (1929) and *Gift Gas* (1929). *Frontier* was his first Soviet film. The original screenplay written by him was entitled *The Black Crowning* and wove two narratives together: one about a smallpox epidemic in a shtetl in Polish territory a few miles away from the Soviet border, which the rabbi wants to cure by celebrating an ancient ritual, the black crowning; the other one follows the trials and tribulations of a Jewish revolutionary arrested by the police while trying to cross the border. The main character, Ari, is an assistant of a factory owner, and his experience with the illegal immigrant slowly converts him to the cause of the revolution. The film was made in 1933 and was banned, but Dubson was allowed to revise it. He cut mostly the first narrative, added poor worker characters in the shtetl, emphasized the political awakening of the main character and gave the film a more optimistic tone; with these changes the film was finally released, two years after the first version's completion.*



Nepokorennnye URSS, 1945 Regia: Marc Donskoï

■ Trad. let.: I ribelli; Sog.: da un racconto di Boris Gorbatov; Scen.: Boris Gorbatov, Marc Donskoï; F.: Boris (Benzion) Monastyrski; Scgf.: Moriz Oumanski; Mu.: Lev Shwartz; Su.: Alexandre Babi; Int.: Amvrossi Boutchma (Tarass), Véniamine Zouskine (il dottor Aron Davidovitch), Lidia Kartachova (Efrosinia), Daniil Sagal (Stepan), Evgueni Ponomarenko (Andreï), V. Slavina (Nastia), M. Samosvat (Antonina), Nikolai Zimovets (Vassiliok), Mikhaïl Troianovski (Nazare), Ekaterina Osmialovskaïa (Valia), Ivan Kononenko (Maxime), Samuïl Stollerman (l'artista), Alexei Vatoulia (Ignat), Anton Dounaïski (Chtchovkounov) (Panas), G. Dolgov (Petouchkov), Mikhaïl Vyssotski (l'ingegnere tedesco), Viktor Khalatov (Porossenkov) (il comandante tedesco), Hans Klering (un luogotenente tedesco), Dmitri Kapka (il fabbro), Vadim Zakourenko (Lionka), Iounona Iakovtchenko (Mariïka), Liouda Lizenguevich (la nipotina del dottor Aron Davidovitch); Prod.: Studio di Kiev; Pri. pro.: 15 ottobre 1945 ■ 35mm. L.: 2590 m. D.: 94'. Bn. Versione russa / Russian version ■ Da: Gosfilmofond

Il film racconta la vita di una famiglia operaia ucraina durante l'occupazione tedesca che il padre, Tarass, crede di poter ignorare barricandosi in casa. I membri della sua famiglia sono a poco a poco trascinati dagli eventi e si affiliano alla Resistenza, mentre il padre stesso si prende cura della bambina del dottor Aron Davidovitch, scomparso nel massacro di Babi Yar.

Si tratta dell'unico film di finzione sovietico che evoca direttamente la Shoah sul territorio sovietico prima degli anni Sessanta. La sequenza, abbreviata, non fu soppressa, malgrado l'opposizione di vari membri del Consiglio artistico del Comitato del cinema.

This film tells the story of a Ukrainian family of workers during German occupation, which the father, Tarass, thinks he can ignore by barricading himself in his house. The other members of the family are slowly swept by events and join the resistance movement, while the father looks after the daughter of Doctor Aron Davidovitch, who disappeared in the Babyn Yar massacre.

This is the only pre-1960s Soviet fictional film that directly deals with the Holocaust on Soviet territory. The sequence, though shortened, was not banned, despite the opposition of some members of the Artistic Council of the Committee on Cinema.



Maciste



Tutto Maciste, uomo forte

All Maciste, Strong Man

Programma a cura di / *Programme curated by* Claudia Gianetto e Stella Dagna (Museo Nazionale del Cinema), Davide Pozzi e Alessandro Marotto (L'Immagine Ritrovata)

«Evvi creatura umana che ignori Maciste?» si chiedeva un ignoto articolista italiano alla fine degli anni Venti. La domanda era retorica. Il gigante buono godeva all'epoca di una popolarità incondizionata, che gli permise di affrontare con buoni incassi la profonda crisi produttiva che in quegli anni travolgeva generi e colleghi famosissimi fino a pochi anni prima.

I racconti relativi alla nascita del personaggio non si sottraggono alla leggenda popolare: Bartolomeo Pagano, camallo al porto di Genova, fu scoperto da due collaboratori del regista Giovanni Pastrone che, appena lo videro, si resero conto di aver incontrato l'interprete ideale per il personaggio dello schiavo possente e buono previsto in *Cabiria*. D'Annunzio lo ribattezzò Maciste, inventando il richiamo a un finto semidio mitologico.

Era prevedibile che il personaggio sincero, fedele e fortissimo destasse le simpatie del pubblico, come era successo a Ursus nel *Quo vadis?*. La sintonia che Maciste trovò subito con gli spettatori ebbe comunque dell'incredibile. Con la sua recitazione naturale e il suo *humour* popolare conquistò tutti, fissando le caratteristiche di un "tipo" e convincendo Pastrone, regista immaginifico ma anche imprenditore accorto, a lanciare una serie di lungometraggi che lo vedessero protagonista. Di successo in successo Maciste sarà alpino, medium, poliziotto, imperatore, innamorato, nella gabbia dei leoni e molto altro. Il fenomeno cinematografico diventa di costume. Nascono epigoni e imitatori.

Una pausa di due anni, durante la quale si trasferisce in Germania per girare alcuni film non memorabili, non gli aliena l'affetto del pubblico. Ritornato in Italia, produce per la Fert-Pittaluga alcuni dei suoi titoli più famosi, quali *Maciste contro lo sceicco* e *Maciste all'inferno*, il film a cui Federico Fellini racconta di dovere la sua vocazione registica. Alla fine degli anni Venti Pagano si ritira a vita privata a Villa Maciste, nell'entroterra ligure, minato nel fisico da problemi di salute che lo ridurranno anni dopo sulla sedia a rotelle.

Il personaggio sopravviverà all'interprete. Negli anni Sessanta il genere *peplum* troverà nuova linfa e Maciste s'imporrà come icona camp, grazie alle pellicole di alcuni dei nostri migliori registi di genere quali Carlo Campogalliani, Riccardo Freda e Sergio Corbucci. È su questi

"Is there a human being that can ignore Maciste?" wondered an unknown Italian journalist in the late 20s. It was a rhetorical question. At the time the good giant enjoyed unconditional popularity, which helped him earn well when a crisis in production was crushing film genres and colleagues who were very famous just a few years before.

Even the stories about how the character came about did not escape from becoming the stuff of popular legends: Bartolomeo Pagano, docker at the port of Genoa, was discovered by two of director Giovanni Pastrone's collaborators. As soon as they saw him they knew they had found the right man to play the part of the mighty, good hearted slave for the film Cabiria. D'Annunzio renamed him Maciste, cooking up the allusion to a pretend mythological demigod. It was easy to imagine that this loyal, honest and muscular character would win the hearts of audiences, as was the case for Ursus of Quo Vadis?. There was something special though about the way Maciste resonated immediately with viewers. He won over everyone with his natural acting and accessible humor. Maciste set the characteristics of a "type" and convinced Pastrone, a highly imaginative director and astute businessmen, to launch a series of feature length films starring him. From one success to another, Maciste took on different roles: an Alpine troop, a medium, a policeman, an emperor, a man in love, a man in the lion cage, just to name a few. The film phenomenon became a feature of everyday life, with imitators and copies not far behind.

Even though he took a break for two years shooting some unmemorable films in Germany, Maciste did not lose the affection of the public. Once back in Italy, he made some of his most famous films with Fert-Pittaluga, including Maciste contro lo sceicco and Maciste all'Inferno, the film that Federico Fellini credits as the inspiration behind his decision to become a director. Towards the end of the 20s Pagano retired to his Villa Maciste in Liguria, with health problems that would later force him to use a wheelchair.

The character, however, outlived the actor. During the 60s the sword and sandal film found new life, and Maciste would become an important camp icon, thanks to the work of some of the best Italian directors

film che si costruisce l'immaginario macistiano del pubblico contemporaneo, che fino a pochi anni fa poteva difficilmente accostarsi alla produzione muta, per lo più invisibile o disponibile in copie bianco e nero, mutile e in cattive condizioni.

Il programma di restauro della serie Maciste che il Museo Nazionale del Cinema e la Cineteca di Bologna promuovono dal 2005 trova nella rassegna proposta al festival uno sbocco naturale, che permetterà a curiosi e appassionati di concedersi una *full immersion* nel mondo di Maciste. L'occasione di visionare i film in blocco, se ci si presta al gioco della ricerca di continuità e differenze, svela quanto questo cinema popolare intercettasse e interpretasse lo spirito di un paese e di un'epoca.

La serie Maciste ci parla di politica. Molti hanno rimarcato l'evidente somiglianza, nel fisico e nelle posture, tra Bartolomeo Pagano e Benito Mussolini, ipotizzando una consapevole strategia messa in campo dal dittatore nel riproporre gli accenti più popolari dell'eroe. Allo stesso tempo l'avvento del fascismo esercita un'influenza via via sempre più evidente nei film della serie, che rinuncia ai toni più scanzonati e anarchici per concentrarsi sulla celebrazione di una forza semplificatrice che si oppone ai sofismi di intellettuali e burocrati. Maciste sempre più propone la sua forza come garante per reintegrare i diritti di una legittimità debole: principi ereditari distratti da donne di malaffare, ereditiere maltrattate da tutori in cattiva fede, monarchi dell'inferno alle prese con le rivolte dei demoni. Non è difficile intravedere in questi film un parallelo con le vicende della debole monarchia italiana bisognosa della tutela di un "uomo forte".

La serie Maciste ci parla anche dell'avvento della "cultura fisica" e del rapporto tra i sessi. Gli uomini forti impongono la ribalta del corpo maschile sullo schermo. Spesso proposto come modello di armonia classica, il fisico di Pagano deve invece molto di più al mondo delle fiere, dei forzuti da circo, dei giochi di destrezza, come rivelano le performance fisiche che ripropone a ogni film: rottura delle catene, abilità nel liberarsi dalle corde, sollevamento di pesi enormi con minimo sforzo; in un caso solleva addirittura un tavolo di legno massiccio coi denti, riproducendo un tipico esercizio circense. Il rapporto con le partners non è quasi mai connotato in senso sentimentale, forse per depotenziare il richiamo all'erotismo che il corpo di Pagano rappresenta.



of the genre such as Carlo Campogalliani, Riccardo Freda and Sergio Corbucci. These movies would become the basis for the contemporary collective image of Maciste because up until a few years ago audiences had little experience with the silent films; and if they did, the prints were mutilated, of poor quality and in black and white.

The Maciste series restoration project, which Museo Nazionale del Cinema and Cineteca di Bologna have been working on since 2005, finds a natural outlet in the festival's program this year. Onlookers and enthusiasts will have the opportunity to experience a full immersion in the world of Maciste. Seen as a whole, if we pay attention to continuity and differences, we can sense how this popular film tapped and interpreted the spirit of a country and a time. The Maciste series speaks to us about politics. Many have noted the obvious similarity between the bodies and postures of Bartolomeo Pagano and Benito Mussolini, theorizing that the dictator consciously employed a strategy of assimilating the

hero's more popular qualities. Simultaneously, the advent of fascism gradually influenced the series' films, which abandoned their anarchic and unconventional tone for a celebration of a simplifying power that challenges the sophistry of intellectuals and bureaucrats. Maciste increasingly uses his might as the means for reinstating the rights of a weak legitimate power: hereditary princes distracted by shady women, heiresses abused by their guardians in bad faith, rulers of the underworld up against rebelling demons. It is not difficult to see a parallel between these films and the events of the weak Italian monarchy in need of the guardianship of a "strong man".

The Maciste series also talks to us about the advent of "physical culture" and the relationship between the sexes. Strong men made the male body the center of attention on the screen. Often presented as a model of classic proportions, Pagano's physique actually owed a lot to the world of sideshows, circus strongmen, strength athletics, as demonstrated by the physical performances we see in every film: chain breaking, freeing himself from being tied up, lifting heavy weights with little effort – in one scene he even lifts a massive wood table with his teeth, a typical circus routine. His relationship with his female partners almost never goes in a sentimental direction, perhaps to filter the eroticism that Pagano's body represented.

I film di Maciste ci parlano anche della storia del cinema: la serie è una cartina di tornasole sensibilissima alle mode cinematografiche del momento, pronta a ibridarsi con i generi più diversi per ricostruire nuovi contesti in cui far agire l'eroe.

Se, ancora oggi, Maciste è una figura che appartiene al nostro linguaggio comune, da cui si prende spunto per un nickname a cui si dedicano canzoni pop, significa che il gigante ha ancora qualcosa da dirci. Forse perché è l'icona di un'utopia ancora viva, quella della forza brutta al servizio del bene, che con uno scapaccione fa piazza pulita dei conflitti etici che attanagliano l'uomo contemporaneo.

Alberto Barbera, Gian Luca Farinelli

The Maciste films also speak to us about the history of cinema: the series was like a highly sensitive litmus paper reacting to the cinematic trends of the times. It adapted to a wide variety of genres, creating new contexts for the hero to act in.

If today Maciste is a figure that still is part of our common language, becoming a nickname used in pop songs, then the strongman still has something to say us. Perhaps because he is the enduring icon of a utopia where brute strength is at the service of good and with a slap makes a clean sweep of the ethical conflicts that grip contemporary man.

Alberto Barbera and Gian Luca Farinelli

Maciste Italia, 1915 Regia: Romano Luigi Borgnetto, Vincenzo Dènzot

■ Sup. R.: Giovanni Pastrone; F.: Augusto Battagliotti, Giovanni Tomatis; Trucchi: Segundo de Chomón; Int.: Bartolomeo Pagano (Maciste), Clementina Gay (la ragazza), Amelia Chellini (madre della ragazza), Felice Minotti (Pietro), Didaco Chellini (duca Alexis); Prod.: Itala-Film ■ 35 mm. L. or.: 1968 m. L.: 1377 m. D.: 67' a 18 f/s. Virato, imbibito / Tinted, toned. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna e Museo Nazionale del Cinema ■ Copia restaurata nel 2006 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un positivo nitrato conservato presso il Nederlands Filmmuseum, all'interno del progetto di valorizzazione e recupero dei film muti prodotti a Torino promosso dal Museo Nazionale del Cinema e dalla Cineteca di Bologna. La ricostruzione delle didascalie italiane è stata possibile grazie al visto di censura, ai quaderni di produzione e alle lastre fotografiche conservate presso il Museo Nazionale del Cinema. Le colorazioni sono state stabilite tramite il metodo Desmet / Print restored in 2006 at L'Immagine Ritrovata from a nitrate positive preserved by the Nederlands Filmmuseum, as part of a project for the enhancement and preservation of silent films produced in Turin promoted by the Museo Nazionale del Cinema and the Cineteca di Bologna. The Italian intertitles have been reconstructed using the censorship card, production books, and photographic sheets preserved by the Museo Nazionale del Cinema. Tones have been made with Desmetcolor

Lo schiavo nero Maciste, in *Cabiria*, aveva vinto condottieri e re nella battaglia per la conquista della simpatia del pubblico mondiale. Questa notorietà improvvisa guadagna a Bartolomeo Pagano l'onore di un film tutto suo, secondo le logiche commerciali che regolano le moderne tecniche di *spin off*. Nel primo film della serie, Maciste abbandona la pelle di leopardo per il doppiopetto, cambia razza e status, diviene un attore borghese attivo nella Torino degli anni Dieci.

Una ragazza inseguita da banditi misteriosi si rifugia in un cinema. Proiettano *Cabiria* e la giovane rimane folgorata dalle imprese

di Maciste. Se il gigante ha saputo raddrizzare così bene i torti sullo schermo, perché non dovrebbe fare altrettanto nella realtà? Il giorno dopo, negli studi dell'Itala Film, viene recapitata una lettera misteriosa... Il film si rivela un successo e inaugura una lunga serie che consacrerà Maciste come mito dell'immaginario popolare italiano.

Stella Dagna, Claudia Gianetto



The black slave in Cabiria defeated the king and his troops, winning the sympathy of audiences around the world. Sudden fame brought actor Bartolomeo Pagano the honor of a film all his own, in accordance with the commercial reasoning of the modern technique of making spin offs. In the first film of the series Maciste trades his leopard skin for a double-breasted suit, changes race and social status, and becomes a bourgeois actor of 1910s Turin.

A girl chased by a mysterious group of bandits hides in a movie theater showing Cabiria.

She is struck by Maciste's deeds. If he was

able to set straight so many wrongs on the screen, why couldn't he do the same in real life? The next day a mysterious letter arrives at Itala Film... The film was a success and launched a long series that would make Maciste a legend of Italian popular imagination.

Stella Dagna, Claudia Gianetto

Maciste alpino Italia, 1916 Regia: Luigi Maggi, Romano Luigi Borgnetto

■ Sup. R.: Giovanni Pastrone; F.: Augusto Battagliotti, Giovanni Tomatis, Carlo Franzoni; Effetti speciali e trucchi: Segundo de Chomón; Int.: Bartolomeo Pagano (Maciste), Fido Schirru (Fritz Pluffer), Enrico Gemelli (Conte di Pratolungo), Marussia Allesti (Contessina di Pratolungo), Evangelina Vitagliani, Felice Minotti; Prod.: Itala-Film ■ 35 mm. L. or.: 2084 m. L.: 1913. m. D.: 93' a 18 f/s. Virato, imbibito / Tinted, toned. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Museo Nazionale del Cinema ■ Il restauro è stato realizzato dal Museo Nazionale del Cinema di Torino in collaborazione con il Comune di Valtournenche e con la Fondazione Cineteca Italiana di Milano, a partire da una copia positiva nitrato colorata conservata dal Museo di Torino. L'intervento è stato effettuato nel 2000 presso il laboratorio Blue Film di Milano / The restoration was a joint project of the Museo Nazionale del Cinema in Turin, the Comune di Valtournenche and the Fondazione Cineteca Italiana in Milan. The film was restored in 2000 at the Blue Film laboratory in Milan using a tinted nitrate positive print kept at the Turin Museum

I film di propaganda bellica prodotti in Italia durante la prima guerra mondiale rientrano spesso nei *clichés* melodrammatici di genere. Curiosamente le corde più felici si trovano quando i toni bellici si ibridano con la commedia, come in questo splendido *Maciste alpino*.

Il 24 maggio 1915 Maciste e la sua troupe sono al lavoro per girare in un paesino di confine sulle Dolomiti. L'entusiasmo dimostrato all'annuncio dell'entrata in guerra procurerà loro alcuni guai: saranno imprigionati insieme ad altri italiani e minacciati di deportazione. Maciste risolverà da par suo il problema prendendo gli austriaci a calci nel sedere, liberando i prigionieri e, superati i problemi di taglia, vestendo la divisa di alpino.

Scene di grande respiro spettacolare si alternano ad alcune delle più riuscite trovate di *humour* macistiano (la caricatura del Kaiser per distrarre le guardie, lo scarpone come arma contundente, i duelli con Fritz Pluffer). I direttori della fotografia giocano con la luce e coi riflessi della neve nelle riprese montane, mentre il mago degli effetti speciali Segundo De Chomón "trucca" le riprese per rendere ancora più eroiche le imprese dei soldati. Nel film il corpo di Maciste si connota non tanto, come in altri episodi, per l'eccezionalità che lo differenzia dagli uomini comuni quanto per l'esemplarità che lo avvicina ai suoi compagni d'arme. Il gigante diventa prodotto e rappresentante delle virtù del popolo italiano, dal momento che "I figli d'Italia sono tutti Macisti".

Stella Dagna, Claudia Gianetto



War propaganda films produced in Italy during the First World War often involved melodramatic genre clichés. Interestingly, however, the more successful moments take place when the wartime tone is mixed with comedy, as in this wonderful film Maciste alpino.

May 24, 1915, Maciste and his crew are busy making a film in a small border town in the Dolomites. Their enthusiasm at the announcement of going to war gets them into trouble: they are sent to a prison camp with other Italians and are threatened with deportation. Maciste, however, will take care of the situation, kicking the Austrians in the rear, freeing the prisoners and, after resolving some size issues, donning the Italian alpine troop uniform.

Spectacular scenes alternate with some of the greatest moments of Maciste humor (impersonation of the Kaiser to distract the guards, using a boot as a blunt instrument, the duels with Fritz Pluffer). The directors of

photography play with light and reflections on the snow in the mountain scenes, while Segundo De Chomón, the genius of special effects, "fixes" the shots to render the soldiers' deeds even more heroic. Unlike in other films, Maciste's body appears less as an exceptional quality that makes him different from the average man; instead, it makes him more like his fellow soldiers. The strong-man turns into a product and represents the virtues of the Italian people, considering that "The sons of Italy are all Maciste".

Stella Dagna, Claudia Gianetto

Maciste innamorato Italia, 1919 Regia: Romano Luigi Borghetto

■ F.: Alvaro De Simone; Effetti speciali e trucchi: Segundo de Chomón; Int.: Bartolomeo Pagano (Maciste), Linda Moglia (Ada Thompson), Orlando Ricci (Sig. Thompson), Ruggero Capodaglio (Cavicchioni); Prod.: Itala-Film ■ 35mm. L. or.: 2005 m. L.: 1903 m. D.: 93' a 18 f/s. Virato, imbibito / Tinted, toned. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna e Museo Nazionale del Cinema ■ Restaurato nel 2006 a partire da una copia nitrato con didascalie inglesi colorata con imbibizioni e viraggi, conservata dal BFI National Archive e da un negativo nitrato stampato da una copia lavoro d'epoca destinata al mercato francese, conservato presso la Cinémathèque Française. La ricostruzione delle didascalie italiane è avvenuta sulla base dei documenti d'epoca conservati presso il Museo Nazionale del Cinema. Le colorazioni sono state stabilite tramite il metodo Desmet / Restored in 2006 from a tinted and toned nitrate print with English intertitles preserved at BFI National Archive, and from a nitrate negative made from a working copy for the French market preserved at Cinémathèque Française. The Italian intertitles have been reconstructed using the historical documents preserved by Museo Nazionale del Cinema. Tones have been made with Desmetcolor

I rapporti tra Maciste e le donne sono sempre un po' controversi. Il gigante, specie nei primi film della serie, non sembra troppo interessato al gentil sesso. Alla fine delle sue avventure di solito riconsegna senza rimpianti le fanciulle innocenti ai fidanzati legittimi, dedicandosi piuttosto ai piaceri del cibo e del vino. In questo film, tuttavia, si scopre per la prima volta improvvisamente innamorato. Lei è Ada, figlia di Thompson, industriale illuminato perseguitato da un concorrente senza scrupoli, Bethel. Questi prima si serve di un piccolo gruppo di agitatori per sobillare gli operai, poi tenta di colpire il rivale negli affetti rapendone la figlia. Ma non ha fatto i conti con Maciste.

In *Maciste innamorato* privato e politico si intrecciano, si alternano, si condizionano. Le immagini dello sciopero, in contrasto col tono paternalistico del film, hanno una potenza visiva quasi documentaria. Maciste, nuovo eroe popolare, precorre i tempi e si propone come idolo mediatico: puniti i sobillatori, basta che la folla riconosca in lui il divo del cinema per dimenticare le proprie rivendicazioni e portarlo in trionfo.

L'immagine pubblica di Maciste sembra destinata a imporgli però la rinuncia alla vita affettiva e sessuale: in un finale insolitamente struggente, proprio mentre tutti lo celebrano durante un party esclusivo, scoprirà che la ragazza cui stava per dichiararsi si è appartata con un altro. Rientrato nella sua stanza, guardandosi allo specchio, prende coscienza dei limiti che la sua eccezionalità fisica gli impone e sospira: "D'altronde, essa ha ragione... s'è mai vista la gazzella a braccetto col pachiderma?"

Stella Dagna, Claudia Gianetto



Maciste's relationships with women have always been a little controversial. He normally does not seem interested in the fairer sex, especially in the series' earlier films. At the end of each adventure he usually reunites the innocent girls with their rightful boyfriends, showing no sign of regret and preferring the pleasures of food and wine. In this film, however, he finds himself suddenly in love for the first time. Her name is Ada, the daughter of Thompson, an enlightened industrialist plagued by a ruthless competitor, Bethel. Bethel first hires a small group of troublemakers to stir up workers, and he then tries to deal Thompson an emotional blow by kidnapping his daughter. But he will

first have to deal with Maciste.

In Maciste innamorato the personal and the political are weaved together, alternate and influence one another. The images of the strike, in contrast with the film's paternalistic tone, have a visual power similar to documentaries. Maciste, the new popular hero, is ahead of the times as a media idol: once he has punished the instigators, the masses need only recognize the film star in him to forget about their concerns.

The public image of Maciste, however, appears to deny him sentimental and sexual relationships: in an unusually tormenting finale, while everybody is celebrating, he discovers that the girl he is about to propose to belongs to someone else. Looking at himself in the mirror of his room, he realizes the limits his incredible body imposes on him: "She is right... has anyone ever seen a gazelle arm in arm with an elephant?"

Stella Dagna, Claudia Gianetto

Trilogia di Maciste

Maciste contro la morte (I° episodio) Italia, 1920 Regia: Carlo Campogalliani

■ 1° ep.: Maciste contro la morte; 2° ep.: Il viaggio di Maciste; 3° ep.: Il testamento di Maciste; Sog., Scen.: Carlo Campogalliani; F.: Fortunato Spinolo; Int.: Bartolomeo Pagano (Maciste), Letizia Quaranta (Principessa M. Luisa), Carlo Campogalliani (Tito), Vittorio Rossi-Pianelli (principe), Pierre Lepetit (Cioccolatino), Gabriel Moreau, Ria Bruna (Henriette), Felice Minotti, Oreste Bilancia; Prod.: Itala Film ■ 35mm. L. or.: 1549 m. L.: ca. 500 m. D.: 22' a 20 f/s. Imbbito / Toned. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna e Museo Nazionale del Cinema ■ Restaurato nel 2009 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da un positivo nitrato imbbito con didascalie francesi conservato a Bois d'Arcy. Le didascalie italiane sono state dedotte dalla lista didascalie conservata presso il Museo Nazionale del Cinema e ricostruite. Le colorazioni sono state stabilite tramite il metodo Desmet / Print restored in 2009 at L'immagine Ritrovata laboratory from a tinted nitrate positive with French intertitles preserved at Bois d'Arcy. Italian intertitles have been reconstructed using the intertitles list preserved at Museo Nazionale del Cinema. Tones have been made with Desmetcolor

La serie *Maciste* offre materiale di riflessione sui modi e sulle funzioni della serialità. Di solito gli episodi hanno una loro unità e unicità narrativa, mentre la continuità è garantita dalla presenza, dalle caratteristiche e dalle funzioni del personaggio principale, secondo una logica di variazione sul tema. In alcune occasioni viene sperimentato un modello di serialità più forte, che rimanda narrativamente da un episodio all'altro, lasciando che il film termini proprio in un momento di crisi per sfruttare la *suspense*. Il primo tentativo è del 1918 con la trilogia composta da *Maciste atleta*, *Maciste medium* e *Maciste poliziotto*. Le reazioni non furono entusiaste. Nello stesso anno, la stampa americana testimonia l'uscita oltre oceano di un mai ritrovato *The Liberator*, colossale *serial* in dodici episodi nel quale Maciste ripropone le gesta più sensazionali di alcuni dei suoi lungometraggi già realizzati presso l'Itala. Nel 1920 si ritentò l'esperimento con questa *Trilogia di Maciste* composta da tre episodi: *Maciste contro la morte*, *Il viaggio di Maciste* e *Il testamento di Maciste*. In questa storia d'amore e d'avventura, Maciste, che rischia addirittura la fucilazione, è coadiuvato dall'attore-regista Campogalliani, a volte palesemente impegnato nel rubare la scena al suo partner, e dalla vivace Letizia Quaranta, sorella della Lydia che fu partner di Pagano in *Cabiria*.

L'unica copia della *Trilogia* oggi conosciuta è conservata presso gli Archives Françaises du Film (Centre National de la Cinématographie) di Bois d'Arcy. La copia, positivo nitrato a colori, è una rie-



The Maciste series offers food for thought about the forms and functions of series. Usually episodes are individual units with a unique narrative, while the main character's presence, personality and functions are what provide continuity, like variations on a theme. In some instances, a more resolute serial model is experimented with, in which the narrative continues over several episodes, ending the film in the middle of the conflict to create suspense. A first attempt was made in 1918 with the trilogy Maciste atleta, Maciste medium and Maciste poliziotto. The response was not very enthusiastic. That same year the American press mentioned the release of a film that has never been found: The Liberator, a mega serial in twelve episodes in which Maciste performs the most sensational deeds of the feature films made by Itala. In 1920 the experiment underwent a second round with Trilogia di Maciste composed of Maciste contro la morte, Il viaggio di Maciste and Il testamento di Maciste. In this love and adventure story, Maciste, who risks even being shot, performs alongside

actor/director Campogalliani, at times clearly trying to steal the scene from his partner, and vivacious Letizia Quaranta, the sister of Lydia, Pagano's partner in Cabiria.

The only print of the Trilogia known today is kept at the Archives Françaises du Film (Centre National de la Cinématographie) in Bois d'Arcy. The color positive nitrate is a rearrangement made for the French market in which the three episodes are unified into a single feature film of a little over two hours.

dizione preparata per il mercato francese in cui i tre episodi vengono accorpatisi in un unico lungometraggio di più di due ore.

Il progetto di restauro, realizzato dal Museo Nazionale del Cinema di Torino e della Cineteca del Comune di Bologna, prevede di ricostruire l'originaria divisione in tre capitoli, segnalando le lacune, reintegrando e ricollocando le didascalie in base alla traccia fornita dai documenti di produzione conservati dal Museo di Torino. Presentiamo al festival il primo risultato di questo complesso lavoro di ricostruzione: *Maciste contro la morte*, primo episodio della serie.

Stella Dagna, Claudia Gianetto

The Museo Nazionale del Cinema and Cineteca del Comune di Bologna's restoration project plans to reconstruct the original division in three chapters, identify missing parts and reintegrate the intertitles in the their proper order based on information from production documents kept at the Museo Nazionale del Cinema. We are presenting the first result of this complicated project at the festival: Maciste contro la morte, the series' first episode.

Stella Dagna, Claudia Gianetto

Maciste in vacanza Italia, 1921 Regia: Romano Luigi Borgnetto

■ Sog.: Alessandro De Stefani; F.: Augusto Pedrini; Effetti speciali e trucchi: Segundo de Chomón; Int.: Bartolomeo Pagano (Maciste), Henriette Bonnard (Miss Edith Moak), Gemma De Sanctis (Miss Dolly), Mario Voller-Buzzi (Conte Baiardi), Felice Minotti (Fernando Perez), Derege Di Donato (poeta Dasti); Prod.: Itala-Film ■ 35mm. L. or.: 1907 m. L.: 1644 m. D.: 72' a 20 f/s. Imbibito e virato / Tinted and toned. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna, Museo Nazionale del Cinema, CSC - Cineteca Nazionale ■ Restauro realizzato nel 2008 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia positiva nitrato imbibita con didascalie italiane conservata a Roma, da un positivo sonorizzato senza didascalie conservato alla Filmoteca Española e da una copia positiva safety derivata dal controtipo di Madrid e conservata a Torino. Il reintegro delle didascalie mancanti, l'individuazione delle lacune e la ricostruzione della colorazione sono stati possibili grazie alla documentazione di produzione conservata dal Museo di Torino. Le colorazioni sono state stabilite tramite il metodo Desmet / Restored in 2008 at L'Immagine Ritrovata from a nitrate positive, toned and with Italian intertitles, preserved by Cineteca Nazionale, a black and white sound positive without intertitles held by Filmoteca Española in Madrid and a black and white safety sound print, struck from the dupe negative in Madrid, held by Museo Nazionale del Cinema. Intertitles, colours reconstruction and identification of missing parts have been made from the production books preserved by Museo Nazionale del Cinema. Tones have been made with Desmetcolor

L'episodio più anarchico e surreale della serie vede Maciste alle prese con i mali che attanagliano l'uomo medio: lo stress, le donne, i motori. Gli studi Itala sono in subbuglio, le *troupe* osservano incuriosite Maciste in cortile, che sgomma felice con la sua nuova auto, una monoposto ribattezzata Diattolina in omaggio alla casa automobilistica Diatto, "sponsor tecnico" del film. Il gigante è felice, accarezza la carrozzeria e parla della sua vettuoretta come di una sposa. Ci vuole la luna di miele. Pace e tranquillità, però, non sono facili da conquistare: in ogni angolo del paese Maciste è riconosciuto come eroe del cinema infallibile e generoso. Camerieri, commessi, passanti e monelli: tutti hanno un problema da sottoporgli. Altro che relax! Un castello abbandona-



The most explosive and surreal episode of the Maciste series in which we see the hero up against the hardships of the average man: stress, women and cars. The Itala studios are in a disorderly state, the crew watches Maciste in the courtyard as he happily darts around in his new car, a single seater renamed Diattolina in honor of the car maker Diatto, the film's "sponsor". Maciste is happy; he caresses the car and talks about his vehicle as if it were his bride. The only thing missing is the honeymoon. But peace and tranquility are not easy to come by: in every corner of the country Maciste is recognized as a generous film star. Waiters, salesmen, passersby and little kids: everyone has a problem for him. Who said something about relaxing? An abandoned castle looks like a peaceful

nato sembra offrire un pacifico rifugio, ma ancora Maciste non ha fatto i conti con la scatenata Miss americana nascosta nelle cantine... In questo episodio, quasi un contrappunto "leggero" al tema sentimentale di *Maciste innamorato*, la chimica tra Maciste e la sua partner Henriette Bonnard, attrice spiritosa ed elegante, dà vita a una girandola di gags e trovate maliziose. Sceicchi decapitati, rincorse a velocità accelerata, russi che esplodono roteando nell'aria: in una delle sequenze finali il film sfoggia all'improvviso alcuni effetti speciali da "cinema delle origini" che contribuiscono al fascino naïf e giocoso del film. *Maciste in vacanza* è l'ultimo titolo girato in Italia prima del non felice trasferimento di Bartolomeo Pagano in Germania.

Stella Dagna, Claudia Gianetto

place, but Maciste has not met the wild American girl hiding in the cellar... In this episode, almost a "light" counterpoint to the sentimental story of Maciste innamorato, the chemistry between Maciste and his partner Henriette Bonnard, a witty and elegant actress, spawns a whirlwind of gags and mischievous tricks. Headless sheiks, fast paced chases, exploding Russians whirling in the air: in one of the final sequences, the film suddenly uses "early film" special effects, which contribute to the movie's naïf and playful charm. Maciste in vacanza is the last one of the series to be shot in Italy before Bartolomeo Pagano's unfortunate move to Germany.

Stella Dagna, Claudia Gianetto

Maciste nella gabbia dei leoni Italia, 1926 Regia: Guido Brignone

■ Sog.: Guido Brignone; F.: Massimo Terzano, Anchise Brizzi; Scgf.: Giulio Lombardozzi; Int.: Bartolomeo Pagano (Maciste), Elena Sangro (Sarah, la cavallerizza), Franz Sala (Strasser), Mimi Dovia (Seida), Umberto Guerracino (Sullivan), Vittorio Bianchi (Karl Pommer), Alberto Collo (Giorgio Pommer), Giuseppe Brignone (il vecchio clown) e la troupe del circo Pommer; Prod.: Fert-Pittaluga ■ 35mm. L. or.: 2393. L.: 2108 m. D.: 92' a 20 f/s. Imbibito / Toned. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna e Museo Nazionale del Cinema ■ Copia restaurata nel 2008 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata all'interno del progetto di valorizzazione e recupero dei film muti prodotti a Torino promosso dal Museo Nazionale del Cinema e dalla Cineteca di Bologna, a partire da due copie nitrato positive, imbibite e con didascalie portoghesi, ritrovate presso la Fundação Cinemateca Brasileira e ora conservate a Bologna. La ricostruzione del film e delle didascalie è stato possibile grazie al soggetto e agli elementi delle didascalie conservati presso il Museo Nazionale del Cinema. Le colorazioni sono state stabilite tramite il metodo Desmet / Print restored in 2008 at L'Immagine Ritrovata as part of a project for the enhancement and preservation of silent films produced in Turin promoted by the Museo Nazionale del Cinema and the Cineteca di Bologna, from two nitrate positive prints, toned and with Portuguese intertitles, found at Fundação Cinemateca Brasileira and now preserved in Bologna. Plot and intertitles have been reconstructed using the outline and intertitles working sheets preserved by the Museo Nazionale del Cinema. Tones have been made with Desmetcolor

Nel 1926 escono gli ultimi tre film della serie interpretata da Bartolomeo Pagano: *Maciste nella gabbia dei leoni*, *Maciste contro lo sceicco* e *Maciste all'inferno*. Si tratta di tre titoli importanti, molto diversi tra loro per tono e stile. Il primo, forse il meno conosciuto, è un melodramma circense che punta sul fascino delle scenografie barocche e sull'affiatamento tra gli interpreti, siano debuttanti o stimati caratteristi. Sfida di fascino tra due opposti modelli femminili: meglio la grinta un po' infantile della giovane Mimi Dovia o l'algida eleganza di Elena Sangro, tanto affascinante da spingere D'Annunzio a dedicarle il carne intitolato *Alla piacente*?

Ormai Maciste ha consolidato il suo status di personaggio popolare al punto da poter rinunciare al gioco metacinematografico che lo



In 1926 the last three films of the series with Bartolomeo Pagano were released: Maciste nella gabbia dei leoni, Maciste contro lo sceicco and Maciste all'inferno. They were three important films, very different from one another in tone and style. The first one, perhaps the least well known, is a circus melodrama that exploits the glamour of Baroque sets and the harmony between the actors, novice and esteemed character actors alike. A competition between two opposing models of feminine charm: which

is better, the somewhat infantile determination of young Mimi Dovia or the cold elegance of Elena Sangro, to whom D'Annunzio dedicated the poem Alla piacente?

Maciste had consolidated his status as a popular character and no longer needed to depend on the metacinematographic game of

vedeva attore nella diegesi come nella realtà. Qui, infatti, è un domatore di leoni, impegnato nello sventare i piani criminali del malvagio Strasser e della sua sensuale complice Sarah, che vogliono irretire Giorgio, figlio del padrone, per impadronirsi del circo Pommer. A tratti il film punta su facili effetti, ballerine discinte e belve feroci (almeno nelle intenzioni), ma sa anche raggiungere toni intensi, come nella scena crudele in cui l'atleta Sullivan, per punire la giovane Creola Seida che aveva rifiutato le sue *avances*, la immobilizza e le taglia con violenza le unghie davanti a una piccola folla in giubilo. Nel film il richiamo alla minaccia sessuale è particolarmente crudo ed esplicito, anticipando i toni morbosi di *Maciste contro lo sceicco*.

Stella Dagna, Claudia Gianetto

being an actor in the fictional world and in reality. In fact, here he is a lion tamer, engaged in thwarting the criminal plans of evil Strasser and his voluptuous accomplice Sarah, who want to trick Giorgio, the owner's son, in order to take over the Pommer circus. At times the film uses easy special effects, scantily dressed ballerinas and ferocious beasts (at least with ferocious intentions), but it also has intense moments like the cruel scene of the athlete Sullivan punishing young Creola Seida for having refused his advances by violently cutting her nails in front of a small cheering crowd. The film's reference to sexual threats is particularly crude and explicit, foreshadowing the morbid tone of Maciste contro lo sceicco.

Stella Dagna, Claudia Gianetto

Maciste contro lo sceicco Italia, 1926 Regia: Mario Camerini

■ Sog., Scen.: Mario Camerini; F.: Anchise Brizzi, Antonio Martini; Scgf., Cost.: Emilio Pagliucchi; Int.: Bartolomeo Pagano (Maciste), Cecyl Tryan (la pupilla), Rita d'Harcourt (la contessa Lami), Lido Manetti (il giovane marinaio), Franz Sala (il conte Carlo Lami), Alex Bernard (il capitano), Oreste Grandi (Lopez), Felice Minotti, Armand Pouget, Mario Sajo, F.M. Costa, Michele Mikailoff; Prod.: Ferpittaluga; ■ 35mm. L. or.: 2256. L.: 1884 m. D.: 82' a 20 f/s. Imbibito / Toned. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna e Museo Nazionale del Cinema ■ Restaurato a partire da una copia safety 35mm bianco e nero, stampata negli anni Sessanta dal Narodny Filmovy Ustav da un nitrato con didascalie ceche; da una copia positiva 35 mm nitrato bianco e nero, proveniente dal Fondo Fantoni, sonorizzata nei primi anni Quaranta per una ridistribuzione italiana del film; e da un frammento 16mm proveniente dalla collezione Moscati. Il restauro del 2009 ha ricostruito le didascalie italiane a partire dalla lista didascalie conservata presso il Museo Nazionale del Cinema. Altre integrazioni sono state fatte a partire da un 16mm proveniente dalla Cineteca Bruno Boschetto. Le colorazioni sono state stabilite tramite il metodo Desmet / Restored from a 35mm b/w safety print struck by Narodny Filmovy Ustav in the Sixties from a nitrate with Czech intertitles; from a 35mm b/w nitrate print held by Fantoni Collection, to which had been added the soundtrack for a re-edition in the Forties; from a 16mm fragment held by Moscati Collection. 2009 restoration has reconstructed the Italian intertitles using the intertitle list preserved at Museo Nazionale del Cinema. Other shots have been integrated from a 16mm held by Bruno Boschetto Filmarchive. Tones have been made with Desmetcolor

Una caratteristica dei film di Maciste prodotti negli anni Venti è l'ibridazione della commedia con altri registri: genere sentimentale, dramma circense, storia spionistica, sempre comunque ambientati in età contemporanea. In *Maciste contro lo sceicco* Mario Camerini, regista, soggetto-sceneggiatore, sceglie per la prima volta di abbandonare del tutto il tono da commedia e di riportare il gigante buono indietro nel tempo, calandolo in un torbido melodramma psicologico ambientato nel sud Italia Ottocentesco.

Il conte Lanni vuole liberarsi della giovane nipote Anna, di cui è tutore, per poter disporre liberamente del patrimonio di



One of the characteristics of Maciste films from the 20s is the combination of comedy with other registers: the sentimental genre, circus drama, spy story, always set in the times. In Maciste contro lo sceicco Mario Camerini, director, scenario and screenplay writer, decided for the first time to move away from the comedy genre and take the hero back in time, dropping him off in a gloomy psychological melodrama set in southern Italy in the 1800s.

Count Lanni wants to get rid of his young niece Anna, of whom he is guardian, in order to freely use the family's patrimony and maintain the luxurious lifestyle he and his mistress Marina are used to. He makes

famiglia mantenendo lo stile di vita lussuoso cui sono abituati lui e la sua amante Marina. Si accorda con Ricon, vecchio capitano di una goletta che solca il Mediterraneo, perché catturi la ragazza con l'inganno e la consegna allo sceicco Abd-el-Kar che ne farà una favorita del suo harem. La presenza della giovane sulla piccola nave scatena le pulsioni dei marinai, non avvezzi alla presenza di una donna a bordo. Sulla virtù di Anna vegliano Maciste, braccio destro del capitano, il giovane conte rivoluzionario in incognito Pietro e lo stesso capitano, pentitosi sul letto di morte delle sue malefatte. Il film, secondo la prassi in voga, negli anni Trenta fu distribuito in una versione doppiata, meno efficace dal punto di vista drammatico ma notevole, a tratti, per alcuni effetti di sincronismo.

Stella Dagna, Claudia Gianetto

an agreement with Ricon, the old captain of a schooner that sails across the Mediterranean, for the girl to be abducted and handed over to the sheik Abd-el-Kar for his harem. The presence of the young girl on the boat unleashes the instincts of the sailors, who are not accustomed to women being on board. Watching over the young girl's virtue are Maciste, the captain's right hand man, Pietro, the young revolutionary count in disguise, and the captain himself, who on his death bed repents his misdeeds. According to a practice in vogue in the 30s, the film was distributed already dubbed, making it less effective in terms of drama but with some remarkable moments of synchronism.

Stella Dagna, Claudia Gianetto

Maciste all'Inferno Italia, 1926 Regia: Guido Brignone

■ Sog.: Fantasio (Riccardo Artuffo); F.: Massimo Terzano, Ubaldo Arata; Scgf.: Giulio Lombardozzi; Effetti speciali e trucchi: Segundo de Chómon; Int.: Bartolomeo Pagano (Maciste), Pauline Polaire (Graziella), Elena Sangro (Proserpina), Lucia Zanussi (Luciferina), Franz Sala (Barbariccia/Dottor Nox), Umberto Guarracino (Pluto), Mario Sajo (Gerione), Domenico Serra (Giorgio), Felice Minotti, Andrea Miano; Prod.: Fert-Pittaluga ■ 35mm. L. or.: 2475 m. L.: 2306 m. D.: 100' a 20 f/s. Imbibito / Toned. Didascalie italiane /Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna e Museo Nazionale del Cinema ■ Restaurato nel 1992 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da due copie nitrato imbibite provenienti da Det Danske Filmmuseum e dalla Cinemateca Brasileira, e da più copie safety provenienti dalla Cineteca Nazionale e dalla George Eastman House. Le colorazioni sono state stabilite tramite il metodo Desmet. Il restauro del 2009 ha ricostruito le didascalie italiane a partire dalla documentazione conservata presso il Museo Nazionale del Cinema / Restored at L'Immagine Ritrovata laboratory from two toned nitrate positives held by Det Danske Filmmuseum and Cinemateca Brasileira, and several safety prints from Cineteca Nazionale and George Eastman House. Tones have been made with Desmetcolor. 2009 restoration has reconstructed the Italian intertitles using the documents preserved at Museo Nazionale del Cinema

«L'ho visto in braccio a mio padre in piedi tra una gran calca di gente con il cappotto inzuppato d'acqua perché fuori pioveva. Ricordo un donnone con la pancia nuda, l'ombelico, gli occhiaci bistrati lampeggianti. Con un gesto imperioso del braccio faceva nascere attorno a Maciste anche lui seminudo e con un tortore in mano un cerchio di lingue di fuoco.» (Federico Fellini, *Intervista sul cinema*, a cura di Giovanni Grazzini, Laterza, Roma-Bari 1983). *Maciste all'inferno* è una "diavoleria in cinque atti", ambientata in un Inferno barocco e sensuale. Il clima torrido non risparmia Maciste che, caso unico nella serie, si concede alla bella regina Proserpina; pagherà cara questa trasgressione trasformandosi in un demone con tanto di coda e piedi caprini. Questi diavoli molto umani litigano, si tradiscono, tessono intrighi politici e si riuniscono la sera davanti a uno schermo per seguire gli avvenimenti della terra, quasi fosse una diretta televisiva. Come al solito Maciste fa meraviglie sgominando da solo un intero esercito di

"I saw it while my father held me standing in a crowd of people with his coat soaked through because it was raining. I remember a big woman with a bare belly, belly button, flashing darkened eyes. With an authoritative gesture she created a circle of fire around Maciste, who also was semi nude and holding a staff." (Federico Fellini, Intervista sul cinema, edited by Giovanni Grazzini, Roma-Bari, Laterza, 1983). Maciste all'inferno is "devilishness in five acts", set in a sensual, Baroque hell. The torrid climate does not spare Maciste who, the only time in the whole series, gives in to the beautiful queen Proserpina; he will pay dearly for this act by being transformed into a devil with tail and goat feet to boot. The devils are very human like, and they fight, betray one another, plan political intrigues and gather in the evening before a screen to watch the events on Earth, as if it were live television. As usual Maciste works his wonder by defeating a fleet of devils, even though in the end it is not his force that wins but the prayers of a child. Maciste

demoni, anche se a vincere su tutto non sarà la sua forza ma la preghiera di un bambino. È l'ultimo titolo della serie interpretata da Bartolomeo Pagano, che chiude con una delle sue migliori *performances*. Dopo il 1926, l'attore interpreterà ancora alcuni film non nei panni di Maciste, finché si ritirerà dalle scene a causa di problemi di salute, trascorrendo il resto dei suoi giorni nella "villa Maciste" che aveva costruito per sé e per la famiglia sui colli dell'entroterra genovese.

Nel nuovo restauro, realizzato in collaborazione dalla Cineteca del Comune di Bologna e dal Museo Nazionale del Cinema di Torino, sono state reintegrate le didascalie originali che descrivono gli Inferi con terzine d'ispirazione dantesca. Il restauro è stato eseguito presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata di Bologna nel giugno 2009.

Stella Dagna, Claudia Gianetto



all'inferno is the last film in the series starring Bartolomeo Pagano, who ends with one of his best performances. After 1926, the actor would continue acting, but not as Maciste, until he finally had to stop for health reasons. He spent the rest of his life at "villa Maciste", which he had built for himself and his family on the hills outside Genoa.

The new joint restoration by Cineteca di Bologna and Museo Nazionale del Cinema in Turin, includes the original intertitles that describe the underworld with Dantesque tercets. The film was restored at L'Immagine Ritrovata in Bologna in June 2009.

Stella Dagna, Claudia Gianetto

FINIS

Jean Epstein



Jean Epstein, il mare del cinema

Jean Epstein, the Sea in Cinema

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

Si ringrazia Laura Vichi / *Thanks to Laura Vichi*

I documentari di Jean Epstein sono ambientati nella Bretagna costiera. Il regista, conosciuto anche come teorico, ha creato il concetto di *paysage-acteur*: significa che la natura ha sullo schermo lo stesso ruolo degli attori nei film drammatici ed è l'oggetto di uno studio dettagliato quanto loro. Niente – neanche l'oggetto più piccolo – è passivo: “non esistono oggetti morti sullo schermo”. La vita è fatta di situazioni, non di storie. Non è una serie di scatole cinesi e anche il concetto “film caleidoscopico” appartiene al passato. Il cinema diventò “una descrizione delle illusioni del cuore”. Il ciclo visionario di Epstein in Bretagna – la sua immersione nel “documentario” – iniziò quasi immediatamente dopo la sua più famosa creazione sperimentale, *La chute de la Maison Usher* (1928). Voglio menzionare la visione marina forse più stupefacente, un frammento lungo venti minuti, *Le Tempestaire* (1948). Cristallizza il senso del silenzio con toni quasi religiosi: le immagini delle persone ferme sono come una preghiera. Lo spettatore sente il vento e le onde, il tramonto e l'alba in un modo assolutamente unico.

Peter von Bagh

*Jean Epstein's documentaries are set in coastal Brittany. The director and film theoretician created the concept of *paysage-acteur*, which means that nature on screen has the same role as actors in dramatic films and is subject to the same detailed study. Nothing – not even the smallest object – is passive: “there are no dead objects on the screen”. Life is made of situations, not stories. It is not a series of Chinese boxes; even the concept of “kaleidoscopic film” is something of the past. Film is “a description of the heart's illusions”. Epstein's visionary series in Brittany – his plunging dive into the “documentary” – started almost immediately after his most famous experimental work *La chute de la Maison Usher* (1928). I would like to mention his most astonishing sea image, a fragment of twenty minutes, *Le Tempestaire* (1948), because it captures the nature of silence with an almost religious tone: the images of immobile people are like a prayer. The viewer experiences the wind and the waves, sunset and sunrise as he has never experienced them before.*

Peter von Bagh

Finis terræ Francia, 1929 Regia: Jean Epstein

■ Sog.: Jean Epstein; F.: Joseph Barth, Joseph Kottula, Louis Née, Raymond Tulle; Int.: lavoratori e pescatori dell'arcipelago di Ouessant; Prod.: Société Générale de Films; Pri. pro.: 19 aprile 1929 ■ 35mm. L.: 1831 m. D.: 80' a 20 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française

Nella teoria russa del non-attore, Epstein, che (...) detesta l'attore-attore, trova uno stimolo. Questa teoria veniva presa alla lettera in Occidente: si era persuasi, per esempio, che Inkijinov non fosse un attore! Non si era compresa la sottigliezza della tecnica sovietica che faceva poggia-
re il film sia sulla recitazione sapiente di interpreti esperti, sia sulle espressioni dei volti scelti nella folla. Anche Epstein ci cascò? È possibile, perché *Finis terræ* è



*In the Russian theory of the non-actor, Epstein, who detested the actor-actor, found a stimulus. This theory came to be taken literally in the West: it was believed, for instance, that Inkizhinov was not an actor! The subtlety of the Soviet technique, which made the film rely both on the knowing acting of expert actors, and on the expressions of faces chosen from the crowd, was not understood. Did Epstein fall for it too? It is possible, because *Finis**

l'inverso della scuola russa: non vi si trova nessun attore professionista. L'influenza russa è nella scelta del soggetto deliberatamente nudo, nella scelta dell'ambiente. *Finis terræ* è stato girato dal maggio 1928 al gennaio 1929, il suo soggetto, praticamente inesistente, è un semplice fatto di cronaca da giornale locale: due amici lavorano insieme al raccolto del goemon, litigano per un futile motivo, ma uno dei due è malato, e l'altro lo mette su una barca e riesce, malgrado la calma piatta, a raggiungere la barca partita dalla terraferma con il dottore. È esattamente l'antitesi di *La Chute de la maison Usher*. "(...) È la ricerca di una specie di meraviglioso molto più reale, certamente sotto l'influenza dei film sovietici, i primi che si siano visti in quel momento".

Henri Langlois, *Jean Epstein*, "Cahiers du cinéma", n. 24, giugno 1953

terræ is the inverse of the Russian school: no professional actor is found in it. The Russian influence is in the choice of a deliberately spare story, in the choice of environment. Finis terræ was filmed between May 1928 and January 1929, its story, almost non-existent, is a simple news item from the local paper: two friends work together collecting wrack. They quarrel for some futile reason, but one of the two is sick and the other puts him in a boat and manages, despite the calm and windless sea, to join the ship leaving the mainland with the doctor. It is exactly the antithesis of La Chute de la maison Usher. " (...) It is the quest for a much more realistic kind of marvelous, certainly under the influence of Soviet films, the first of which had been seen at that moment".

Henri Langlois, Jean Epstein, "Cahiers du cinéma", no. 24, June 1953

Mor vran Francia, 1930 Regia: Jean Epstein

■ Trad. let.: Mare dei corvi; F.: Alfred Guichard, Albert Brès, Marcel Rubière; Mu.: Alexis Archangelsky; Su.: Synchronista; Int.: pescatori dell'isola di Sein; Prod.: Compagnie Universelle Cinématographique ■ 35mm. L.: 702 m. D.: 26' a 24 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française

Epstein tradurrà veramente in modo totale e per la prima volta questa sorta di *meraviglioso* nato dalla realtà soltanto in *Mor vran*. Girato inizialmente negli intervalli, poi dopo *Finis terræ*, è uno dei più bei documentari del cinema francese, un vero poema sulla Bretagna e il mare, che precede di quattro anni *Man of Aran* di cui ha ispirato alcuni dei passaggi più belli. È in questo film che si sente ad ogni istante, senza che sia evidente come in *La Chute de la maison Usher*, tutta la scienza di Epstein, tutta la sua poesia di trasfigurazione delle cose, e si comprende che abbia potuto scrivere "l'attore che mi ha donato più soddisfazione è l'isola di Ouessant, con la gente che ci vive dentro e tutta l'acqua".

Henri Langlois, *Jean Epstein*, "Cahiers du cinéma", n. 24, giugno 1953

In Mor vran Epstein manages for the first time to fully translate this kind of wonder created from reality. Initially shot at intervals, then after Finis terræ, it is one of the most beautiful documentaries in the history of French film, a true poem about Brittany and the sea. It was shot four years before Man of Aran, providing inspiration for the later film's most beautiful sequences. In Mor vran we can feel in every moment, without it being too obvious like in La Chute de la maison Usher, Epstein's science, his poetic vision that transfigures things, and it explains how he could write statements like "the actor who gave me the most satisfaction was the island of Ouessant, with the people who live there and all the water".

Henri Langlois, Jean Epstein, "Cahiers du cinéma", no. 24, June 1953

L'Or des mers Francia, 1932 Regia: Jean Epstein

■ Trad. let.: L'oro dei mari; Testi: Etienne Arnaud; F.: Christian Matras; Mu.: Th. Kross, Hartmann, Marcel Devaux; Int.: pescatori dell'isola di Hoedick; Prod.: Synchro-Ciné ■ 35mm. L.: 1984 m. D.: 72' a 24 f/s. Bn. Versione francese / French version. ■ Da: Cinémathèque Française

Il tema del film, come quello del romanzo omonimo che ho appena pubblicato, è il pensiero ossessivo che hanno gli isolani dell'oro nascosto in mare. Al di fuori di questo, film e romanzo non hanno nulla in comune, uno si svolge a Hoedik, l'altro a Ouessant, ma è una stessa idea che li guida, una sorta di miraggio che porta spes-

The film's theme, like the novel by the same name that I just published, is the obsessive thought that islanders have about there being treasure hidden in the sea. Aside from this, the film and the novel have nothing else in common; one takes place in Hoedik and the other in Ouessant, but they are guided by the same idea, a kind

so a una catastrofe; una nave che salta, dei palombari che muoiono nel corso di lavori impossibili, alcuni abitanti dell'isola che vengono travolti nel tentativo di strappare un relitto al mare... È forse necessario conoscere la situazione di quella gente per comprenderne i desideri. A Hoedik, che un prete, un brav'uomo, non può governare meglio di quanto non faccia già, tutti i pescatori sono poveri e miserabili al di là di ogni immaginazione. L'isola non ha un porto, ciò significa che non vi si può sbarcare se non bagnandosi i piedi, quando lo sbarco è possibile. La burrasca interrompe ogni comunicazione con il continente. Una nave ha girato tre giorni attorno all'isola prima di poter sbarcare il medico che vi era atteso. In quei giorni, la posta, il pane mancano... (...) Non si può dirigere una scena a Hoedik, come si farebbe in studio. Si deve ispirare a questa gente una fiducia totale, vivere con loro. Va sottolineato che essi non recitano nel film; giocano a fare il film, come voi o io giocavamo un tempo alla guerra. Ma che accenti, che verità... È un'esperienza che avevo già fatto, del resto, con *Finis Terrae*.

Jean Epstein, *Pour vous*, in ID., *Ecrits sur le cinéma*, vol. I, Seghers, Paris 1974, tr. it. in *L'intelligenza di una macchina. Omaggio a Jean Epstein*, a cura di Laura Vichi, La Soffitta-Università di Bologna, Bologna 2000

of mirage that leads to catastrophe; a boat that explodes, divers who die during an impossible task, island inhabitants swept away during an attempt to pull the wreck out of the sea... Perhaps the situation of these people should be explained before trying to understand their desires. In Hoedik, a priest, a good person, looks after the island as best he can, all the fishermen suffer from a poverty that is beyond our imagination. The island does not have a harbor, which means that you will get your feet wet when landing on the island, when landing is actually possible. The storm breaks off communication with the mainland. A boat circled the island for three days before being able to bring the doctor everyone was waiting for. There was no mail, no bread... (...) You cannot direct a scene in Hoedik as you would in a studio. You must win the trust of these people, live with them. It should be pointed out that they do not act in the film; they play at making a film, as you and I once played at war. What accents, what truth... Something that I had already experienced with Finis terræ.

Jean Epstein, *Pour vous*, in ID., *Ecrits sur le cinéma*, vol. I, Seghers, Paris 1974

Chanson d'Armor Francia, 1934 Regia: Jean Epstein

■ Trad. let.: La canzone dell'Armor; Sog.: Jean des Cognets; Scen.: Jean Epstein; Dialoghi bretoni: Fanch Gourvil; F.: Jean Lucas; Mo.: Marthe Poncin; Mu.: Jacques Larmanjat, diretta da Roger Desormière, cori e danze diretti da Emile Cuffe; Su.: Fred Behrens; Int.: Yvon Le Mar'hadour (Jean-Marie Maudez), Solange Montchâtre (Rozen), Fanch Gourvil (il tutore), François Viguier (l'innocente), Georges Prieur (il fidanzato), Marinette Fournis (signora Maudez), danzatori di Pont-Aven e "Reines" di Cornovaglia; Prod.: Ouest-Eclair, Rennes; Pri. pro.: 2 febbraio 1935 ■ 35mm. L.: 1195 m. D.: 43' a 24 f/s. Bn. Versione bretone / Breton version ■ Da: Cinémathèque Française

Jean Epstein ama appassionatamente la Bretagna. È il secondo o il terzo film che le dedica e, ogni volta, sa attingere nei suoi doni meravigliosi dei mezzi d'espressione nuovi per servire questo bel paese facendocelo conoscere sempre meglio, e di conseguenza, amare come lo ama lui. Questa volta, *Chanson d'Armor* è un film parlato in bretone, con sottotitoli francesi, incontestabilmente il primo in assoluto. È un'idea veramente molto originale che ha avuto Jean Epstein di farci sentire questa lingua straniera, così poco conosciuta, ma così fotogenica. Soprattutto i canti di Armor non tradotti che udiamo anche per la prima volta. Questa *Chanson d'Armor*, che ha tutto il profumo di una leggenda d'amore della vecchia Bretagna, è tratta dall'opera di Jean des Cognets: Jean-Marie Maudez, un giovane bretone, figlio del popolo, ama Rozen, la figlia dei castellani del paese. E anche lei lo ama. Ma per Rozen hanno scelto un fidanzato più ricco. (...) Yvan Le Mar'hadour è rimarchevole nel ruolo di Jean-Marie, dagli occhi nostalgici di un amore proibito, e Solane

Jean Epstein has a passionate love for Brittany. This is the second or third film he has made about it, and each time he uses his incredible talent with these new wonderful means of expression in the service of this beautiful place, allowing us to get to know it better and eventually making us love it as he does. This time Chanson d'Armor is a film spoken in the Breton language with French subtitles, indisputably the very first one of all time. It is truly an original idea of Jean Epstein's to make us hear this foreign language, so little known yet so photogenic. Especially the untranslated songs of Armor, which we hear for the first time. Chanson d'Armor, which sounds like an old Breton love story, was adapted from a script written by Jean des Cognets: Jean-Marie Maudez, a young Breton of humble origin, is in love with Rozen, the daughter of the town's rich family. And she is in love with him. But a wealthier fiancé has already been chosen for her. (...) Yvan Le Mar'hadour is remarkable playing Jean-Marie, with the nostalgic look of forbidden love in his

Montchâtre è una deliziosa Rosen. Viguier, l'innocente, ha dato vita ad un personaggio originale. Il tutore di Rozen, è Fanch Gourvil, autore del testo bretone. Marinette Fournis è affascinante e Georges Prieur di un'eleganza impeccabile. Jean Epstein ha saputo servirsi abilmente di questa trama drammatica per mostrarci la vera Bretagna: le sue danze (con la collaborazione delle "Reines" di Cornovaglia), le sue feste, i suoi incontri di pugilato tra ragazzi, i suoi contadini, le sue chiese, i suoi interni, i suoi pescatori al lavoro, le loro gioie e le loro pene... È un bel film artistico e drammatico, una sorta di documentario romanizzato della vena migliore.

R.F., "Le Courier cinématographique", n. 7/8, 23 febbraio-2 marzo 1935

eyes, and Solane Montchâtre is charming as Rozen. Viguier, the innocent, creates a very original character. Rozen's tutor is Fanch Gourvil, a Breton writer. Marinette Fournis is enchanting, and Georges Prieur impeccably elegant. Jean Epstein deftly uses the dramatic plot in a way that shows us the real Brittany: the dances (with the collaboration of the "Reines" of Cornwall), celebrations, boxing matches between boys, its farmers, churches, interiors, fishermen at work, their trials and tribulations... It is a wonderful artistic and dramatic film, a kind of fictionalized documentary of the best kind.

R.F., "Le Courier cinématographique", n. 7/8, February 23-March 2, 1935

Le Tempestaire Francia, 1947 Regia: Jean Epstein

■ Trad. let.: Il «Tempestaire»; Sog.: J. Epstein; F.: A.S. Milton; Mu.: Yves Baudrier; Su: Léon Varelle, Frankiel e Dumont; Int: pescatori e guardiani di faro di Belle-Île-en-mer; Prod.: France Illustration, Filmagazine; Pri. pro.: 13 maggio 1947 ■ 35mm. L.: 628 m. D.: 23' a 24 f/s. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Cinémathèque Française.

Nel fascino creato da un primo piano su mille volti segnati da una medesima commozione, su mille anime calamitate dalla stessa emozione, nell'incanto che afferra la vista al *ralenti* di un corridore che fugge via ad ogni falcata o di un'erba che si gonfia in accelerato fino a trasformarsi in quercia, nelle immagini che l'occhio non sa fissare né così grandi, né così ravvicinate, né così durature, né così fugaci, si scopre l'essenza del mistero cinematografico, il segreto della macchina ipnotizzatrice: una nuova conoscenza, un nuovo amore, un nuovo possesso del mondo da parte degli occhi.

(...) In questo affinamento del cinema sonoro, sembrava chiaramente necessario sperimentare ciò che potrebbe essere aggiunto dal procedimento del *ralenti*, che non cessa di arricchire il regno del visivo di tanti aspetti ancora non visti. Posi questo problema, dal punto di vista tecnico, ad un ingegnere del suono, il Sig. Léon Varelle, che vi si interessò e lo risolse in modo semplice ed elegante, come dicono i matematici. Così, durante tutto *Le Tempestaire*, mi sono potuto servire dei rumori del vento e del mare ri-registrati a delle velocità variabili, arrivando fino al rapporto di uno a quattro. (...) L'orecchio ha bisogno di una lente d'ingrandimento che ingrandisca il suono nel tempo, cioè del *ralenti* del suono, per scoprire che, per esempio, l'urlo monotono e confuso di una tempesta si scompone in una realtà più minuta, in una massa di rumori molto diversi tra loro, ancora



A mesmerizing close up on thousands of faces expressing the same feeling, thousands of souls attracted to the same emotion, the enchantment of watching a racer in slow motion as he slips away with every step or grass that in accelerated motion turns into an oak, images that the eye is unable to fix, regardless of being large or close up, long or transient. This is the essence of the mystery of cinematography, the secret of this hypnotic machine: new knowledge, a new love, a new acquisition for the eyes. (...) In improving sound film, it seemed clearly necessary to experiment

with what slow motion could offer, which in fact continues to provide the world of sight with many things as of yet unseen. I asked a sound engineer about this problem from a technical point of view. Léon Varelle took an interest in it and resolved the problem with a simple and elegant solution, as mathematicians are fond of saying. Throughout Le Tempestaire, I could use the sounds of wind and sea re-recorded and with variable speeds, reaching a speed of one to four. (...) The ear needs a magnifying glass that magnifies sound over time, that is, that slows down sound, in order to hear, for example, that the dull and chaotic screaming sound of a storm breaks down into a miniature world of sounds strikingly different from one another, as of yet unheard: a whirlwind of howls, billing and cooing, rumbling, cackling, explosions, timbre and accents that

mai uditi: un'apocalisse di grida, tortoreggiamenti, borgorigmi, schiamazzi, esplosioni, timbri e accenti, per la maggior parte dei quali non esiste nemmeno un nome. Si può prendere anche un esempio meno complesso: il rumore di una porta che apriamo e chiudiamo. Rallentato, questo rumore così umile, così ordinario, rivela la sua natura complessa, le sue caratteristiche particolari, le sue possibilità di significazione drammatica, comica, poetica, musicale. Jean Epstein, *Le ralenti du son*, in "Livre d'or du cinéma français", 1947-1948, tr. it. in *L'intelligenza di una macchina. Omaggio a Jean Epstein*, a cura di Laura Vichi, La Soffitta-Università di Bologna, Bologna, 2000

for the most part do not even have a name. We could take an even less complicated example: the sound of a door that we open and close. Slowed down, this simple and ordinary sound reveals its complex nature, its particularities and its dramatic, comic, poetic or musical potential.

Jean Epstein, *Le ralenti du son*, in "Livre d'or du cinéma français", 1947-1948

Les Feux de la mer Francia, 1948 Regia: Jean Epstein

■ Trad. let.: I fuochi del mare; F.: Pierre Bachelet, André Bernard; Mu.: Yves Baudrier; Su.: Léon Varella; Animazioni: Henry Ferrand; Int.: guardiani di faro dell'Isola di Ouessant e della costa del Finistère; Prod.: Films Etienne Lallier per l'O.N.U.; ■ 35mm. L.: 600 m. D.: 21'. Col. Versione francese / French version ■ Da: Les Documents Cinématographiques

Epstein era cineasta come i pittori del secolo scorso erano pittori, per dare del mondo e delle cose un riflesso che le illumini, e lasciandone apparire le ricchezze, le riveli alla nostra sensibilità. Nessun disegno di infrangere o di ricreare un universo, dal momento che questo che ci è donato non ha perduto il suo mistero che agli occhi degli ambiziosi o degli ingenui. Questa arte è un *approccio*, con i mezzi offerti ai curiosi da una macchina essa stessa piena di incognite. (...) *Finis terræ* segna, più che una tappa, una sorta di liberazione, di spogliazione di tutti gli elementi che si interponevano per Epstein fra l'obiettivo e la vita. Ormai il cineasta è solo con la sua *macchina* davanti all'universo delle immagini – e presto anche dei suoni – davanti alla natura vivente. Niente più studio, scenografie, attori; niente dialoghi, niente spiegazioni – non la verità che è al di là di noi stessi, ma gli "approcci della verità" – termine con cui ha egli stesso definito questa tappa. Da qui senza dubbio il carattere immobile di alcune opere che si scagliano lungo vent'anni, da *Finis terræ* a *Feux de la mer*. Sono inattaccabili, fissate in una sorta di evidenza plastica. Ora, allo stesso tempo che si avvicina a questa verità universale, l'arte del cineasta si approfondisce: a misura che l'aneddoto si riduce fino ad essere nient'altro che un incidente o un'illusione, si allarga il senso interiore del tema, si amplifica, si fa dramma, a cui gli elementi apportano una dimensione cosmica. Pierre Leprohon, *Jean Epstein*, Cinéma d'aujourd'hui / Seghers, Paris 1964



Epstein was a filmmaker like painters of the last century were painters, depicting the world and things in a way as to illuminate them, revealing their splendor and making it visible to our sensitivity. No intention to upset or re-create a world; what he offers us loses none of its mystery except in the eyes of the ambitious or naive. This art is an approach, with the means offered by a machine, a source itself of the unknown. (...) More than a phase, *Finis terræ* represents a kind of lib-

eration, a stripping of the elements that placed themselves between Epstein's lens and life. Now the filmmaker is alone with his camera before a universe of images – and soon sound as well – before living nature. No more studio, sets, actors; no dialogues, no explanations – not the truth that is beyond us, but "approaches to truth" – a term he used to define this phase. Hence the immobile quality of a few works spread out over twenty years, from *Finis terræ* to *Feux de la mer*. They are unblemished, hard and fast in a sort of three dimensional clarity. As he approaches this universal truth, the filmmaker's art intensifies: while the story is reduced to being nothing more than an incident or illusion, the subject's internal meaning widens, expands, becomes drama, which is raised to a cosmic dimension.

Pierre Leprohon, *Jean Epstein*, Cinéma d'aujourd'hui / Seghers, Paris 1964

Ogni individuo è una storia



Ogni individuo è una storia: la Gran Bretagna negli anni '30

Every Person is a Story: Britain in the 1930s

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

Film ben poco lineari, capaci di raccontare storie diverse che a volte s'incontrano e altre volte interagiscono tra loro in maniere più sottili e segrete, opere di questo genere si rivelarono piuttosto popolari nei primi anni del sonoro. E un capolavoro come *Treno popolare* (1934) di Raffaello Matarazzo, proposto in questo festival due anni fa, ne è la prova. Da un lato c'era l'idea ben nota della "sinfonia di una città", dall'altro c'era la tendenza definita come "Querschnitt film", dall'altro ancora i film definiti come "portemanteau". Sulla stessa lunghezza d'onda il cinema inglese, all'epoca meno noto di altri, riuscì nel miracolo di produrre un piccolo gruppo di film in cui dodici-venti persone di provenienze diverse si trovavano in uno stesso luogo (anche ignorare le une delle altre) e andavano via lasciandosi dietro il marchio indelebile del fantasma di vite parallele. La selezione di film che presentiamo, firmati da Walter Forde, Berthold Viertel, Victor Saville e Carol Reed, è caldamente consigliata soprattutto a coloro che siano interessati agli sviluppi successivi di questa tendenza (vedi Robert Altman con *Nashville* o *America oggi*).

Peter von Bagh

*Films that didn't proceed in a linear way and proceeded to tell several stories, sometimes meeting or then interacting in more secret ways, were a fascinating trend in early sound cinema - the Raffaello Matarazzo masterpiece *Treno popolare* (1934) proved that to us two years back. There was the well-known idea of "city symphony", another trend often called "Querschnitt film" and again another called "portemanteau". Between all of them the lesser known world of British cinema performed a small but beautiful miracle with a cluster of films where some 12-20 people of different origins show up in the same place (often unaware of each other) and leave behind an indelible mark of a place haunted by parallel lives. Our selection of films, signed by Walter Forde, Berthold Viertel, Victor Saville and Carol Reed, is not to be missed by anyone interested in later variations of directors like Altman (*Nashville*,*

Short Cuts), this time all around the world.

Peter von Bagh



Rome Express

Gran Bretagna, 1932 Regia: Walter Forde

■ Sog.: Clifford Grey; Scen.: Sydney Gilliat, Frank Vosper, Ralph Stock; F.: Gunther Krampf; Mo.: Fredrick Y. Smith, Ian Dalrymple; Scgf.: Andrew Mazzei; Mu.: Leighton Lucas; Su.: George Gunn, T.S. Lyndon-Haynes; Int.: Conrad Veidt (Zurta), Esther Ralston (Asta Marvelle), Hugh Williams (Tony), Doland Calthrop (Poole), Joan Barry (Mrs. Maxted), Harold Huth (George Grant), Gordon Harker (Tom Bishop), Eliot Makeham (Mills), Cedric Hardwicke (Alistair McBane), Frank Vosper (M. Jolif), Muriel Aked (Spinster); Prod.: Michael Balcon; Distr.: Gaumont-British Picture Corporation; Pri. pro.: 18 novembre 1932 ■ 35mm. D.: 95'. Versione inglese / English version ■ Da: BFI National Archive per concessione di Park Circus



In *Intolerance*, per il suo elaborato intreccio di storie, D. W. Griffith aveva scelto come sfondo l'intera storia dell'umanità. Più modestamente e a ragione, il cinema inglese optò per concentrare tutto in un autobus o un treno. Lo Shepherd's Bush Studio era stato da poco ristrutturato quando girarono *Rome Express*. La Gaumont-British non badò a spese nel tentativo di rendere convincente questo viaggio in treno da Parigi a Roma. Vagoni ondeggianti, lampadari oscillanti, camerieri barcollanti e carichi di cibi e bevande. Il regista Walter Forde, già celebre attore comico nel muto, lascia scorrere abilmente le immagini, aiutato in questo dal germanico direttore della fotografia Gunther Krampf (si noti la divertente parodia del montaggio sovietico). Ma quel che davvero tiene in corsa il film è il mix divertente ed esplosivo di personaggi costretti dalle circostanze a condividere la stessa vicenda di furti, omicidi e relazioni proibite. Uno a uno entrano in scena: per primi l'alto borghese insopportabile e noioso (Gordon Harker) e l'ispettore di polizia francese in partenza per le vacanze (Frank Vosper). Poi Donald Calthrop che fa sempre la parte del sospettato e che si guarda in giro con aria misteriosa. Harold Huth che ha subito l'aria colpevole e ne ha tutti i motivi visto che è in fuga d'amore assieme alla bella e non libera Joan Barry. Ma ancor più bella è Esther Ralston, la stella di Hollywood che cerca in tutti i modi di liberarsi del suo volgarissimo manager, cos'altro può fare una che è l'idolo delle folle? Quindi arriva il filantropo dal cuore duro (Cedric Hardwicke), un uomo capace di mangiarsi la faccia del proprio segretario per colazione. E proprio quando il treno sembrava già completo, ecco che entra sulla scena del cinema inglese Conrad Veidt col suo ghigno satanico. E accanto a lui, il suo compare Hugh Williams, un bell'attore specializzato nella parte dell'impacciato. Da qualche parte, nascosto tra i viaggiatori e le valigie, c'è anche il "MacGuffin" dell'intera storia: un quadro rubato di Anthony van Dyke. Riuscirà mai a raggiungere tutto intero la città eterna?

Geoff Brown

D.W. Griffith in Intolerance chose all of history as the backdrop for his interwoven stories. British cinema, with becoming modesty, preferred to squeeze them onto a bus or a train. In 1932, Rome Express was the first production to be shot in the newly-expanded Shepherd's Bush studio, and every technical trick at the Gaumont-British company's command was used to make the train's journey from Paris to Rome convincing. Carriages shake; lamp tassels sway; waiters weave with food and drink. Director Walter Forde, formerly a starring comic of British silents, ingeniously keeps the images flowing, aided by the émigré cameraman Gunther Krampf (note the amusing parody of Russian montage). But what really keeps the film on the rails is its clashing and lively characters, forced by their surroundings to share the same tale of theft, murder, and illicit liaisons. One by one they enter the frame: first, Gordon Harker's suburbanite bore, then Frank Vosper's French police inspector, embarking on his holiday. Donald Calthrop, an actor always up to no good, eyes his surroundings suspiciously. Harold Huth looks equally guilty, as well he should, as he's eloping with pretty Joan Barry. Hollywood film star Esther Ralston, prettier still, wants to shake off her crass publicist, but what can a public idol do? Meanwhile, hard-hearted philanthropist Cedric Hardwicke rolls up, chewing his secretary for breakfast. Then, just as the train appears full, Conrad Veidt enters British cinema, leaping onboard with an evil little laugh and a handsome sidekick, Hugh Williams, an actor expert at looking awkward. Somewhere, secreted about persons or briefcases, is the script's "MacGuffin", a stolen portrait painting by Anthony van Dyke. But will it reach the Eternal City in one piece?

Geoff Brown

Friday the Thirteenth

Gran Bretagna, 1933 Regia: Victor Saville

■ Trad. let.: Venerdì 13 Sog.: G.H. Moresby-White, Sidney Gilliat; Scen.: Sidney Gilliat, Emlyn Williams; F.: Charles Van Enger; Mo.: R.E. Dearing; Scgf.: Alfred Junge, Alex Vetchinsky; Su.: George Gunn, H. E. Hand; Mu.: Bretton Byrd, Louis Levy; Int.: Jessie Matthews (Millie Adams), Ralph Richardson (Horace Dawes), Emlyn Williams (William Blake), Frank Lawton (Frank Parsons), Robertson Hare (Ralph Lightfoot), Leonora Corbett (Dolly), Max Miller (Joe), Eliot Makeham (Henry Jackson), Edmund Gwenn (Norman Wakefield), Mary Jerrold (Flora Wakefield), Sonnie Hale (Alf), Cyril Smith (Fred, l'autista), Ursula Jeans (Eileen Jackson), Gordon Harker (Hamilton Briggs), Belle Chrystall (Mary Summers), Donald Calthrop (Hugh Nicholls), Martita Hunt (Agnes Lightfoot); Prod.: Herbert Mason; Pri. pro.: 11 dicembre 1933 ■ 35mm. D.: 89'. Versione inglese / English version ■ Da: BFI National Archive per concessione di Park Circus



Per buona sorte o per sfortuna, i viaggi in autobus a Londra sono piuttosto monotoni. Ma è anche vero che nessun autobus odierno potrebbe mai ospitare la varietà di passeggeri che popolano il 134, proprio di venerdì tredici, il più sfortunato dei giorni, mentre fuori la pioggia scende copiosa. Ordinatamente ai loro posti, con la catastrofe sempre in agguato, ci sono alcuni dei migliori attori della Gaumont-British, quasi tutti provenienti dai palcoscenici teatrali. C'è Jessie Matthews, la star del musical, e assieme a lui quello strano e singolare attore che è Ralph Richardson, allora appena al suo secondo film. Poi c'è Max Miller, il re del music-hall con la sua parlata svelta e sconveniente, e Robertson Hare, il marito martoriato dalla moglie di tante e tante farse. Ma anche i caratteristi hanno diritto a un posto sull'autobus: Eliot Makeham, eternamente umile, e Muriel Aked, sciatta e saccente, che scende dall'autobus prima che questo vada a sbattere contro la gru di un cantiere. Come ne *Il ponte di San Luis Rey* di Thornton Wilder (un riferimento dichiarato, questo), il film usa l'espedito narrativo dell'incidente per poi tornare indietro a raccontare le storie delle persone coinvolte. Ma mentre il romanzo di Wilder aveva un tono drammatico, qui l'atmosfera è quella della commedia. L'allegria regna sovrana in una struttura scoppiettante che, grazie al montaggio, ci permette di saltare da una storia all'altra. Ogni elemento, dalla sceneggiatura alla scenografia, è accuratamente calibrato per ottenere il suo effetto e Victor Saville, uno dei migliori registi inglesi degli anni Trenta, ci conduce per mano tra le varie storie con consumata verve. Una delle caratteristiche tipiche di questi film "a più storie" è la possibilità di mettere a confronto diverse classi sociali. Non sempre con buoni risultati, è vero: l'autista dell'autobus (Sonnie Hale) che dovrebbe rappresentare la classe lavoratrice ai nostri occhi ora sembra un po' troppo artificioso. Ma anche quando non tutto va alla perfezione, *Friday the Thirteenth* non perde smalto e riesce sempre a divertire. Salite a bordo senza timore.

Geoff Brown

*Bus journeys in London are often eventful, for better or worse. But no bus today could gather the colourful passengers who board the 134 bus on Friday the thirteenth, the unluckiest of days, in the driving late-night rain. Sitting there, with catastrophe looming, is a good portion of the Gaumont-British company's acting talent, largely drawn from the London stage. There's Jessie Matthews, the musical star, and that drolly individual actor Ralph Richardson, then new to films. There's Max Miller, the music-hall king of fast and risqué talk, and Robertson Hare, the henpecked husband of a thousand farces. Character actors also have their tickets: Eliot Makeham, perpetually meek; Muriel Aked, dowdy and prim, who gets off before the bus collides with a building-site crane. Like Thornton Wilder's novel *The Bridge of San Luis Rey* (a direct inspiration), the film uses a communal disaster to trace preceding events in the participants' lives. But unlike Wilder's novel, *Friday the Thirteenth* is more comedy than drama. There's gaiety in its ebullient technique as the editing flips us between six interwoven stories. Every element, from script to set design, is streamlined for easy motion and the registering of an immediate effect, and Victor Saville guides us through with panache – in the 1930s he was Britain's most technically accomplished director. As in all these British multi-storied films, the script aims at mixing the social classes. Not with equal success, it's true: the working-class characterisation of Sonnie Hale's bus conductor certainly appears laboured today. But even when matters go slightly awry, *Friday the Thirteenth* moves with speed and always manages to entertain. Board this bus with confidence.*

Geoff Brown

The Passing of the Third Floor Back

Gran Bretagna, 1935 Regia: Berthold Viertel

■ Trad. let.: Quello che passa sul retro del terzo piano; Sog.: dall'opera di Jerome K. Jerome; Scen.: Alma Reville, Michael Hogan; F.: Curt Courant; Mo.: Derek N. Twist; Scgf.: Oscar Friedrich Werndorff; Su.: Frank McNally; Mu.: Hubert Bath, Louis Levy; Int.: Conrad Veidt (lo straniero), Anna Lee (Vivian), René Ray (Stasia), Frank Cellier (Wright), John Turnbull (Major Tomkin), Cathleen Nesbitt (Sig.ra Tomkin), Ronal Ward (Chris Penny); Prod.: Ivor Montagu per Gaumont-British Picture Corporation; Pri. pro.: 21 ottobre 1935 ■ 35mm. D.: 90'. Versione inglese / English version ■ Da: BFI National Archive per concessione di Park Circus



Alcuni dei film "a più storie" prodotti dal cinema inglese sono commedie pensate soltanto per far divertire. Altri, invece, lasciano intravedere nel tessuto narrativo qualche filo di insegnamento morale. È questo il caso di *The Passing of the Third Floor Back*, basato su un celebre lavoro teatrale scritto nel 1908 dall'umorista Jerome K. Jerome. Tutto si svolge all'Hotel Belle Vue, una pensione londinese che ospita un folto gruppo di umiliati e offesi, tutti possibili candidati alla riabilitazione sociale. In mezzo a questi, come un Cristo soffuso di luce, arriva lo Straniero (Conrad Veidt). È il nuovo inquilino che prende possesso della stanza sul retro al terzo piano e che comincia a prodigarsi per salvare queste anime perdute col suo sguardo ipnotico, il suo sorriso insinuante e una stazza fisica che le inquadrate e le luci insistono a sottolineare come sovrumana. L'influenza del cinema tedesco è evidente e questo non soltanto per la presenza di Veidt, ma anche per il regista Berthold Viertel, il direttore della fotografia Curt Courant e lo scenografo Oscar Werndorff. A loro si devono le gestualità estremamente controllate e i sofisticati giochi di luce e ombre. Oltre a questo il film offre le tipiche caratterizzazioni sociali del cinema inglese del periodo, ma con una lucidità inusitata. Il cattivo danaroso (Frank Cellier) e la perfida padrona di casa (Mary Clare) sono certamente i più facili da odiare, mentre Miss Kite (Beatrix Lehmann), la segretaria poco meno che quarantenne, sguazza in mezzo al dramma col suo spirito caustico. Ma il cuore del film sta in Stasia (René Ray), la cameriera alla ricerca disperata e dolorosa della felicità, un personaggio che, a differenza di quello di Vivian (Anna Lee) è assolutamente credibile. A metà del film si trovano tutti in un vaporetto che naviga sul Tamigi, diretti a Margate. Graham Greene, recensendo il film nel 1935, aveva giudicato l'arredamento del battello un po' troppo sfarzoso. Non aveva torto. Neanche lo Straniero di Veidt sarebbe stato capace di sciogliere l'affascinante confusione stilistica di questo film.

Geoff Brown

Some of Britain's multi-storied films place a firm emphasis on entertainment. Others weave moral teaching into the characters' criss-crossing lives. That's the case with The Passing of the Third Floor Back, derived from a popular play of 1908 by the writer and humorist Jerome J. Jerome. The setting is the Hotel Belle Vue, a London boarding house containing an unusually high number of miserable, stunted people – ideal candidates for moral reform. Enter, topped by heavenly light, Conrad Veidt's Christ-like Stranger. He's the new lodger in the back room on the landlady's third floor, and he aims to repair these damaged souls with hypnotic eyes, a whispering smile, and a physique enhanced by lighting and framing to suggest immense height. The German influence is strong, stemming not only from Veidt, but from director Berthold Viertel, cameraman Curt Courant, and the settings of Oscar Werndorff. Alongside their minimalist gestures and clever games with light and shade, the film offers Britain's usual social caricatures of the time, but displayed with a sharper edge than usual. Frank Cellier's monied brute and Mary Clare's spiteful landlady take the prize for odiousness, while Beatrix Lehmann's Miss Kite, a secretary on the wrong side of 30, snakes through the drama with nice caustic wit. But the film's heart lies with René Ray's servant girl Stasia, painfully desperate for happiness – a character one can easily believe in, unlike Anna Lee's Vivian. The film's middle act whisks them all onto a Thames river steamer, bound for Margate. Novelist Graham Greene, reviewing the film in 1935, thought the steamer's décor far too ritzy. And he's right; but even Veidt's Stranger couldn't solve this fascinating film's stylistic confusions.

Geoff Brown

Bank Holiday Gran Bretagna, 1938 Regia: Carol Reed

■ T. it.: *Fiamme di passione*; Sog.: Hans Wilhelm, Rodney Ackland; Scen.: Rodney Ackland, Roger Burford; F.: Arthur Crabtree; Mo.: R.E. Dearing; Scgf.: Alex Vetchinsky; Su.: Sydney Wiles; Mu.: Louis Levy, Cecil Milner; Int.: Margaret Lockwood (Catherine Lawrence), Hugh Williams (Geoffrey), John Lodge (Stephen Howard), Rene Ray (Doreen Richards), Kathleen Harrison (May), Wally Patch (Arthur), Garry Marsh ('Follies' direttore), Wilfrid Lawson (poliziotto), Merle Tottenham (Milly), Linden Travers (Ann Howard), Felix Aylmer (Dr. Nicholl, il chirurgo), Jeanne Stuart (signorina Mayfair); Prod.: Edward Black; Distr.: Gainsborough Productions; Pri. pro.: 14 marzo 1938 ■ 35mm. D.: 86'. Versione inglese / English version ■ Da: BFI National Archive per concessione di Park Circus



Per tutto il XX secolo, prima che venissero inventati i viaggi all'estero "tutto compreso", le vacanze al mare degli inglesi sono state un singolare fenomeno sociologico. L'ultimo lunedì di agosto [giorno di festa in Inghilterra ndr] orde di inglesi si precipitano sulle spiagge per sgomitare, strillare e far tutto il possibile per divertirsi un mondo. In genere piove. Una situazione ideale, dunque, per i film "a più storie". Nove anni dopo *Fiamme di passione*, la Gainsborough produsse *Holiday Camp*, un analogo amalgama di critica sociale, umorismo e melodramma, con in più chiari riferimenti alla vita del dopoguerra. Cinque anni più tardi, nel 1953, i vacanzieri del cinema inglese presero, non senza precauzioni, la via dell'estero con *Provinciali a Parigi*. I londinesi di *Fiamme di passione* invece arrivano giusto fino a Bexborough, una località di fantasia sulla costa meridionale (il film venne girato in realtà ad Hastings). Ma la svelta regia di Carol Reed e la sceneggiatura, ingegnosa anche se a volte improbabile, di Rodney Ackland e Hans Wilhelm non ci fanno sentire più sfortunati per questo. L'antecedente è la morte, durante il parto, di una donna assistita dall'infermiera Catherine Lawrence. Una morte che getta un'ombra sul resto del film, sul gioioso trambusto tipico della *working-class comedy*, sulla volgare frenesia dei concorsi di bellezza, sugli alberghi stracolmi, le spiagge affollate e su tutto il resto delle scene balneari. Margaret Lockwood divenne molto popolare per la sua interpretazione dell'infermiera a cui è passata la voglia di consumare una relazione segreta con Hugh Williams in un hotel di lusso. Anche Carol Reed ne guadagnò in prestigio. E a ragione, visto come riesce a trattare ogni personaggio, stupido o saggio che sia, con la stessa simpatia e a tenere assieme un film che, per quanto a volte poco credibile, è divertente e vivace dall'inizio alla fine. Da non perdere la comparsata finale di Wilfrid Lawson nei panni di un imperterbabile, scettico poliziotto di provincia: una presenza impareggiabile che ruba la scena al resto del cast.

Geoff Brown

For much of the 20th century until the rise of cheap package deals abroad, the British seaside holiday was a unique sociological phenomenon. Every summer bank holiday in August, hordes would descend on seaside resorts to jostle, be raucous, and have the time of their lives. It usually rained. This was all fertile ground for British cinema's multi-storied films. Nine years after Bank Holiday, Gainsborough produced Holiday Camp, a similar package of well-observed social details, humour, and melodrama, with a post-war twist. Five years later in 1953, British cinema's holiday-makers gingerly took their first steps abroad, in Innocents in Paris. The Londoners of Bank Holiday travel only to Bexborough, an imaginary resort on the south coast (Hastings supplied locations). But Carol Reed's nimble direction and Rodney Ackland and Hans Wilhelm's clever if sometimes improbable script never leave us feeling cramped. Early on, the mother-to-be that Margaret Lockwood's nurse has been caring for dies in labour. Her death and its repercussions shadow the rest of the film, for all the bustle of its working-class comedy or the spinning images of tawdry beauty contents, throbbing boarding houses, crowded beaches, and the rest of the seaside scene. Lockwood's star rose considerably with her luminous performance as the nurse no longer in the mood to enjoy an illicit weekend with Hugh Williams in a posh hotel. Director Carol Reed's standing also rose. And with good reason: for he treats every character, wise or foolish, with sympathy, and brings shape to a film that might not ring true in every scene but stays funny and moving until the end. Look out for Wilfrid Lawson's late appearance as an unruffled, sceptical country police sergeant: scene-stealing of a high order.

Geoff Brown

Vichy



La parte di Vichy: il cinema francese sotto l'Occupazione

Inside Vichy: French cinema under the Occupation

Programma e note di / *Programme and notes by* Eric Le Roy (CNC-Archives Françaises du Film)

Si ringrazia / *Thanks to* Caroline Patte

Du côté de Vichy, du côté de Paris...

Dal 1940 al 1944, nella Francia occupata sono stati prodotti duecentoventi lungometraggi di finzione. Una produzione rigidamente controllata che avrebbe dovuto contribuire a instaurare "l'ordine nuovo" proclamato dal Maresciallo. Lo Stato, attento e zelante, ha sorvegliato il funzionamento del cinema francese e, sia nella zona libera (sotto il controllo di Vichy) che nella zona occupata (controllata dai tedeschi), la produzione di film ha funzionato nei tre grandi centri di attività cinematografica durante l'Occupazione a Parigi, Marsiglia (studi di Marcel Pagnol) e Nizza (studi della Victorine). Durante tutta la guerra, la censura ha proibito tutto ciò che potesse ledere l'immagine della Francia e del suo esercito, e le leggi razziali hanno escluso gli ebrei dalla professione. Durante i quattro anni della guerra, il Comité d'Organisation de l'Industrie Cinématographique ha approntato delle strutture la cui maggior parte rimarrà al suo posto alla Liberazione, al momento della creazione del Centre National de la Cinématographie. Dal 1940, la produzione si trova presto depauperata di cineasti eminenti (Clair, Duvivier, Renoir, Ophüls si stabiliscono negli Stati Uniti, Feyder in Svizzera) e di divi amati dal pubblico (Jean Gabin, Michèle Morgan, Louis Jouvet, Jean-Pierre Aumont) ma riparte rapidamente sulla costa, prima che a Parigi, dove la situazione è diversa. La Continental Films, società francese dai capitali tedeschi, viene creata alla fine del 1940, sotto la direzione di Alfred Greven, che lavora negli studi della UFA di Berlino dall'inizio degli anni Trenta. Ha la reputazione di un personaggio inflessibile, addirittura caratteriale e diviene ben presto il principale garante del cinema a Parigi. Elabora rapidamente un vasto programma che dà origine a un *âge d'or* per il cinema francese. Durante tutta l'Occupazione, gli spettatori affluiscono nelle sale, i film li distolgono dalle loro inquietudini e dalla loro tristezza. Le produzioni anglofone sono proibite e malgrado il sostegno pubblicitario, i film tedeschi o italiani attirano modeste quantità di pubblico mentre le realizzazioni francesi, anche le più insignificanti, polverizzano i record di entrate.

In questa parentesi di quattro anni nella storia del cinema francese, sono favoriti gli adattamenti letterari, gli esempi di teatro filmato, gli intrighi polizieschi, sentimentali o melodrammatici.

From the Vichy side, from the Paris side...

Between 1940 and 1944, two hundred and twenty feature films were produced in occupied France. A strictly controlled production which had to contribute to establishing the "new order" proclaimed by the Marshal. The state, attentive and nit-picking, supervised the operation of the French cinema alike in the free zone (under the control of Vichy), and in the occupied zone (controlled by the Germans), and film production went on in the three great centres of cinematographic activity under the occupation, in Paris, Marseille (the Marcel Pagnol studios) and Nice (the Victorine studios). During the entire war, censorship prohibited all that might impair the image of France and its army, and the racial laws excluded Jews from the profession. During the four years of the war, the Comité d'Organisation de l'Industrie Cinématographique established structures of which the major part would remain in place at the Liberation, up to the creation of the Centre National de la Cinématographie.

*After 1940, the industry quickly found itself deprived of distinguished film makers (Clair, Duvivier, Renoir, Ophüls established themselves in the United States, Feyder in Switzerland) and of many popular stars (Jean Gabin, Michèle Morgan, Louis Jouvet, Jean-Pierre Aumont), but swiftly revived on the coast, earlier than in Paris, where the situation was different. Continental Films, a French company financed by German capital, was established in 1940, under the direction of Alfred Greven, who had worked in the UFA studios in Berlin since the beginning of the Thirties. He had the reputation of an inflexible, not to say emotional, person and quickly became the principal guarantor of the cinema in Paris. He rapidly put together a vast programme which was to give French cinema an *âge d'or*. Throughout the entire occupation, spectators flooded the cinemas, the films diverted them from their anxieties and sorrows. Anglophone productions were forbidden, and despite the support of publicity, German and Italian films were only modestly patronised, while even the most insignificant of French productions shattered attendance records.*

In this four-year parenthesis in the history of French cinema, the most favoured genres were adaptations from literature and the theatre, and police, sentimental or melodramatic intrigues.

In termini di cinema di finzione, pochissima propaganda. Di contro, il genere documentario è uno degli strumenti di propaganda riutilizzati dal governo di Vichy, dai collaborazionisti e dall'occupante nazista. Nel 1940 si instaura una guerra di propaganda per interposte immagini. Poi, dal 1943, vedono la luce dei film di Resistenza girati nelle vicinanze immediate degli scontri armati ma non vengono diffusi nei circuiti tradizionali.

Dal mese di luglio del 1940, i film di «interesse nazionale», distribuiti obbligatoriamente nei cinema della zona Sud, sono investiti del compito di diffondere i grandi temi della *Rivoluzione nazionale*: «Lavoro, Famiglia, Patria». Questa propaganda deve innanzitutto incitare, come un leitmotiv, al raggruppamento e all'unione di tutti i francesi intorno al Capo, il Maresciallo Pétain.

In seguito, nel 1941, i documentari realizzati in occasione delle grandi mostre hanno aperto la strada e dato il la. Per i tedeschi della *Propaganda Abteilung* e dell'Ambasciata, si tratta di escludere gli oppositori alla Germania conquistatrice e alla costruzione della nuova Europa che sarà propizia soprattutto ai lavoratori. L'unico nemico si chiama l'«anti-Francia». L'odio che abita questi film si alimenta degli stessi vivai di Vichy, ma si esprime in termini di razze, di Francia europea e di Europa sociale.

Eric Le Roy

In terms of fiction cinema, very little propaganda. On the other hand, documentary figured among the propaganda instruments appropriated by the Vichy government, the collaborationists and the occupying Nazis. A war of propaganda through images began in 1940. Then from 1943, films of resistance, shot in immediate proximity to the fighting, saw the light, but were not distributed in the traditional circuits.

From July 1940, films of "national interest", shown obligatorily in the cinemas of the Southern zone, were charged with diffusing the great themes of the Revolution nationale: "Work, Family, Country". This propaganda had above all, as a leitmotif, to call for the assembling and union of all French around the Leader, Marshal Pétain.

Then, in 1941, the documentaries shot on the occasion of the great exhibitions opened the way and provided the tone. For the Germans of the Propaganda Abteilung and the Embassy, the concern was to exclude those who opposed victorious Germany and the construction of the new Europe, which would be especially beneficial to the workers. The single enemy was called "anti-France". The hatred which permeates these films was nourished from the same source as Vichy, but here it is expressed in terms of race, of European France and of social Europe.

Eric Le Roy

PRIMA PARTE: RICOSTRUZIONE DEL PROGRAMMA DEL 17 APRILE 1942 FIRST PART: RECONSTRUCTION OF THE PROGRAMME OF APRIL 17TH 1942

Les Corrupteurs Francia, 1941 Regia: Pierre Ramelot

■ Trad. let.: I corruttori; Scen.: Pierre Ramelot, François Mazeline; Mo.: Pierre Geran; Scgf.: Lucien Aguetand; Int.: Christine Paule, Délia-Col, Colette Régis, Rognoni, Philippe Richard, Léonce Corne, Marcel Raine, François Redon, Serge Lilick, Martine Carol (sotto lo pseudonimo di Maryse Harlay); Prod.: Nova Films; Commissionato da IEQJ - Institut d'études des Questions Juives ■ 35mm. L.: 804 m. D.: 29'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

Les Corrupteurs è il principale film francese di propaganda antisemita realizzato durante l'Occupazione. Concepito come un'opera didattica, è elaborato alla maniera di un film drammatico, comprendente immagini d'archivio. Caricaturale nella forma, il film distilla il più immondo discorso che giustifichi le leggi antisemite, gli imprigionamenti e gli arresti ed è fornito di un commento mefitico. Malgrado la regia mediocre firmata da un tuttofare del cinema francese, *Les Corrupteurs* è una testi-



Les Corrupteurs was the leading French film of anti-Semitic propaganda made during the German occupation of France. Conceived of as an educational film, *Les Corrupteurs* is a drama movie with archive images. In cartoonish form, the film expresses a truly shameful justification of anti-Semitic laws, arrests and imprisonment with repugnant commentary. Despite its mediocre directing by a jack-of-all-trades of French film, *Les Corrupteurs* is important testimony of anti-Semitic propaganda under the Vichy

monianza essenziale della delazione sotto il regime di Vichy. Questo mediometraggio è stato presentato prima di *Les Inconnus dans la maison* di Henri Decoin, adattato da Simenon, e che, contrariamente al romanzo, dissimula le origini etniche dell'assassino. Gli avvenimenti o situazioni legate al periodo di Vichy, sono cancellate a vantaggio della trama drammatica del celebre romanzo. Il film è anche lo studio psicologico di un avvocato decaduto, incarnato da Raimu, la cui interpretazione dell'arringa finale è magistrale.

regime. This medium length film was shown before Henri Decoin's Les Inconnus dans la maison, an adaptation of Simenon's novel; the film, unlike the original work, hides the murderer's ethnic origins. The events or situations connected to the Vichy period are overpowered by the dramatic story of the famous novel. The film is also a psychological study of a former lawyer, played by Raimu who gives a masterful performance in the final trial scene.

Les Inconnus dans la maison Francia, 1942 Regia: Henri Decoin

■ T. it.: *Gioventù travolta*; Sog.: dal romanzo omonimo di Georges Simenon; Scen., dial.: Henri-Georges Clouzot; F.: Jules Krüger; Mo.: Marguerite Beaugé; Scgf.: Guy de Gastyne; Su.: Jacques Carrère; Mu.: Roland-Manuel; Int.: Raimu (avvocato Hector Loursat de Saint-Marc), Juliette Faber (Nicole Loursat), Gabrielle Fontan (Fine), Hélène Manson (Madame Manu), Tania Féodor (Marthe Dossin), Lucien Coëdel (Jo), Marcel Mouloudji (Ephraïm Luska), Marguerite Ducouret (Angèle), Jean Tissier (Ducup), Jacques Baumer (avvocato Gérard Rogissart), Noël Roquevert (il commissario Binet), André Reybaz (Émile Manu), Raymond Cordy (l'usciera), Jacques Denoël (il figlio di Destrivaux), Pierre Ringel (il figlio di Daillat), Jacques Grétilat (il presidente), Marc Dolnitz (Edmond Dossin), Arthur Devère (medico legale), Daniel Gélin (un giornalista), Maryse Arley (poi Martine Carol); Prod.: Continental Films; Pri. pro.: 16 maggio 1942 ■ 35mm. L.: 2720 m. D.: 99'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

Hector Loursat, avvocato ritiratosi dal foro, alcolizzato da quando sua moglie l'ha lasciato, vive recluso con sua figlia Nicole, che egli tratta con distacco, e la sua domestica Fine. Una sera scopre il cadavere di un pregiudicato, Gros-Louis, in una camera ammobiliata in soffitta. La deposizione di Nicole rivela che lei è l'ispiratrice di una banda di giovani che si riuniscono in un bar e nel sottotetto della casa dell'avvocato... Il film denuncia il rilassamento dei costumi nella società francese della IIIa repubblica, un tema caro a Vichy, ma Decoin occultata tutti i dettagli che avrebbero potuto essere sfruttati dagli adepti del collaborazionismo. A questo titolo, *Les Inconnus dans la maison* è significativo dell'attitudine dei cineasti dell'Occupazione di eliminare ogni allusione alle questioni razziali, nonostante siano presenti nel romanzo di Simenon da cui è tratto il film.



Hector Loursat, an alcoholic who abandoned his career as a lawyer when his wife left him; he lives like a hermit with his daughter Nicole, who treats him with indifference, and their maid Fine. One evening he finds the dead body of a thug, Gros-Louis, in a furnished attic room. Nicole's testimony reveals that she is the head of a group of young people who meet in a bar and in the attic of the lawyer's home... The film criticizes the lax morals of French society of the Third Republic, a theme dear to the Vichy Regime, but Decoin removed the

details that could have been exploited by collaborationists. Les inconnus dans la maison is representative of a filmmaker approach during the occupation which consisted in eliminating references to racial issues, even if present in the works films were based on, as was the case for the novel by Simenon that inspired this movie.

Pontcarral, colonel d'empire

Francia, 1942 Regia: Jean Delannoy

■ T. it: *L'ultimo bacio*; Sog.: dal romanzo di Albéric Cahuet; Scen., dial.: Bernard Zimmer; F.: Christian Matras; Mo.: Jeanne Berton; Scgf.: Serge Piménoff; Cost.: Georges Annenkov; Su.: Pierre-Louis Calvet; Mu.: Louis Beydts; Int.: Pierre Blanchar (Pontcarral), Annie Ducaux (Garlone de Ransac), Suzy Carrier (Sybille de Ransac), Charles Granval (il marchese de Ransac), Jean Marchat (Hubert de Rozans), Charlotte Lysès (contessa de Mareilhac), Guillaume de Sax (il generale Fournier-Salovèze), Marcel Delaître (Austerlitz), Simone Valère (Blanche de Mareilhac), Jacques Louvigny (conte di Mareilhac), Lucien Nat (Garron), Alexandre Rignault (il fattore), Lucien Nat (capitano Garon), André Carnège (procuratore del re), Madeleine Suffel (Marthe), Léon Daubrel (Louis-Philippe), Henri Richard, René Thorel, Léon Larive, Gaston Mauger, Louis Blanche, Marthe Mellot; Prod.: Raymond Borderie per Pathé Cinéma (Parigi); Pri. pro.: 11 dicembre 1942 ■ 35mm. L.: 3370 m. D.: 125'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

Il colonnello Pontcarral, militare a mezza paga da sempre affascinato dal suo Imperatore, vive ritirato in provincia durante la Restaurazione. È rimasto fedele al ricordo dell'Imperatore dopo i Cento giorni. Ritirato nel suo dominio di Dordogna, sfida il nuovo regime. Sposa Garlone de Ransac, un'intrigante che gli si offre dopo una relazione con Rosan. Poco tempo dopo il matrimonio, Pontcarral apprende che sua moglie ha donato al vecchio amante un anello magnifico, il suo regalo di nozze, che era stato regalato al colonnello dall'imperatore ad Austerlitz. Uccide il suo rivale in duello. Nel 1830, è reintegrato nella sua dignità. È tentato per un istante di rifarsi una vita con sua cognata, ma sua moglie ritorna da lui, pentita, e gli confessa il suo amore. Pontcarral, tuttavia, parte con il suo reggimento per la campagna d'Africa da cui non ritornerà. Bernard Zimmer, autore dei dialoghi del film di Delannoy, ha dovuto divertirsi a introdurre nella sceneggiatura ispirata dal romanzo tradizionalista del collaborazionista Albéric Cahuet delle repliche che hanno la sonorità di schiaffi ben appioppati: impertinenze e maramao nei confronti di un regime sempre più contestato. Non è, evidentemente, la Resistenza alla luce del sole ma dei colpi di spillo che mirano a far scoppiare i palloni gonfiati. Il film uscì a Parigi l'11 dicembre 1942 mentre gli sguardi si fissavano sull'Africa del Nord dove gli Alleati erano riusciti a sbarcare. Alcuni esempi concreti: spettatori in piedi, applausi nutriti, salutarono la conclusione del film, il colonnello Pontcarral che parte alla testa del suo reggimento per la conquista dell'Algeria. Ai giorni nostri, il film conserva la sua vivacità anticonformista.



Colonel Pontcarral, a soldier on half pay who continues to admire Napoleon, withdraws to a small town life during the Bourbon Restoration.

Colonel Pontcarral remains faithful to the memory of his Emperor after the Hundred Days. He returns to his Dordogne and stands up to the new regime. He marries Garlone de Ransac, a scheming woman who offers herself to him after an affair with Rosan. Shortly after their wedding, Pontcarral learns that his wife gave her old lover the ring that the colonel gave to her as a wedding present and that the emperor had given him at Austerlitz. He then kills his rival in a duel. In 1830, he regains his

dignity and is tempted to start life over again with his sister-in-law, but his wife returns to him full of remorse and declaring her love for him. Pontcarral, however, decides to leave with his regiment for a campaign in Africa from which he will never return.

Bernard Zimmer, who wrote the dialogue for Delannoy's film, must have had a fun time adding lines that were a real slap in the face to this adaptation of collaboratorist Albéric Cahuet's novel, thumbing his nose at a regime that generated increasing criticism. The film is not an outright display of the Resistance movement; it is more like an attempt to deflate a balloon with a pin. The film was released in Paris on December 11, 1942, while everyone's attention was focused on northern Africa where the Allies had landed. At the end of the film viewers were standing and applauding vigorously as colonel Pontcarral leads his regiment toward Algeria. Today the film still maintains its nonconformist vim.

Images et paroles du Maréchal Pétain

Francia, 1940 Regia: anonimo

■ Trad. let.: Immagini e parole del Maresciallo Pétain; Op.: Noël Ramette; Prod.: Série La France en marche, n°3; Commissionato da Secrétariat général à l'Information ■ 35 mm. L.: 233m. D.: 18'. Versione francese / French version ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

Visita alla piccola casa di campagna del Maresciallo Pétain presso Antibes. Vi si evoca la sua amicizia con Franco (Pétain è nominato ambasciatore di Francia a Madrid nel 1939), poi è l'Hôtel du Parc, la sua residenza ufficiale a Vichy a partire dal 1940. Il Maresciallo visita un campo della gioventù, una fattoria modello e la città di Arles in occasione della cerimonia in memoria di Frédéric Mistral. Nell'ultima scena, il commento lascia spazio a un dialogo fra Philippe Pétain e il suo biografo.



A visit to Pétain's small country home in Antibes. Some recollections about his friendship with Franco (Pétain was appointed as French ambassador to Spain in 1939) and then off to Hôtel du Parc, his official residence in Vichy France as of 1940. Marshal Pétain visits a youth camp, a model farm and the city of Arles for a ceremony commemorating Frédéric Mistral. The last scene is a conversation between Philippe Pétain and his biographer.

Le Jardin sans fleur

Francia, 1942 Regia: Louis Merlin

■ Trad. let.: Il giardino senza fiore; Mu.: Rapsodie di arie diverse; Prod.: Cinéma et Publicité (CP); Commissionato da Commissariat général à la Famille ■ 35mm. L.: 221 m. D.: 8'. Versione francese / French version ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

Storia dell'incubo della denatalità: il mondo si trova improvvisamente privato dei suoi fiori. Vediamo poi un villaggio in rovina: è deserto perché non vi è nato nessun bambino. Contiene un breve estratto di un discorso di Pétain.

A story about the nightmare of falling birthrates: the world is suddenly deprived of its flowers. We see a village going to ruin because there are no children. It contains a short excerpt of a speech by Pétain.

Monsieur Girouette ou La guerre de cent ans

Francia, 1942 Regia: Pierre Ramelot, François Mazeline

■ Trad. let.: Monsieur Girouette o La guerra dei cent'anni; Int.: Léonce Corne (M. Girouette), Pierre Etchepare; Prod.: Nova Films, Commissionato da Propaganda Abteilung; Pri. pro.: giugno 1942 ■ 35 mm. L.: 169 m. D.: 6'. Versione francese / French version ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

Monsieur Girouette trasforma la sua casa in fattoria. Una veggente gli ha predetto che la guerra durerà cento anni. L'uomo immagazzina, deposita, ma ecco Madame Girouette che moraleggia. Mr. Girouette decide allora di ritornare alla sua terra, spinto da uno slancio patriottico.

Monsieur Girouette è una serie di sei sketch umoristici (80 metri ciascuno), di pochade satiriche sul mercato nero, lo swing, i profittatori dell'Occupazione...

Monsieur Girouette transforms his home into a farm. A clairvoyant told him that the war would last one hundred years. He stores up goods, but then comes along moralizing Madame Girouette. Mr. Girouette decides to go back to his land, heeding a patriotic call. Monsieur Girouette is a series of six comedy sketches (each 80 meters long) about the black market, swing, occupation exploiters...

Permissionnaires n'oubliez-pas

Francia, 1943 Regia: François Mazeline

■ Trad. let.: Operai in licenza, non dimenticate; Prod.: Robert Muzard per Nova Films, Commissionato da Propaganda Abteilung; Pri. Pro.: 27 gennaio 1944 ■ 35mm. L.: 176 m. D.: 6'. Versione francese / French version ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

Louis, un guardiano di faro in licenza, va a ritrovare sua moglie nel continente. Il suo amico Paul gli ricorda prima di partire di non dimenticare di ritornare. Louis incrocia in un caffè numerosi suoi amici. Apprendendo la fine imminente della sua licenza, tutti gli consigliano di restare. Passa del tempo. La moglie di Paul riceve una lettera da suo marito: sarà là per il compleanno del suo cadetto. Colpo di scena! Una nuova lettera contraddice la prima: Paul ritornerà a casa solo se Louis riapparirà. Implorante, la moglie di Paul si reca da quella di Louis che evidentemente nasconde suo marito. Quest'ultimo, preso da rimorsi, riappare: ritornerà in mare. Una voce femminile lascia udire queste ultime parole: "Operai in licenza, la licenza dei vostri compagni dipende dal vostro ritorno. Non ascoltate i cattivi consiglieri"...



Louis, a lighthouse guard on leave, visits his wife on the mainland. Before leaving, his friend Paul reminds him not to forget to come back. Louis happens across a number of friends in a café. Recognizing that his time off is about to end, everyone tells him to stay. Time passes. Paul's wife receives a letter from her husband: he will be home for his younger son's birthday. Then she receives another letter: Paul will return home only if Louis reappears. Paul's wife visits Louis's wife, who is obviously hiding her husband. Overwhelmed by guilt, Louis reappears and goes back to sea. A woman's voice then says: "Workers on leave, your fellow workers' time off depends on your return. Don't take advice from bad counselors"...

Français souvenez-vous

Francia, 1944 Regia: Georges Jaffé

■ Trad. let.: Francesi ricordatevi; Dial.: Jean Teisseire, detto Jean Evrard; Mo.: Georges Jaffé; Prod.: BUSDAC J.T. Busdac; Distr.: France-Actualités; Commissionato da Propaganda Abteilung; Pri. pro.: giugno 1944 ■ 35mm. L.: 67 m. D.: 2'. Versione francese / French version ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

Documentario pedagogico supportato da statistiche (numero dei disoccupati dal 1940 al 1944), che attribuiscono la scomparsa della disoccupazione in Francia all'accoglienza "fraterna" degli operai francesi nelle fabbriche tedesche. "Lavorate per la Francia e per l'Europa in pace".

Le immagini del film sono state tratte da reportage di France-Actualités (operai al lavoro in fabbriche tedesche). "I dialoghi provocano una tale ilarità in sala che il film è proiettato per poco tempo".



An educational documentary with statistics (unemployment figures from 1940 to 1944) that attribute the disappearance of French unemployment to the "fraternal" reception of French workers in German factories. "Work for France and peace in Europe".

The film's images were taken from reportages by France-Actualités (workers in German factories). "The dialogues caused such hysterical laughter in cinemas that the film was screened only for a short time".

Travailleurs de France

Francia, 1944 Regia: Serge Griboff

■ Trad. let.: Lavoratori di Francia; T. alt.: *Ici l'Allemagne; Travailleurs de France en Allemagne – Usine Ascenta*; Ass. Regia: Guy Leboyer; Scen.: Marcel Montaron; Mo.: Pierre Geran; Op.: André Albert S. Milton; Ass. op.: André Dumaitre; Mu.: Félicien Ouvry, Van Hoorobeke; Prod.: Nova Films, Commissionato da: Propaganda Abteilung; Pri. pro.: maggio-giugno 1944 ■ 35mm. L.: 794 m. D.: 15'. Versione francese / French version ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

L'équipe del film percorre le principali regioni tedesche dove sono sistemati i lavoratori francesi per il S.T.O. (Berlino, Salisburgo, Palatinato, Leipzig). L'équipe registra delle scene di lavoro, in fabbrica, nei cantieri, nei laboratori degli artigiani, insistendo su queste strette di mani franco-tedesche (unite per resistere all'ondata asiatica). I lavoratori francesi sono rappresentati come trattati bene, guidati, alloggiati in condizioni di comodità: gli si insegna anche un mestiere per il futuro. "La Germania, cantiere dell'Europa in guerra".

The film's crew visits German regions where French workers were sent to for the S.T.O. (Berlin, Salzburg, Palatinato, Leipzig). The crew records work scenes in factories, work yards, artisanal workshops, emphasizing the importance of the agreement between France and Germany (to fight the Asian onslaught). French workers are shown being treated well, chauffeured and in comfortable lodging: they are even taught a trade for the future. "Germany, the work site for Europe at war".

La France est foutue

Francia, 1942 Regia: anonimo

■ Trad. let.: La Francia è temprata; Prod.: Légion Française des Combattants (L.F.C.); Commissionato da Légion Française des Combattants L.F.C. ■ 35mm. L.: 176 m. D.: 6'. Versione francese / French version ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

Un giovane funzionario francese risponde con convinzione ai suoi concittadini che la Francia, anche occupata, conserva gli ideali e i valori che le sono propri: "La Francial", patria del lavoro collettivo, fiera della sua cultura, delle sue tradizioni e dei suoi metodi educativi... Deve affrontare il mercato nero, il pericolo americano e i tango argentini. La Francia è Mermoz, Racine, Saint Jean-Baptiste de la Salle, Chartres, Pasteur, Saint Vincent de Paul e Charles Péguy. "La Francia, paese missionario, grande speranza di tutti gli uomini!"

A young French functionary makes an appeal to his fellow citizens that France, even if occupied, must maintain its ideals and values: "France!" home of collective labor, proud of its culture, traditions and educational system... It now must face the black market, the American threat and Argentine tango. France is Mermoz, Racine, Saint Jean-Baptiste de la Salle, Chartres, Pasteur, Saint Vincent de Paul and Charles Péguy. "France, a missionary country and mankind's greatest hope!"



Le Vrai combat

Francia, 1944 Regia: Pierre Gérân

■ Trad. let.: La vera lotta; Scen.: Jacques Sibarre; Dial.: Georges Delange; Op.: Levent, Soullignac; Int.: Blondeau, Maurice Rémy, Dorléac, Dumontier, Smirnoff; Prod.: Nova Films, con l'appoggio della milizia volontaria creata dal governo di Vichy; Pri. pro.: luglio 1944 ■ 35mm. L.: 407 m. D.: 16'. Versione francese / French version ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

"Documentario romanizzato sulla vita militare della milizia", questo film ci racconta la storia di Paul, vittima di lettere anonime. Su un'affiche, si può leggere: "la Resistenza, dei Liberatori? Dei terroristi!" Paul rende visita a degli amici, appoggiati al bancone di un caffè. Nella conversazione, uno di loro afferma che ne ha abbastanza dei partigiani. Al suo ritorno a casa, Paul scopre che il suo giovane fratello è scomparso: è stato assassinato da degli sconosciuti (si comprende che la persona cui miravano è di fatto il loro padre: "ha le sue idee", lascia intendere un vicino). Paul decide sul campo di impegnarsi nella milizia, contro "i nemici dell'Ordine francese". Riceve una formazione fisica, militare e morale per tre mesi, in un campo d'addestramento della milizia. Alla sua prima missione contro i "terroristi", dà prova del suo coraggio e riesce a ritrovare un partigiano scappato. Nel finale assistiamo al giuramento dei miliziani davanti alla bandiera francese, accompagnata dal canto della milizia, "la Nuova Francia".



"A fictional documentary about the life in the militia", this film tells the story of Paul, the victim of anonymous letters. A poster reads: "Résistance, Liberators? No, Terrorists!" Paul meets up with some friends in a café. During their conversation, one of them says that he has had it with partisans. When Paul goes back home, he finds out that his younger brother has disappeared: he was killed by some strangers (the person they really were looking for was their father: "he's got his own ideas,"

says a neighbor). Paul decides then and there to join the state militia and stand up to "the enemies of the French order". He receives physical, military and moral training for three months at a militia training ground. During his first mission against the "terrorists" he demonstrates his courage and captures a partisan. At the end we see the militiamen taking oath before the French flag accompanied by the militia song, "The New France".

Résistance?

Francia, 1944 Regia: Jean Teisseire (secondo altre fonti Jean Everard)

■ Trad. let.: Resistenza?; Coll. Tecnica: Paul Boisserand; Prod.: BUSDAC J.T. Busdac, Commissione da Propaganda Abteilung; Pri. pro.: 14 gennaio 1944 ■ 35mm. L.: 401 m. D.: 14'. Versione francese / French version ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

Il figlio di una famiglia operaia in conflitto con suo padre, è messo in contatto con una rete della Resistenza da un garzone di caffè. Partecipa al saccheggio di una fattoria poi deserta. Va ad avvertire i gendarmi: i "terroristi" preparano un deragliamento. Troppo tardi! Parole di un gendarme a mo' di morale: "È questo che chiamano patriottismo! Tornate a casa e soprattutto ripetete ciò che avete visto".

La prima rappresentazione ha luogo il 10 gennaio 1944 alla presenza delle autorità tedesche e di Louis-Emile Gale, Commissario del Governo presso il C.O.I.C.. Philippe Henriot (arrivato al Segretariato generale dell'In-



The child of a working class family is in conflict with his father. A waiter in a café puts him in touch with the Resistance movement. He participates in a raid on a farm and then flees from the scene. He runs to inform the police: the "terrorists" are planning to derail a train. It's too late! The policeman's words provide the moral of the story: "And this is what they call patriotism! Go back home and tell everyone what you have seen".

First screening: January 10 before German authorities and Louis-Emile Gale, head of the C.O.I.C.. Philippe Henriot (who became Minister of Information on January 6, 1944)

formazione il 6 gennaio 1944) dà ordine a Henri Clerc, direttore di "France-Actualités" di programmare questo film fin dall'indomani. Note: "Realizzato basandosi su documenti ufficiali estratti dagli archivi della Polizia Francese" (titoli di testa), questo film è il primo ad essere commissionato dalla Propaganda Abteilung alla compagnia Busdac.

orders Henri Clerc, director of "France-Actualités", to schedule the film the very next day.

Note: "Based on official documents taken from the archives of the French Police" (opening credits), this was the first film that Propaganda Abteilung commissioned from the company Busdac.

QUARTA PARTE: DOCUMENTARI SULLA RESISTENZA / FORTH PART: DOCUMENTARIES FROM THE RESISTANCE

Paroles d'honneur Francia, 1940 Regia: Georges Rony

■ Trad. let.: Parole d'onore; Prod.: Les Films Rony ■ 35mm. L.: 392 m. D.: 14'. Versione francese / French version ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

Denuncia di Hitler, dal *Mein Kampf* alle annessioni dei paesi europei. Ritornando sul recente passato della Germania, il documentario smonta uno ad uno i meccanismi che hanno permesso il progressivo installarsi di Adolf Hitler al potere in Europa, dal 1933 (*Mein Kampf*= Le mie promesse= Le mie menzogne). Sono così evocati gli episodi del riarmo della Renania, dell'Anschluss (annessione dell'Austria), dell'annessione del Territorio dei Sudeti, dell'incontro Hitler-Chamberlain prima della presa di Praga, dell'invasione della Polonia e di quella della Danimarca, e per finire, la firma del patto Tedesco-Sovietico, il 21 agosto 1939. Per ogni avvenimento, un discorso di Hitler funge da contrappunto e contraddice le sue azioni. Vengono presentati la terribile guerra, quindi diversi aspetti del regime nazista (autodafé, arte ufficiale, sottrazione di fondi da parte degli accoliti del Führer, "nuova croce, nuova Bibbia, nuovo Dio"), prima di concludere con un eloquente montaggio parallelo: un gregge "docile" lentamente condotto al macello ("il popolo tedesco").

Looking at Germany's recent past, this documentary dismantles all the mechanisms that permitted Adolf Hitler to gradually gain power in Europe, starting in 1933 ("Mein Kampf"= My Promises = My Lies). A number of episodes are cited: the remilitarization of the Rhineland, Anschluss (annexation of Austria), annexation of Sudetenland, the meeting between Hitler and Chamberlain before Hitler took over Prague, the invasions of Poland and Denmark, and the signing of the German-Soviet agreement on August 21, 1939. Speeches by Hitler accompany each episode, showing the contradiction between his words and his actions. Images are shown of the terrible war, different aspects of the Nazi regime (auto da fé, official art, embezzlement by Führer's followers, "new cross, new Bible, new God"). The film ends with an eloquent sequence of parallel editing: a "docile" flock is slowly led to the slaughterhouse ("the German people").

Soldats de la République

Francia, 1942 Regia: un anonimo del Service cinématographique de la France Combattante

■ Trad. let.: Soldati della Repubblica; Commento: Jean Marin; Mo.: M.J. de Cadenet; Mu.: Le canzoni "En venant de la Lorraine", "La Victoire en chantant", "La Marseillaise"; Prod.: Service Cinématographique de la France Combattante ■ 35mm. L.: 277 m. D.: 9'. Versione francese / French version ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

L'azione della Francia combattente da Londra e nell'Africa del Nord. È innanzitutto la nascita della Francia Libera (l'evacuazione di Dunkerque, l'Appello del 18 giugno 1940 del Generale De Gaulle, l'Alsaziano Koenig a Bir Hakeim, il Generale Leclerc nell'Africa del Nord, contro gli Italiani). È in seguito l'esposizione del materiale militare di cui dispone (forze terrestri, navali e aeree), delle ipotesi di

French combat action from London and in North Africa. The birth of the Free French Forces (the Dunkirk evacuation, General De Gaulle's Appeal of 18 June 1940, Koenig at Bir Hakeim, General Leclerc in North Africa against the Italians) followed by a display of its military resources (land, naval and air forces), possible landings of the Freikorps, and France's presence in Syria, Lebanon and

possibili sbarchi da parte dei Corpi Franchi, e la presenza francese in Siria, in Libano, in Madagascar... *"Invincibile, immortale bandiera blu-bianco-rossa"* (ultime parole del commento).

Madagascar... "Invincible, immortal flag of blue-white-red" (the commentary's final words).

Autour de Brazzaville

Francia, 1944 Regia: François Villiers, Germain Krull

■ Trad. let.: Intorno a Brazzaville; Ass. Regia: Germaine Krull; Commento: Pierre Bernard, Pierre Javet; Commento letto da: Richard Francoeur; Mo.: François Villiers, Marthe Gottié; Su.: Radio-Cinéma, système Cottet; Mu.: René Sylvano Sylviano, Tony Aubin, Prod.: Office Français d'Information Cinématographique ■ 35mm. L.: 705 m. D.: 25'. Versione francese / French version ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

Il film si apre su una frase del Generale De Gaulle: *"Il crimine dell'Armistizio è di avere capitolato come se la Francia non avesse un impero"* (agosto 1940).

Questo impero, il documentario ce lo descrive attraverso l'esempio africano (Brazzaville diviene la capitale simbolica della Francia Libera). Dopo aver evocato il sinistro episodio di Montoire, ritorna sulla venuta di De Gaulle, Leclerc e Pleven a Douala nel 1940. Segue quindi una presentazione dell'Africa Equatoriale francese di ordine geografico (idrografia, piano di sviluppo del territorio, lavori pubblici – ponti, ferrovie "Congo-Oceano", linee aeree), climatico (molteplicità delle risorse: caucciù per la fabbricazione di materiale militare, cotone, caffè, olio di palma, oro), strategico e umano (importanza della mano d'opera indigena, che gli autori del film presentano sempre al lavoro, *"in paesaggi millenari"*). Non si dimentica di menzionare l'inquadramento dell'amministrazione coloniale francese, che agisce nella lotta contro la malattia del sonno, nella formazione di aiuti sanitari, nella costruzione di ospedali, di maternità, di orfanotrofi e di scuole (che *"permettono di affrancarsi dagli strani costumi delle donne indigene"*), senza dimenticare l'azione dei missionari che affrontano *"una società immersa in uno spirito primitivo"*. Rimane nel finale la marcia dei fuciliari senegalesi: *"E la Francia Libera sorge dalla foresta equatoriale"*.



The film opens with the words of General De Gaulle: "The crime of the Armistice was surrendering as if France were not an empire" (August 1940).

This empire is described in this documentary using Africa as an example (Brazzaville became the symbolic capital of the Free French Forces). The film moves from the sinister episode at Montoire to the arrival of De Gaulle, Leclerc and Pleven in Douala in 1940. A presentation follows of French Equatorial Africa in terms of geography

(water, territorial development, public works – bridges, the Congo-Ocean railway, airlines), climate (the different kinds of resources: natural rubber for military purposes, cotton, coffee, palm oil, gold), and from a strategic and human point of view (importance of native manpower, which the filmmakers show at work in "in age old landscapes"). The film also mentions the French colonial administration, which is active in the fight against sleeping sickness, training health assistants, building hospitals, maternity wards, orphanages and schools (that "allow them to free themselves of the strange habits of native women"), and of course the missions that must face "a society dominated by a primitive spirit". The finale shows marching Senegalese riflemen: "Free France rises from the equatorial forest".

Ceux du maquis Francia, 1944 Regia: anonimo

■ Trad. let.: Quelli del Maquis; Mu.: Ludwig van Beethoven; Prod.: Office Français d'Information Cinématographique per la Serie *La Revue filmée du mois, Ici... la France* ■ 35mm. L.: 207 m. D.: 7'. Versione francese / French version ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

Documentario sull'"*avanguardia delle truppe di liberazione*": diecimila uomini che partecipano alla creazione di quei "*campi della libertà*" in pieno "*reame della Gestapo*". Si assiste così al loro allenamento, al censimento del loro materiale (un'arma per cinque uomini!) e all'enumerazione dei diversi corpi del F.F.I. che il commento vuole uniti, raggruppati e efficaci. Questi corpi riuniscono individui provenienti da orizzonti diversi: studenti, operai, prigionieri... In inverno, la resistenza è più pericolosa: "*per scaldarsi hanno solo la Croce di Lorena sul petto. Vincere o morire!*"

Il film si conclude sull'alzarsi di una bandiera, che ricorda l'inquadratura iniziale.

Documentary about the "liberation soldiers at the forefront": ten thousand men participating in the creation of "freedom camps" in the midst of the "Gestapo kingdom". We see them train, the distribution of materials (one weapon for five men!) and the counting of the different F.F.L. units, which the documentary describes as united and effective. These units are composed of individuals from all walks of life: students, workers, prisoners... Winter is the most dangerous period for them: "the Cross of Lorraine on their chest is their only source of heat. Win or die!"

The film ends with the raising of the flag, which is reminiscent of the opening shot.

Croix de Lorraine en Italie Francia, 1944 Regia: François Villiers

■ Trad. let.: La Croce di Lorena in Italia; T. alt.: *Croix de Lorraine*; Ass. regia: Roger Leroi; Commento scritto e letto da: Jean-Pierre Aumont; Op.: Christian Gaveau, Roger Monterau, Raymond Mégat; Mo.: Marthe Gottie; Su.: Radio-Cinéma, Système Cottet; Mu.: Louis Beydts; Prod.: Office Français d'Information Cinématographique ■ 35mm. L.: 728 m. D.: 27'. Versione francese / French version ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

Film sulle truppe del Maresciallo Juin in Italia, commento scritto e recitato da Jean-Pierre Aumont.

L'avanzata delle truppe del Maresciallo Juin in Italia, da Napoli a Cassino, da Roma a Siena (novembre 1943 – luglio 1944).

A film about Marshal Juin's troops in Italy, with commentary written and read by Jean-Pierre Aumont.

The advance of Marshal Juin's troops in Italy, from Naples to Cassino and from Rome to Siena (November 1943 – July 1944).

Vittorio Cottafavi



Vittorio Cottafavi – Ai poeti non si spara

Vittorio Cottafavi – Don't Shoot Poets

Programma a cura di / *Programme by* Giulio Bursi e Adriano Aprà

in collaborazione con / in collaboration with CSC – Cineteca Nazionale, Cineteca del Friuli, Ripley's Film e Cinecittà International

Il punto d'arrivo del cinema, raggiunto in rari istanti dai grandi fra i grandi: Losey, Lang, Preminger e Cottafavi, consiste nel liberare lo spettatore da ogni distanza cosciente per precipitarlo in uno stato di ipnosi sostenuto da un incantamento di gesti, di sguardi, di infimi movimenti del volto e del corpo, di inflessioni vocali, in seno a un universo di oggetti scintillanti, lesionanti o benefici, in cui ci si perde per ritrovarsi accresciuti, lucidi e pacificati. [...] Losey, Preminger, Cottafavi, Don Weis, Lang, Walsh, Fuller, Ludwig, Mizoguchi soltanto hanno conosciuto in gradi diseguali il segreto di una presa sull'attore e sul *décor* che Murnau o Griffith non erano in grado di condurre alle sue estreme conseguenze, e che Hawks, Hitchcock, Renoir, Rossellini non hanno fatto che intravedere senza controllarla.

Michel Mourlet, *Sur un art ignoré*, «Cahiers du Cinéma», n. 98, agosto 1959, pp. 23-37. Traduzione di Adriano Aprà

Fanno un effetto perturbante queste parole di Michel Mourlet, perché sono di una nettezza tragica, assolute e insieme visionarie. E a distanza di cinquant'anni conservano la carica eversiva di uno sguardo che qualcuno chiamò "mistico". Come tutti i "grandi fra i grandi", Vittorio Cottafavi non si sarebbe mai aspettato tanti complimenti (Truffaut, Moullet), né certe levate di spade (Mourlet, Adge), ma neppure di diventare un "caso" politico (il suo *Fiamma che non si spegne* fu platealmente bollato di "apologia del fascismo" a Venezia 1949). Definiva "alimentari" alcuni tra i suoi film più eleganti, toccanti, moderni, celando dietro un orgoglio mite per il suo lavoro (che aveva lottato per avere, e che a ogni film sembrava dover perdere), la coscienza piena di essere, nel 1959, in una fase fortunata (i *pepla*) di uno sfortunato percorso cinematografico che, con l'entrata in servizio alla RAI nel 1957, si trovava in una fase di passione nettamente "calante". Concluso il suo rapporto col grande schermo nel 1964 (con il brechtiano tanto orgogliosamente difeso *I cento cavalieri*), il suo cinema avrebbe vissuto per decenni in maniera quasi clandestina, solo attraverso gli occhi di chi, all'epoca, lo aveva saputo capire, diventando uno dei più clamorosi casi, nella storia del cinema "popolare", di un regista che ha dato vita ad un rapporto intenso, profondo, quasi morboso di affezione col suo pubblico: per

Cinema's destination, obtained in rare instances by the great of the great: Losey, Lang, Preminger and Cottafavi, consists in freeing the viewer from any conscious distance and sending him into a state of hypnosis with the spell of gestures, looks, small facial and body movements, vocal intonations, within a universe of sparkling, damaging or propitious objects in which the viewer gets lost and then finds himself more mature, with a clear mind and at peace. [...] Only Losey, Preminger, Cottafavi, Don Weis, Lang, Walsh, Fuller, Ludwig and Mizoguchi knew, to different extents, the secret of the grip of the actor and the décor, which Murnau and Griffith were unable to take to the extreme and that Hawks, Hitchcock, Renoir and Rossellini glimpsed at but never controlled.

Michel Mourlet, *Sur un art ignoré*, «Cahiers du Cinéma», n. 98, August 1959, pp. 23-37.

*Michel Mourlet's words have an unsettling effect with their tragic, absolute and visionary precision. Fifty years later they maintain the subversive power of a perspective that has been called "mystic". Like all the "great of the great", Vittorio Cottafavi would never have expected so many compliments (Truffaut, Moullet), nor outrage (Mourlet, Adge), not even becoming a political "case" (his *Fiamma che non si spegne* was publicly branded a defense of fascism at Venice in 1949). "Sustenance" was the word Cottafavi used to describe some of his most elegant, touching and modern films, concealing behind his mild pride for his work (which he had fought for and seemed he should lose with every film), his full awareness of being in a successful phase (the sword and sandal films), in 1959, of an unlucky film career; in fact, in 1957 Cottafavi had started working for RAI in a phase of dwindling passion. He ended his relationship with the big screen in 1964 (with the Brecht like *100 Horsemen*, which he proudly defended); his films lived an almost secret life for decades and were seen only by those who were able to understand them at the time, becoming one of the most sensational cases in the history of "popular" film of a director who was able to create an intense, deep, almost morbid relationship with his viewers: for an entire generation of cinephiles*

una intera generazione di cinefili, dire di amare od odiare i suoi film funzionava come cartina di tornasole di una sensibilità esclusiva.

Nel selezionare i film abbiamo voluto dare spazio a opere meno note, come il suo esordio *I nostri sogni* o *Lo sconosciuto di San Marino* (dove affianca il polacco ebreo, rifugiato in Italia, Michal Waszinsky), o “maledette”, come *Fiamma che non si spegne*, o lo splendido cappa e spada *Il boia di Lilla*, per finire con *Maria Zef*, suo progetto giovanile realizzato a fine carriera per la televisione. Ma non sarà difficile accorgersi che il filo rosso che attraversa questa retrospettiva è costituito dalle grandi figure femminili che Cottafavi ha saputo darci, sia nel melodramma, con i “classici” *Una donna ha ucciso*, *Traviata '53* e *Una donna libera*, che nel *peplum*, con *Le legioni di Cleopatra* (di queste figure ne troviamo altrettante, e altrettanto importanti, nella sua televisione). Amiamo le donne di Cottafavi perché esse non sono eroine. Non sono vittime dei meccanismi del genere, né della ferocia dell'uomo. Come direbbe Pavese, vanno al di là del dolore e della morte, sono tutte nei gesti che compiono.

Vogliamo considerare questo importante omaggio del Cinema Ritrovato come una delle tappe di un percorso che desideriamo continuare nell'anno secondo della lenta riscoperta cottafaviana (il primo è stato caratterizzato dalla riproposta a Rai3-Fuori orario di molte sue opere televisive e dalla pubblicazione di un numero monografico di «Bianco e Nero» da noi curato, insieme alle retrospettive de “I 1000 occhi” e “Atlantide Cinema”), e che culminerà in un poderoso volume che vedrà la luce l'anno prossimo, complice la Cineteca di Bologna. A undici anni dalla morte, a sessanta dalla tragica uscita di *Fiamma che non si spegne*, siamo consci dell'unicità del percorso che, insieme a tanti amici e complici, e per Cottafavi, stiamo portando avanti. A tutti loro è dedicata questa retrospettiva.

Adriano Aprà, Giulio Bursi

declaring love or hatred for his films was like a litmus test of an exclusive sensibility.

While selecting films, our intention was to choose Cottafavi's lesser known works, like his debut film Our Dreams or Lo sconosciuto di San Marino (where he works side by side with Michal Waszinsky, a Polish Jew who escaped to Italy), or “damned” films, like Fiamma che non si spegne, or the splendid swashbuckler Milady and the Musketeers, ending with Maria Zef, a project of his youth that he made for television at the end of his career. That said, it is not difficult to see that there is a theme that weaves its way through this retrospective: the great female characters that Cottafavi gave us, whether in melodramas, like the “classics” Una donna ha ucciso, Traviata '53 and A Free Woman, or in pepla like The Legions of the Nile (we find just as many and just as important characters in his work for television). We love Cottafavi's women because they are not heroines, nor are they victims of gender related mechanisms or the cruelty of men. As Pavese would say, they go beyond pain and death, they are the acts they perform.

We would like to consider this important tribute of Il Cinema Ritrovato as part of an itinerary that will continue with a second year of re-discovering Cottafavi. The first year included Rai3-Fuori Orario's presentation of some of Cottafavi's television productions, a special issue of «Bianco e Nero» dedicated to him and edited by us, and the retrospectives “I 1000 occhi” and “Atlantide Cinema”, and the second year will culminate with a book to be published in 2010, with the collaboration of the Cineteca di Bologna. Eleven years after his death, sixty years after the tragic release Fiamma che non si spegne, we are now cognizant of the uniqueness of the journey that we are striving to preserve, together with friends and accomplices, and for Cottafavi. We dedicate this retrospective to all of them.

Adriano Aprà, Giulio Bursi



I nostri sogni

Italia, 1943 Regia: Vittorio Cottafavi

■ Sog.: tratto dalla commedia omonima di Ugo Betti; Scen.: Vittorio Cottafavi, Cesare Zavattini, Adolfo Franci, Margherita Maglione, Vittorio De Sica, Paolo Salviucci, Ugo Betti; F.: Carlo Nebiolo; Mo.: Mario Serandrei; Scgf.: Ottavio Scotti; Mu.: Raffaele Gervasio, dirette da Fernando Previtali (la canzone "L'alfabeto dell'amore" di Raffaele Gervasio e Michele Galdieri è cantata da Pina Mari e Michele Montanari e diretta da Maria Carta); Int.: Vittorio De Sica (Leo), Maria Mercader (Matilde detta Titi), Paolo Stoppa (Oreste), Guglielmo Barnabò (Posci), Luigi Almirante (rag. Ladislao Moscapelli), Vittorina Benvenuti (Margherita, sua moglie), Aldo De Franchi (Bernardo, doppiato da Aroldo Tieri), Nerio Bernardi (direttore del "Ragno d'oro", doppiato da Giorgio Capecchi), Dina Romano (Beatrice, la domestica), Mario Siletti (cameriere del "Ragno d'oro"), Walter Grant (il Signor Tuns, doppiato da Amilcare Pettinelli), Lina Marengo (la Baronessa), Aristide Garbini (signor Fiocchi), Luigi A. Garrone (l'uomo che affitta lo smoking), Pietro Tordi (il macchinista elettricista), Mario Oppedisano (un giornalista), Leone Papa, Francesco Grani; Prod.: Iris Film; Pri. pro.: 22 settembre 1943 ■ 35mm. L.: 1923 m. D.: 83'. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale per concessione di Ripley's Film

La prima regia di Cottafavi nasce sotto il segno di un binomio – forse a lui non particolarmente congeniale – che si afferma proprio in quell'anno, il 1943. Si tratta del binomio De Sica-Zavattini, qui attore e sceneggiatore, contemporaneamente impegnati in qualità di regista e sceneggiatore ne *I bambini ci guardano*. Tratta dalla commedia omonima di Ugo Betti, la sceneggiatura de *I nostri sogni* risente molto sia della poetica zavattiniana, legata ai paradossi interclassisti, sia della galleria desichiana di personaggi della strada interpretati per Camerini, improvvisamente chiamati a recitare una parte di spicco nella vita. (...) Il film è diseguale, ancora lontano dallo stile che, al di là dei generi e dei budget produttivi, contraddistingue il cinema maturo di Cottafavi. Ma si segnala per diversi elementi, legati alla cura nell'ambientazione e alla finezza descrittiva di alcune situazioni esistenziali. (...) Si respira un'aria da Gozzano, da *Monsù Travet*, più rimpianta che derisa come avverrà nella commedia all'italiana. Per quanto la pellicola si collochi temporalmente negli ultimi bagliori del regime, resiste un'impostazione di difesa della classe lavoratrice, moralmente sana, anima del fascismo, cui si contrappone lo snobismo dei ricchi del bel mondo e la stravaganza un po' *clochard* del protagonista. Ma vi è anche – e colpisce, per quanto sia solo accennata – la descrizione della metropoli che dà lavoro a tutti, dove la pubblicità che si fa ai prodotti acquista una sua importanza sociale, economica e creativa.

Marco Vanelli, *I nostri sogni*, «Ciemme», n. 127, marzo 1999

The first directorial work of Cottafavi was born under the sign of a partnership – perhaps not particularly congenial to him – which established itself in that same year, 1943. This was the partnership De Sica-Zavattini, here actor and writer, currently employed as director and writer on I bambini ci guardano.

Adapted from the comedy of the same name by Ugo Betti, the script of I nostri sogni has much of the feeling both of the Zavattini poetic, linked to inter-class paradoxes, and of the gallery De Sica style of street people interpreted by Camerini, who are suddenly called to play a featured role in life. (...) The film is uneven, still far from the style which, apart from the genre and production budget, distinguishes the mature cinema of Cottafavi. But the style is already signaled by various elements, involving the care for atmosphere and the descriptive finesse of some existential situations. (...) We breathe an air of Gozzano, of Monsù Travet, more regretful than mocking, as it would be in the Italian-style comedy. In so far as the film is based, chronologically, in the last glimmerings of the regime, it resists setting out a defence of the working class, morally clean, the soul of fascism, counterpointing the snobbism of the fashionable rich and the somewhat clochard extravagance of the protagonist. But here is also – and it is striking in that it is only hinted – the description of the metropolis which gives work to all, where the publicity for products acquires a social, economic and creative importance.

Marco Vanelli, *I nostri sogni*, «Ciemme», n. 127, March 1999

Lo sconosciuto di San Marino

Italia, 1948 Regia: Michal Waszinsky e Vittorio Cottafavi (co-regia non accreditata e regia seconda unità)

■ Sog.: Cesare Zavattini; Scen.: Vittorio Cottafavi, Giulio Morelli, Cesare Zavattini; F.: Arturo Gallea (Ferrania Pancro C. 6); Mo.: Serandrei; Scgf.: Boris Bilinski; Mu.: Giuliano Conte, Alessandro Cicognini; Su.: Ennio Sensi; Int.: Vittorio De Sica (l'ateo), Anna Magnani (la prostituta), Aurel M. Miloss (lo sconosciuto), Maria Renata Bogdanska, Antonio Gandusio (il parroco), Irma Gramatica, Franca Belli, Giuseppe Porelli, Fausto Guerzoni, Furlanetto, Fadoriga Andrejewska; Prod.: Gian Paolo Bigazzi per Film Gamma; Pri. pro.: 16 gennaio 1948 ■ 35mm. L.: 2342 m. D.: 85'. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato nel 2009 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata dal negativo scena originale e da un negativo suono mezza banda / Restored in 2009 at L'Immagine Ritrovata laboratory from a nitrate negative and a nitrate half-band sound negative

Durante la guerra, la neutrale San Marino accoglie masse di profughi. Non si sa più dove metterli, tanti sono. Il prete (Antonio Gandusio), in prima linea nelle operazioni di alloggio, è in aperto conflitto con l'ateo e vegetariano Vittorio De Sica, che rifiuta di aprire la sua ampia casa ai senzatetto. La rivalità tra i due ha strascichi anche domestici: De Sica, dopo aver sorpreso la moglie a confabulare col prete, ha traslocato d'imperio dalla camera nuziale. Tra i nuovi profughi giunge un tizio allampanato (Aurel M. Miloss, lo Sconosciuto del titolo), che ha completamente perso la memoria e si aggira spandendo bontà francescana, riuscendo anche a rappacificare la "Romana" (Anna Magnani), l'unica prostituta della Repubblica, coi paesani e con se stessa. Il prete arriva a credere che sia un nuovo Messia. De Sica, vedendolo opporsi alla macellazione di un vitello, lo accoglie in casa, cedendogli il suo letto (e la moglie, raggiante, estirpa i crocifissi dalla camera nuziale per non distrarre il consorte dagli agognati doveri coniugali). Ma dentro la testa dello Sconosciuto c'è un mistero, che lo spinge ad attraversare miracolosamente indenne il campo minato che assedia San Marino e a unirsi a una compagnia di varietà polacca. La cantante del gruppo riceverà un telegramma: la sua famiglia, a Varsavia, è stata trucidata dai nazisti. La testa dello Sconosciuto comincia a sbiebbiarsi, e il segreto dormiente si rivela terribile. Il film, come si può intuire anche dalle righe sopra, è a dir poco bizzarro: mescola il dolore e il rimorso del film bellico con la gaiezza della commedia, la concretezza delle masse allo sbando e delle mine che esplodono con un'allegoria misticheggiante che si tinge di sarcasmo. C'è carne al fuoco per almeno cinque film diversi. Inoltre, cosa rara, ci dice che l'Italia l'hanno liberata anche i polacchi. Zavattini, alla sceneggiatura con Giulio Morelli e Cottafavi (che pare, ma non è accreditato, abbia anche collaborato alla regia), accantona il pedinamento e propone una sorprendente declinazione della figura, a lui cara, del Buono.

Andrea Meneghelli

Masses of refugees flock to neutral San Marino during the war. There are so many of them that no one knows where to put them. At the front line of organizing lodging is the local priest (Antonio Gandusio), who is in open conflict with atheist and vegetarian Vittorio De Sica because he refuses to open the doors of his large home to those without shelter. The rivalry between the two has domestic consequences: De Sica catches his wife talking with the priest and imperiously moves out of the bedroom. Among the refugees is a tall thin man (Aurel M. Miloss, the unknown man of the title) who has lost all memory and wanders around spreading kindness like Saint Francis; he succeeds in reconciling the "Roman", the only prostitute in the Republic (Anna Magnani), with the villagers and herself. The priest ends up thinking that he is the new Messiah. De Sica sees him oppose the slaughtering of a calf and invites him to his home, giving him his bed (and his wife, radiant, takes the crucifixes from their bedroom so her husband will not be distracted from his marital duties). But the unknown man is plagued by a mystery that compels him to miraculously cross a minefield surrounding San Marino and join a Polish variety troupe. The group's singer receives a telegram: her family in Warsaw has been slaughtered by Nazis. The stranger's mind begins to clear, and the dormant secret turns out to be a terrible truth. The film, as can be imagined from the preceding lines, is, to say the least, bizarre: it mixes the pain and remorse of war films with the gaiety of comedy, the reality of disoriented masses and exploding mines with a cryptic allegory shaded with sarcasm. There is enough material for at least five different films. Moreover, the film makes the rare claim that the Polish also liberated Italy. Zavattini, who wrote the screenplay with Giulio Morelli and Cottafavi (though not credited, he seems to have also worked on the film's directing), sets aside "shadowing" and offers a surprising version of a figure dear to him: the Good.

Andrea Meneghelli

Fiamma che non si spegne Italia, 1949 Regia: Vittorio Cottafavi

■ Sog.: Oreste Biancoli, Giuliano Conte, Franco Navarra Viggiani, dal racconto *Italica Gens* di Franco Navarra Viggiani; Scen.: Siro Angeli, Oreste Biancoli, Giorgio Capitani, Giuliano Conte, Vittorio Cottafavi (non accreditato), Fulvio Palmieri, Alberto Pozzetti; F.: Gabor Pogany; Mo.: Renzo Lucidi; Scgf.: Ottavio Scotti; Mu.: Alessandro Cicognini; Co.: Maria De Matteis; Int.: Gino Cervi (Luigi Manfredi), Maria Denis (Maria), Leonardo Cortese (Giuseppe Manfredi/suo figlio Luigi), Luigi Tosi (Giovanni), Carlo Campanini (lo zio americano), Danielle Benson, Daniela Benucci, Nando Bruno, Tino Buazzelli, Maurizio Di Nardo, Giovanni Lovatelli, Fulvia Mammi (Norina), Carlo Mariotti, Arnaldo Mochetti, Giampaolo Rosmino, Barbara Vassarotti, Gaio Visconti, Dina Romano, Gustavo Serena, Lorena Berg, Diego Muni, Siro Angeli (prete alla fucilazione), Vittorio Cottafavi (superiore di Luigi); Prod.: Franco Navarra Viggiani per O.R.S.A Film; Pri. pro.: 21 settembre 1949 ■ 35mm. L.: 2897 m. D.: 95'. Versione italiana con sottotitoli francesi / Italian version with French subtitles ■ Da: Cinecittà International con permesso di Broadmedia Service

Basato su un avvenimento reale, questo severo elogio delle virtù morali e del senso di sacrificio ritrovato di generazione in generazione andava talmente controcorrente rispetto all'epoca (siamo proprio agli inizi del Neorealismo) che suscitò una polemica alla Mostra di Venezia nel 1949. Cronaca dal ritmo fluido e avvincente, *Fiamma che non si spegne* è come illuminato, nei suoi momenti più forti, da un lirismo di carattere tragico. (...) L'esecuzione finale è la più bella sequenza dell'opera di Cottafavi al cui proposito il regista ha confidato

di essersi lasciato guidare, per metterla in scena, dalla propria ammirazione per la musica di Bach. Lungo l'intero film le scene d'azione e le scene intime si trovano situate su uno stesso piano d'intensità quasi liturgica, esito delle ricerche formali del cineasta. La liturgia cancella il tempo, cancella la Storia: ricolloca ogni azione tragica in una continuità di ordine religioso che è una sorta di eternità: la fiamma che non si spegne. Così il quadro dell'esecuzione di un soldato anonimo, in una guerra di milioni di morti, avrà la stessa grandezza, meriterà altrettanta cura nella composizione che il suicidio di Antonio e Cleopatra. È perché guarda prima di tutto all'eternità che il cinema di Cottafavi ignora – superbamente – il Neorealismo.

Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma*, Laffont, Paris 1992



Based on the last stages of a real event, this austere tribute to moral virtue and sense of sacrifice is rediscovered from generation to generation, but at the time it was so against the mainstream (we are talking about the very beginning of Neorealism) that it stirred up controversy at the 1949 Venice Film Festival. Fiamma che non si spegne is a fluid and compelling story, and its more powerful moments are streaked with a tragic lyricism. (...) The final execution is the most beautiful sequence of Cottafavi's work; the director said he just let

himself go and allowed himself to be guided by his admiration for Bach's music while directing it. During the whole film the action scenes and private scenes have the same almost ceremonial intensity, the result of the filmmaker's search for style. The liturgical quality of the film erases time, it erases History; it places every tragic action in a religious continuity that is a kind of eternity: indeed, the flame continues to burn. In this way, the execution of an anonymous soldier, in a war in which millions die, is represented with the same enormity and the same careful composition as the suicide of Antony and Cleopatra. By looking first to eternity Cottafavi's films ignore Neorealism – magnificently.

Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma*, Laffont, Paris 1992

Una donna ha ucciso Italia, 1952 Regia: Vittorio Cottafavi

■ Sog.: Lucio D'Attino, dall'autobiografia di Lidia Cirillo; Scen.: Siro Angeli, Giorgio Capitani, Vittorio Cottafavi (non accreditato); F.: Adalberto Albertini; Mo.: Rodolfo Palermi; Scgf.: Nino Maccaroni; Mu.: Renzo Rossellini; Int.: Lianella Carell (Anna), Frank Latimore (capitano Roy Prescott), Alexander Serbaroli (Larry), Marika Rowski, Umberto Spadaro (padre di Anna), Lidia Cirillo (se stessa), Vera Palumbo (Carla), Celesta Aida Zanchi, Diego Muni, Pia De Doses, Vincenzo Milazzo; Prod.: Novissima Film; Pri. pro.: 4 gennaio 1952 ■ 35mm. L.: 2560 m. D.: 97'. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale per concessione di Ripley's Film ■ Copia restaurata nel 2008 / Print restored in 2008

[Cottafavi] soltanto nel 1951, due anni dopo lo "scandalo" della *Fiamma che non si spegne*, trovò in una piccola casa di produzione, la Novissima Film, la possibilità di girare con pochi mezzi, tra non poche difficoltà finanziarie e tecniche, lavorando in ultimo soltanto la domenica con gli spezzoni di pellicola che via via gli erano messi a disposizione, *Una donna ha ucciso*, un film minore che segna tuttavia la ripresa della sua attività registica ed è il primo di una serie di opere melodrammatiche che, insieme a *Traviata* '53 (1953), *In amore si pecca in due* (1953), *Nel gorgo del peccato* (1954) e *Una donna libera* (1954), costituiscono una sorta di pentalogia sulla condizione della donna nella società contemporanea e sui problemi morali e sociali ad essa connessi. Il soggetto di *Una donna ha ucciso*, basato su un fatto di cronaca nera dell'immediato dopoguerra, che vide protagonista una donna italiana che uccise per amore il suo amante inglese nei mesi dell'occupazione alleata, fu rielaborato dallo stesso Cottafavi in collaborazione con Siro Angeli e Giorgio Capitani. L'idea di farne un film era del produttore, che proprio allora aveva acquistato i diritti dell'autobiografia di questa donna appena uscita dal carcere, graziata; e si proponeva di sfruttarne gli elementi melodrammatici e passionali in un momento in cui, ad esempio, il cinema di Raffaello Matarazzo stava ottenendo un successo veramente eccezionale (...).

Il risvolto realistico e "zavattiniano" dell'opera è accentuato dal fatto che questa donna appare nel prologo e nell'epilogo quasi a inquadrare la storia del suo assassinio e a darne una valutazione morale. (...) Chiuso in questi limiti moralistici e quasi pedagogici, il film si sviluppa secondo i moduli del romanzo d'appendice, con un impianto fortemente realistico e al tempo stesso chiaramente melodrammatico. Forse fu questa struttura drammaturgica, alquanto inconsueta, a disorientare il pubblico, che riservò al film un'accoglienza fredda. (...) Ma l'importanza di *Una donna ha ucciso* risiede nel suo essere la prima opera di quella pentalogia sulla condizione della donna nella società contemporanea (...). Ed è la questione femminile, e più in generale i problemi della coppia, in un'ottica spi-



In 1951, two years after the "scandal" of the Fiamma che non si spegne, [Cottafavi] got the opportunity to work on a film with a small production company, Novissima Film. With little means, a number of technical and financial problems and working Sundays with the pieces of film given to him bit by bit, Cottafavi shot Una donna ha ucciso, a minor film that marked his comeback to directing. Followed by Traviata '53 (1953), In amore si pecca in due (1953), Nel gorgo del peccato (1954) and Una

donna libera (1954), Una donna ha ucciso was also the first of a pentalogy of melodramatic movies about the condition of women in contemporary society and the moral and social problems related to it. The film is based on a real crime story that took place immediately after the war. An Italian woman killed her English wartime lover for the sake of love. The story was reformulated by Cottafavi with the help of Siro Angeli and Giorgio Capitani. It was the producer who had the idea to make it a film; in fact, he had just gotten the rights to the autobiography of this woman who had been recently pardoned and released from jail. They planned to exploit the melodramatic and passionate elements of the story at a time when, for example, Raffaello Matarazzo's films were enjoying enormous success (...).

The film's realistic and "Zavattinian" side is reinforced by the fact that this woman actually appears in the opening and the ending, almost like a frame around the story of the murder she committed and a moral analysis of it. (...) Within this moralistic and somewhat educational framework, the film unravels like a serial story, with a highly realistic yet melodramatic structure. Perhaps it was this unusual dramaturgical structure that explains why audiences were puzzled and why the film was not well received (...) The importance of Una donna ha ucciso is that it was the first work of this pentalogy about women in contemporary society (...). Women's issues and relationship problems in general are presented in a spiritual, moralistic yet anti-traditional perspective, offering a complex and in some ways provocative point of view; they are the underpinnings of

ritualistica e accentuatamente moralistica in senso alquanto antitradizionale, con un taglio problematico per certi versi provocatorio, a costituire l'asse portante di un più generale discorso sui rapporti interpersonali in una società dominata dagli egoismi, dai soprusi, dalla violenza psicologica, dai condizionamenti morali e culturali. Il melodramma, il romanzo d'appendice, la storia "fumettistica", il dramma popolare – sempre controllati tuttavia, nei limiti delle reali possibilità tecnico-artistiche, da un vigile senso della forma e da una continua ricerca della giusta dimensione spettacolare da dare alle storie e ai personaggi, agli ambienti e ai fatti – furono i generi e i modelli che Cottafavi seguì e applicò, nel tentativo non soltanto di giungere a una più vasta udienza popolare (...), ma anche di sperimentare una vasta gamma di possibilità espressive, secondo la strada maestra d'un cinema inteso come arte di massa, erede diretto della grande letteratura romanzesca popolare dell'Ottocento e del melodramma italiano, da Rossini a Puccini.

Gianni Rondolino, *Vittorio Cottafavi cinema e televisione*, Cappelli Editore, Bologna 1980

a larger discourse about interpersonal relationships in a society dominated by selfishness, abuse of power, psychological violence, and moral and cultural conditioning. Cottafavi used the melodrama, the serial story, the "comic strip" story, the popular drama – always checked by a sensitivity to style and an effort to represent stories, characters, settings and facts with the right dramatic proportions, within the limits of what was artistically and technically possible – in an attempt to reach a larger audience, (...) and to experiment with a vast range of expressive forms of film as an art for the masses, following in the footsteps of the great popular fiction of the 1800s and Italian melodrama, from Rossini to Puccini.

Gianni Rondolino, *Vittorio Cottafavi cinema e televisione*, Cappelli Editore, Bologna 1980

Il boia di Lilla / Milady et les Mousquetaires Italia-Francia, 1952, Regia: Vittorio Cottafavi

■ T. alt.: *La vita avventurosa di Milady*; Sog.: da *Le Bourreau de Lille* di Alexandre Dumas; Scen.: Siro Angeli, Riccardo Averini, Giorgio Capitani, Vittoriano Petrilli, Vittorio Cottafavi (non accreditato); F.: Vincenzo Seratrice; Mo.: Renzo Lucidi; Scgf.: Giancarlo Bartolini Salimbeni; Mu.: Renzo Rossellini; Int.: Yvette Lebon (Anne de Breuil), Rossano Brazzi (conte de La Fère), Armando Francioli (Herbert de La Salle), Maria Grazia Francia, Jean Roger Caussimon (il boia), Vittorio Sanipoli, Raymond Cordy, Massimo Serato, Nerio Bernardi, Enzo Fiermonte, André Gardere, Franco Balducci, Renato De Carmine, Nico Pepe, Lina Marengo, Cesare Bettarini, Adolfo Geri, Ebe Vinci; Prod.: Giorgio Venturini per Produzione Venturini (Roma)/ Nino Martegani (Milano)/ Atlantis Film (Paris); Pri. pro.: 23 ottobre 1952

■ Digibeta L. 2348 m. D.: 85'. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Copia digitale restaurata nel 2009 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un positivo nitrato / Digital print restored in 2009 at L'Immagine Ritrovata laboratory from a positive nitrate

Al di là delle sceneggiature, la mdp riserva (...) alle donne uno sguardo caldo, avvolgente, attento ai brevi scorci rubati: Milady che si alza dal letto, che esce dal carrozzone ribaltato, e sono le cosce, che si riveste nella locanda, ed è il corpo, distesa a terra con il fiordaliso, e sono le spalle, sulla soglia della tenda ed è il viso, il collo...

Ma Milady è soprattutto la seduttrice. Seduce per istinto, al di là dei disegni e delle ambizioni che pur la premono, quasi per assecondare il destino che le ha assegnato questo ruolo anche se ne scandisce la rovina. E pertanto all'inizio spia i bei ragazzi dalle grate del convento. Fugge e



Aside from the screenplays, the camera is warm and affectionate toward women, attentively capturing stolen glimpses: Milady waking up, getting out of the overturned caravan, and her thighs while changing in the inn, her body on the ground with the fleur-de-lis, her shoulders at the doorway of the tent, and her face, her neck...

But Milady is first and foremost a temptress. Though her plans and ambitions play their part, she seduces simply by instinct, almost

complying with the fate of her role, even if it marks her ruin. And so she spies on the handsome boys from the convent grate. She runs

induce alla fuga il bell'ufficiale e da quel momento iniziano i guai per lui e la scalata sociale per lei. Certo non versa una lacrima sulla morte del compagno che, disperato per l'abbandono e per la condanna, si impicca: un'ombra; l'ombra sul muro d'un corpo penzolonico appeso ad una corda. (...) E se ne va con quel fiordaliso impresso sulla spalla destra con un candelabro rovente. E così trapassa di amore in matrimonio in ogni avventura, dalla polvere di un carrozzone di zingara cartomante al castello dei de La Fère, dall'osteria tra la soldataglia al servizio di Richelieu rovinando quanti la amano, e cacciando se stessa in un vicolo cieco fino alla inevitabile condanna conclusiva (...). Una volta lessi che Milady avrebbe meritato la penna di un Balzac; in trovato la mdp di Cottafavi. Le avventure, la tensione e lo scatenarsi di amori e odio attorno a questa donna sono il nucleo drammatico del film. Non posso però trascurare il dato più squisitamente stilistico che già in questo film si manifesta specialmente nell'uso dei piani sequenza o in molte felici, rapide inquadrature.

Lorenzo Ventavoli, *Pochi, maledetti e subito*. Giorgio Venturini alla FERT 1952-1957, Museo del Cinema di Torino, Torino 1992

away and convinces a good looking officer to go with her; that is when the trouble starts for him and for her climb up the social ladder. She does not even shed a tear when her companion, in despair about being abandoned and condemned, hangs himself: a shadow; a shadow on the wall of a body dangling from a rope. (...) And she sets off with the fleur-de-lis branded on her right shoulder. She goes from love to marriage in every adventure, from the dust of a gypsy caravan to the castle of the de La Fère, from the tavern among soldiers to working for Richelieu, ruining every man who loves her and backing herself into a blind alley that leads to her inevitable and definitive end (...). I once read that Milady deserved a writer like Balzac; for the moment she has found a director like Cottafavi. The adventures, tensions and the explosion of love and hatred around this woman are the core of this dramatic film. And I cannot not mention the stylistic accomplishment of this film, which is best seen in sequence shots or in very choice quick shots.

Lorenzo Ventavoli, *Pochi, maledetti e subito*. Giorgio Venturini alla FERT 1952-1957, Museo del Cinema di Torino, Turin 1992

Traviata '53 / Fille d'amour Italia-Francia, 1953 Regia: Vittorio Cottafavi

■ Sog.: Tullio Pinelli, Federico Zardi, da *La Dame aux Camélias* di Alexandre Dumas figlio; Scen.: Tullio Pinelli, Siro Angeli, Vittorio Cottafavi (non accreditato); F.: Arturo Gallea; Mo.: Loris Bellerio; Scgf.: Giancarlo Bartolini Salimbeni; Mu.: Giovanni Fusco; Int.: Barbara Laage (Margherita), Armando Francioli (Carlo Rivelli), Eduardo De Filippo (comm. Cesati, doppiato da Giulio Panicali), Gabrielle Dorziat (Zoe), Marcello Giorda (ing. Rivelli), Carlo Hintermann (Gianpaolo), Lina Acconci, Adolfo Geri (Donat), Arrigo Basevi, Gianna Baragli (signora Rivelli), Luigi Tosi (il medico), Elodia Maresca, Ebe Vinci, Tony Di Mitri, Alberto Collo; Produzione: Giorgio Venturini per Produzione Venturini (Roma)/Synimex (Paris); Pri. pro.: 7 ottobre 1953 ■ 35mm. L.: 2670 m. D.: 97'. Versione italiana con sottotitoli francesi / Italian version with French subtitles ■ Da: Cinecittà International, con concessione di Ripley's Film

Io mi situo tra coloro che rifiutano di credere all'esistenza del cinema italiano (eccettuati Rossellini e Antonioni). E dunque ancora maggiore, e letteralmente impressionante, è stata per me la sorpresa di *Fille d'Amour* [titolo francese di *Traviata '53*], che invece gli specialisti in italianerie (anche ammettendo che se ne siano dati qualche pena), sembrano non tenere in alcun conto. *Fille d'Amour*, sottotitolato, e non ne capisco proprio il motivo, *Traviata '53*, è esattamente un adattamento moderno di *La Dame aux Camélias*, e non mi resta che prendere atto: 1) che non c'è alcuna caduta di gusto, anzi semmai il



I am one of those who deny the existence of Italian cinema (except for Rossellini and Antonioni). So my surprise was all the greater, literally shocking, when I saw Fille d'Amour [the French title of Traviata '53], which the specialists of all things Italian (even admitting their concern about it) did not even seem to consider. Fille d'Amour, subtitled, and I do not understand the reason why, Traviata '53, is a modern adaptation of La Dame aux Camélias, and I can only add that: 1) there is no drop in taste, if anything the contrary 2) the sordid and pessimism play no part 3) for the first time Barbara Laage acts, that is, she moves

contrario 2) che il sordido e il miserabilismo non vi giocano alcun ruolo 3) che per la prima volta Barbara Laage recita, cioè si muove, smuove, ride, piange e saltella 4) che il regista Vittorio Cottafavi, di cui a Parigi si è avuto modo di vedere soltanto *Milady et les mousquetaires* (Il boia di Lilla), ha saputo cavarsela più che onorevolmente ed il suo *Fille d'amour* mi ha fatto irresistibilmente pensare a *Cronaca di un amore*. La produzione italiana – ogni giorno più invadente – ci sta dunque preparando – come del resto quella americana – liete quanto inattese sorprese nel campo ingrato ma prestigioso delle serie B o C. Comunque, ci piace sperarlo.

Robert Lachenay [François Truffaut], *Fille d'amour*. La signora aux camélias, "Cahiers du cinéma", n. 36, giugno 1954

and is moving, laughs, cries and skips 4) the director Vittorio Cottafavi, of whose work we in Paris have only been able to see *Milady et les mousquetaires* (Il boia di Lilla), has done a more than admirable job and his *Fille d'amour* instantly reminded me of *Cronaca di un amore*. Italian productions – more invasive every day – are preparing us for – and America as well – unexpected pleasant surprises in the thankless but prestigious field of secondary films. Or so we hope.

Robert Lachenay [François Truffaut], *Fille d'amour*. La signora aux camélias, "Cahiers du cinéma", n. 36, June 1954

Nel gorgo del peccato Italia, 1954 Regia: Vittorio Cottafavi

■ Sog.: Oreste Biancoli; Scen.: Oreste Biancoli, Giuseppe Mangione; F.: Augusto Tiezzi; Mo.: Jolanda Benvenuti; Scgf: Ottavio Scotti; Op: Angelo Lotti; Mu.: Marcello Abbado, Gino Marinuzzi jr, canzone "Mamma" di C.A. Bixio, canzone "Piccolo cuore" di F. Meyer; Int.: Elisa Cegani (Margherita Valli), Fausto Tozzi (Alberto), Margot Hielscher (Germaine), Franco Fabrizi (Filippo), Guido Martufi (Gino), Giulio Calì (padrone di casa), Ugo Gragnani (terzo figlio di Margherita), Carlo Mariotti (commissario), Ugo Sasso (guardia di Finanza), Violetta Gragnani (cameriera); Prod.: Alberto Giacalone per Itala Film; Pri. pro.: 30 ottobre 1954 ■ Digibeta L.: 2404 m. D.: 87'. Versione italiana / Italian version ■ Da: Ripley's Film

A partire dal melodramma, io creavo qualcosa di interiore, qualcosa di vero. Cercavo di riprendere col cinema l'anima, i sentimenti segreti. Io credo che l'obiettivo della macchina da presa sia più intelligente di noi che ce ne serviamo, e che, forse, può vedere, vede sicuramente all'interno dei personaggi più facilmente dell'occhio normale. (...) Queste storie di donne che andavano al delitto, al suicidio attraverso i loro rapporti con l'uomo, con la società, offrivano a volte una lieve possibilità di humour, legato a un sentimento affettuoso che nutrivo per i personaggi, un humour benevolo. Il melodramma ha regole molto strette. Non so dire se le rispettavo. Prima di tutto volevo, a partire da uno schema accettato dal pubblico italiano, interiorizzare la storia; non i dati della storia, bensì le reazioni di certi personaggi davanti ai dati del dramma. Le storie erano un po' idiote, eppure godevano di meccanismi garantiti dal risultato di altri film dello stesso genere.



With melodrama I would create something internal, something true. With filmmaking I was trying to film the soul and secret emotions. I believe that the camera's lens is more intelligent than those of us who use it, and it can see, it does see, inside the characters more easily than the normal eye. (...) These stories about women committing crimes or suicide with their relationships with men, with society at times offered humorous moments connected to the affection I had for the characters, a kind sense of humor. Melodrama has very strict rules. I don't know if I respected them. First of all, I wanted to internalize a story based on a model accepted by Italian audiences; not the story's information, but the reactions of characters to the drama's facts. The stories were a little bit stupid, and yet they contained certain mechanisms that were ensured by the results of other films of the same genre. I didn't fight against these constrictions.

lo non lottavo contro queste costrizioni. Nelle sceneggiature, le peripezie erano banali, era la partecipazione umana alla sofferenza. Tentavo di farlo soprattutto con i personaggi di donne: l'anima di una donna mi interessa di più, è più sensibile, più capace di penetrare il dolore, e in ogni caso più capace di arrivare nel dolore all'esasperazione totale.

Vittorio Cottafavi, *Entretien avec Vittorio Cottafavi*, a cura di Bertrand Tavernier, "Positif", n. 100-101, dicembre 1968-gennaio 1969, tr. it. in *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1935-1959*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, Feltrinelli, Milano, 1979

Come dice lo stesso Cottafavi, "è una storia di amore, di morte e di droga". Forse il tema non lo interessava particolarmente, e anche questa volta accettò di dirigere un film, come il precedente [*Avanzi di galera* ndr] in cui egli aveva scarse possibilità di esprimere compiutamente il proprio punto di vista o di elaborare e approfondire un soggetto più vicino alla sua sensibilità; tuttavia il discorso sulla condizione femminile, con i risvolti tragici di una ribellione che sfocia nella tragedia, rimaneva un elemento attorno al quale era possibile sviluppare qualche idea e qualche moralità.

Gianni Rondolino, *Vittorio Cottafavi cinema e televisione*, Cappelli Editore, Bologna 1980

The vicissitudes of the screenplays were banal, but it was human participation in suffering. I especially tried to do so with female characters: a woman's soul interested me more, it is more sensitive, more capable of expressing in pain, and, in any case, more able to reach the total exasperation of pain.

Vittorio Cottafavi, *Entretien avec Vittorio Cottafavi*, "Positif", n. 100-101, December 1968-January 1969

As Cottafavi himself said, "it is a story of love, death and drugs". Perhaps the subject was not particularly interesting to him, and once again he decided to direct a film, like the previous one [Jailbirds, ed.], in which he had little opportunity to fully express his point of view or develop or investigate a story closer to his own sensibility; nevertheless, the woman's condition, with its fatal implications that evolve into a tragedy, continued to be a subject around which a couple of ideas and a moral message could be developed. Gianni Rondolino, Vittorio Cottafavi cinema e televisione, Cappelli Editore, Bologna 1980

Una donna libera / Femmes libres Italia-Francia, 1954 Regia: Vittorio Cottafavi

■ Sog.: dalla commedia di Malena Sandor; Scen.: Fabrizio Sarazani, Oreste Biancoli; F.: Guglielmo Garroni; Mo.: Iolanda Benvenuti; Scgf: Alfredo Montori; Mu.: Ezio Carabella, brani di Tchaikovski; Su.: Pietro Ortolani; Int.: Françoise Christophe (Liana Franci), Pierre Cressoy (Gerardo Villabruna), Gino Cervi (comm. Massimo Marchi), Elisa Cegani (madre di Liana), Lianella Carell (Solange), Christine Carère (Eleonora), Antoine Balpêtré, Barbara Florian (Anna Maria), Galeazzo Benti, Augusto Mastrantoni, Luigi Tosi (Michele), Nada Cortesi, Mario Maldesi, Mario Mazza, Luigi Zuccolo; Prod.: Fortunato Misiano per Romana Film (Roma)/S.N.C. - Société Nouvelle de Cinématographie (Paris); Pri. pro.: 29 dicembre 1954 ■ 35mm. L.: 2777 m. D.: 94'. Versione italiana con sottotitoli francesi / Italian version with French subtitles ■ Da: Cinecittà International, con concessione di Movietime

Mi ritrovai in questa situazione, che avendo molti dubbi sulla struttura narrativa del testo, leggermente alla Guido Da Verona, quindi molto datato, mentre io si doveva fare a metà degli anni Cinquanta, io tentai un'altra soluzione. Poiché la materia narrativa era quella che era, e io non potevo riscriverla, con elementi decadentistici e dannunziani che mi davano noia, allora utilizzai qualcosa del mio *Una donna ha ucciso*, recuperandone il clima, ma soprattutto mi accanii a raggiungere una perfezione di linguaggio, di ritmi, di movimenti di macchina, di piani-sequenze. Fu insomma una esercitazione calligrafica su un materiale che non sentivo mio. Tanto che, quando il film andò male, come avevo previsto, Misiano attribuì l'in-

I found myself in a situation where I had some problems with the text's narrative structure, slightly similar to Guido Da Verona; it was rather dated but had to be made during the mid 1950s, so I tried another solution. Since the narrative material was what it was, and I couldn't rewrite it, with decadent and D'Annunzio like elements that I couldn't stand, so I used something from my film Una donna ha ucciso, re-creating its atmosphere, but most of all I persisted in perfecting language, rhythm, camera movements and long takes. It was handwriting practice with material I didn't feel was mine. In fact, when the film flopped, as I had anticipated, Misiano blamed its failure not on the mediocre story but on the

successo non alla mediocrità del soggetto, ma al fatto che esso era troppo bello, troppo ben fatto.

Vittorio Cottafavi, intervista curata da Gianni Rondolino (8-9 gennaio 1980) in Gianni Rondolino, *Vittorio Cottafavi cinema e televisione*, Cappelli Editore, Bologna 1980

Resta che il calligrafismo si traduce in ricerca espressiva vera, e raggiunge equilibri di stile sorprendenti. Alludo al brano nel quale Liana e Gerardo sono inquadrati dall'alto presso una balconata di Piazza di Spagna: macchina avanti pian piano, il tanto che occorre per includere la linea retta ("infinita", cioè incerta come il destino di quell'amore) di via Condotti; e al concerto: doppio movimento, da Gerardo a Liana e ritorno – con uno stacco su Gerardo inquadrato dal basso mentre dirige Wagner – per rendere la febbre attrattiva fra i due e dare, con lo stacco e l'inquadratura basso-alto, un segno anticipatore della prepotenza maschile. E alludo, infine, alla chiusa: Liana che, dopo aver compiuto il delitto, si specchia in una vetrina, poi è inquadrata dall'alto – schiacciata, quasi, sul selciato lucido – quindi, dopo uno stacco, è ripresa con primissimo piano della testa da dietro, mentre la mdp abbassandosi per inquadrare la prospettiva col cancello del posto di polizia, sortisce un effetto di levitazione. O, meglio, di elevazione. Schiacciata dalla colpa, Liana viene dostoevskianamente innalzata dalla scelta (liberatoria) del castigo. Ma non solo del personaggio protagonista si tratta; sviluppando una sorta di coazione a ripetere in termini di maligna e troppo circoscritta fatalità melodrammatica il film, nella seconda parte, rischia di compromettere per eccesso di moralismo il prezioso lavoro svolto dal regista sull'ambiguità di Liana e le sfumature di una vocazione che comprende da un lato un sano progetto emancipatorio, dall'altro una imprudenza passionale sempre generosa e sostanzialmente onesta. Il colpo d'ala del finale, però, blocca ogni deriva e recupera il moralismo a una più nobile, "giansenistica" moralità.

Tullio Masoni, *L'altra metà del cielo. I melodrammi degli anni Cinquanta*, "Bianco e Nero", n. 559, edizioni del Centro Sperimentale di Cinematografia, Carocci editore, Roma 2007



fact that it was too beautiful, too well-made.

Vittorio Cottafavi, interview with Gianni Rondolino (January 8-9, 1980) in Gianni Rondolino, *Vittorio Cottafavi cinema e televisione*, Cappelli editore, Bologna, 1980

His "handwriting practice", nevertheless, transformed into a real search for expression and reaches astonishing moments of balanced style. I am referring to the scene in which Liana and Gerardo are shot from on high near a balcony of the Piazza di Spagna: the camera moves forward slowly, enough to include the straight line ("infinite", that is, uncertain like the future of their love) of via Condotti; and at the concert: the camera's movement from Gerardo to Liana and back – with a cut to Gerardo framed from below while conducting Wagner – demonstrating the feverish attraction between the two and the jump

cut and low-high framing foreshadowing male arrogance. I also refer to the film's ending: after committing the crime, Liana is reflected in a window and then shot from above – almost flattened on the glossy pavement – then after a jump cut there is a big close up of her head from behind while the camera moves downward with a perspective including the gate of the police station, appearing to lift her. Or, better still, elevate her. Overwhelmed with guilt, Liana is elevated à la Dostoevsky with the (liberating) choice of punishment. It is not just a question of the main character; developing a kind of repetitive compulsion deriving from a malignant, rigid and melodramatic fate, the second part of the film with its excessive moralizing risks compromising the director's excellent portrayal of Liana's ambiguity and the different aspects of a story that is ultimately liberating but also contains generous and honest passion. The ending closes off all leeway and acquires a nobler, "Jansenistic" morality.

Tullio Masoni, *L'altra metà del cielo. I melodrammi degli anni Cinquanta*, "Bianco e Nero", n. 559, Centro Sperimentale di Cinematografia, Carocci Editore, Rome 2007

Le legioni di Cleopatra / Las legiones de Cleopatra / Les Légions de Cléopâtre

Italia-Spagna-Francia, 1959 Regia: Vittorio Cottafavi

■ Sog. e scen.: Vittorio Cottafavi, Ennio De Concini, Giorgio Cristallini, Arnaldo Marrosu, Duccio Tessari (non accreditato); F.: (Eastmancolor, Supercinescope): Mario Pacheco; Mo.: Julio Peña, Luciano Cavalieri; Scgf.: Antonio Simont; Co.: Vittorio Rossi; Mu.: Renzo Rossellini, dirette da Alberto Paoletti; Int.: Linda Cristal (Cleopatra), Ettore Manni (Curridio), Georges Marchal (Marc'Antonio), Corrado Sanmartin (Gotarzo), Maria Mahon (Marianna), Tomas Blanco, Alfredo Mayo (Cesare Augusto), Daniela Rocca (Teyrè), Mino Doro (Domiziano), Juan Majan (Vezio), Andrea Aureli (Imotio), Salvatore Furnari (il nano), Rafael Duran, Janny Clair, Mary Carrillo, Rafael Calvo, Stefano Oppedisano; Prod.: Virgilio De Blasi, Italo Zingarelli, Robert de Nesle per Alexandra Produzioni Cinematografiche (Roma)/Atenea Films (Madrid)/Estela Films (Madrid)/C.F.P.C. Lyre (Paris); Pri. pro.: 27 novembre 1959 ■ 35mm. L.: 2764 m. D.: 98'.
Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

Il western è stato spesso – e abusivamente – accostato ai film d'azione che avevano con questo genere solo somiglianze superficiali. Qui, forse per la prima volta in Europa, siamo di fronte ad un film profondamente “western” nello spirito e nel linguaggio, nel modo di mostrare i rapporti umani attraverso una totale brutalità in cui tutti gli elementi sono provocatori e non tollerano viltà o eroismo. (...) Una tale visione del mondo esclude tanto l'ironia quanto il distacco, ma non l'humour, né il tratto definito “forzato”, né soprattutto un certo senso dell'assurdo:

si tratta insomma di cogliere la disinvoltura degli eventi. Questo lo mostra già l'inizio straordinario del film. Ai titoli di testa seguono tre cartelli pieni fino ai margini di considerazioni storiche. Servono ad introdurre le smaglianti variazioni della folla nelle strade e nelle taverne con tumulti, discussioni, divagazioni varie e soprattutto passeggiate al mercato degli schiavi. Un dialogo conciso si incorpora ai gesti come una dimensione supplementare. Per rimanere al mercato: “Quello è destinato ad un altro uso”, dice il mercante presentando un ragazzo dopo avere vantato le qualità di una mercanzia femminile. È come sempre abbandonandosi costantemente e totalmente alla gioia di raccontare e mostrare che Cottafavi riesce a condensare nel minor tempo il massimo di senso. In questo zampillare continuo, in questo fuoco rutilante di idee e trovate, sarebbe facile attingere, se non per dimostrare, almeno per cedere al piacere di raccontare (e forse questo sarebbe il mezzo migliore per arrivare ad una dimostrazione) ma preferisco rinunciare. (...) È semplice anche il movimento con cui la macchina da presa, durante un dialogo, seleziona gli interlocutori presenti, alternando indietreggiamenti e corse in avanti che hanno l'armonia di un respiro. Un'armonia che non teme per nulla l'affanno di fughe sincopate, interruzioni improvvise, salti o ritorni indietro, che derivano dalla consapevolezza di quelli che si chiamano “tempi morti”, ma temono la noia mortale. Appena sembrano instal-larsi questi interminabili e classici dialoghi di innamorati – necessari



The western has often been – unjustifiably – compared to action films, to which it is similar only superficially. Here, perhaps for the first time in Europe, we are faced with a film that is incredibly “western” in spirit and language, in the way human relationships are portrayed through savagery, where every element is a provocation, and cowardice and heroism are not tolerated. (...) Such a vision of the world excludes irony as much as indifference, but not humor, nor a kind of “forced” quality, and especially not a certain sense of the absurd: it is a question

of capturing the nonchalance of events. This is demonstrated by the film's extraordinary beginning sequence. The opening credits are followed by three pages of historical background filling up the entire screen. Their purpose is to introduce the striking variety of people on the street and in the taverns with riots, discussions, digressions and visits to the slave market. A short dialogue combines gestures, offering an additional perspective. At the market a merchant says, “This one is to be used for a different purpose,” presenting a boy after praising the qualities of some women to be sold. As usual, Cottafavi condenses meaning into the least amount of time possible, by being guided solely by the joy of storytelling and illustrating. It would be easy to fall back on this constant flow of ideas and clever tricks, if not for the sake of demonstration at least for the sheer pleasure of recounting (which perhaps is the best means for demonstrating), but I prefer not to. (...) Even the camera moves with ease during dialogues, indicating the speakers, alternating backing away and moving forward with the harmony of a single breath. A harmony that is not afraid of the rush of syncopated escapes, sudden interruptions, leaps or backtracking, the result of an awareness of “idle moments” and deadly boredom. As soon as one of those classic, unending dialogues between lovebirds begins – imperative weak moments in action films that we pray to be spared of – “cut”, and then we are back in the heart of the action.

tempi deboli che, nei film d'azione, speriamo sempre ci saranno risparmiati – “cut”, rieccoci nel vivo dell'azione.

Menziono per finire la sensazionale interpretazione di un'insolita Cleopatra e di un carro da dieci cavalli. Cleopatra morirà sul suo trono, fissata nella sua regalità, dopo che Marc'Antonio ha fatto della sua morte un'ammirevole sinfonia in rosso dove ha messo tutto ciò che possedeva di eroismo e di disperazione. Perché c'è anche questo: Marc'Antonio e Cottafavi hanno saputo vedere la morte da poeti e repubblicani.

Michel Delahaye, *Le sens de l'Histoire*, “Cahiers du cinéma”, n. 111, settembre 1960

Last but not least, the sensational performance of an unusual Cleopatra and a carriage with ten horses. Cleopatra dies on her throne, immobile in her majesty, after Mark Antony puts all his heroism and desperation into an admirable crimson colored show for her death. Because Mark Antony and Cottafavi were also capable of this: viewing death as poets and republicans.

Michel Delahaye, *Le sens de l'Histoire*, “Cahiers du cinéma”, n. 111, September 1960

I cento cavalieri / Los cien caballeros / Die Hundert Ritter

Italia-Spagna-Germania, 1964 Regia: Vittorio Cottafavi

■ Sog.: Vittorio Cottafavi, Giorgio Prosperi; Scen.: Vittorio Cottafavi, José Maria Otero, Giorgio Prosperi, Enrico Ribulsi, Jose Luis Guamer; F.: (Technicolor, Techniscope): Francisco Marin; Mo.: Maurizio Lucidi; Scgf.: Ramiro Gómez; Co.: Vittorio Rossi; Mu.: Antonio Pérez Olea; Su.: Domenico Curia; Int.: Mark Damon (Fernando Herrero), Antonella Lualdi (Sancha Ordoñez), Gastone Moschin (frate Carmelo), Wolfgang Preiss (Jeque), Barbara Frey (Laurencia), Rafael Alonso (Jaime Badanos), Hans Nielsen (Alfonso Ordoñez l'alcade), Arnoldo Foà (Don Gonzalo Herrero), Mario Feliciani (sceicco Alben Gabon), Manuel Gallardo (Halaf), Salvatore Furnari (capo dei briganti), Giorgio Ubaldi, Enrico Ribulsi (conte di Castiglia), Mirko Ellis (l'orbo), Manuel Arbò Clarin, Aldo Sambrell, Angel Ter; Prod.: Domiziana Internazionale Cinematografica (Roma)/Procusa Productores Cinematograficos Unidos Films (Madrid)/ International Germania Film (Colonia); Pri. pro.: 30 dicembre 1964 ■ 35mm. L.: 3158 m. D.: 115'. Versione italiana con sottotitoli francesi / Italian version with French subtitles ■ Da: Cinecittà International, per concessione di Movietime

Presentato a Cannes, al di fuori di ogni manifestazione ufficiale, davanti ad un pubblico di una dozzina di persone, essenzialmente composto da amici di Cottafavi (tra cui Freda e Pasolini), *I cento cavalieri* brillarono, come è giusto, di una luminosità superiore a quella di molti film in concorso. (...) Narrato alla maniera di una cronaca insieme spettacolare e ironica, il film si ripropone di descrivere, senza magniloquenza ma con uno spirito di autentica serietà, il meccanismo stesso del collaborazionismo e della Resistenza, precisamente in ciò che queste nozioni possono avere di universale: così le immagini possiedono con assoluta naturalezza il carattere di una favola esemplare. Quello che è appassionante nello stile di Cottafavi, e che ce lo rende prezioso, è la volontà che manifesta qui, in modo ancora più evidente rispetto all'eccellente *Ercole alla conquista di Atlantide*, di fare un cinema popolare e responsabile: la raffinatezza della forma, la bellezza plastica dei movimenti e dei colori, la felicità costante della



Presented at Cannes outside of official events to a small audience of mostly Cottafavi's friends (including Freda and Pasolini), 100 Horsemen shone brighter, as can happen, than many of the competing films. (...) Narrated like a dramatic and ironic chronicle of events, the film tries to describe seriously but not pompously the mechanism of collaborationism and the resistance movement and what is universal about these two concepts; for this reason, the images have the quality of a model fairy tale. What is exciting about Cottafavi's style and what make it valuable is his interest in making popular but responsible films, an aspect that is more evident here than in

Hercules and the Captive Women: sophisticated form, the supple beauty of movement and color, deftness of the narration are not ends unto themselves but a suitable vehicle for a kind of humanist idea that the filmmaker never loses sight of; by constantly and skillfully attending to this need, this wonderful film has a special place

narrazione non sono fini a se stessi, ma il veicolo perfettamente adeguato di una sorta di idea umanista che l'autore non perde mai di vista; è grazie a questa esigenza costantemente e felicemente alimentata che questo bellissimo film occupa un ruolo eccezionale, a mezza via tra cinema di intrattenimento e cinema impegnato: *I cento cavalieri* è dunque uno dei rari film di avventure storiche che senza errori può essere definito "moderno". Basterebbe a offrirne la prova un elemento fondamentale: l'importanza che qui viene accordata alla parola, alle deliberazioni, agli scontri intellettuali. Per una volta, l'azione non significa esplosione di violenza gratuita che sacrifica unicamente alle esigenze del genere ma il risultato visibile di decisioni di ordine morale e politico: il film costruito molto consapevolmente sull'alternanza di lunghi dialoghi e di azioni deliberate che ne derivano. Una rimarchevole interpretazione (di Wolfgang Preiss, Arnoldo Foà, Antonella Lualdi, senza dimenticare il famoso nano-mascotte dell'autore) contribuisce all'equilibrio di quest'opera coraggiosa e riuscita: *I cento cavalieri* è senza dubbio, con *Il taglio del bosco* (girato per la televisione, con Gian Maria Volonté e autentici boscaioli, da una novella di Cassola), le opere più giuste e forti che Cottafavi abbia realizzato fino ad oggi.

Jean-André Fieschi, *P.-S. À Cannes: Le cent cavaliers*, "Cahiers du cinéma", n. 180, luglio 1966

between film as entertainment and film as social commentary: 100 Horsemen is one of the rare historical adventure films that can be rightfully defined as "modern". One of the film's basic qualities is proof enough: the importance of the word, discussion and intellectual confrontation. For once, action does not mean an explosion of gratuitous violence simply to meet the needs of the genre but the visible result of a moral and political decision: the film is consciously built around long dialogues that alternate with deliberate actions resulting from them. Remarkable acting (Wolfgang Preiss, Arnoldo Foà, Antonella Lualdi, and of course the midget, the filmmaker's mascot) helps balance this successful and courageous film: without a doubt 100 Horsemen and Il taglio del bosco (based on Cassola's novel and made for television with Gian Maria Volonté and real lumberjacks) are the two most powerful and even-handed films that Cottafavi has made to date.

Jean-André Fieschi, *P.-S. À Cannes: Le cent cavaliers*, "Cahiers du cinéma", n. 180, July 1966

Maria Zef Italia, 1981 Regia: Vittorio Cottafavi

■ Sog: dal romanzo omonimo di Paola Drigo; Scen.: Siro Angeli, Vittorio Cottafavi, Paola Drigo; F.: Nando Forni; Mo.: Paolo Mercadini; Mu.: Francesco Baseggio; Co.: Carlo Leva; Int.: Siro Angeli (Barbe Zef), Renata Chiappino (Maria Zef), Anna Dellina (Rosute, la sorella), Neda Meneghesso (Catine, la madre), Maurizio Scarsini (Pieri); Prod.: RAI TV - Sede Regionale per il Friuli-Venezia Giulia; Pri. tras.: 21 novembre 1981 ■ 35mm D.: 123'. Versione in dialetto friulano con sottotitoli italiani / Local dialect version with Italian subtitles ■ Da: Cineteca del Friuli, Cineteca di Bologna e Archivio Cottafavi ■ Il restauro del film, prima realizzazione della nuova Terza Rete RAI e girato in 16mm a colori, è frutto della collaborazione fra la Cineteca del Friuli, la RAI, il DAMS di Gorizia e la Cineteca di Bologna; dai materiali di partenza (16mm, 35mm e master video), molto compromessi, è stato ristampato un negativo 35mm, da cui un interpositivo per la conservazione / *Maria Zef* was the first production of the new third RAI Channel, and was shot in 16mm color film; the restoration has been carried out with the collaboration of Cineteca del Friuli, RAI Television, DAMS University in Gorizia and Cineteca di Bologna from very damaged original materials (16mm, 35mm and master video), which originated a new 35mm negative and an interpositive for the preservation

L'elemento, pur presente nella Drigo [Paola Drigo, autrice del romanzo *Maria Zef*, Treves, 1936 ndc], che Cottafavi tende maggiormente a sviluppare è quello tragico. Ben inteso, *Maria Zef* è opera talmente complessa – e grande – da implicare anche altri riferimenti. Antropologici, per la precisione con la quale vengono ricostruite le modalità di vita contadina: la durezza del lavoro di volta in volta accettata come una maledizione o vissuta in serenità nei momenti lieti (c'è perfino una ripresa dal vero, quella straordinaria, del parto della mucca); l'incesto come occorrenza estrema di un'endogamia

Though part of Drigo [Paola Drigo, the author of the novel Maria Zef, Treves, 1936, Ed.], the element that Cottafavi draws on the most is tragedy. Of course, Maria Zef is a complex – and massive – work that includes a number of other references. Anthropological ones related to reconstructing peasant life: the burden of work, at times viewed as a curse and at others a peaceful experience (there is even an extraordinary real life shot of a cow giving birth); incest as the extreme circumstances of widespread endogamy in isolated mountain villages; the ritual manner of celebrations, dances and

diffusa nei paesi sperduti sulle montagne; la ritualità delle feste, dei balli e dei racconti di stalla; una religiosità confusa e cupa, che si confonde con il senso panico e trova sfogo nella bestemmia. Simbolici, per la capacità di investire la vicenda di significati che ne trascendono le contingenze storiche e geografiche, generalizzandoli a una universale condizione umana. Pittorici, per l'uso sommerso, senza citazioni dirette, che il regista fa dell'insegnamento di artisti che, da Millet ai macchiaioli, hanno saputo accostarsi con sensibilità al mondo contadino. Ma, come anticipavamo, *Maria Zef* sembra soprattutto polarizzare molti elementi della grande tragedia classica, di un epos al quale il pudore ha messo la sordina: astoricità, archetipicità dei caratteri e delle situazioni, drammaticità "alta" e in qualche modo esemplare, rapporto con uno scenario naturale muto e impassibile... Probabilmente, va in questa direzione anche l'uso del dialetto che, nella sua suggestiva "oscurità", viene ad assumere una funzione analoga a quella della metrica nella definizione di una solennità "poetica". (...) Se nel romanzo della Drigo l'orrore si mescola alla pietà, nel film di Cottafavi predomina una sorta di constatazione dell'ineluttabilità del retaggio dei miseri. In entrambi la deriva tragica è innescata dalla gelosia, che accende il desiderio (le attenzioni del Gobbo durante la festa alle Case Rotte) ma è anche affermazione di proprietà.

Paolo Vecchi, *La malga e i coturni. Appunti su Maria Zef*, "Bianco e Nero", n. 559, edizioni del Centro Sperimentale di Cinematografia, Carocci Editore, Roma, 2007



story-telling; a confused and gloomy religiousness that mingles with a sense of panic and finds relief in blasphemy. Symbolic ones in imbuing the story with meaning that goes beyond historical and geographic coordinates and speaks of the universal human condition. Pictorial ones, for the director's subtle use of the teachings of artists who approached the peasant world with sensitivity, from Millet to the Macchiaioli, but never directly quoting them. But, as we mentioned before, Maria

Zef appears mostly to draw on elements of classical tragedy, of an epic muted by modesty: ahistorical, archetypal qualities and situations, "high" and in some ways exemplary drama, a relationship with a natural, silent and impassive scenery... Perhaps this is also the sense of using a dialect, which, with its striking "obscurity" functions similarly to meter in establishing a "poetic" solemnity. (...) If Drigo's novel mixes monstrosity with mercy, the inevitability of the fate of the poor predominates in Cottafavi's film. In both tragic consequences are triggered by jealousy, which sparks desire (the hunchback's attention at the party at Case Rotte) and is an assertion of property.

Paolo Vecchi, *La malga e i coturni. Appunti su Maria Zef*, "Bianco e Nero", n. 559, Centro Sperimentale di Cinematografia, Carocci editore, Roma, 2007

Dossier



A cura di / *Curated by* Alfredo Baldi e Michela Zegna

Si ringraziano / *Thanks to*: Laboratorio L'Immagine Ritrovata, Cineteca Nazionale - CSC, Mario Bernardo, Andrea Dresseno, Luca Fabbri, Enrico Lancia

Un ringraziamento particolare a / *Special thanks to* Mara Blasetti

Sole: dietro le quinte Italia, 1929-2009

■ Realizzazione: Cineteca di Bologna in collaborazione con Officinema. La Bottega dei Mestieri ■ A cura di: Alfredo Baldi, Michela Zegna, con la collaborazione di Anna Fiaccarini, Riccardo Redi, Enrica Serrani; Supervisione: Giuseppe Bertolucci; Mo.: Maria Antonietta Caparra; Consulenza Mo.: Fabio Bianchini; Mu.: Antonio Coppola ■ Prod. Cineteca di Bologna ■ D.: 40'

Non si smette mai di sognare di ritrovare un film, anche quando si tratta di casi straordinari come *Sperduti nel buio* (1914) di Nino Martoglio o *Sole* (1929) di Alessandro Blasetti. Eppure, proprio quando l'oggetto della nostra ricerca, ormai entrato nella dimensione mitologica, si fa più inafferrabile, un po' come il Santo Graal per i cavalieri della tavola rotonda, ecco che un angolo buio di una cantina (in questo caso, il deposito di uno stabilimento di sviluppo e stampa a Roma) ci restituisce la speranza di essere sulle sue tracce, la convinzione che la ricerca non sia vana.

Abbiamo ritrovato una sorta di diario per immagini delle riprese di *Sole* – il primo “dietro le quinte”, o forse l'unico rimasto della storia del cinema muto italiano; un puzzle di inquadrature eccezionali, anche per l'ottimo stato di conservazione del nitrato, attraverso le quali è possibile ripercorrere le tappe della lavorazione del film, ridare un volto e spesso un nome a coloro che parteciparono a quest'avventura come il marchese Roberto Lucifero, vice presidente dell'Augustus, la casa di produzione del film, il duca Marcello Caracciolo di Laurino, assistente di scena, e il duca Giuseppe Caracciolo di Torchiarolo, direttore della fotografia.

È possibile vedere le paludi Pontine prima della bonifica, individuare alcuni dei luoghi dove sono stati girati gli esterni. È emozionante osservare Blasetti lavorare sul set, guardarlo scherzare con gli attori e la troupe, percepire il suo orgoglio nel mostrare le nuove attrezzature per l'illuminazione arrivate da Berlino e nel far visitare il teatro di posa, situato nell'allora via Mondovì a Roma, a ospiti più o meno illustri, come il segretario del PNF, Augusto Turati. Commoventi i provini a cui si sottopongono sconosciuti e imbarazzati aspiranti attori e attrici; i loro primi e primissimi piani mettono in rilievo una ricerca fotografica e d'inquadratura di matrice espressionista che si mescola ad un'illuminazione di gusto pittorico caravaggesco.

A ottant'anni esatti dalla realizzazione del primo film di Blasetti, queste immagini col-

We never give up on the dream of rediscovering films, even in extraordinary cases like Nino Martoglio's Sperduti nel buio (1914) or Alessandro Blasetti's Sole (1929). And just when what we are looking for becomes even more elusive, a little bit like the Holy Grail for the knights of the round table, some dark angle of a basement (in this case, the warehouse of a printing facility in Rome) restores our faith in being on the right trail, that our search is not in vain.

We have found a kind of image diary of the making of Sole – the first “behind the scenes”, or perhaps the only remaining one, of Italian silent film; a puzzle of exceptional takes in excellent conditions that allow us to reconstruct the film's various phases, put a face and often a name to those who participated in this adventure such as the marquis Roberto Lucifero, vice president of Augustus, the film's production company, the duke Marcello Caracciolo di Laurino, assistant art director and the duke Giuseppe Caracciolo di Torchiarolo, director of photography.

We have the opportunity to see the Pontine Marshes before they were drained and to identify some of the locations where exterior shots were taken. It is thrilling to watch Blasetti working on the set, joking with the actors and the crew, and to see his pride in demonstrating his new lighting equipment from Berlin or showing off the film studio in via Mondovì in Rome to important visitors, such as Augusto Turati, the secretary of the Partito Nazionale Fascista. The screen tests of unknown and embarrassed aspiring actors and

actresses are moving; their close-ups and big close-ups are marked by expressionist like camerawork mixed with a painterly taste in lighting similar to Caravaggio.

Eighty years after the making of Blasetti's first film, these images are striking for the freshness and energy they still convey. They enthusiastically tell us about a group of young people including Goffredo Alessandrini, Gastone Medin and Aldo Vergano, all



piscono per la freschezza e l'energia che ancora riescono a trasmettere. Ci comunicano l'entusiasmo di un gruppo di giovani tra cui Goffredo Alessandrini, Gastone Medin e Aldo Vergano che hanno fortemente contribuito alla rinascita del cinema italiano. La lunga soggettiva che ci mostra dall'auto in corsa il paesaggio palustre, esprime un'idea di cinema che rompe con la tradizione italiana e che, guardando oltre confine, si ispira alle sperimentazioni visive russe, in particolare a quelle di Dziga Vertov. Nonostante Blasetti non abbia avuto la possibilità di vedere il cinema russo prima di realizzare *Sole*, è altrettanto vero che la sua precedente esperienza di editorialista con la rivista "Cinematografo" gli ha permesso di conoscere e di elaborare in modo originale le idee e le tecniche delle avanguardie cinematografiche europee.

La proiezione del *backstage* sarà preceduta da un breve montaggio di interviste accompagnate da una selezione di documenti inediti del fondo Blasetti, inerenti la storia della produzione di questo film.

È particolarmente significativo che gli allievi della scuola Officinema. La Bottega dei Mestieri di Bologna abbiano contribuito alla realizzazione di questo dossier, accogliendo con entusiasmo l'idea di occuparsi di Alessandro Blasetti che, tra i suoi molti meriti, ha avuto quello di essere tra i fondatori della prima scuola nazionale di cinema, l'attuale Centro Sperimentale di Cinematografia.

Michela Zegna

of whom made a powerful contribution to the rebirth of Italian cinema. The long POV shot of the marshy landscape from the window of a moving car expresses a break from the traditional Italian idea of cinema and draws inspiration from Russian visual experimentation, especially the work of Dziga Vertov. Even though Blasetti did not see Russian cinema before making Sole, his prior experience as a writer for the magazine "Cinematografo" gave him the opportunity to experience and process the ideas and techniques of European avant-garde film.

The screening of this backstage view will be preceded by a short montage of interviews and unseen documents from the Blasetti archive pertaining to the story of this film's making.

The students of Scuola Officinema - La Bottega dei Mestieri di Bologna contributed to compiling this dossier, responding with enthusiasm to a project about Alessandro Blasetti – a particularly fitting tribute to a man who, among his many accomplishments, was one of the founders of the first Italian film school, the Centro Sperimentale di Cinematografia.

Michela Zegna

DOSSIER METROPOLIS

A cura di / Curated by Anke Wilkening, Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung

Metropolis è un mito, la storia della sua riduzione da parte dell'industria cinematografica, come anche i tentativi di generazioni di studiosi degli archivi di ritrovare le sequenze mancanti. Per ragioni commerciali la riduzione del film fu avviata poco tempo dopo il suo concepimento. La Paramount decise di apportare tagli consistenti per il mercato statunitense, attuati da Channing Pollock che lo ridusse a una storia basata sul tema di Frankenstein al di sotto delle due ore e mezza di durata. In

Germania, la versione integrale, approvata dalla censura, è sopravvissuta soltanto per quattro mesi nei cinema principali. Dato l'insuccesso, la UFA ritirò il film e distribuì nelle sale tedesche una versione notevolmente abbreviata da Paul Reno. Tuttavia, per l'esportazione l'UFA ovviamente aveva non solo distribuito la versione ridotta, ma anche la versione integrale, come ha dimostrato la scoperta di Pablo



Metropolis is a myth, the history of its concision by the film industry as well as attempts by generations of film archivists to discover the missing scenes.

For commercial reasons the film's concision began shortly after its creation. Paramount determined heavy cutting for the US market by Channing Pollock who created a story based on the Frankenstein motive out of the two-and-half-an-hour film. In Germany the complete version, approved by the censor, survived only for four months in its premier

cinema. Lacking success, UFA offtook the film and produced for the German-wide release a considerably shortened version by Paul Reno.

Nevertheless, for the export UFA had obviously not only released the shortened version, but the complete version as well, as last year's discovery of an Argentinian release version in the Museo del Cine

C. Ducros Hicken del Museo del Cinema di Buenos Aires, avvenuta l'anno scorso, di una versione distribuita in Argentina. Malgrado le deprecabili condizioni del materiale – un negativo degradato di una stampa dell'epoca, con tutti i danni derivati da innumerevoli proiezioni che sono divenuti parte integrante delle immagini – contiene sequenze e scene di una lunghezza di circa trenta minuti, che erano considerate perdute dal 1927. Il nuovo restauro ha lo scopo di integrare questi tagli nella versione restaurata digitalmente nel 2001. L'attuale lavoro di ricostruzione del montaggio della prima versione risulta essere un'impresa complessa. Nonostante i punti relativi ai brani mancanti siano noti dai precedenti restauri, il lavoro non consiste soltanto nel completare queste lacune. Piuttosto, l'analisi della versione argentina ci pone di fronte a due esiti: 1) sebbene questa versione sia la più lunga disponibile, manca ancora di alcuni piccolissimi frammenti. 2) Per alcune scene parzialmente o integralmente presenti nella versione del 2001, la versione argentina rivela un montaggio differente. Il dossier metterà in evidenza gli esiti del processo di ricostruzione presentando alcune sequenze selezionate.

Grazie alla copia ritrovata in Argentina, la struttura del film cambierà completamente. Soprattutto i personaggi maschili principali, Josaphat, Georgy e "der Schmale" che erano stati ridotti a comparse a causa dell'eliminazione di due ampie sequenze, ritroveranno le loro funzioni originali. La nuova versione potrebbe essere la fine del mito di un film incompleto e l'origine di un film di Fritz Lang, dove possiamo deplorare l'attrito fra il suo soggetto d'elezione, il melodramma maschile, e le pompose dimensioni di una produzione UFA, che lo assorbiva totalmente. D'altra parte, i brani riscoperti che cambiano la composizione del film, saranno allo stesso tempo sempre riconoscibili, per i danni che presentano, come le parti che erano state perdute per ottant'anni.

Anke Wilkening, Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung

Pablo C. Ducros Hicken in Buenos Aires has proved. Despite the material's deplorable condition - a reduction negative from a release print of the time, with all damages from countless screenings having become part of the image - contains sequences and scenes in a length of almost 30 minutes, which were considered lost since 1927. The new restoration aims at integrating these sections into the digitally restored version from 2001. The current reconstruction work of the premier version's editing turned out to be a complex task. Although the positions where footage was missing are known from previous restorations, the work is not just to fill in these gaps. Instead, the evaluation of the Argentinian print confronts us with two issues: 1. Although this version is the longest available, some smaller parts are still lacking. 2. For some scenes partly or as a whole present in the 2001 version, the Argentinian version suggests a different editing. The dossier will feature issues of the reconstruction process by presenting selected scenes.

Thanks to the Argentinian finding, the film's structure will change thoroughly. Especially the three male supporting characters, Josaphat, Georgy and "der Schmale" who had been degraded to extras due to the elimination of two large scenes, will receive back their original functions. The new version may be the end of the myth of an incomplete film and the beginning of a Fritz Lang film where we can deplore the tension between his preferred subject, the male melodrama, and the bombastic dimensions of the UFA production it is wrapped in. On the other side, the rediscovered sections which change the film's composition, will at the same time always be recognizable through their damages as those parts that had been lost for 80 years.

Anke Wilkening, Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung

DOSSIER LA CRISI ECONOMICA AI TEMPI DEL MUTO / CRISIS IN SILENT CINEMA

A cura di / Curated by Eric De Kuyper

A Corner in Wheat Stati Uniti, 1909 Regia: David Wark Griffith

■ T. it.: *A Corner in Wheat*; Int.: Frank Powell, Grace Henderson, James Kirkwood; Prod.: Biograph; Pri. pro.: 13 dicembre 1909 ■ 35mm. D.: 17' a 19 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Library of Congress

An Attempt to Smash a Bank Gran Bretagna, 1909 Regia: Theo Frenkel

■ Prod.: Hepworth ■ 35mm. L. 170 m. D.: 8'15" a 18 f/s ■ Da: Nederlands Filmmuseum



Le Trust ou les batailles de l'argent

Francia, 1911 Regia: Louis Feuillade

■ Int.: René Navarre, Renée Carl, Paul Manson, Jean Devalde; Prod.: Gaumont; Pri. pro.: 10 novembre 1911 ■ 35mm. L.: 513 m. D.: 25' a 18 f/s. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

Die Börsenkönigin

Germania, 1916 Regia: Edmund Edel

■ T. ing.: *The Stock Market Queen*; Scen.: Edmund Edel; Int.: Asta Nielsen (Helene Netzler/Helena Neiber), Willi Kaiser-Heyl (capo-ispettore Müller), Aruth Wartan (Bruno Lindholm/Landmann, direttore della miniera); Prod.: Neutral-Film GmbH; Pri. pro.: 23 maggio 1918 ■ 35mm. L. or.: 1200 m. L.: 1090 m. D.: 52' a 18 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum

... O come l'attualità fa rivivere il passato. E più particolarmente: come certi film dei primi decenni del cinema, nel presente contesto, assumono un'altra dimensione. Un po' scelti a caso, ecco quattro film – un inglese, un francese, un americano e un tedesco – appartenenti a generi differenti: si tratta di una commedia burlesca, di un film d'avventura, di un film sociale e infine di un melodramma. Due sono del 1909 e potrebbero quindi rientrare nel programma della mia amica Mariann Lewinsky. Ad avvicinarli è l'ambiente nel quale si svolgono: il contesto bancario e finanziario.

An Attempt to Smash a Bank (Theo Frenkel, 1909), che qualche anno fa ci sarebbe ancora sembrato un po' vago nel suo intrigo, lo seguiamo oggi senza problemi. Possediamo abbastanza informazioni sui rischi e le conseguenze della crisi finanziaria per "riempire" i buchi (consiglio per comprendere l'intrigo: non prendere il personaggio femminile per la moglie del banchiere, è sua figlia!!!). Improvvisamente questi film assumono un carattere che ci è molto vicino.

In *Le Trust* (Louis Feuillade, 1911) – della serie "La vita com'è" – l'ambiente finanziario non è che un pretesto per una favola che annuncia il Feuillade di *Fantômas* e co. Tutt'altra è la dimensione impegnata di Griffith in questo film del 1909, *A Corner in Wheat* dove "to corner" si deve tradurre per "speculare al fine di ottenere un monopolio". Il monopolio del grano, dunque. Titolo che più esplicito non si può. La semplicità luminosa ottenuta grazie ad un uso esemplare dell'estetica del "quadro" fa di *A Corner in Wheat* un'emozionante ballata sociale, un equivalente magistrale di quella che si potrebbe cantare nelle strade dei quartieri poveri.

Infine *Die Börsenkönigin* (Edmund Edel, 1916) deve essere considerato come uno dei grandi classici di Asta Nielsen. Con una durezza che le si confà, la Nielsen è qui la donna d'affari. Ma anche innamorata, e... con qualche ruga, donna matura. Questo mélange di registri emozionali assai diversi è sostenuto da una regia efficace che, in una scena splendida dove si vede la Nielsen correre in abito lungo e mantello di pelliccia in un paesaggio industriale, fa precipitare il film in un genere di follia melodrammatica vicina a, eh sì... Douglas Sirk.

Eric De Kuyper

... Or how recent events make the past come back to life. More specifically: how certain movies from the first decades of filmmaking take on a different dimension today. Here are four films chosen randomly – one British, one French, one American and one German – and belonging to different genres: a farcical comedy, an adventure movie, a social commentary film and a melodrama. Two are from 1909 and could be included in the program put together by my friend Mariann Lewinsky. What they all have in common is the setting where the film's action takes place: the world of banking and finance. A few years ago the plot of *An Attempt to Smash a Bank* (Theo Frenkel, 1909) would have seemed unintelligible; now it is clear as day. We know enough now about the risks and consequences of a financial crisis to "fill" in the gaps (a hint for understanding the plot: don't mistake the female character for the banker's wife, she is actually his daughter!!!).

All of a sudden these films seem relevant today.

In *Le Trust* (Louis Feuillade, 1911) – sub-genre "Life as It Is" – the financial setting is just a pretext for a story that foreshadows the Feuillade of *Fantômas* and co. Griffith has a totally different take in his 1909 film *A Corner in Wheat*, in which "to corner" means "speculating in order to obtain a monopoly". The monopoly of wheat. A movie title could not be more explicit. The visual simplicity of the film created by an exemplary use of tableaux makes *A Corner in Wheat* a moving ballad with a social message, a masterful equivalent of songs sung in the streets of poor neighborhoods.

Last *Die Börsenkönigin* (Edmund Edel, 1916). It should be considered one of Asta Nielsen's great classics. Nielsen portrays a business woman with a severity that suits her. But she is also a woman in love and... with a few wrinkles lining her face, also a mature woman. The combination of different emotional registers is held together by effective directing; in a splendid scene with Nielsen running in a long gown and fur cape in an industrial landscape the directing takes the film to the melodramatic heights of, yes... Douglas Sirk.

Eric De Kuyper

A cura di / Curated by Janet Bergstrom

Si ringrazia / Thanks to Eric De Kuyper

The Shanghai Gesture Stati Uniti, 1941 Regia: Josef von Sternberg

■ T. it.: *I misteri di Shangai*; Sog.: dall'opera di John Colton; Scen.: Josef von Sternberg, Geza Herczeg, Jules Furthman, Karl Vollmoller; F.: Paul Ivano; Mo.: Sam Winston; Scgf.: Boris Leven; Mu.: Richard Hageman; Su.: Jack Noyes; Int.: Gene Tierney (Victoria Charteris), Victor Mature (Doctor Omar), Walter Huston (Sir Guy Charteris), Ona Munson (Madre Gin Sling), Phyllis Brooks (Dixie Pomeroy), Eric Blore (il contabile); Prod.: Arnold Pressburger; Pri. pro.: 25 dicembre 1941 ■ 35mm. D.: 99'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: George Eastman House

The Shanghai Gesture (...) è in un certo senso la quintessenza dell'universo di Sternberg.

È innanzitutto la storia di una vendetta. Quella di Mother Gin Sling, tenutaria di una lussuosa casa da gioco, contro Sir Charteris, uomo d'affari puritano che tenta di far chiudere il suo locale. Vendetta che assumerà la forma di una messinscena. Come sempre in Sternberg, l'ambiente è sovrano: centro e motore dell'azione, ma anche dell'assunto. Mother Gin Sling è il suo ambiente. Tutto parte dal fatto che la si vuole far sloggiare. Questo atto sconsiderato, dalle motivazioni ambigue, non può condurre che alla morte. Non quella dei due avversari, ma dell'unica di questo universo che conservi un po' di vita. Perché l'universo di Sternberg è quello di una sorta di vampirismo, di divoramento dei valori, dove ombre e luci si contrappongono meno di quanto si contaminino reciprocamente... Fin dai titoli di testa, viene dato il la. Domina il glauco, in tutti i sensi del termine. Il mondo che ci viene descritto, è totalmente corrotto dal desiderio. Corrotto, vale a dire divorato, attaccato, quasi distrutto. Desiderio che si nutre solo della morte dell'altro, della sua trasformazione in oggetto, della sua assimilazione all'ambiente. Da qui la scelta di quella casa da gioco, luogo dove gli esseri si mescolano, dove il denaro passa di mano in mano, dove ognuno è altro, altrove. L'esotismo (di paccottiglia) di Sternberg trova qui il suo senso: alterità radicale, supporto del sogno e eccitante del desiderio. Un desiderio che non può soddisfarsi che di un altrove tanto più irraggiungibile quanto più è solo il segno di un esotismo confuso, irreali, e per questo indistruttibile. Nessuno sfugge realmente a questo ambiente tentacolare e affascinante, se non con la fuga. Quella del puritano Charteris – di cui



The Shanghai Gesture (...) is in a certain sense the epitome of Sternberg's world.

First, it is a revenge story. The revenge of Mother Gin Sling, the owner of a luxurious casino, against Sir Charteris, a puritanical business man who tries to make her close her gambling house. A vengeance that will become a *mise en scène*. As is always the case for Sternberg, the setting is king: it is the heart of the action and the undertaking. Mother Gin Sling is the setting. Everything starts off because someone wants to drive her out. This inconsiderate act with ambiguous motives can only lead to death.

Not the death of the two adversaries, but the only inhabitant of this world that still has some sign of life. Sternberg's world is one of vampires, of devouring values, of light and dark that are more frequently juxtaposed then integrated... Right from the opening credits, the tone is set. Glauco, in all senses of the word, dominates. The world described has been corrupted by desire. Corrupt, devoured, attacked, practically decimated. Desire that feeds on the death of another, of being transformed into an object, of its absorption into the surroundings. Hence the choice of that particular casino, a place where beings mix, where money changes hands, where everyone is someone and somewhere else. Sternberg's (trash) exoticism makes sense here: total otherness, dreams as support and desire as stimulant. A desire that cannot be satisfied by anything other than a place so out of reach that it is merely a representation of a confused, unreal and indestructible exoticism. No one can really break free from the grasp of this bewitching environment, if not by escaping. The escape of puritanical Charteris – whose moral baseness is eventually revealed – is the very image of his foolish spiritual ambitions: sinking into the crowd, in the corrupt city, in the haze that

si scopre allora la bassezza morale – è l'immagine stessa delle sue velleità spirituali: immersione nella folla, nella città corrottrice, nella bruma che apre il film, dove si confondono schermo e scenografia, luce e oggetto, desiderio e incoscienza.

Joël Magny, *The Shanghai Gesture*, "Cinéma 82", n. 280, aprile 1982

opens the film, where screen and scenery, light and object, desire and lack of conscience are all mixed up.

Joël Magny, *The Shanghai Gesture*, "Cinéma 82", n. 280, April 1982

The Epic that Never Was

Gran Bretagna, 1965 Regia: Bill Duncalf

■ Scen.: Bill Duncalf; Op.: Charles Parnall, David Findlay, David Samuelson, Alan Featherstone, Robert Kauffman; Mo.: Brian Keene; Voce narrante: Dirk Bogarde; Int.: Robert Graves, Josef von Sternberg, Merle Oberon (Messalina), Flora Robson (Imperatrice Livia), Emlyn Williams (Caligola), Eileen Corbett (segretaria di edizione), John Armstrong (costumista), Charles Laughton (Claudius); Prod.: Bill Duncalf per BCC (TV) ■ 35mm. D.: 71'. Versione inglese / English version ■ Da: collezionista

Il documentario della BBC, *The Epic That Never Was*, è la storia avvincente – narrata essenzialmente dalle interviste con chi vi partecipò – di *I, Claudius* di Josef von Sternberg, la super-produzione del 1937 di Alexander Korda, che fu lasciata incompiuta dopo numerose settimane di riprese. Vediamo circa venti minuti di rushes che Sternberg stesso aveva montato in scene parziali, ritornando brillantemente (dopo *Crime and Punishment* e *The King Steps Out*) al suo stile di messinscena, per un film che, se l'avesse completato, sarebbe stato senz'altro annoverato fra i suoi più belli. Ma quando la protagonista Merle Oberon ebbe un grave incidente automobilistico, Korda, anziché sostituire la sua futura moglie, arrestò definitivamente la produzione. Il film era basato sui libri di Robert Graves incentrati sull'imperatore romano Tiberio Claudio, che salì al potere spacciandosi per un idiota. Sia il documentario che le memorie di Sternberg focalizzano le difficoltà emotive di Charles Laughton nell'impersonare Claudio. Il documentario critica il gelido trattamento che il regista riservò all'attore, mentre Sternberg descrive il lavoro con Laughton in termini simili alla sua esperienza sulla performance che ottenne dal masochista Emil Jannings. I brani che vediamo, rivelano che Laughton diede una delle più toccanti e sfumate performance della sua carriera, brillantemente diretto e fotografato. Il costumista John Armstrong si doleva che Sternberg – sulla scia di Stroheim – avesse trasgredito la fedeltà storica quando richiese sessanta vestali vergini anziché sei, e più nude possibile. Janet Bergstrom



The BBC documentary, The Epic that Never Was, is the absorbing story – told mainly through interviews with participants – of Josef von Sternberg's I, Claudius, producer Alexander Korda's 1937 British super-production, that was abandoned unfinished after several weeks of shooting. We see over 20 minutes of rushes that Sternberg himself had edited into partial scenes, showing a brilliant return (after Crime and Punishment and The King Steps Out) to his signature mise en scène, a film that would

have counted among his finest had it been completed. But when leading lady Merle Oberon was in a serious automobile accident, rather than replace his future wife, Korda ended the production. The film is based on Robert Graves' books about the Roman emperor Tiberius Claudius, who rose to power by posing as an idiot. Both the documentary and Sternberg's memoirs focus on Charles Laughton's emotional difficulties enacting Claudius. The documentary appears to side against the director's cold treatment of the actor, whereas Sternberg describes working with Laughton in terms similar to his excursus on bringing a performance out of the masochistic Emil Jannings. The footage we see shows Laughton giving one of the most moving, nuanced performances of his career, brilliantly directed and photographed. Costume designer John Armstrong complained that Sternberg – harking back to Stroheim – broke with historical accuracy when he demanded 60 vestal virgins rather than 6, and as naked as possible. Janet Bergstrom

Josef von Sternberg, een retrospectieve

■ F.: Ghislain Cloquet; Int: Josef von Sternberg, Dorothée Blank; Prod.: Jacques Ledoux, Denise Delvaux, BRT ■ 16mm. D.: 75'.
Versione inglese e fiamminga / English and Flemish version ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique per concessione di VRT

All'epoca dell'omaggio e della retrospettiva di Josef von Sternberg al festival di Mannheim, nel 1966, Harry Kümel aveva fatto la conoscenza del cineasta e gli aveva espresso la propria ammirazione. Kümel, che realizzava per la televisione fiamminga (BRT) delle lunghe interviste con grandi cineasti, un po' sullo stile di *Cinéastes de notre temps*, ebbe l'idea di invitare Josef von Sternberg a Bruxelles. Jacques Ledoux, curatore della Cineteca Reale del Belgio, anch'egli grande ammiratore del maestro, si unì a questa impresa. Io ero all'epoca un giovane produttore che lavorava al servizio film della televisione. Per alcuni giorni accompagnammo Josef von Sternberg a Bruxelles, gli facemmo visitare il Museo Wiertz, gli facemmo scoprire Félicien Rops, poi vennero i momenti delle interviste serie. La mia prima sorpresa fu di vedere un signore di piccola statura, agile, assai taciturno, parco delle sue emozioni, e di una modestia che mi sembrava inattesa per un grande regista hollywoodiano. Ben presto, l'immagine stereotipata del grande regista hollywoodiano svanì.

Harry Kümel aveva tenuto a riceverlo all'aeroporto nella VIP-Room. Avrebbe voluto anche un tappeto rosso... Ma la Sabena si domandava chi fosse questa celebrità sconosciuta. Fortunatamente il prestigio della televisione arrotondava gli angoli. Io avevo aspettato il loro arrivo nell'atrio dell'hotel, ed essendo lunga l'attesa, mi ero messo a leggere: i ricordi dell'infanzia viennese di Arthur Schnitzler. Dopo, prendendo un caffè, von Sternberg mi domandò se poteva prendermi il libro (era in tedesco) perché il soggetto lo interessava enormemente. Beninteso glielo donai seduta stante. All'improvviso percepii anche che questo piccolo signore era rimasto malgrado tutto molto viennese. Il piccolo sorriso ironico all'angolo delle labbra non riusciva sempre a dissimulare un fondo di asprezza – ben comprensibile – in merito alla sua carriera. Sotto il suo aspetto calmo e riservato si nascondevano dei sentimenti e delle emozioni più forti di quanto si potesse sospettare (se ne scoprono delle tracce nella corrispondenza con la critica tedesca Frieda Grafe che data di quell'epoca ed è stata pubblicata postuma a cura di suo marito Enno Patalas nel decimo volume dei suoi scritti). Così, durante la colazione, von Sternberg non riusciva a capire perché, in questo grande hotel, non potesse ottenere... un succo di pompelmo invece di un succo d'arancia. La sua modestia era senza dubbio anch'essa... viennese. Perché a sentirlo tutti i suoi film erano stati fatti con le sue mani. Si era tentati di crederlo, tanto profondo era il suo interesse per tutto ciò che lo circondava. Così al ristorante si domandava all'improvviso come fosse stato fabbricato il tavolo intorno a cui prendevamo posto, che genere di lavoro di falegnameria l'avesse reso possibile...

Belgio, 1969 Regia: Harry Kümel

At the Josef von Sternberg tribute and retrospective at the 1966 Mannheim festival, Harry Kümel met the filmmaker and expressed his admiration for von Sternberg. At the time Kümel was working on interviews with important filmmakers somewhat in the style of Cinéastes de notre temps for Belgian television (BRT), and he had the idea to invite Josef von Sternberg to Brussels. Jacques Ledoux, curator of the Royal Belgian Film Archive and yet another fan of the director, joined the undertaking. At the time I was a young producer working for a film program for television. We showed Josef von Sternberg around Brussels for a few days, we took him to the Wiertz Museum, introduced him to Félicien Rops, and then it was time for serious interviewing. I was first surprised by this small, agile, taciturn man, sparing with his emotions and unexpectedly modest for a big Hollywood director. The stereotypical image of Hollywood directors quickly vanished into thin air. Harry Kümel wanted to meet him in the airport's VIP-Room. He would have wanted a red carpet too... But Sabena wanted to know who this unknown celebrity was. Fortunately, TV's prestige smoothed things out. I waited for them in the lobby of the hotel, and since it was a long wait I decided to read: Arthur Schnitzler's childhood memories of Vienna. Later over a cup of coffee, von Sternberg asked if he could borrow the book (it was in German) because he was very interested in the story. Needless to say I gave him the book at once. All of a sudden, I sensed that this small man was, despite it all, still Viennese at heart. His small ironic smile at the corner of his lips could not conceal that hint of bitterness – completely understandable – about his career. Under his calm and reserved exterior hid sentiments and emotions that were stronger than could be imagined (a trace of which can be seen in his correspondence with the German critic Frieda Grafe dating from the time and published posthumously by her husband Enno Patalas in the tenth volume of her writings). At breakfast von Sternberg could not understand why in this grand hotel he could not get... grapefruit juice instead of orange juice. His modesty undoubtedly was also... Viennese. By just listening to him it sounded like he made all his films by hand. It was easy to think so because of his deep interest in everything that surrounded him. For instance, at the restaurant – he suddenly would ask how the table we were sitting at was made, what type of carpentry had been employed to make it...

Then it was time for the moment we were all afraid of because neither Harry nor I had the personality of an aggressive journalist! I detested interviewing filmmakers. Chatting with Truffaut, Tati or Resnais was truly a pleasure... but when the camera started rolling

Venne il momento che temevamo di più perché né Harry né io avevamo il temperamento da giornalisti d'assalto! Io addirittura detestavo intervistare i cineasti. Intrattenersi con Truffaut, Tati o Resnais era un autentico piacere... ma dal momento che la macchina da presa si metteva in moto, un pudore e un rispetto per l'intimità mi impedivano di porre delle domande, che d'altronde mi sembravano tutte stupide. Sì, e allora monsieur von Sternberg, Marlene?... Lungo silenzio, poi un gesto teatrale e senza dubbio ripetuto spesso, di von Sternberg che trae dal suo gilet l'orologio, e mostra con un ampio gesto e senza commenti la catena d'oro: le lettere che formano i due nomi erano articolate fra gli anelli. Beninteso il quadro avrebbe potuto appartenere a... una scena in un film di von Sternberg!

Qualche mese più tardi, Josef von Sternberg moriva. Alla partenza aveva donato a Jacques Ledoux un autoritratto...

Eric De Kuyper

modesty and a respect for privacy prevented me from asking the questions, which, moreover, all seemed insignificant. Yes, well, monsieur von Sternberg, Marlene?...

A long silence, a theatrical gesture, one undoubtedly repeated: von Sternberg pulls out a watch from his gilet and with a sweeping gesture without words holds up its gold chain: the letters of the two names hung between the links. Needless to say, the picture could easily have been... a scene in one of von Sternberg's films!

A few months later, Josef von Sternberg died. Before leaving he gave Jacques Ledoux a self-portrait...

Eric De Kuyper

DOSSIER CINEFILIA / CINEPHILIE - HENRI LANGLOIS

Parlons cinéma Francia, 1976-1977 Regia: Harry Fishbach

■ Episodi 1, 4, 6; T. alt.: *Les Anticours d'Henri Langlois*; F.: Michel Deloïre, Claude Lichtenberg, Yves Pouffary, Alain Pillet; Mo.: Alan Collins, Marcus Manton; Int.: Henri Langlois, François Truffaut, Alexander Trauner, Pierre Kast, Eric Rohmer, André S. Labarthe, Harry Fishbach; Prod.: TV Ontario ■ 16mm. L.: 2810 m. (6 episodi). D.: 258'. Versione francese / French version ■ Da: Cinémathèque Française

Episodio 1 – La Nouvelle Vague; i grandi registi (Charlie Chaplin, Georges Méliès, Andy Warhol, Jean-Luc Godard, Roberto Rossellini, Sergej Ejzenstein); i grandi produttori (Pathé Frères, Carlo Ponti, Ferdinand Zecca, Darryl Zanuck).

Episodio 4 – “Il cinema è stato fatto dai milionari”: il cinema e Alexandre Trauner. La Pathè, gli esordi nel cinema e il rapporto con Lazare Meerson; “Eravamo tutti pittori, poi architetti”; i film più importanti (*Hôtel du nord* e *Les Enfants du Paradis*); il dopoguerra.

Episodio 6 – “Langlois è l'uomo del futuro”: Langlois e la *Cinémathèque*. Un omaggio di Pierre Kast e di alcuni giovani al festival di Cannes; intervista a Rohmer; Langlois parla di cineteché, libri, nazisti, di Bergman e Rossellini, di Lumière e Méliès.

Parlons cinéma o *Les Anticours d'Henri Langlois* è costituito da un insieme di brevi film o più esattamente di capitoli. Ogni capitolo è dedicato a un cineasta oppure a un periodo cerniera significativo di un paese o di un altro o di uno stile o di un altro, oppure ad un gruppo di uomini la cui azione fu, in un certo periodo, decisiva per il corso del cinema. Sì, il corso del cinema, non il corso di cinema. In ogni capitolo, in effetti, Henri Langlois ci fa visitare meno il Museo che ha creato, di quanto non deambuli nella storia del cinema, come se la scenografia dietro di lui fosse indifferente o piuttosto come se si trattasse di un'anticamera enigmatica che conduce ad una camera che racconterebbe tante storie meravigliose quanti film esistono da proiettare. Ora non solo la scenografia, ma la registrazione stessa di ciò che dice Langlois è priva di solennità. Cammina,

Parlons cinéma or *Les Anticours d'Henri Langlois* is a group of short films, or, more precisely, chapters. Each chapter focuses on a filmmaker or important moments of one country or another or of one style or another, or a group of men whose activity was decisive at a certain time for the direction of Film. Yes, the direction of Film, not the direction of film. As opposed to taking us on a tour of his museum, in each chapter Henri Langlois takes us for a walk through the history of cinema, as if the scenery behind him were indifferent or as if it were a mysterious antechamber connected to a room that could tell as many wonderful stories as there are films to be screened. But it is not just the scenery that lacks solemnity, even the recording of what Langlois says is without formality. He walks, he sits down in one spot or another, he changes position,

si siede in qualsiasi luogo, cambia posto, scivola da uno spazio ad un altro. (...) Langlois parla di ciò che ha trovato. E ciò che ha trovato è pressoché tutto il cinema, in ogni caso l'essenziale. La sua impresa eroica di salvare il più gran numero possibile di copie di film, di metterle al riparo dal tempo distruttore, dalle cattive condizioni di conservazione, dall'indifferenza delle case di produzione, dalla volontà di far scomparire o dal desiderio di distruggere, ha creato in lui, oltre ad un senso vigile della precarietà delle cose, un'acuta familiarità con i film, con la loro materia, il loro *éclat* luminoso, la loro perdita di *éclat*, con il ritmo dello svolgimento di una bobina, il flusso delle immagini che riempiono un minuto di tempo di proiezione, con i crepitii delle prime piste sonore, i solenni effetti sonori dei primi tempi, l'affinamento continuo delle voci, la posizione spaziale della musica dietro le voci o davanti agli sfondi, l'evoluzione dell'impiego del colore fino alla sua alterazione progressiva nel tempo. Questa familiarità è una conoscenza innanzitutto fisica dei film.

Langlois, nel dopoguerra, ha provato ai cineasti, salvando i loro film, che esistevano come testimoni e come artisti di questo terribile XX secolo così sollecito a catalogare le popolazioni, le nazioni e le razze; e a loro, che non sapevano affatto che stavano creando l'arte moderna per eccellenza, Langlois ne ha fatto prendere coscienza offrendo un improvviso elemento obiettivo: quello di poter mostrare tranquillamente e regolarmente i loro film.

Jean-Claude Biette, *Tout se lie sur un autre plan*, in *La persistance des images*, Cinémathèque Française, Paris 1996



he glides from one space to another. (...) Langlois talks about what he finds. And what he found is nearly always cinema, and in every case it is something fundamental. His heroic undertaking of saving the largest amount possible of film prints, to protect them from the destructive hands of time, bad preservation conditions, the indifference of production companies, destruction or disappearance, instilled in him not only a keen sense of the precariousness of things but also an intense familiarity with the films, with their substance, their bright luster and loss of it, the reel's rhythm, the flow of images filling one minute of projection time, with the cackling of the first audio tracks, the solemn sound effects of early films, the constant improvement of the sound of voices, the spatial position of the music behind the voices or in front of the background, the evolution of using color and its progressive alteration over time. This type of familiarity is above all physical knowledge of film.

During the post-war period, by saving their films, Langlois proved to filmmakers that they were witnesses and artists of this terrible 20th century bent on cataloguing peo-

ples, nations and races; they had no idea they were creating the quintessential form of modern art but were made aware of this fact because Langlois offered them an unexpected objective element: being able to show their films regularly.

Jean-Claude Biette, *Tout se lie sur un autre plan*, in *La persistance des images*, Cinémathèque Française, Paris 1996

Robert Bresson ni vu ni connu

Francia, 1965-1994 Regia: François Weyergans

■ Prod.: AMIP, La Sept Arte, INA ■ Beta SP. D.: 64'. Versione francese / French version ■ Da: AMIP

Nel 1965, dopo aver realizzato sei film in vent'anni, Robert Bresson prepara *Au hasard Balthazar*. Discreto e poco loquace, non ha finora mai accordato un'intervista filmata. Accetta di essere uno dei "Cinéastes de notre temps" e di rispondere alle domande di un giovanissimo e ancora sconosciuto François Weyergans. Trent'anni dopo, François Weyergans, oggi rinomato scrittore, presenta il film dell'epoca e rievoca le condizioni della sua realizzazione.

"Riprendere è comprendere, ma comprendere nel senso di... non nel senso di spiegare, ma nel senso di amare, gustare. Ma la ripresa è anche un esproprio, anche quello che lei sta facendo con me mi sembra una presa di possesso della mia persona e mi sento di dire che quando riprendo i miei protagonisti ho come l'impressione di rubare qualcosa. Credo ci sia una frase di Cocteau, molto bella, che a questo proposito dice: "È come rubare una pedina alla morte" e proprio questa fortissima impressione ho provato quando la televisione mi ha permesso di vedere il film che Roger Stéphane aveva fatto su Cocteau qualche tempo prima della sua morte: questo impossessarsi di qualcuno, questa specie di furto. Ho questa impressione quando giro, quando cerco di riprendere quello che a ragione il mio protagonista cerca di nascondere, come anche quello che lui non sospetta sia in gioco in quel momento. Secondo me esiste solo un punto nello spazio dal quale vedere una cosa e in fondo non si tratta di vista, ma di una visione, la visione attraverso un solo occhio; certi film danno fastidio perché le cose sono viste da più occhi, mentre bisogna che sia solo un occhio a vedere, un solo spirito che abbia interpretato questa visione e si sente bene in certi film, e anche nei miei, quando la macchina da presa non è nel posto in cui dovrebbe essere, troppo in avanti, troppo indietro, troppo in alto o troppo in basso".

Robert Bresson, *Robert Bresson ni vu ni connu*, tr. it. in *Cinema, del nostro tempo*, a cura di Flavio Vergerio, CSC-Editrice Il Castoro, Milano, 1998

In 1965, after making six films over twenty years, Robert Bresson began work on Au hasard Balthazar. Reserved and not very talkative, he had never given a filmed interview. He accepted to be part of "Cinéastes de notre temps" and answered the questions of a then very young and unknown François Weyergans. Thirty years later François Weyergans, today a well-known writer, presents the film and reconstructs the atmosphere of the film's making.

"Shooting a film means understanding, but understanding in the sense of... not in the sense of explaining, but in the sense of loving, of relishing. Shooting a film is also a taking of property. For instance, even what you are doing now with me is in a way taking possession of my person, and I think that when I film my protagonists it is as though I am stealing something. There is a very fine expression that Cocteau said, I think, about this very point: 'It is like stealing a pawn from death', and this was precisely my impression when I saw on television Roger Stéphane's film about Cocteau shortly before he died: taking possession of someone, a type of theft. This is my impression when I am shooting, when I try to film what my protagonist is trying to hide and what he does not think is at play in that very moment. In my opinion, there is only point of view from which to see a thing, and it is not really a question of sight but of vision, vision through just one eye; some films are annoying because things are seen through many different eyes when there should only be one eye that sees, one mind that has interpreted the vision, and in some films, even in mine, things feel right when the camera is not where it should be, either too close, too far away, too high up or too low."

Robert Bresson, *Robert Bresson ni vu ni connu*

La Nouvelle Vague par elle-même

Francia, 1964-1995 Regia: Robert Valey, André S. Labarthe

■ Prod.: AMIP, La Sept Arte, INA ■ Beta SP. D.: 57'. Versione francese / French version ■ Da: AMIP

Derogando al principio della collezione che s'interessa abitualmente ad un cineasta e alla sua opera, *La Nouvelle Vague par elle-même*, realizzato nel 1964, cerca di rendere conto di questo formidabile

Departing from the documentary series' focus on one filmmaker and his works, La Nouvelle Vague par elle-même, made in 1964, provides an account of the movement that revitalized French cinema. A

movimento che ha scosso e rinnovato il cinema francese. Una riedizione di queste interviste a caldo di tredici cineasti fra cui Claude Chabrol, Jean Rouch, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, François Truffaut, Agnès Varda...

"In Francia si crede ai generi, si pensa che in una tragedia si debba piangere e sferzare delle coltellate e che in una commedia si debba ridere e dare calci nel didietro. Allora quando Shakespeare è arrivato con le due cose insieme, per molto tempo è stato considerato un selvaggio e un personaggio volgare. E, fatte le debite proporzioni, modestamente, è un po' quello che è accaduto con certi film, con i tre quarti della produzione della Nouvelle Vague, la cui ambizione è giustamente quella di mescolare i generi e di mischiare le carte e nulla impedisce che uno che ha ricevuto un calcio nel didietro non possa ricevere tre minuti dopo una coltellata. (...)

Questo [*Les Carabiniers*, 1963] è un film contro la guerra. Ci sono due film sulla guerra che non hanno funzionato: c'è il mio, *Les Carabiniers*, e il film di Dewever, *Les Honneurs de la guerre*: erano due film sinceri e molto semplici sulla guerra e sono stati delle catastrofi, mentre tutti gli altri film, come *The Longest Day* (il giorno più lungo) e gli altri, sono stati dei successi formidabili, perché le persone amano molto i film di guerra, amano molto veder massacrare le persone e torturare le donne, violentare delle vecchie e quant'altro, tutto questo piace molto, ma dev'essere per la salvezza della patria. In quei due film invece si dimostrava che la stupidità della guerra deriva dalla stupidità della gente, allora credo che non si siano fidati, non hanno avuto voglia di vederli".

Jean-Luc Godard, estratto dal suo intervento nel film, tr. it. in *Cinema, del nostro tempo*, a cura di Flavio Vergerio, CSC-Editrice Il Castoro, Milano, 1998



re-release of these spur of the moment interviews with thirteen filmmakers including Claude Cabrol, Jean Rouch, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, François Truffaut, Agnès Varda...

"In France, people believe in genres, tragedies are for crying and stabs in the back, and comedy is for laughing and kicks in the rear. When Shakespeare appeared with both things together, he was consid-

ered a vulgar and savage figure for a long time. Obviously to a different extent, modestly speaking, that is what happened with some films, with three fourths of the Nouvelle Vague production, the ambition of which is to mix genres, to mix things up a bit, where nothing stops a character from being kicked in the behind and three minutes later being stabbed in the back. (...)

This [*Les Carabiniers*, 1963] is a film against war. There are two war films that did not work: my film *Les Carabiniers* and Dewever's *Les Honneurs de la guerre*: they were two very simple, honest films about war, and each was a catastrophe, whereas all the other films, like *The Longest Day*, were incredible successes because people love war films, they love seeing people slaughtered and women tortured, the elderly raped and whatever else, as long as it is for the sake of saving the country. These two films showed instead the stupidity of war, which is the result of human stupidity, so I think that they could not be trusted, and no one felt like seeing them."

Jean-Luc Godard, excerpt from his interview

Georges Franju, le visionnaire

Francia, 1997 Regia: Jean-François Vallée

■ Prod.: AMIP, France 3 ■ Beta SP. D.: 45'. Versione francese / French version ■ Da: AMIP

A partire da interviste inedite girate per *Cinéastes de notre temps* e da estratti dei suoi film (*Judex*, *Le sang des Bêtes*, *La tête contre les murs*), André S. Labarthe propone un ritratto di Georges Franju la cui opera, in apparenza incoerente, è interamente centrata intorno alla riflessione sulla giustizia e la libertà.

With unseen interviews shot for *Cinéastes de notre temps* and excerpts from his films (*Judex*, *Le sang des Bêtes*, *La tête contre les murs*), André S. Labarthe offers a portrait of Georges Franju, whose seemingly disconnected work deals with a central theme: justice and freedom.

“Non il fantastico, l'insolito. Vale a dire che la scena fantastica lo è sempre nella forma; prendo per esempio quello che mi diceva Marcel Allain. L'autore di *Fantômas* diceva: “Lei capisce, ho inventato il maestro del terrore, il personaggio della paura perché ho messo un passamontagna sulla testa dell'attore”. Senza dubbio ha creato il personaggio dello spavento, il personaggio del fantastico e del terrore. Ma il personaggio del fantastico e del terrore attraverso la potenza della maschera: allora sì quando si vede *Fantômas*, *Fantômas* con il passamontagna, questo è il terrore. È il terrore, ma un terrore di pura forma. Invece per me *Fantômas* è il maestro del terrore, della paura, dell'angoscia, quando è senza maschera, quando è tra la folla. Quando Feuillade gli fa prendere il metrò, quando sta tra la gente, quando si sa che è lì... non lo si riconosce e si sa che è lì per uccidere. L'insolito è ciò che mi attira, perché l'insolito è l'angoscia”.

Georges Franju, *Georges Franju, le visionnaire*, tr. it in *Cinema, del nostro tempo*, a cura di Flavio Vergerio, CSC-Editrice Il Castoro, Milano, 1998

“Not fantasy, the unusual. That is, a fantasy scene always is such in form; take, for example, what Marcel Allain once said to me. The Fantômas writer said: ‘You see, I created a character of terror and fear because I put ski mask on the actor.’ Without a doubt he created a character of fear, fantasy and terror. But a frightful fantasy character through the power of a mask: when we see Fantômas wearing a ski mask, then terror is created. It is terror, but terror that is purely form. For me personally, though, Fantômas is a terrifying character not when wearing the mask but when he is out in the crowd. When Feuillade puts him on the subway, when he is among people, when we know he is there... he is not recognized and we know he is there to kill. What is unusual attracts me, because the unusual is what creates anxiety.”

Georges Franju, Georges Franju, le visionnaire

Mosso Mosso - Jean Rouch comme si... Francia, 1997 Regia: Jean-André Fieschi

■ Prod.: AMIP, La Sept Arte, INA ■ Beta SP. D.: 73'. Versione francese / French version ■ Da: AMIP

Il film si apre con un estratto di *Moi, un noir* (1958): Oumarou Ganda racconta a Petit-Jules (e forse inventa davanti a noi) la sua guerra d'Indocina: “Tutto questo non è niente, Petit-Jules, tutto questo non è niente...” Un mattino di febbraio 1997, alla terrazza del Café Bullier a Montparnasse, Jean Rouch inzuppa il suo terzo croissant nella sua grande tazza di caffè nero. Monologa: “Dai Dogon ho imparato una regola di vita straordinaria, che finalmente è senza dubbio la mia regola di vita: fare come se quello che si racconta fosse vero... E facendo ‘come se’ credo che si sia molto più vicini alla realtà. Che ne pensi tu, compagno?” Nove mesi più tardi, sui bordi del fiume Niger, il paese dei suoi debutti, della sua “prima inquietudine etnografica”, Jean Rouch fece come se stesse girando davanti a me i dodici primi piani de *La vache merveilleuse*, con i suoi amici di sempre Damouré Zika, Tallou Mouzourane, il fantasma di Lam Ibrahim Dia, oggi scomparso, e che aveva immaginato la storia. Affrettiamoci: i galli della sera cantano.

The film opens with an excerpt from Moi, un noir (1958): Oumarou Ganda telling Petit-Jules (and perhaps creating it in front of our eyes) about the Indochina War: “All of this is nothing, Petit Jules, all of this is nothing...” A February morning in 1997, on the terrace of Café Bullier in Montparnasse, Jean Rouch dunks his third croissant in a large cup of coffee. He soliloquizes: “I learned an extraordinary life rule from the Dogon, which has finally become my life rule: to live as if what is told were true... By living ‘as if’ I think that one gets much closer to reality. What do you think, my friend?” Nine months later, along the edges of the Niger River, the country of his debut, of his “first ethnographic concern”, Jean Rouch pretends to be shooting the twelve close ups of La vache merveilleuse with his friends Damouré Zika, Tallou Mouzourane, the ghost of Lam Ibrahim Dia, no longer with us today, and that he had made up the story. We had better hurry up: the evening roosters are crowing.

Bernard Chardère ou le cinéma comme humanisme Francia, 2008 Regia: Vincent Lowy

■ F.: Pierre Corbasson; Mo.: Sylvain Feugier; Su.: Bertrand Répelin; Mu.: Vincent Lowy; Int.: Bernard Chardère, Michel Ciment, Sonia Bove, Thierry Fremaux, Pierre-William Glenn, Max Schoendorff, Bertrand Tavernier, Paul-Louis Thirard, Jean-Jacques Bernard (voce); Prod.: CLC Productions, CinéCinéma, TLM con la partecipazione del CNC - Archives Françaises du Film ■ Digibeta. D: 51'. Versione francese / French version ■ Da: CLC Productions

Quando lanciò nel 1983 la prima stagione dell'Institut Lumière, Bernard Chardère fece agire le vecchie complicità. Per lui, che fondò la rivista "Positif" a Lione nel 1952 con i suoi compagni del liceo du Parc e che da allora dedicò la sua esistenza ad animare "altrove che a Parigi" lo spirito di una contro cultura che passava attraverso molte cose fra cui il cinema, è un po' un coronamento. Senza sovvenzioni (ama ripeterlo per meglio reclamarne il diritto), aveva fondato dei cineclub, animato delle riviste, curato dei libri, lanciato con il pittore Max Schoendorff i CICL. Qui, la sfida è anche assai eccitante: riaffermare un'origine, ricompensare un luogo di memoria, offrire istituzionalmente il cinema alla città di Lione che, senza saperlo, disponeva di questo luogo unico al mondo. La strada del Premier-Film, quindi: "come indica il suo nome", scrive Bernard Chardère. Sostenuto da una équipe ridotta ma convinta, e aiutato da quelle locomotive agguerrite che sono le cineteche francesi e europee, lancia l'Institut Lumière a tutta velocità.

Thierry Frémaux, estratto dall'omaggio reso all'Institut Lumière dal Centre Pompidou nel 1995.

Giornalista (de "L'Express" soprattutto), critico (ha fondato la rivista "Positif"), scrittore (è uno specialista di Prévert, dei fratelli Lumière...), animatore energico di cineclub, regista di alcuni corto e mediometraggi, produttore (con la sua società Les Films du Galion), Bernard Chardère è innanzitutto un cinefilo inesauribile, appassionato, impegnato e fervido di idee. Nel 1975 si batte per salvare dalla distruzione il Château Lumière, poi per rinnovarlo. Crea la Fondazione nazionale della Fotografia che dirigerà dal 1978 al 1982. Nel 1982, viene fondato ufficialmente l'Institut Lumière per il cinema e l'audiovisivo. Bernard Chardère ne assume la direzione e Bertrand Tavernier è nominato Presidente. Raymond Chirat incrementa degli archivi monumentali (migliaia di libri, dossier, fotografie, affiche...). Per dieci anni, animerà egli stesso quel luogo, talvolta accompagnato da sua moglie Alice Chardère, sviluppando un programma di mostre, proiezioni, incontri.



When Bernard Chardère kicked off Institut Lumière's first season in 1983, he let all the usual suspects come into play. It was a crowning moment for a man who had founded the magazine "Positif" in Lyon in 1952 with some high school friends and who had a mission to encourage counter-culture, including film, "anywhere but in Paris". Without a single subsidy (he loves repeating this to better claim his right), he

founded film clubs, started magazines, edited books, and with the painter Max Schoendorff had launched CICL. The challenge here was rather exciting: reclaim origins, pay homage to a place of history, provide a film institution to the city of Lyon, which, without knowing it, was home to this site, the only one of its kind in the world. The path for Premier-Film, "as its name indicates," writes Bernard Chardère. Backed by a small team of believers and with the help of experienced French and European film archives, he launched the Institut Lumière at full speed.

Thierry Frémaux, excerpt from the Centre Pompidou's tribute to the Institut Lumière in 1995.

A journalist (especially for "L'Express"), critic (he founded the magazine "Positif"), writer (he is an expert on Prévert, the Lumière brothers...), energetic film club organizer, director of short and medium length films, and producer (with his company Les Films du Galion), Bernard Chardère is first and foremost an untiring, committed and passionate cinephile. In 1975 he fought to save the Château Lumière from destruction and then renovated it. He created the National Photography Foundation, which he ran from 1978 to 1982. In 1982, the Institut Lumière was officially founded. Bernard Chardère became its director, and Bertrand Tavernier was nominated president. Raymond Chirat enlarged the massive collection (thousands of books, dossiers, photos, posters...). For ten years Chardère was the life behind the institute, developing exhibitions, screenings and events, often with the help of his wife Alice Chardère.

DOSSIER DOPPIO SGUARDO, NOTE SULLA CENSURA TRA FRANCIA E ITALIA DOSSIER DOUBLE REGARD, NOTES ON CENSORSHIP IN FRANCE AND ITALY

Programma a cura di / *curated by* Laurent Garreau

in collaborazione con / *in collaboration with* Jean A. Gili, Valerio Cocchi, Andrea Meneghelli, Tatti Sanguineti e Pier Luigi Raffaelli

In occasione della pubblicazione del libro *Archives secrètes du cinéma français (1945-1975): Et Dieu créa la censure* di Laurent Garreau, e dell'apertura al pubblico del sito *Italia Taglia*, Jean A. Gili, Laurent Garreau, Tatti Sanguineti e l'équipe della Cineteca di Bologna (Italia Taglia), propongono "Doppio sguardo", serie di assaggi sulle censure dei film in Francia e in Italia dal 1947 al 1967.

Da anni la Cineteca, con il supporto della Direzione Generale per il Cinema lavora sui territori della censura e la pubblicazione del libro di Garreau, che esce cento anni dopo la nascita della censura in Francia, era un'occasione troppo ghiotta per verificare un possibile territorio comune per ricercatori italiani e transalpini.

Il pubblico potrà quindi scoprire alcuni dei film che hanno potuto giustificare interdizioni, tagli e etichettature come *Le avventure di Giacomo Casanova / Les aventures et les amours de Casanova* (1955) di Steno, *Le Petit Soldat* (1960) di Jean-Luc Godard o *La Religieuse* (Susanna Simonin, la religiosa, 1966) di Jacques Rivette. Vedrà come, intorno a numerosi casi inediti, a che punto la storia della censura in Italia e in Francia rifletta le evoluzioni delle nostre società dopo la Seconda guerra mondiale. Le fonti utilizzate per raccontare questa storia provengono da archivi inediti in Francia e in Italia.

Per quanto riguarda la Francia, la consultazione degli archivi dei comitati d'epurazione, delle autorità coloniali e della commissione di controllo permettono di mostrare nel corso degli anni e dei film, le molteplici sfaccettature della censura cinematografica e di precisare l'ancoraggio morale e politico di un'amministrazione in allerta sul contenuto di tutti i film prodotti nel paese. Da parte italiana, gli archivi della Direzione Generale per il Cinema rendono conto dell'influenza del Governo sul contenuto dei film.

All'indomani della Seconda guerra mondiale il cinema era un'arte fortemente popolare, conseguentemente la Francia e l'Italia dispiegarono delle strutture di controllo delle loro industrie cinematografiche che presentano caratteristiche comuni e anche diverse. L'appuntamento del Cinema Ritrovato è solo un primo tentativo per analizzare in modo dettagliato come la politica agì sulla censura. Si può comprendere come, tramite le interdizioni che decideva e raccomandava, la censura potesse incitare i produttori ad un cinema di puro intrattenimen-



In honor of the publication of Archives secrètes du cinéma français (1945-1975): Et Dieu créa la censure by Laurent Garreau and the public launch of the website Italia Taglia, Jean A. Gili, Laurent Garreau, Tatti Sanguineti and the team at Cineteca di Bologna (Italia Taglia) present "Double Regard", glimpses at film censorship in France and Italy between 1947 and 1967. For years the Cineteca, with the support of the Direzione Generale per il Cinema, has been exploring the territory of censorship.

The publication of Laurent Garreau's book, 100 years after censorship began in France, was the perfect occasion for evaluating the common ground covered by Italian researchers and their transalpine counterparts.

Audiences will have the opportunity to see clipped films that warranted banning, cutting and labeling such as Steno's Le avventure di Giacomo Casanova (1955), Jean-Luc Godard's Le Petit Soldat (1960) or Jacques Rivette's La Religieuse (1966). With a number of unseen cases, audiences will witness to what extent the history of censorship in Italy and France reflects developments in our societies after World War II. The sources used to tell this particular story come from hitherto unexplored archives in France and in Italy. In the case of France, by examining the archives of purge commissions, colonial authorities and the censorship board we are able to show the multi-faceted nature of cinematographic censorship over the course of time and filmmaking and peg the moral and political anchoring of an administration on the alert about the content of films the country produced. As for Italy, the archives of the Direzione Generale per il Cinema provide an account of the Government's influence on film content.

Right after World War II, cinema was a very popular art form, and, as a result, France and Italy created entities controlling their respective film industries – entities that share some traits yet are different in other regards. This Cinema Ritrovato event is just a first attempt at analyzing how politics affected censorship. Through prohibitive measures that had the power to decide and recommend, we can sense how censorship could prompt producers to make films of pure entertainment. Similarly, with the system of pre-censorship or "preventive censorship" (of screenplays), negotiations began to take place between producers and censors, considering that the board's decisions

to. Anche come, tramite il sistema della "precensura" o "censura preventiva" (sulle sceneggiature), si instaurassero delle negoziazioni tra produttori e censori, dato che i giudizi della commissione suscitavano talvolta l'autocensura presso i cineasti, il che avrà delle conseguenze indirette sulle produzioni europee e internazionali. Questa sezione ci conduce alla vigilia degli eventi del 1968, al momento di scossa in cui, con l'evoluzione dei costumi, il sistema di controllo diviene arcaico...

Attraverso cinque sessioni tematiche e la presentazione di numerosi casi di censura, la sezione "Sguardi incrociati" affronterà la rappresentazione della famiglia, del clero cattolico, della sessualità nel cinema francese e italiano, la violenza sullo schermo e l'influenza che gli esperti le attribuiscono sui comportamenti criminali, la storia politica e i suoi soggetti tabù.

Famiglia

In vent'anni, le evoluzioni nella rappresentazione della famiglia permettono di misurare, da una parte, un certo conservatorismo condiviso, e, d'altra parte, sensibili differenze di valutazione tra le censure francese e italiana su dei soggetti quali il divorzio o l'adulterio.

LE DIABLE AU CORPS (*Il diavolo in corpo*, Francia, 1947) Regia: Claude Autant-Lara

LA RONDE (*La Ronde – Il piacere e l'amore*, Francia, 1950) Regia: Max Ophüls

BÉBERT ET L'OMNIBUS (*Pierino la peste*, Francia, 1963) Regia: Yves Robert

Violenza

Vecchia come il cinema, la fede in un'influenza del cinema sulla criminalità perdura fino ad oggi. Si fonda generalmente su dei dati statistici destinati a rafforzare la loro scientificità. Ritorniamo su qualche caso di film polizieschi e sui giudizi dei censori che li giudicano.

DU RIFI CHEZ LES HOMMES (*Rifi*, Francia, 1955) Regia: Jules Dassin

LE DEUXIÈME SOUFFLE (*Tutte le ore feriscono... l'ultima uccide!*, Francia, 1966) Regia: Jean-Pierre Melville

Politica/Storia

Corto e lungometraggi, documentari, fiction, i censori non hanno voluto lasciare passare nulla dal momento che si trattava di mostrare i periodi bui delle loro storie nazionali. Le misure adottate contro tali produzioni dovevano essere esemplari per essere dissuasive e suscitare l'autocensura.

LES ANNÉES FOLLES (*Gli anni folli*, Francia, 1960) Regia: Mirea Alexandresco, Henri Torrent

LA BATTAGLIA DI ALGERI (*Italia-Algeria*, 1966) Regia: Gillo Pontecorvo

sometimes caused self-censorship among filmmakers, which would have indirect consequences for European and international productions. This section leads us up to the eve of 1968, to a moment of change in which, with the metamorphosis of mores, the system of control became something of the past...

With these five theme based sessions and the presentation of numerous censorship cases, the section "Crossing Glances" deals with the representation of the family, the Catholic clergy, sexuality in French and Italian film, violence on the screen and its influence on criminal behavior according to experts, political history and its taboos.

Family

Over a twenty year period, developments in how the family is represented reveal, on the one hand, a shared conservatism and, on the other, perceptible differences between French and Italian censorship about issues like divorce and adultery.

LE DIABLE AU CORPS (France, 1947) Director: Claude Autant-Lara

LA RONDE (France, 1950) Director: Max Ophüls

BÉBERT ET L'OMNIBUS (France, 1963) Director: Yves Robert

Violence

As old as film, the conviction that movies influence crime endures today. This belief is generally based on statistical information destined to increase their scientific nature. We return to a few cases of detective films and the censorship board's assessment of them.

DU RIFI CHEZ LES HOMMES (France, 1955) Director: Jules Dassin

LE DEUXIÈME SOUFFLE (France, 1966) Director: Jean-Pierre Melville

Politics/History

Shorts and feature films, documentaries and fiction works, censors left no stone unturned when it came to showing the dark moments of national history. The measures taken against such productions had to be a dissuasive sign that would encourage self-censorship.

LES ANNÉES FOLLES (France, 1960) Director: Mirea Alexandresco, Henri Torrent

LA BATTAGLIA DI ALGERI (*Italy-Algeria*, 1966) Regia: Gillo Pontecorvo

MOURIR À MADRID (*Morire a Madrid*, Francia, 1963) Regia: Frédéric Rossif

Religione

Se la Democrazia Cristiana è ben installata al potere in Italia, i francesi hanno un generale de Gaulle che deve contare su un voto cattolico di massa durante le prime elezioni presidenziali a suffragio universale proprio mentre scoppia il caso di *Suzanne Simonin ou La Religieuse* di Diderot.

LA RELIGIEUSE (*Susanna Simonin, la religiosa*, Francia, 1966) Regia: Jacques Rivette

BOTTA E RISPOSTA (Italia, 1950) Regia: Mario Soldati

Il caso Buñuel

Sessualità 1

Se per tutti gli anni Cinquanta sugli schermi cinematografici italiani arrivava ciò che si riteneva potesse essere accettato da Pio XI, dal 1955 al 1961, la censura francese esitava tra tolleranza e inasprimento nei confronti dell'erotismo. A partire dal 1961, degli esperti esaminano particolarmente i film dal contenuto sessuale. Oggetto di zizzania, questi film animano e contraggono le relazioni tra i censori... talvolta ben dopo le delibere.

LE AVENTURE DI GIACOMO CASANOVA / LES AVENTURES ET LES AMOURS DE CASANOVA (Italia-

Francia 1955) Regia: Steno

O.K. NERONE (Italia, 1951)

Regia: Mario Soldati

EVA Francia-Italia, 1962

Regia: Joseph Losey

IL BELL'ANTONIO / LE BEL ANTONIO

(Italia-Francia, 1960)

Regia: Mauro Bolognini

UNE FEMME MARIÉE (*Una donna sposata*, Francia, 1964) Regia: Jean-Luc Godard

Sessualità 2

Donna oggetto per gli uni, immagine della modernità per gli altri, Brigitte Bardot si è vista censurata nella maggior parte dei paesi del mondo (e l'Italia fece bene la sua parte). Questa seconda sessione dedicata alla sessualità rende conto di colei che, per un periodo, ha simboleggiato la sessualità femminile nel mondo.

Il caso Martine Carol

Il caso Brigitte Bardot

MOURIR A MADRID (France, 1963) Director: Frédéric Rossif

Religion

While in Italy Democrazia Cristiana reigned, the French had a Generale de Gaulle who depended on the Catholic vote during the first presidential elections with universal suffrage the same year as the explosive case of Suzanne Simonin ou La Religieuse de Diderot.

LA RELIGIEUSE (France, 1966) Director: Jacques Rivette

BOTTA E RISPOSTA (Italy, 1950) Director: Mario Soldati

The Case of Buñuel

Sexuality 1

While in the 50s whatever hit the Italian screen had to be something that would have been considered acceptable by Pope Pius XI, from 1955 to 1961, the French censorship board was suspended between tolerance and hostility towards eroticism. As of 1961, experts paid particular attention to the sexual content of film. The subject of disagreement, these films animated and cooled relations between censors... sometimes way after their decisions.

LE AVENTURE DI GIACOMO CASANOVA (Italy-France 1955)

Director: Steno

O.K. NERONE (Italy, 1951) Director: Mario Soldati

EVA (France-Italy, 1962) Director: Joseph Losey

IL BELL'ANTONIO (Italy-France, 1960)

Director: Mauro Bolognini

UNE FEMME MARIÉE (France, 1964)

Director: Jean-Luc Godard



Sexuality 2

Female object for some, image of modernity for others, Brigitte Bardot was censored in most countries around the world (and Italy played its part well). This second session about sexuality gives an account of the woman who for a time symbolized female sexuality worldwide.

The Case of Martine Carol

The Case of Brigitte Bardot

FILM RESTORATION SUMMER SCHOOL / FIAF SUMMER SCHOOL 2009

Phase 1: Film Restoration Theory: distance learning, May 19 to June 23 (each Tuesday)

Phase 2: Introduction and Participation in Il Cinema Ritrovato Film Festival: Bologna, June 27 to July 4

Phase 3: Restoration Practice: Bologna, July 6 to July 17

La Film Restoration Summer School / FIAF Summer School 2009 è giunta alla sua terza edizione. Il corso, della durata di due anni, è dovuto all'impegno combinato della Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF) e dell'Association des Cinémathèques Européennes (ACE) in collaborazione con la Cineteca di Bologna e col laboratorio di conservazione e restauro L'Immagine Ritrovata.

Dopo il successo delle precedenti edizioni, FIAF, ACE, Cineteca di Bologna e L'Immagine Ritrovata propongono un nuovo programma di formazione dedicato al restauro cinematografico. Così come la precedente edizione del 2007, anche la Summer School 2009 si rivolge a specialisti e a professionisti del mondo del cinema, con priorità ai membri FIAF e ACE.

Scopo del progetto è l'insegnamento del restauro, della ricostruzione e della conservazione di un film attraverso tecnologie sia analogiche che digitali (due tipologie non necessariamente in alternativa tra loro). I partecipanti avranno la possibilità di lavorare a stretto contatto con uno staff altamente qualificato che li accompagnerà lungo tutte le fasi del processo.

Il corso si svolgerà nelle sale cinematografiche e nella biblioteca della Cineteca di Bologna, mentre il lavoro dei partecipanti avverrà nel laboratorio L'Immagine Ritrovata di Bologna.

La Film Restoration Summer School / FIAF Summer School 2009 è strutturata su tre linee principali.

Lezioni teoriche sul restauro cinematografico: per un mese prima dell'inizio del corso vero e proprio, i partecipanti potranno usufruire di lezioni teoriche, scaricabili online, su restauro digitale, accessibilità e conservazione.

Partecipazione al festival Il Cinema Ritrovato: la prima settimana sarà interamente dedicata alla XXIII edizione del festival Il Cinema Ritrovato, la più importante manifestazione organizzata dalla Cineteca di Bologna. In questo periodo verranno organizzati incontri della durata di due ore o più con specialisti di tutto il mondo.

Lezioni pratiche di restauro: per 10 giorni i partecipanti passeranno 8 ore quotidiane all'interno del laboratorio L'Immagine Ritrovata, avendo accesso a tutti i diversi settori del laboratorio stesso.

The Film Restoration Summer School / FIAF Summer School 2009 is starting again, for the third time, in May 2009. The two years course is the combined effort of Fédération internationale des Archives du Film (FIAF), Association des Cinémathèques Européennes (ACE), Cineteca di Bologna and L'Immagine Ritrovata film restoration and conservation laboratory.

After the successful previous editions, FIAF, ACE, Cineteca di Bologna and L'Immagine Ritrovata are ready to start a new training course in the field of film restoration. Like Summer School 2007, the 2009 course is aimed at specialists and people who work in the film industry. Priority will be given to FIAF and ACE members.

The project's main objective is to teach and update participants on how to restore, reconstruct, and preserve a film using analog and new digital technology, and how analog systems and new digital technologies can actually coexist. Participants will have the chance to experience everyday work in a highly specialized laboratory, including all departments and every step of the process, from beginning to end.

Training will take place at the Cineteca di Bologna's screening theatres and library, while the internship will be organized at the laboratory L'Immagine Ritrovata in Bologna.

The Film Restoration Summer School / FIAF Summer School 2009 is structured along three main lines of interest:

Film Restoration Theory: *for one month before the beginning of classes in Bologna, participants will be provided with weekly theory lessons, downloadable online. This distance learning will include lessons on new digital film restoration, access, and conservation.*

Introduction and Participation in Il Cinema Ritrovato Film Festival: *the first week will be entirely devoted to the 23rd edition of the Il Cinema Ritrovato film festival, which is Cineteca di Bologna's main international event. During the festival week, daily meetings of 2 hours or more with international specialists will be organized for all participants.*

Restoration Practice: *during the internship participants are expected to be in the premises of the laboratory L'Immagine Ritrovata for 8 hours a day, for 10 days. Participants will have access to all departments of the laboratory.*

EUROPA CINEMAS

Affrontare il gap generazionale

Seminario organizzato da Europa Cinemas, in collaborazione con la Cineteca di Bologna

Recenti studi in Germania hanno rilevato come il pubblico delle sale cinematografiche stia progressivamente invecchiando, con un raddoppiamento del gruppo degli over 60 e una corrispondente riduzione dei giovani under 30. Non sorprende che questi gruppi cerchino caratteristiche differenti nei film che preferiscono – aspetto che deve essere considerato da tutti i programmatori di cinema che lavorano nell'ambito. Il seminario di Europa Cinemas di quest'anno considererà il termine "Generazione" come tema principale, al fine di comprendere le diverse generazioni di spettatori e il loro rapporto con le 'generazioni' di film.

Il *Cinema Ritrovato*, certo, ci pone di fronte alla sfida di film che provengono da diverse 'generazioni' di cinema, che sono stati riscoperti e in molti casi magnificamente restaurati, e che ora si affiancano l'uno all'altro nel programma. Uno di questi, il film di apertura di Piazza Maggiore, *Scarpette rosse* (1948), sarà il soggetto di uno specifico studio. Come potrebbe questo restauro spettacolare, probabilmente disponibile sia in pellicola che in digitale, essere programmato nei cinema al meglio? Dovrebbe essere destinato in particolare modo al pubblico più giovane – così che possa sperimentare qualcosa di simile alla stessa fascinazione che colpì un giovane Martin Scorsese quando suo padre lo portò a vederlo a New York? O rappresenta piuttosto un'occasione di nostalgia per gli appassionati di cinema, che li riporta alla loro giovinezza e a quella del cinema tradizionale? O ancora, può essere presentato come un film fortemente innovativo da scoprire – un film che offre segreti e lezioni per i pubblici di oggi, qualunque sia il loro grado di competenza?

Queste sono domande concrete per gli esercenti della rete di Europa Cinemas, e la loro abilità nel promuovere e continuare a sviluppare l'esperienza cinematografica è vitale se il cinema deve rimanere un'esperienza di *proiezione sociale*, piuttosto che oggetto di un consumo esclusivamente domestico o scolastico. Come negli anni precedenti, inviteremo numerosi esperti che frequentano il festival per discutere i pro e i contro di diverse forme di presentazione e contestualizzazione. Uno di questi, Nick James, è da lungo tempo diretto-

Tackling the Generation Gap

Europa Cinemas Workshop, in collaboration with Cineteca di Bologna

Recent research in Germany has shown that the audience for cinema is getting older, with a doubling of the over-60 year old cohort and a matching reduction of the under-30s. Not surprisingly, these audience groups are also looking for different qualities in the films they prefer – which must be an important consideration for all cinema programmers working in the specialised sector. This year's Europa Cinemas Workshop will take 'Generations' as its main theme: understanding different generations of viewers and their relationship to 'generations' of film.

Il *Cinema Ritrovato*, of course, confronts us with the challenge of films from many different 'generations' of cinema which have been rediscovered and in many cases beautifully restored, and now jostle alongside each other in the programme. One of these, the opening film in the Piazza Maggiore programme, *The Red Shoes* from 1948, will be the subject of a special workshop 'case study'. How can this spectacular restoration, likely to be available in both digital and print forms, be best programmed in cinemas? Should it be aimed especially at young audiences – so that they might experience something of the same fascination that gripped a young Martin Scorsese when his father took him to see it in New York? Or is it an occasion for nostalgia among older filmgoers, reminding them of their youth and of traditional cinema? Or can it be presented as a boldly innovative film to discover – a film that still offers secrets and lessons for today's audiences, however sophisticated?

These are concrete questions for the programmers of the Europa Cinemas network, and their ability to improve and continue to develop the 'cinema experience' is vital if cinema is to remain an experience of social projection, rather than merely domestic or classroom consumption. As in previous years, we will be calling on various experts attending the festival to discuss the pros and cons of different forms of presentation and contextualisation. One of these, Nick James, is the long serving editor of *Sight and Sound*, the oldest continuously published film journal in the world. As *Sight and Sound* launches its online edition, is he pessimistic about the future of print

re di *Sight and Sound*, la più antica rivista di cinema pubblicata continuamente nel mondo. Nello stesso momento in cui *Sight and Sound* lancia la sua edizione online, James è pessimista sul futuro del giornalismo scritto? C'è un futuro per la critica professionale 'di mestiere', o sarà sempre di più compito della 'blogosfera' quello di contestualizzare film vecchi e nuovi e creare il desiderio di vederli? Scrittori e blogger saranno i benvenuti se vorranno unirsi al dibattito! Mentre la presentazione di film in digitale sta continuando a espandersi (anche se più lentamente di quanto ci saremmo aspettati), sentiremo parlare dei pro e contro di queste tecnologie, specialmente da parte degli archivisti. Parleremo delle nuove tendenze nell'accompagnamento dal vivo di film muti, che si è dimostrato una via popolare per attrarre pubblici in proiezioni che si tengono in sedi inusuali. E considereremo le implicazioni della possibilità di scaricare film classici da Internet per l'economia futura dell'edizione di DVD e, infine, per la presentazione dei film in sala.

Tutte queste nuove tecnologie e pratiche possono sembrare una minaccia per il futuro del cinema. Un nuovo report dell'UK Film Council rileva come gran parte dell'"impatto culturale" dei film oggi derivi dai media digitali. Ma il cinema può ancora agire come lo snodo nel quale la consapevolezza del cinema si genera e si ravviva. Per assumere questo ruolo, le sale cinematografiche devono sviluppare nuove abilità e nuove modalità con le quali rivolgersi ai loro diversi pubblici. A fianco delle nuove forme di comunicazione digitale, c'è stato, in molte parti d'Europa, un aumento delle 'comunità cinematografiche' nelle quali le persone si riuniscono per riscoprire il piacere di vedere film con amici. Ci chiediamo quindi: questi nuovi raggruppamenti sociali potrebbero essere intergenerazionali? Un nuovo spazio per ricostruire i pubblici, che colmi il 'gap generazionale', mentre la popolazione europea invecchia sempre di più – e che rifletta la realtà di crescenti difficoltà economiche in diversi Paesi? Il cinema, dobbiamo ricordare, non vive nel vuoto, e i nostri partecipanti, provenienti da un'estrema varietà di cinema di tutta Europa, ci ricorderanno le sfide locali che devono affrontare per rimanere una forza di attrazione in un'epoca di diverse forme di intrattenimento in competizione.

Il nostro seminario si concluderà, come ormai da tradizione, con la riconsiderazione del 'canone' del cinema europeo. Esploreremo la storia della creazione delle liste dei 'migliori film' e quali fattori hanno determinato questi elenchi nel passato, con particolare riferimento al gusto collettivo di alcune generazioni di critici influenti. Alla luce delle discussioni del seminario, ci chiederemo quali film i partecipanti ritengono i più importanti da scoprire per le giovani generazioni. C'è ancora una possibilità di attrarle proiettando film in bianco e nero, sottotitolati, e soprattutto europei, invece delle produzioni standardizzate degli studios?

Ian Christie, storico del cinema e vice presidente di Europa Cinemas

journalism? Is there a future for 'paid' professional criticism, or will we depend increasingly on the 'blogosphere' to put both new and old films in context, and create the desire to see them? Writers and bloggers are welcome to join the debate!

As digital film presentation continues to expand (although more slowly than many expected), we will inevitably hear about the pros and cons of these two technologies, especially from archivists. We will report on new trends in 'live' accompaniment of silent films, which has proved a popular way of attracting audiences to screenings in unusual venues. And we will consider the implications of being able to download classic films online for the future economy of DVD publication and, ultimately, cinema presentation.

All of these new technologies and practices might seem to threaten the future of cinemas. A new report from the UK Film Council shows that much of the 'cultural impact' of film now comes through digital media. But the cinema can still act as the hub, where awareness of film is generated and refreshed. To take on this role, cinemas must develop new skills and new ways of addressing their different audiences. Alongside the new forms of digital communication, there has been a resurgence of 'film societies' in many parts of Europe, where people come together to rediscover the pleasure of viewing with friends. Can these new social groupings be intergenerational, we might wonder? A new site for rebuilding audiences that bridges the 'generation gap' as Europe's population grows older – and that reflects the reality of growing economic hardship in many countries? Cinema, we have to remember, never exists in a vacuum, and our participants, drawn from a wide variety of cinemas across Europe, will remind us of the local challenges they face in remaining attractive in an era of competing entertainments.

Our workshop will conclude, as has become traditional, by reconsidering the 'canon' of European cinema. We look at the history of creating 'best film' lists and what factors have shaped these lists in the past, especially the collective taste of certain generations of influential critics. In light of the workshop's discussions, we ask what films do the participants believe are the most important for young audiences to discover now? Is there still a chance of attracting them to black and white films, to subtitled films, and above all to European films, rather than homogenised 'studio' fare?

Ian Christie, film historian and vice-president of Europa Cinemas

EFG – The European Film Gateway è un progetto triennale finanziato dalla Commissione Europea nell'ambito del Programma eContentplus. Obiettivo del progetto è la messa a punto di un portale online che offra un accesso integrato a oltre 700.000 oggetti digitalizzati: film, foto, poster, illustrazioni, materiali sonori e documenti testuali provenienti da archivi e cineteche europei.

Il progetto ha avuto avvio nel settembre 2008, con la partecipazione di 20 partner da 14 paesi europei. Mentre il portale è in corso di sviluppo (una versione beta pubblica è prevista per la metà del 2010), il progetto ora si sta concentrando sulla definizione degli standard di interoperabilità tecnica e semantica tra gli eterogenei database degli archivi partecipanti, e sulla soluzione delle problematiche relative al copyright delle immagini in movimento e in generale dei materiali legati al cinema.

EFG sarà linkato a Europeana – la biblioteca, museo e archivio digitale d'Europa – e vedrà in questo modo aumentato considerevolmente il numero delle sue collezioni e dei contributi al suo futuro sviluppo. Il progetto EFG è supportato dall'ACE (l'Associazione delle Cineteche Europee) e dalla Fondazione EDL, ed è coordinato dal Deutsches Filminstitut - DIF e. V. (Francoforte).

EFG – The European Film Gateway is a 3-year project funded by the European Commission under the eContentplus Programme with the aim of building an online portal offering integrated access to more than 700,000 digitised objects including films, photos, posters, drawings, sound and text materials from Europe's film archives and cinémathèques.

The project started in September 2008, bringing together 20 partners from 14 European countries in the EFG consortium. While developing the EFG portal service – a public beta version of the EFG portal is planned for mid-2010 – the project focuses on establishing technical and semantic interoperability between the heterogeneous databases of the contributing archives as well as finding solutions for rights clearance and IPR management for digitised moving images and cinema related material.

The European Film Gateway will be linked to Europeana – the European digital library, museum and archive – considerably increasing its collections and contributing to the portal's development and further enhancement.

The EFG project is supported by ACE (Association des Cinémathèques Européennes) and the EDL Foundation, and it is coordinated by the Deutsches Filminstitut - DIF e. V. (Frankfurt).

EFG partners:

Deutsches Filminstitut - DIF e.V.; Association des Cinémathèques Européennes; Cinemateca Portuguesa, Museu do Cinema; Cineteca del Comune di Bologna; Det Danske Filminstitut; EDL Foundation; Eremo srl; FernUniversität Hagen; Filmarchiv Austria; CNR-ISTI; Istituto Luce; La Cinémathèque Française; Lichtspiel - Kinemathek Bern; Lietuvos Centrinis Valstybės Archyvas; Magyar Nemzeti Filmarchívum; Národný filmový Archív; Nasjonalbiblioteket; Nederlands Filmmuseum; Reelport GmbH; Tainiothiki tis Ellados.

Co-funded by the European programme eContentplus



Contact:

Georg Eckes, Project coordinator
Deutsches Filminstitut – DIF e.V.
Email: eckes@deutsches-filminstitut.de
www.europeanfilmgateway.eu
www.europeana.eu

Il Premio intende dare visibilità e incentivare i prodotti di qualità realizzati in tutto il mondo nel settore dell'home entertainment. Al concorso partecipano DVD pubblicati dal 9 maggio 2008 al 20 aprile 2009, relativi a film di acclamata importanza e di produzione anteriore al 1975, rispettando così la vocazione più generale del Festival.

I premi previsti sono suddivisi in quattro categorie: Miglior DVD 2008/2009, Migliori Bonus, Miglior Riscoperta di un Film dimenticato, Migliore Collana/Cofanetto.

Giuria:

ALEXANDER HORWATH

Curatore e critico cinematografico e di arti visive, ha diretto la Viennale - Vienna International Film Festival e, dal 2002, è direttore dell'Österreichisches Filmmuseum a Vienna. È autore di pubblicazioni sul cinema della New Hollywood degli anni Sessanta e Settanta, sui film dell'avanguardia austriaca, su autori come Michael Haneke e il film scomparso di Josef von Sternberg, *The Case of Lena Smith*.

MARK McELHATTEN

Curatore di programmazioni film e video dal 1977. Archivista cinematografico per Martin Scorsese. Cofondatore e codirettore della sezione dedicata all'avanguardia del New York Film Festival, giunta ormai al decimo anno di esistenza. Curatore della serie *The Walking Picture Palace*. Collaboratore di vari Festival tra cui quelli di Rotterdam e Torino.

PAOLO MEREGHETTI

Critico cinematografico e giornalista italiano, è caporedattore spettacoli al "Corriere della Sera" e autore del dizionario *Il Mereghetti*. È stato consulente per il Festival del Cinema di Venezia, ha collaborato con RadioTre e Raitre e ha pubblicato numerosi saggi, su Orson Welles, Arthur Penn, Marco Ferreri, Bertrand Tavernier, Jacques Rivette.

JONATHAN ROSENBAUM

Critico cinematografico per il "Chicago Reader" dal 1987 al 2007, attualmente lavora come scrittore freelance e blogger sul sito jonathanrosenbaum.com. Tra le sue più recenti pubblicazioni figurano *Essential Cinema* e *Discovering Orson Welles*. Attualmente sta programmando una serie di commedie, *The Unquiet American*, per Austrian Film Archives e la Viennale in ottobre.

PETER VON BAGH

Finlandese, critico cinematografico a partire dagli anni '60, docente di storia del cinema a Helsinki, è direttore artistico del Midnight Sun Film Festival. Produttore e regista, vanta numerose pubblicazioni ed è considerato il più profondo conoscitore dell'opera di Aki Kaurismäki. Dal 2001 è direttore artistico del festival Il Cinema Ritrovato.

The award aims to encourage and give visibility to quality home entertainment products from around the world. The competition is open to DVDs released between May 9, 2008 and April 24, 2009 of an important film made prior to 1975 and thus generally in line with the festival's theme.

The awards are divided into four categories: Best DVD 2008/2009, Best Special Features (bonus), Best Rediscovery of a Forgotten Film, Best DVD Series/Best Box.

Jury:

ALEXANDER HORWATH

A curator and writer on film and visual art, he is the former director of the Viennale - Vienna International Film Festival and, since 2002, director of Österreichisches Filmmuseum (the Austrian Film Museum) in Vienna. Among his publications are books on New Hollywood Cinema of the 1960s/70s, Austrian avant-garde film, Michael Haneke and Josef von Sternberg's lost film The Case of Lena Smith.

MARK McELHATTEN

Independent Film and Video Curator since 1977. Film Archivist for Martin Scorsese. Co-founder and co-programmer of the New York Film Festival's annual Views from the Avant-Garde, now in its tenth year. Curator of the ongoing touring series The Walking Picture Palace. Frequent contributing curator to the Rotterdam International Film Festival, the Torino Film Festival, and others.

PAOLO MEREGHETTI

Italian cinema critic and journalist. Currently the head entertainment editor of "Corriere della Sera" and author of the dictionary Il Mereghetti. He has worked as a consultant for the Venice Film Festival, as well as working with RadioTre and Raitre. He has also published numerous studies (on Orson Welles, Arthur Penn, Marco Ferreri, Bertrand Tavernier, Jacques Rivette, etc.).

JONATHAN ROSENBAUM

He was the principal film critic for the "Chicago Reader" from 1987 through 2007, and he works today as a freelance writer and as a blogger at jonathanrosenbaum.com. His most recent books include Essential Cinema and Discovering Orson Welles, and he is programming a series of comedies, The Unquiet American, for the Austrian Film Archives and the Viennale in October.

PETER VON BAGH

On the scene since the 1960s, this Finnish film critic lectures on cinema at Helsinki University, and is also the artistic director of the Midnight Sun Film Festival. A producer and director, he has published numerous works, and is considered the all-time expert on Aki Kaurismäki's films. Since 2001 he has also been the artistic director of Il Cinema Ritrovato festival.

AKIRA KUROSAWA BOXSET (*I Sette Samurai, Il trono di sangue, La sfida del samurai, Vivere*, Giappone/1954-1957-1961-1952) di Akira Kurosawa – MONDO HOME ENTERTAINMENT SPA (Italia)

ANIMATION FILMS (Austria/1970-1974) di Maria Lassnig – INDEX DVD EDITION (Austria)

GLI ANNI EDISON (Italia/1954-1958) di Ermanno Olmi – FELTRINELLI REAL CINEMA (Italia)

AVANT-GARDE 1927-1937. SURREALISM AND EXPERIMENT IN BELGIAN CINEMA (Belgio/1927-1937) di Henri Storck, Charles Dekeukeleire, Henri D'Ursel, Ernst Moerman – CINEMATHEQUE ROYALE DE BELGIQUE (Belgio)

CARNET DE NOTES POUR UNE ORESTIE AFRICAINE (Italia/1970) di Pier Paolo Pasolini - CARLOTTA FILMS (Francia)

CHUNG KUO - CINA (Italia/1972) di Michelangelo Antonioni - CARLOTTA FILMS (Francia)

LE CINEMA DE MAI 68, UNE HISTOIRE Vol. 1 e 2 (Francia/1967-1968) di Collectif de l'Arc e Cinelutte – EDITIONS MONTPARNASSE (Francia)

DÉTRUISEZ-VOUS (Francia/1968) di Serge Bard – RE:VOIR VIDEO (Francia)

DOUGLAS FAIRBANKS BOXSET: A MODERN MUSKETEER (*His Pictures in the Papers, The Mystery of the Leaping Fish, Flirting with Fate, The Matrimaniac, Wild and Woolly, Reaching for the Moon, A Modern Musketeer, When the Clouds Roll by, The Mollycoddle, The Mark of Zorro, The Nut*, USA/1916-1921) di John Emerson, Christy Cabanne, Paul Powell, Allan Dwan, Victor Fleming, Theodore Reed, Fred Niblo – FLICKER ALLEY (USA)

EARRINGS OF MADAME DE... (Germania/1953) di Max Ophüls – THE CRITERION COLLECTION (USA)

EUROPA 51 (Italia/1952) di Roberto Rossellini - DOLMEN HOME VIDEO (Italia)

GPO FILM UNIT COLLECTION VOL. 2: WE LIVE IN TWO WORLDS (UK/1936-1938) di Harry Watt, Len Lye, Alberto Cavalcanti, Evelyn Spice, Humphrey Jennings, Lotte Reiniger, Norman McLaren, Pat Jackson, Richard Massingham, William Coldstream, Basil Wright – BFI VIDEO PUBLISHING (UK)

HITOKIRI (Giappone/1969) di Hideo Goshu – WILD SIDE VIDEO (Francia)

J'ACCUSE (Francia/1919) di Abel Gance – FLICKER ALLEY (USA)

JORIS IVENS, WERELDCINEAST (Olanda/1912-1988) di Joris Ivens – EUROPEAN FOUNDATION JORIS IVENS (Olanda)

THE JORGEN LETH COLLECTION (Danimarca/1963-2009) di Jorgen Leth – DANISH FILM INSTITUTE

MITCHELL LEISEN BOXSET (*Midnight, Easy Living, Remember the Night, Arise My Love, No Time for Love, Lady in the Dark*, USA/1937-1944) di Mitchell Leisen – FLAMINGO VIDEO - TEODORA (Italia)

IL MONDO PERDUTO (Italia/1954-1959) di Vittorio De Seta - FELTRINELLI REAL CINEMA (Italia)

NAGISA OSHIMA BOXSET: LA TRILOGIE DE LA JEUNESSE (*Une ville d'amour et d'espoir, Contes cruels de la jeunesse, L'enterrement du soleil*, Giappone/1959-1960) di Nagisa Oshima - CARLOTTA FILMS (Francia)

NERVEN (Germania/1919) di Robert Reinert - MÜNCHEN FILMMUSEUM (Germania)

NESSUNO TORNA INDIETRO (Italia/1943) di Alessandro Blasetti – RIPLEY'S FILM (Italia)

PETER IBBESTSON (USA/1935) di Henry Hathaway – WILD SIDE VIDEO (Francia)

PROYEKT INZHENERA PRAYTA (Russia/1918) di Lev Kuleshov – ABSOLUT MEDIEN GMDH (Germania)

LA RABBIA (Italia/1963) di Pier Paolo Pasolini e Giovannino Guareschi – RARO VIDEO-MINERVA CLASSICS (Italia)

RICHARD FLEISCHER BOXSET (*Child of Divorce, Armored Car Robbery, The Narrow Margin*, USA/1946-1950-1952) di Richard Fleischer - EDITIONS MONTPARNASSE (Francia)

TRAITÉ DE BAVE ET D'ÉTERNITÉ (Francia/1951) di Isidore Isou – RE:VOIR VIDEO (Francia)

TREASURES IV: AMERICAN AVANT-GARDE FILM, 1947-1986 – NATIONAL FILM FOUNDATION (USA)

UNDER FULL SAIL: SILENT CINEMA ON THE HIGH SEAS (*The Yankee Clipper, Around the Horn in a Square Rigger, The Square Rigger, Ship Ahoy, Down to the Sea in Ships*, USA/1927-1933) di Rupert Julian, Elmer Clifton, Alan Villiers – FLICKER ALLEY (USA)

VAMPYR (Danimarca/1932) di Carl Th. Dreyer – EUREKA ENTERTAINMENT (Inghilterra)

YÛKOKU (Giappone/1965) di Yukio Mishima - EDITIONS MONTPARNASSE (Francia)

Alain Baents svolge attività di musicista in Belgio. Come pianista e organista accompagna da una quindicina d'anni film muti, in particolare per la Cinémathèque Royale de Belgique.

Neil Brand è compositore, autore e musicista e ha accompagnato film muti per 25 anni al National Film Theatre di Londra e in numerosi festival internazionali. Si è dedicato inizialmente alla recitazione e ha composto musiche per documentari televisivi, DVD, musical teatrali.
www.neilbrand.com

Timothy Brock ha intrapreso ancora giovane la carriera di compositore e direttore d'orchestra. A soli 26 anni inizia la sua direzione artistica della Olympia Chamber Orchestra. Il suo impegno nel cinema muto risale al 1986. Nel gennaio del 1999 ha avuto inizio la collaborazione con gli eredi di Charlie Chaplin che gli hanno affidato il restauro e la ricostruzione di nove partiture originali.

Antonio Coppola, nato a Roma, ha studiato pianoforte, composizione e direzione d'orchestra. Dal 1974 si occupa esclusivamente di musica per cinema muto. Ha accompagnato film muti in tutto il mondo, collaborando anche con numerose televisioni. www.antoniocoppola.eu

Marco Dalpane ha studiato pianoforte e composizione al Conservatorio di Bologna. Autore di musiche per il teatro e la danza, da anni si dedica all'accompagnamento di film muti come pianista e compositore, collaborando con la Cineteca del Comune di Bologna.
www.marcodalpane.com

Henrik Otto Donner, compositore, jazzista e produttore musicale, ha studiato negli anni Sessanta con György Ligeti e Gottfried Michael Koenig. Ha scritto le musiche di cortometraggi e lungometraggi finlandesi. La sua prima partitura per il cinema muto è quella di *The Crowd* (La folla).

Maud Nelissen, pianista e compositrice, ha accompagnato per molto tempo i film del Nederlands Filmmuseum. Ha collaborato a lungo con la Dutch Film in Concert Foundation. È inoltre fondatrice dell'orchestra The Sprockets, che esegue le sue partiture ed i suoi arrangiamenti in Olanda e all'estero.
www.maudnelissen.com

Donald Sosin, compositore, arrangiatore, direttore. Newyorchese di nascita, è accompagnatore per le proiezioni di MoMA, Lincoln Center, BAM e AMMI, ma anche per le Giornate del Cinema Muto e numerosi altri festival.
www.silent-film-music.com

Gabriel Thibauddau, pianista e compositore canadese, specialista di musica di accompagnamento per il cinema muto, dal 1988 lavora per la Cinémathèque Québécoise come pianista, esibendosi anche nei più importanti festival sia come solista sia come membro di varie orchestre.
www.gabrielthibauddau.com

Alain Baents has been performing accompaniments for silent movies as a piano and organ soloist for years, mainly at the Cinémathèque Royale de Belgique.

Neil Brand is a composer/writer/musician who has accompanied silent films for 25 years at the National Film Theatre in London and at international festivals around the world. Trained originally as an actor, he has composed scores for TV documentaries, DVD releases and musical theatre.
www.neilbrand.com

Timothy Brock started his career as a composer and conductor at a very young age. At 26, he became principal conductor of the Olympia Chamber Orchestra. His relationship with silent films began in 1986. Since 1999 he has been working with the Chaplin family, who asked him to restore and reconstruct nine original scores.

Antonio Coppola was born in Rome and studied piano, orchestra conducting and composition. Since 1974 he has worked exclusively on the accompaniment of silent films. He has accompanied silent films all over the world, including work with several Tv.
www.antoniocoppola.eu

Marco Dalpane studied piano and composition at the Conservatory of Bologna. He has written musical scores for theatre and dance performances. For many years now he has been collaborating with the Cineteca del Comune di Bologna accompanying music for silent movies as a piano soloist and composer. www.marcodalpane.com

Henrik Otto Donner, composer, jazz musician and record producer, studied with György Ligeti and Gottfried Michael Koenig in the Sixties. He has written scores for many Finnish short and feature films. The score of The Crowd is his first attempt at music for a silent movie.

Maud Nelissen, pianist and composer, has played for several years at the Nederlands Filmmuseum. She has worked closely with the Dutch Film in Concert Foundation and founded the group The Sprockets, with which she performs her own compositions and arrangements in Holland and in other countries.
www.maudnelissen.com

Donald Sosin, composer/arranger/conductor. A native New Yorker, he plays for films at MoMA, Lincoln Center, BAM, AMMI, Pordenone, and other festivals around the world.
www.silent-film-music.com

Gabriel Thibauddau, pianist and composer, is a Canadian specialist in musical accompaniment for silent movies; since 1988 he has been working at the Cinémathèque Québécoise. He has also played at various festivals as a piano soloist or member of different orchestras.
www.gabrielthibauddau.com



L'Europa ama i festival europei

Come luogo privilegiato d'incontro, di scambio e di scoperta, i festival offrono un ambiente stimolante e accessibile per quell'ampissima gamma di talenti, storie ed emozioni che è la cinematografia europea. Il Programma MEDIA dell'Unione Europea ha il fine di promuovere l'eredità audiovisiva europea, per incoraggiare la circolazione transnazionale di film e incentivare la competitività dell'industria audiovisiva. Il Programma MEDIA riconosce il ruolo culturale, educativo, sociale ed economico dei festival, contribuendo a finanziarne, nel 2008, ben 85 in tutta Europa. Questi festival si distinguono per la ricchezza e la varietà delle occasioni di programmazione, di collaborazione e di incontro tra professionisti e pubblico, per le loro iniziative educative e per l'attenzione che dedicano al rafforzamento del dialogo interculturale. Nel 2008, i festival sostenuti dal Programma MEDIA hanno proiettato più di 18.700 opere europee per quasi 2.9 milioni di amanti del cinema.

Il Programma MEDIA è lieto di sostenere la 23^a edizione de Il Cinema Ritrovato ed estende i suoi migliori auguri per un evento stimolante e tutto da scoprire a tutti gli ospiti del festival.

Unione Europea
MEDIA PROGRAMME
http://www.ec.europa.eu/information_society/media/index_en.htm

Europe loves European Festivals

A privileged place for meetings, exchanges and discovery, festivals provide a vibrant and accessible environment for the widest variety of talent, stories and emotions that constitute Europe's cinematography. The MEDIA Programme of the European Union aims to promote European audiovisual heritage, to encourage the transnational circulation of films and to foster audiovisual industry competitiveness. The MEDIA Programme acknowledged the cultural, educational, social and economic role of festivals by co-financing 85 of them across Europe in 2008.

These festivals stand out with their rich and diverse European programming, networking and meeting opportunities for professionals and the public alike, their activities in support of young professionals, their educational initiatives and the importance they give to strengthening inter-cultural dialogue. In 2008, the festivals supported by the MEDIA Programme screened more than 18,700 European works to more than 2.9 million cinema-lovers.

MEDIA is pleased to support the 23rd edition of Il Cinema Ritrovato and we extend our best wishes to all festival goers for an enjoyable and stimulating event.

European Union
MEDIA PROGRAMME
http://www.ec.europa.eu/information_society/media/index_en.htm

INDICE DEI FILM / FILM INDEX

140	Ah! Le donne!	21	Crowd, The
85	Âme des moulins, L'	22	Dafnis kai Chloe
76	American Madness	115	Danse du flambeau, La
115	Amoureux de la femme à barbe	82	[Danses serpentine]
36	Anni difficili	28	Danseuse Microscopique, La
124	Asagao nikki	123	Dans l'Afrique mystérieuse
117	Assommoir, L'	115	Dans l'Hellade
206	Attempt to Smash a Bank, An	103	Day's Pleasure, A
123	Au Maroc: Tanger	85	Deauville-Trouville. La plage et le front de mer
29	Auberge du Bon Repos, L'	117	Deux devoirs, Les
185	Autour de Brazzaville	71	Dirigible
18	Bandit's Wager, A	125	Dobbelgänger
174	Bank Holiday	193	Donna ha ucciso, Una
216	Bernard Chardère ou le cinéma comme humanisme	197	Donna libera, Una
112	Bersaglieri, I	133	Donnerwetter - Tadellos! - Schutzmann Lied
139	Biglietto da mille, Il	67	Donovan Affair, The
77	Bitter Tea of General Yen, The	134	Dope Head Clancy
115	Blériot traverse la Manche	33	Drei Marien und der Herr von Marana, Die
194	Boia di Lilla, Il	87	Drums Along the Mohawk
207	Börsenkönigin, Die		
120	Bouée, La	115	Electric Policeman, The
22	Boul se met au verre...	132	En Camargue – Course de taureaux à Saintes Maries
134	Buon anno	118	Enfant prodigue, L'
43	Buono, il brutto, il cattivo, Il	41	Enfer d'Henri Georges-Clouzot, L'
		120	Enlèvement, L'
124	Capriciosa	209	Epic That Never Was, The
24	Cauchemar, Le	28	Equilibre Impossible, L'
138	Cenerentola	27	Excelsior!
200	Cento cavalieri, I		
186	Ceux du maquis	115	Fable de Psyche, La
166	Chanson d'Armor	82	Fée aux fleurs, La
27	Chapeau à surprise, Le	30	Fée Carabosse, La
128	Chasse à la panthère	120	Fée des grèves, La
30	Chaudron infernal, Le	115	Femme doit suivre son mari, Une
138	Che paese allegro!	131	Festa dei gigli a Nola, La
127	Chien jaloux, Le	82	Feu d'artifice
127	Cinématographie des microbes, La	19	Feu Mathias Pascal
133	[Collection de cartes postales]	168	Feux de la mer, Les
127	Comme on se rencontre	192	Fiamma che non si spegne
133	Comment se fait le fromage de Hollande	112	Fidanzata di Cretinetti, La
115	Concorso di bellezza fra bambini a Torino	60	Fiddlesticks
118	Conquête, Une	84	Fillettes de Bretagne
117	Corderie, Une	120	Film-ist. 7-12
206	Corner in Wheat, A	164	Finis terræ
177	Corrupteurs, Les	82	Flammes mystérieuses, Les
122	Country Doctor, The	85	Fleurs. Bouquets dans des vases
134	Cowboy Millionaire, The	68	Flight
115	Cretinetti paga i debiti	75	Forbidden
130	Cretinetti re dei ladri	181	Français souvenez-vous
122	Cricket on the Hearth, A	182	France est foutue, La
186	Croix de Lorraine en Italie	139	Francobollo raro, Il

172	Friday the Thirteenth	35	Make Way for Tomorrow
140	Fuga di Socrate, La	201	Maria Zef
56	Fulton Fisher's Boarding House	124	Mariage en Auvergne, Un
44	Fuoco!	63	Matinée Idol, The
		131	Matrimonio abissino
18	Garrison Triangle, The	138	Meridiana del convento, La
105	Gentleman of Paris, A	134	Midsummer Night's Dream, A
214	Georges Franju, le visionnaire	72	Miracle Woman, The
45	Giù la testa	118	Mireille
144	Gorié Sarry	118	Moines et guerriers
133	Graf von Luxemburg, Der – Mädel klein Mädel fein	50	Momia, Al
124	Grande fête du cinquantenaire de Yokohama	180	Monsieur Girouette ou La guerre de cent ans
149	Granitsa	132	Monsieur qui a mangé du taureau, Un
51	Gu ling jie shao nian sha ren shi jian / Brighter Summer Day, A	30	Monstre, Le
		83	Moonlight Trip on the Nile
		165	Mor vran
134	Hiawatha	127	Mort du Duc d'Enghien, La
24	Homme de tête, Un	215	Mosso mosso – Jean Rouch comme si...
83	Homme qui marche sur sa tête, L'	128	Moulin maudit, Le
132	Hunting Scenes		
		28	Nain et géant
24	Illusionniste double et la tête vivante, L'	123	Nationale stoet ter verheerlijking vande inlijving van Congo bij Belgie antwerp
180	Images et paroles du Maréchal Pétain		
52	Images From the Playground	196	Nel gorgo del peccato
178	Inconnus dans la maison, Les	150	Nepokorennye
131	Industria della carta nell'isola di Liri, L'	112	Nerone
128	Industrie de la peau des serpents au Java	112	Niagara in Winter Dress, The
84	Inferno, L'	84	North Sea Fisheries and Rescue
130	Iulius Caesar	83	Norwegische Eisenbahnfahrt
		190	Nostri sogni, I
180	Jardin sans fleur, Le	213	Nouvelle Vague par elle-même, La
210	Josef von Sternberg, een retrospectieve	25	Nouvelles luttes extravagantes
		140	Nozze di Figaro, Le
132	Kobenhavn i sne	85	Nubia, Wadi Halfa and the Second Cataract
69	Ladies of Leisure	37	Occupes-toi d'Amélie! / Occupati di Amelia
127	Lampe, La	104	One Week
132	Latham's Machine Being Towed in after his Wonderful Flight on Oct 22 nd	84	Open Road, The
		165	Or des mers, L'
105	Laughter	30	Oracle de Delphe, L'
112	Légend du premier violon, La	124	Otello
199	Legioni di Cleopatra, Le	143	Où est la vérité?
145	Leon Drey		
134	Lines of White on a Sullen Sea	91	Pandora and the Flying Dutchman
24	Livre magique, Le	211	Parlons cinéma
59	Long Pants	184	Paroles d'honneur
47	Louisiana Story	115	Pas-de-deux et soli
154	Maciste	173	Passing of the Third Floor Back, The
161	Maciste all'Inferno	112	Patrizia e schiava
155	Maciste alpino	181	Permissionnaires n'oubliez-pas
157	Maciste contro la morte	133	Philtre maudit, Le
160	Maciste contro lo sceicco	147	Piat nevest
158	Maciste in vacanza	130	Piccolo garibaldino, Il
156	Maciste innamorato	95	Pierrot le Fou
159	Maciste nella gabbia dei leoni	122	Pippa Passes

73	Platinum Blonde	139	Successo diplomatico, Un
120	Pneu machin boit l'obstacle, Le	102	Sunnyside
131	Polentone a Pont Canavese, Il	57	Super Hooper-Dyne Lizzies
179	Pontcarral, colonel d'empire	83	Surprises de l'amour, Les
133	Porcelaines tendres	115	Surprises de l'aviation, Les
120	Possession de l'enfant, La		
115	Pouponnière, Une	124	Tame Animals at Work
84	Prekrasnaya Lyukanida	84	Tartans of Scottish Clans
131	Primo giro ciclistico d'Italia	134	Tell-Tale Blotter, The
112	Princess Nicotine	167	Tempestaire, Le
146	Protiv voli otsov	61	That Certain Thing
		27	Tonneau des danaïdes, Le
138	Raggi "Z", I	94	Track of the Cat
70	Rain or Shine	131	Trafo del Loetschberg, Il
83	Rapt, Le	30	[Tramonto a mare con barche]
123	Récolte, manipulation et exportation du café	182	Travailleurs de France
88	Red Shoes, The	195	Traviata '53 – Fille d'amour
50	Redes	29	Trésors de Satan, Les
122	Red Man's View, The	120	Tribulation d'un charcutier
86	Redskin	83	Trois amis
183	Résistance?	207	Trust ou les batailles de l'argent, Le
118	Retour d'Ulysse, Le	83	Two Naughty Boys
126	Rêve d'une féministe		
25	Rêve du radjah, Le	32	Unheimliche Geschichten / Grausige Nächte
25	Réveil d'un monsieur pressé, Le		
124	Revolución de Mayo	38	Vacances de Monsieur Hulot, Les
213	Robert Bresson ni vu ni connu	125	Ved havet
117	Roman d'une bottine et d'un escarpin	145	Vera Tcheberiak
117	Roman d'une écuillère	125	Vidundercigaren
171	Rome Express	125	Vie gaspillée, Une
		112	Villes et cimetières arabes
58	Saturday Afternoon	56	Visita dell'incrociatore italiano Libia a San Francisco Calif., 6-29 novembre 1921, La
131	Savoia cavalleria	83	Visite historique à Versailles
64	Say It with Sables (trailer)	126	Voleur invisible, Le
143	Scènes de la vie juive	34	Volevo vedere – Un incontro con Vittorio Martinelli
84	Science and Nature: Sedge Warbler and the Cuckoo	133	Voyage à toute vapeur, Un
191	Sconosciuto di San Marino, Lo	83	Voyage sur Jupiter
93	Senso	148	Vozvrachtchenie Neitana Bekkera
208	Shangai Gesture, The	183	Vrai combat, Le
130	Signora dalle camelie, La		
62	So This Is Love	64	Way of the Strong, The
139	Sogno di due rondini, Il	115	Wilbur Wright und seine Flugmaschine
184	Soldats de la République	83	Winterfütterung
204	Sole: dietro le quinte		
27	Sorcier, le prince et le bon génie, Le	120	XV. Eidgen. Musikfest in Basel
120	Souvenirs de Paris		
130	Spergiura!	66	Younger Generation, The
48	Stravinsky Portrait, A		
120	Street Scenes in Saarbrücken	147	Zapomnite ikh litsa
58	Strong Man, The		
65	Submarine		

Arkatov, Alexandre, 144
Autant-Lara, Claude, 22, 37

Baldi, Gian Vittorio, 44
Bauer, Evgueni, 145
Berardi, Giuseppe, 84
Berr, Georges, 118
Björkman, Stig, 52
Borghetto, Luigi Romano, 154-158
Brecht-Brechlovski, Nikolaï, 145
Brignone, Guido, 140, 159, 161
Bromberg, Serge, 41
Busnengo, Arturo, 84

Cain, Henri, 118
Calmettes, André, 118
Camerini, Mario, 160
Campogalliani, Carlo, 157
Capellani, Albert, 117, 127
Capra, Frank, 53-78
Chaplin, Charlie, 102, 103
Cline, Edward F., 104
Cohl, Emile, 133
Cottafavi, Vittorio, 187-202

D'Abbadie d'Arrast, Harry, 105
De Chomón, Segundo, 83, 126
De Froberville, Jules, 115
De Morlhon, Camille, 117
Decoin, Henri, 178
Decroix, Charles, 118
Delannoy, Jean, 179
Denizot, Vincenzo, 154
Deutsch, Gustav, 120
Donskoï, Marc, 150
Dubson, Mikhail, 149
Duncalf, Bill, 209

Edel, Edmund, 207
Edwards, Harry, 58, 60
Epstein, Jean, 163-168

Feuillade, Louis, 83, 117, 120, 207
Fieschi, Jean-André, 215
Fishbach, Harry, 211
Flaherty, Robert, 47
Ford, Francis, 18
Ford, John, 87
Forde, Walter, 171
Frenkel, Theo, 206
Friese-Greene, Claude, 84

Gallo, Mario, 124
Géran, Pierre, 183
Godard, Jean-Luc, 95
Gómez Muriel, Emilio, 50
Griboff, Serge, 182
Griffith, David W., 122, 134, 206

Ince, Thomas, 18
Ivanov-Barkov, Evgueni, 146

Jaffé, Georges, 181

Keaton, Buster, 104
Kent, Charles, 134
Krull, Germain, 185
Kümel, Harry, 210

L'Herbier, Marcel, 19
Labarthe, André S., 213
Larsen, Viggo, 124
Lasi, Giovanni, 34
Le Bary, Charles, 118
Leacock, Richard, 48
Leone, Sergio, 43, 45
Lewin, Albert, 91
Liebermann, Rolf, 48
Lo Savio, Gerolamo, 124
Lord, Del, 57
Lowy, Vincent, 216

Machin, Alfred, 85, 128
Maggi, Luigi, 140, 155
Mazeline, François, 180, 181
McCarey, Leo, 35
Medrea, Ruxandra, 41
Méliès, George, 23-30
Merlin, Louis, 180
Milman, Rachel, 148
Mintus, Semion, 143
Monca, Georges, 117
Moutanov, Ivan, 147

Olsen, Ole, 125
Omegna, Roberto, 131
Orestis, Laskos, 22
Oswald, Richard, 32

Pastrone, Giovanni, 130
Powell, Michael, 88
Pressburger, Emeric, 88
Promio, Alexandre, 112

Ramelot, Pierre, 177, 180
Ranous, William V., 134
Rasmussen, Holger, 125
Reed, Carol, 174
Rodolfi, Eleuterio, 138-140
Rony, Georges, 184

Salam, Shadi Abdel, 50
Saville, Victor, 172
Schertzinger, Victor, 86
Schünzel, Reinhold, 33
Shpis, Boris, 148
Smith, George Albert, 84
Soloviev, Alexandre, 147
Starewicz, Ladislav, 84

Tati, Jacques, 38
Teisseire, Jean, 183
Turner, Otis, 134

Umeya, Shokichi, 124

Valey, Robert, 213
Vallée, Jean-François, 214
Velle, Gaston, 82
Vidor, King, 21
Viertel, Berthold, 173
Villiers, François, 185, 186
Visconti, Luchino, 93
Vitrotti, Giovanni, 131
Von Sternberg, Josef, 208
Waszinsky, Michal, 191
Wellman, William A., 94
Weyergans, François, 213

Yang, Edward, 51

Zampa, Luigi, 36
Zinnemann, Fred, 50

CREDITI FOTOGRAFICI

- Pag. 14 Jean-Paul Belmondo e Jean-Pierre Léaud in una scena di *Pierrot le fou (Il bandito delle 11, 1965)*. Fotografia di Georges Pierre
Pag. 17 Jacques Tati in *Les Vacances de Monsieur Hulot (Le vacanze di Monsieur Hulot, 1953)*. Fotografia di scena di André Dino
Pag. 53 Frank Capra sul set negli anni '20 con il direttore della fotografia Joseph Walker alla mdp (alla sinistra di Capra) © Columbia Pictures
Pag. 55 Frank Capra (al centro) sul set di *Dirigible* (1931) © Columbia Pictures
Pag. 79 Farley Granger e Alida Valli in *Senso* (1954) di Luchino Visconti. Fotografia di scena di Paul Ronald
Pag. 99 Vignetta di Al Kilgore © Roy Export S.A.S.
Pag. 100 Charles Chaplin nel costume di Napoleone © Roy Export S.A.S.
Pag. 107 Un fotogramma di *L'industria della carta all'Isola del Liri* (1909), prodotto dalla Cines
Pag. 135 Gigetta Morano in *Gigetta è pedinata* (1916) di Eleuterio Rodolfi
Pag. 141 Boris Poslavski e Elena Granovskaia in *Granitsa* (1935) di Mikail Dubson
Pag. 163 Un fotogramma di *Finis terræ* (1929) di Jean Epstein
Pag. 169 Una fotografia di scena di *Friday the Thirteenth* (1933) di Victor Saville
Pag. 175 Juliette Faber e Raimu in una foto di scena di *Les Inconnus dans la Maison (Gioventù travolta, 1942)* di Henri Decoin
Pag. 203 Anna Karina in *La Religieuse (Susanna Simonin, la religiosa, 1966)* di Jacques Rivette. Fotografia di Pierre Zucca