

XXXI Mostra Internazionale del Cinema Libero

IL CINEMA RITROVATO 2002

Cineteca del Comune di Bologna & Nederlands Filmmuseum

Sedicesima edizione / 16th edition

Sabato 29 giugno - sabato 6 luglio / Saturday, June 29 - Saturday, July 6

IL CINEMA RITROVATO 2002

sedicesima edizione

Con il contributo del / with contributions from:

Comune di Bologna - settore cultura

Regione Emilia-Romagna - Assessorato alla Cultura

Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Direzione Generale per il Cinema

Programma Media + dell'Unione Europea

Con la collaborazione di / in association with:

Università di Bologna - Dipartimento di Musica e Spettacolo

Archimedia

Maison Française

Agis Emilia-Romagna

Fondazione Teatro Comunale, Bologna

Sponsor di Viva Bologna:

Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna

Fondazione del Monte

Acantho

Villani

Sponsor del Cinema Ritrovato:

United Colors of Benetton

Areoportò di Bologna

Emilia Romagna Film Commission

Banca Popolare dell'Emilia Romagna

Ascom di Bologna

Haghefilm (Amsterdam)

L'Immagine Ritrovata (Bologna)

Partner tecnici del Cinema Ritrovato:

Bo news

Ciné Matériel (Paris)

CMT (Rovigo)

INA ASSISTALIA
Starhotels
Studio Kuni

I luoghi del festival / Festival locations:

- Proiezioni mattutine e pomeridiane al / Morning and afternoon screenings at Cinema Fulgor (via Montegrappa 2), Cinema Lumière (via Pietralata 55) and Sala Gino Cervi (via Riva di Reno 72)
- Proiezioni serali nel / Evening screenings in Cortile di Palazzo d'Accursio, Piazza Maggiore and Teatro Comunale

Per informazioni / Information:

- Segreteria del Festival - Ufficio ospitalità e accrediti / Festival Secretariat - Hospitality and accreditation office

Via Riva di Reno 72 - Bologna - Tel. 051. 20 48 14 - Fax 051. 20 48 21 -
cinetecamanifestazioni1@comune.bologna.it

segreteria aperta dalle 9 alle 18 dal 29 giugno al 6 luglio / open June 29th – July 6th . Hours: 9 am - 6 pm

- Cinema Fulgor - Via Montegrappa 2 - Bologna - Tel. 051. 23 13 25
- Cinema Lumière - Via Pietralata 55 - Bologna - Tel. 051. 52 38 12
- Sala Gino Cervi - Via Riva di Reno 72 - Bologna - Tel. 051. 20 48 20

Modalità di accesso / Festival entry:

Abbonamento settimanale: Euro 50 - Richiesto a tutti i partecipanti
(tranne i sostenitori)

Abbonamento settimanale ridotto per gli studenti universitari: Euro 25 (necessaria la presentazione del tesserino)

Consente la priorità di accesso fino a 5 minuti dall'inizio del film a tutte le proiezioni diurne che si tengono al Cinema Fulgor in via Montegrappa 2 e al Cinema Lumière in via Pietralata 55, nonché alle proiezioni serali nel Cortile di Palazzo d'Accursio.

Biglietto giornaliero: Euro 10 Consente la priorità di accesso fino a 5 minuti dall'inizio dei film della giornata (vedi sopra).

Biglietto per fasce orarie: mattino, pomeriggio e serata: Biglietto intero: Euro 6 - Riduzione soci FICC e accreditati: Euro 4 - Riduzione Anziani: Euro 3

Per la Sala Cervi (70 posti) in via Riva di Reno 72, l'accesso alle proiezioni è libero, previa presentazione della tessera FICC (Euro 5,50), limitatamente alla disponibilità dei posti.

In Piazza Maggiore le proiezioni serali sono gratuite; gli accreditati avranno accesso ai posti riservati fino a 5 minuti dall'inizio del film.

Festival Pass: 50 Euro – Required of all accredited participants (with the exception of supporters)

Reduced Festival Pass for University students: 25 Euro (upon presentation of University enrollment card)

Festival Pass holders will have priority entry up to 5 minutes before the start of the film at all daytime screenings held at the Cinema Fulgor, via Montegrappa 2, and at Cinema Lumière, via Pietralata 55, and at all evening screenings held in the Cortile di Palazzo d'Accursio.

Day Pass: 10 Euro: holders will have priority entry up to 5 minutes before the start of all the screenings on one day.

Tickets for morning, afternoon or evening screenings General: 6 Euros - FICC members and accredited guests: 4 Euros – Senior Citizens: 3 Euros.

At the Sala Cervi (70 seats), via Riva di Reno 72, entrance to screenings is free and open to holders of a FICC membership card (5,50 Euros) until all seats are filled.

Evening screenings in Piazza Maggiore are free: accredited guests may take advantage of the reserved seating up to 5 minutes prior to the start of the film.

In caso di pioggia, le proiezioni serali si terranno al cinema Fulgor.

In case of rain, evening screenings will take place at Cinema Fulgor

Modalità di traduzione / Festival language services:

Tutte le serate, nonché le proiezioni e gli incontri presso il Cinema Fulgor e il Cinema Lumière, hanno una traduzione in italiano e in inglese tramite simultanea o sottotitolatura. Tutte le manifestazioni presso la Sala Gino Cervi non sono tradotte (tranne il convegno Archimedia e la riunione dell'Associazione delle Cineteche Europee).

All evening screenings, as well as screenings and events at Cinema Fulgor and Cinema Lumière, will be translated into Italian and English by subtitling or simultaneous interpreting. There will be no interpreting for events at the Sala Gino Cervi (except the Archimedia seminar and the ACE meeting).

Seminario ARCHIMEDIA con il Programma MEDIA + dell'Unione Europea

ARCHIMEDIA Workshop promoted by the European Program MEDIA

Il cinema è anche sonoro! Registrazione e riproduzione del suono: (in)compatibilità delle tecnologie del passato e delle performance digitali / Cinema is sound too! Sound recording and reproduction: the (in)compatibility between old techniques and digital techniques

Per iscrizioni: Archimedia - Martina Kittilä +32 2 507 84 03 - archimedia@ledoux.be - www.ledoux.be/archimedia

Per informazioni: Enrica Serrani +39 051 20 48 27 - cinetecasegreteria@comune.bologna.it

Mostra presso la segreteria del festival / Exhibition at the festival office:

CHARLES CHAPLIN IN CINETECA (dal 29 giugno al 31 luglio)

In collaborazione con la Cinémathèque Suisse di Losanna, in occasione de Il Cinema Ritrovato viene inaugurata una mostra di manifesti cinematografici dedicata ai film di Charles Chaplin. La mostra viene curata da André Chevailler in collaborazione con l'Archivio Grafica e Fotografia della Cineteca. Verranno esposti 35 affissi originali del periodo 1910-1950 in cui vengono rappresentati attraverso l'interpretazione grafica dei maggiori cartellonisti francesi i film più importanti di Charlot. Alcuni titoli: Limelight, Mademoiselle Charlot, Chaplin Revue, Monsieur Verdoux ecc.

CHARLES CHAPLIN AT THE CINETECA (from June 29th til July 31th)

In collaboration with the Cinémathèque Suisse in Lausanne, an exhibition of posters from Charles Chaplin films will be held. The exhibition is curated by André Chevailler in collaboration with the Graphic Arts and Photography Archives of the Cineteca di Bologna. The exhibit includes thirty five original posters from the period between 1910-1950, representing the most important films of Charlot as interpreted by some of the most important French graphic designers of the time. Some of the films represented are: Limelight, Mademoiselle Charlot, Chaplin Revue, Monsieur Verdoux, etc.

GIANLUIGI TOCCAFONDO: Mostra dei disegni per la sigla della Cineteca. I disegni originali sono ispirati ad una sequenza di fotogrammi tratti da Rapsodia satanica, realizzato nel 1917 da Nino Oxilia e interpretato da Lyda Borelli.

GIANLUIGI TOCCAFONDO: Exhibition of the drawings for the Cineteca trademark. The original drawings were inspired by a sequence of frames from Nino Oxilia's film *Rapsodia satanica*, from 1917 starring Lyda Borelli.

Copertina (Limelight) e foto pag. 31: copyright © Roy Export Company Establishment
Il Progetto Chaplin è sostenuto
dalla Fondazione
Cassa di Risparmio di Bologna

Istituzione Cineteca del Comune di Bologna

Presidente: Giuseppe Bertolucci

Direttore: Gian Luca Farinelli

Consiglio di amministrazione: Giuseppe Bertolucci (Presidente), Francesco Arnone, Gian Piero Brunetta, Alberto Clò, Marco Sermenghi.

Ente Mostra Internazionale del Cinema Libero

Fondatori: Cesare Zavattini e Leonida Repaci

Consiglio di amministrazione: Gian Paolo Testa (presidente), Giovanni Gualandi (vice-presidente), Gino Agostini, Giuseppe Bertolucci, Pietro Bonfiglioli, Marco Marozzi, Edolo Melchioni, Luciano Pinelli.

Amministratore: Gianni Biagi

Direttore artistico: Peter von Bagh

IL CINEMA RITROVATO - 2002

Promosso da Cineteca del Comune di Bologna e Nederlands Filmmuseum

Direzione culturale: Nico de Klerk, Gian Luca Farinelli, Vittorio Martinelli, Nicola Mazzanti, Mark-Paul Meyer, Peter von Bagh

Coordinatore: Guy Borlée

Cura delle sezioni:

Léonce Perret e la bellezza del mondo / Léonce Perret and the Beauty of the World

A cura di Mariann Lewinsky, in collaborazione con Cinémathèque Gaumont, Cinémathèque Française, Nederlands Filmmuseum e CNC - Archives du Film. Un particolare ringraziamento a Martine Offroy, Manuela Padoan, Agnès Bertola e Claudine Kaufman.

Il miracolo del 3-D / The miracle of 3-D

A cura di Philippe-Alain Michaud (Auditorium du Louvre), con la consulenza scientifica di Jean-Claude Lebensztejn e l'assistenza tecnica di François Herr e Michael Godefroy (Cinématériel, Paris), Christopher Mondt (Filmprojektion, Hamburg), Sigrid Limprecht e Bernhard Gugsch (Bonner Kinemathek)

Osservatorio del Cinema Muto Italiano / Observatory on Italian Silent Cinema: Film d'Arte Italiana

A cura di Alessia Navantieri, Michele Canosa e Nicola Mazzanti, in collaborazione con Davide Pozzi, Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna e L'Immagine Ritrovata (Bologna)

Cinema 2 - Re-Action!

A cura di Paolo Simoni, Sergio Fant, Pauline de Raymond, con la partecipazione della Cinémathèque Française

un cinema di piccoli gesti: Derek Jarman super 8mm/ A cinema of small gestures: Derek Jarman super 8mm

A cura di Karola Gramann e James Mackay

Highlights della commedia europea / Highlights of European comedy: Omaggio a Richard Massingham
A cura di Geoff Brown, in collaborazione con Bryony Dixon (BFI, London)

Luci del varietà

A cura di Tatti Sanguineti, in collaborazione con SNC - Cineteca Nazionale

Omaggio a Mary Pickford

In collaborazione con Hugh Munro Neely (Mary Pickford Foundation), Dennis Doros (Milestone Film & Video), Harold Casselton (Minnesota University), Kevin Brownlow (Photoplay Productions) e Christel Schmidt (Library of Congress)

Catalogo a cura di Andrea Meneghelli

Con la collaborazione di Cecilia Cenciarelli Gordélia Jeux, Maud Simon, Alessandro Mazzanti, Silvia Spadotto e Associazione Culturale Malombra (Carmen Accaputo, Chiara Caranti, Marianna De Sanctis, Petra Feliziano, Gabriele Manzaroli, Alessia Navantieri, Céline Pozzi, Davide Pozzi, Cristina Zanasi).

Un particolare ringraziamento a Francesco Pitassio.

Testi di:

Luciano Berriatúa, Francesco Bono, Geoff Brown, Kevin Brownlow, Jean Marie Buchet, Edward Buscombe, Michele Canosa, André Chevailler, Pauline de Raymond, Claudio Domini, Stefan Droessler, Sergio Fant, Gian Luca Farinelli, Anna Fiaccarini, Giovanna Fossati, Michael Friend, Karola Gramann, Komatsu Hiroshi, Mariann Lewinsky, James Mackay, Vittorio Martinelli, Nicola Mazzanti, Andrea Meneghelli, Philippe-Alain Michaud, Alessia Navantieri, Matteo Pavesi, Davide Pozzi, Tatti Sanguineti, Paolo Simoni, Bertrand Tavernier, Peter von Bagh.

Traduzione del catalogo: Debra Lyn Christie, Cristiana Querzè

Ospitalità e Segreteria: Silvia Spadotto, Silvia Fessia, Susanne Teichmann

Coordinamento pellicole e traduzioni: Maud Simon, Alessandro Mazzanti

Coordinamento Archimedia e Gruppo Gamma: Enrica Serrani

Coordinamento Progetto Chaplin: Anna Fiaccarini, Cecilia Cenciarelli

Coordinamento Incontro con István Szabó: Andrea Morini, Luisa Ceretto

Consulente musicale: Marco Dalpane

Ufficio Stampa: Patrizia Minghetti

Sito web: Alessandro Cavazza

Cura editoriale: Paola Cristalli, Valeria Dalle Donne

Grafica: Studio Kuni

Amministrazione: Gianni Biagi, Anna Rita Miserendino (Micl), Daniele Cappelli (Cineteca)

Coordinamento organizzativo generale: Nicoletta Elmi

Supervisione tecnica: Andrea Tinuper in collaborazione con Genesio Baiocchino

Operatori del Cinema Fulgor: Alfredo Cau, Alberto Bertolasi

Operatori: Stefano Lodoli, Carlo Citro, Irene Zangheri, Elena Cortesia

Operatore Super 8: Gunter Deller

Revisione copie: Claudia Giordani, Boris Mangialardi, Simona Accattatis

Personale di sala: Marco Coppi, Ignazio di Giorgi, Claudia Giordani, Vania Stefanucci

Traduzioni simultanee: Maura Vecchietti, Maria Pia Falcone, Loredana Bongermينو, Paola Paolini, Gabriella Verdi, Stephani Johnson

Sottotitoli elettronici: Cristiana Querzè

Service Audio: Coop 56, Renato Lideo

Accoglienza: Anna Loredana Pallozzi, Massimo Torresani, Giulia Fiaccarini, Ivan Chetta

Stagisti: Susanne Flor (Erasmus), Anna Bonara, Laura Basi, Serena Ott e Silvia Corradini (Università di Bologna)

Per la prima volta quest'anno, abbiamo il piacere di rivolgere il nostro più caloroso ringraziamento ai sostenitori de Il Cinema Ritrovato:

Antti Alanen (Finnish Film Archive), Dudley Andrew (Yale University), Christine Brinckmann (Universität Zürich), Jean-Marie Buchet (Cinémathèque Royale de Belgique), Elaine Burrows (National Film & Television Archive), André Chevailler (Cinémathèque Suisse), Grover Crisp (Sony Pictures Entertainment), Elena Dagrada (Université Bordeaux III), Carole Delessert (Cinémathèque Suisse), Michel Demopoulos (Thessaloniki International Film Festival), Christian Dimitriu (Fiaf), Joao Socrates De Oliveira (BFI/National Film & Television Archive), Claudia Dillmann (Deutsches Filminstitut), Anita Falk (Swedish Film Institute), Sergio Frosali, Pierre Guinle, Alexander Horwath (Osterreichisches Filmmuseum), Hiroshi Komatsu (Waseda University), Reto Kromer (Cinémathèque Suisse), Barbro Lidell (Swedish Film Institute), Martin Loiperdinger (Universität Trier), Aito Mäkinen (Hufvudstadsbladet), Adrienne Mancina (Brooklyn Academy of Music), Piero Paolo Matteini (Associazione Culturale Sogni Magici), David Meeker (Jazz on the Screen), Mark-Paul Meyer (Nederlands Filmmuseum), Gianfranco Mingozzi, Nerys e Patrick Moules (Novascope Archives), Dan Nissen (Danish Film Institute), Vladimir Opela (Narodni Filmovy Archiv), David Pierce (BFI), Rémy Pithon, Jacques Poitrat (Arte), Laraine Porter (Out of Sight), Brian Pritchard (Digital Film Lab), Paul Read (Paul Read Associates), Helmut Regel (Bundesarchiv- Filmarchiv), Markku Salmi (BFI), Heide Schlüpmann (Johann Wolfgang Goethe-Universität), Antony Scott (Film&Photo Limited), Piero Tortolina, D. J. Turner (National Film Archives of Canada), Lorenzo Ventavoli.

Ringraziamenti:

Kate Guyonvarch (Roy Export Company), Hiroshi Komatsu (Waseda University), Gabrielle Claes, Noël Desmet, Jean-Marie Buchet, Martina Kitillä, Clémentine Deblieck (Cinémathèque Royale de Belgique), Rien Hagen, Mark-Paul Meyer, Nico de Klerk, Giovanna Fossatti, Jan van den Brink, Arja Grandia, Marie Korteling, Maureen Mens, Olivia Buning (Nederlands Filmmuseum), Jean-Charles Tacchella, Peter Scarlet, Claudine Kaufmann, Bernard Benoliel, Gaelle Vidalie, Pauline de Raymond, Annick Girard (Cinémathèque Française), Michelle Aubert, Eric Le Roy, Jean-Louis Cot, Séverine Laborie (CNC - Archives du Film), Jean-Paul Gorce, Monik Hermans (Cinémathèque de Toulouse), Thierry Frémeux, Joel Bouvier, Maelle Arnaud (Insitut Lumière), Simon-Bessy (Teledis), Antoine Cochet (Pathé), Dominique Paini, Jean-Michel Bouhours (Centre Pompidou), Martine Offroy, Manuela Padoan, Agnès Bertola (Cinémathèque Gaumont), Pierre Rissient (Pathé Image), Jacques Lourcelles, Jean Bastide, Francis Lacassin; Hervé Dumont, Bernard Uhlman, André Chevailler (Cinémathèque Suisse), Elaine Burrows, Bryony Dixon, Sue Jones, Margaret Deriaz (National Film & Television Archive), Kevin Brownlow, Patrick Stanbury, Lynne Wake (Photoplay Productions), João Bénard da Costa, José Manuel Costa, Margarida Sousa (Cinematoteca Portuguesa), Filipe Boavida (ANIM), Chema Prado, Catherine Gautier, Luciano Berriatua (Filmoteca Española), Isabel Amigo Lapuerta, Maria Eugenia Warleta (Canal Plus Madrid), Ana Marquesan (Filmoteca de Zaragoza), Prof. Francesco Alberoni, Avv. Angelo Libertini, Adriano Aprà, Sergio Toffetti, Caterina d'Amico, Mario Musumeci, Laura Argento (Scuola Nazionale di Cinema-Cineteca Nazionale), Mario Ricciardi, Stefano Boni, Claudia Gianetto (Museo Nazionale del Cinema), Gianni Comencini, Luisa Comencini, Matteo Pavesi, Enrico Nosei (Fondazione Cineteca Italiana), Livio Jacob, Elena Beltrami (Cineteca del Friuli), Camilla Cormanni (Cinecittà Holding), Vittorio Boarini, Alessandra Fontemaggi (Fondazione Fellini), Michele Canosa, Antonio Costa, Leonardo Quaresima, Giacomo Manzoli, Francesco Pitassio, Roy Menarini, Alberto Boschi, Leonardo Gandini, Rinaldo Censi, Michela Giorgi (Università di Bologna), Gualtiero De Marinis (Fondazione Alasca), Gian Piero Brunetta (Università di Padova), Paolo Cherchi Usai, Caroline Yeager (George Eastman House - Motion Picture Department), Robert Gitt, Todd Wiener, Steven Ricci (UCLA Film & Television Archive), Anne Morra, Steven Higgins (Museum of Modern Art), Richard May (Turner Entertainment), Grover Crisp, Michael Friend (Sony Columbia),

Kim Tomadjoglou (American Film Institute), Mike Mashon, Zoran Zinobad (Library of Congress), Schawn Belston (Fox), Rani Singh (Getty Research Institute – Harry Smith Archive), Cindy Keefer, Bill Moritz (The Iota Center), Robert Haller (Anthology Film Archive), Ivan Trujillo Bolio (Filmoteca de la Unam), Vladimir Dimitriev, Valeri Bossenko (Gosfilmofond of Russia), Vladimir Opela (Narodni Filmovy Archiv), Vera Gyürey (Magyar Filmintezet), Stefan Droessler, Klaus Wolkmer (Filmmuseum München / Stadtmuseum), Eva Orbanz, Walther Seidler, Martin Koerber (Stiftung Deutsche Kinemathek), Karl Griep, Evelyn Hampicke (Bundesarchiv), Heide Schlupmann, Karola Gramann (Johann Wolfgang Goethe-Universität), Friedmann Beyer, Gudrun Weiss, Patricia Pusinelli (Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung), Claudia Dillmann, Nikola Klein, Manfred Moos (Deutsches Institut für Filmkunde), Nina Goslar (ZDF-Arte), Jon Wengstrom (Cinemathek-Svenska Filminstitutet), Dan Nissen, Claus Kjær (Det Danske Filmmuseum), Nicolas Crousse, Fabian van Renterghem, Roberto Pizzi (Cinema Fulgor), Laboratorio Morsiani, Tilde Pezzi (ATC), Stefania Storti (Comune di Bologna), Johan Prijs (Studio Cine), Jean Gili; Béatrice Valbin, Michel Rocher (Studio Canal), Christian Dimitriu, Sonia Dermience (Fiaf), Peter Limburg (Cineco), Giovanni Marolla (Titanus), Stelvo Catena (Tele+), David Robinson (Giornate del cinema muto), Barbara Cuniberti, Antoine Tiphine (Studio Kuni), Matsuda Productions, Federica Lama, Monica Vaccari, Miti Mattoli, Goffredo Fofi, Mario Monicelli, Francesco Bono, Gustav Deutsch, Gerald Weber (Sixpackfilm), Mr Tani, Edgardo Cozarinsky, István Szabó, Bernard Eisenshitz, Jean Douchet, Annette Wademant, Peter Ustinov, Bertrand Tavernier, Claire Bloom, Sydney Chaplin e Margaret Beebe, Josephine Chaplin, e tanti altri...

Per la concessione dei permessi / for screening permits: Melanie Tebb e Mandy Rosencrown (Hollywood Classics), Stefano Libassi (Movietime)

Per la sezione cinema2 - Re-Action!, ringraziamo Light Cone (Paris), 235 Media (Köln), Filmmakers Coop (New York), Medienwerkstatt (Wien), UMP (Moscow), Paolo Gioli, Tim Vierling, Cordelia Swann, Brian Frye, Daniel Martinico, Michael Gersten, Annette Hollywood, Alberto Grifi, Roman Mokrov e Nico de Klerk.

Ringraziamo di cuore per la grande disponibilità lo staff della Cineteca di Bologna, dell'Ente Mostra Internazionale del Cinema Libero, del Settore Cultura del Comune di Bologna e della Manifestazione Viva Bologna.

I musicisti - The musicians

Alain Baents svolge attività di musicista in Belgio. Come pianista e organista accompagna da una decina d'anni film muti, in particolare per la Cinémathèque Royale de Belgique.

Alain Baents has been performing for years as a piano and organ soloist in accompaniments for silent movies, mainly at the Cinémathèque Royale de Belgique.

Neil Brand è compositore, autore e musicista ed ha accompagnato film muti per diciassette anni al National Film Theatre di Londra e in numerosi festival internazionali. Si è dedicato inizialmente alla recitazione ed ha composto musiche per più di venticinque documentari per TV, produzioni video del BFI, e numerose opere teatrali. Attualmente insegna, come visiting professor, al Royal College of Music.

Neil Brand is a composer/writer/musician and has been accompanying silent films for seventeen years at the National Film Theatre in London and at international festivals. Training originally as an actor, he

has composed music for over twenty-five Tv documentaries, BFI video releases and much theatre. He is a visiting professor at the Royal College of Music. www.neilbrand.com

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.

Antonio Coppola, born in Rome, has studied piano, orchestra conducting and composition. Since 1974 he works exclusively for accompaniments of silent films. He has accompanied silent films all over the world, also working with several broadcasting companies.

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. È fondatore del gruppo Musica nel Buio che ha partecipato a vari festival in Italia e all'estero.

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 Cineteca del Comune di Bologna on accompaniment music for silent movies as piano soloist and composer. He is the founder of the ensemble Musica nel buio, which has participated in many film festivals in Italy and abroad.

Donald Sosin, compositore per il cinema muto a partire dal 1971, è stato accompagnatore fisso delle proiezioni del MoMA per cinque anni, e per l'American Museum of the Moving Images dal 1989. Si è esibito anche alle Giornate del Cinema Muto e ha partecipato ai Festival di San Francisco e Philadelphia.

Donald Sosin, silent film composer since 1971, was the resident film accompanist at MoMA for five years, and has been with the American Museum of the Moving Image since 1989. He has also played at Giornate del Cinema Muto and has appeared at the San Francisco and Philadelphia Film Festivals.

Javier Pérez de Azpeitia, nato nei Paesi Baschi, ha studiato pianoforte presso i Conservatori di San Sebastian, Madrid e Liegi. Insegna al Conservatorio Superiore di San Sebastian ed è pianista nell'Orchestra dei Paesi Baschi. Ha partecipato come musicista di accompagnamento ai film muti in molti festival e negli ultimi dieci anni è stato uno stretto collaboratore del Film Festival di San Sebastian e della Filmoteca Española

Javier Pérez de Azpeitia, born in the Basque Country, studied piano at the Conservatories of San Sebastian, Madrid and Liege. He teaches at the Senior Conservatory of San Sebastian and is a pianist with the Basque Country Orchestra. He appears in many festivals accompanying silent films and has been collaborating closely with the Film Festival of San Sebastian and the Filmoteca Española for the last 10 years.

< Introduzione / Introduction

< Ritrovati & Restaurati / Recovered & Restored

< Progetto Chaplin / Chaplin Project

< Léonce Perret e la bellezza del mondo / Léonce Perret and the beauty of the world

< Il miracolo del 3-D / The miracle of 3-D

< Pars pro toto e rarità / Pars pro toto and Rarities

< Osservatorio del cinema muto italiano / Observatory on Italian silent cinema: Film d'Arte Italiana

< Highlights della commedia europea / Highlights of European comedy

< Omaggio a Budd Boetticher / Homage to Budd Boetticher

< Omaggio a Mary Pickford / Homage to Mary Pickford

< Omaggio a Roland West / Homage to Roland West

< Viva MacMahon!

< Il film noir francese: Carte blanche a Bertrand Tavernier / French Film Noir: Carte blanche to Bertrand Tavernier

< Luci del varietà

< cinema2 - Re-Action!

< Derek Jarman: Super 8mm

< Seminario Archimedia / Archimedia Workshop

< Indice dei titoli / Index of Film Titles

Il più bel posto sulla Terra

La XXXI^a edizione del Cinema Ritrovato include almeno due grandi film – in programma la prima e l'ultima serata del festival – in cui un artista in preda al panico si trova di fronte a un pubblico dall'aspetto mostruoso: He Who Gets Slapped di Victor Sjöström e Limelight di Charles Chaplin. Chiaramente, i nostri affezionati spettatori non sono così. Anzi, come ho già detto più volte, il pubblico del Cinema Ritrovato, con la sua passione e creatività, a mio modesto parere è il migliore del mondo. È una questione di conoscenze individuali, di sentimenti e di intuizioni (ecco una possibile definizione di «cinefilia», qualcosa che nasce da una vita d'amore per il cinema). I punti di incontro tra la vita e il cinema si fondono in sommo grado: guardando capolavori come quelli appena citati, riusciamo a percepirlo con la massima intensità. Il piacere si unisce al desiderio gioioso di saperne di più: sui film, sulla storia che a volte trapela attraverso la loro tessitura - la storia di come il film è stato accolto e la Storia vera e propria.

Perfino pellicole già conosciutissime acquistano nuova vita davanti ai nostri occhi: Der letzte Mann, The Blue Angel (sì, nella versione inglese, la miglior copia sopravvissuta) e In a Lonely Place. Sono film che ci appaiono meravigliosi quanto quelli inaccessibili, inseguiti da una vita, e per dimostrarlo basterebbe un film di Mizoguchi (Aienkyo - The Straits of Love and Hate, 1937). La copia non sarà di

qualità eccezionale, ma alzi la mano chi già avuto la fortuna di ammirarlo! Avremo poi altri film rimasti finora quasi completamente invisibili, come *Heart o' the Hills* di Sidney Franklin (1919) con Mary Pickford, o *Das Panzergewölbe* (1926), uno sconosciuto Lupu Pick, o altre meravigliose scoperte del nostro amico Vittorio Martinelli che, come sempre, ci proporrà alcuni gioielli del cinema italiano. Quest'anno non c'è un'unica verità, ognuno potrà scegliere il proprio percorso. Ci sono film che, appena li abbiamo visti, ci sono sembrati i migliori in assoluto: *Der letzte Mann*, il restauro di *The Saga of Anathan*, ma anche *Limelight*, altra conquista artistica dell'anno, e *Der blaue Engel*, il culmine della fama di Josef von Sternberg. Ma quel che conta è il contesto. Tutti i film, anche i più modesti, hanno i loro fedeli spettatori, che aspettano di vederli per il loro piacere personale (che si tratti di *Padre*, film del 1912 «supervisionato» da Pastrone, oppure di *Dall'Italia all'Australia*, documentario del 1925). Spettatori che resistono fino allo stremo delle loro forze, lasciando la sala in uno stato che ricorda quello del lupo nel finale di *Love of Life* di Jack London: esausti, ma soddisfatti per la missione compiuta.

È un festival che rispetta il cinema in tutte le sue forme. Per questo, tra le altre cose, siamo particolarmente orgogliosi di presentare pellicole sperimentali. Su tutte, *Mahagonny* di Harry Smith, uno degli ultimi capolavori del New American Cinema (o dell'«underground», a seconda di come lo vogliamo definire).

Come sempre, il grande fascino dei film muti rappresenta uno dei nostri punti di forza. Azzardando una previsione, la grande sorpresa di quest'anno potrebbe essere l'incredibile (e incredibilmente ricca) produzione di Léonce Perret, che finalmente si svela nella sua pienezza. Un'altra star del cinema del lontano passato, molto più nota, è sicuramente Mary Pickford, dotata di una versatilità e di una vena creativa che si dimostrano tuttora straordinarie, in film diretti da alcuni assi dell'epoca (Marshall Neilan, Ernst Lubitsch, Sidney Franklin e William Beaudine). Pickford è semplicemente sorprendente, anche quando pensiamo a lei come a un archetipo originario del fenomeno divistico.

La parata di stelle si snoda lungo l'intera settimana del festival, a partire dalla serata d'inaugurazione: Lon Chaney in *He Who Gets Slapped*, forse il suo miglior film in assoluto, una sorta di appendice alla piccola retrospettiva dell'anno scorso. Abbiamo poi un bellissimo serial di Volkoff (*La maison du mystère*), con protagonisti niente meno che Mosjoukine e Vanel, mentre la potente figura di Jannings è presente in tre film: *Quo Vadis?*, *Der letzte Mann* (nella versione americana, in una copia di straordinaria qualità fotografica) e *Der blaue Engel*.

E poi, naturalmente, il più grande di tutti: Charles Chaplin. Nel campo del restauro, la sfida del «Progetto Chaplin» rappresenta la linfa vitale delle attività di Bologna. *Limelight*, il testamento artistico del regista, chiuderà il festival, ma prima potremo vedere i film che ne anticiparono il miracolo: *Shoulder Arms* e *The Pilgrim*, con l'accompagnamento musicale dal vivo diretto da Timothy Brock, straordinario conoscitore della musica e del mondo chapliniani.

I ricordi più cari che abbiamo di un personaggio riguardano probabilmente l'unione di un volto e di una voce. Un buon esempio in questo senso è Randolph Scott, nei quattro film di Boetticher; o la presenza di Orson Welles, nelle nuove delizie che il Münchner Filmmuseum continua a proporci; un giovane Vittorio Gassman nel *Cavaliere misterioso* di Freda; Humphrey Bogart nel suo indimenticabile ruolo di *In a Lonely Place*, diretto da Nicholas Ray, primo assaggio dei restauri noir a cura della Sony-Columbia; e, ancora più «noir», i volti di Gabin e Darrieux nel più grande film ispirato a Simenon (insieme al primo capolavoro di Renoir), *La vérité sur Bébé Donge* di Decoin.

La cinefilia è certamente una delle correnti sotterranee del nostro festival. Dopo l'omaggio al Film Maudit dell'anno scorso, stavolta conosceremo il MacMahon, la piccola sala parigina che fu centro e simbolo di un appassionato e battagliero amore per il cinema. Un ottimo motivo per mettere assieme Lupino, Ludwig, Weis... e due magnifici registi italiani, Freda e Cottafavi.

E cos'altro è, se non vera cinefilia, la possibilità di vedere il meglio della produzione di Roland West? È l'occasione per riflettere su una personalità oscura e ammaliatrice, sui mondi visivamente straordinari del crimine e degli enigmi psicologici, in bilico tra popolare e avanguardia.

Un percorso molto privato ci porta a seguire le tracce della forma e della tecnica. In questa edizione, offriamo un omaggio rivolto a due estremi opposti: l'8mm, con un irresistibile e poetico programma dedicato a Derek Jarman (a cura di Karola Gramann), e il miracolo del 3-D in tutte le sue folli varianti (dall'assoluta perfezione del metodo dimostrata da Alfred Hitchcock e André de Toth, fino alla squisita e onirica futilità espressiva di Jack Arnold, George Sidney e Andy Warhol).

Un vero restauro è come un amico perso di vista a lungo, che improvvisamente ritorna in gran forma, parlando direttamente al nostro cuore. La rinascita di uno dei grandi film italiani degli anni '60, Il posto di Ermanno Olmi, sarà un'esperienza indimenticabile, nell'emozionante cornice di Piazza Maggiore. La sensazione intensa del déjà-vu, unita all'impressione di vedere qualcosa di assolutamente nuovo, potrebbe culminare nella presentazione della versione tedesca restaurata di Lola Montès (o Montez), preceduta da un colloquio tra le personalità che attraverso gli anni si sono tenacemente occupate di questo capolavoro.

Alcuni film, ugualmente importanti, sono scomparsi per sempre, ma possiamo ancora cogliere le tracce del loro passaggio. Una nuova sezione, che presentiamo con particolare orgoglio, ci permetterà di percepirlo ancora meglio; la abbiamo chiamata «Pars pro toto», o forse è stata la realtà a farlo. Vi troviamo un elenco composito di registi, per un totale di un'ora circa di programmazione sparsa nelle otto giornate del festival. Mostriamo semplicemente quel che resta di film che attraversano, anche solo dal titolo, i nostri sogni più folli: regie di Lubitsch, Sjöström, Murnau, Sternberg... Alcuni di questi frammenti sono già stati presentati a Pordenone o qui a Bologna, ma mai in serie. Almeno uno di essi è assolutamente eccezionale: il primo barlume, da tempo immemorabile, di The Patriot di Lubitsch. Il seguito al prossimo anno.

Con lo stesso spirito mostreremo l'irresistibile forza di alcuni frammenti e altre piccole ghiottonerie, tra cui: un incredibile cortometraggio documentario di Luchino Visconti; alcuni deliziosi filmati pubblicitari di Ingmar Bergman dei primi anni '50; forse il più raro dei film di Jean Renoir, intitolato Salute to France (ma realizzato in America); l'ultima visione della Bretagna di Jean Epstein, il bellissimo Le tempestaire.

Il festival dà spazio anche a riflessioni tematiche: l'Osservatorio del Cinema Muto Italiano, dedicato quest'anno alla Film d'Arte Italiana, filiale della Film d'Art Pathé; la sezione cinema2, quest'anno intitolata Re-Action! (curata da Pauline de Raymond, Sergio Fant e Paolo Simoni), che presenta una favolosa parata di star in svariate forme; la sezione «Luci del varietà», curata da Tatti Sanguineti, strettamente collegata ad alcuni film chiave di questa edizione (He Who Gets Slapped, The Blue Angel, Die verkaufte Braut, Luci del varietà, Limelight).

Faremo delle chiacchierate interminabili, come succede fra amici, tra un film e l'altro: avremo Bertrand Tavernier (che ha curato un bellissimo programma sul film noir francese), Francis Lacassin (che ci racconterà la sorprendente storia delle prime versioni cinematografiche di Les Misérables), Vittorio Martinelli (per il cinema italiano), Kevin Brownlow (per Mary Pickford e altro) e David Meeker (per Boetticher).

Chiunque essi siano - un cinefilo che non ha perso la propria passione dopo essere passato con successo alla regia, tre dei più grandi esperti di cinema del passato, il punto di riferimento spirituale del BFI per molti anni... - in questa sede essi saranno soprattutto amici. Ci sono anche molti interrogativi: fino a dove si spingerà l'ispirazione di Tatti Sanguineti? Jean Douchet sarà ancora indimenticabile, come quando l'anno scorso ha presentato Les bonnes femmes? Cosa impareremo da Pierre Rissient e Jacques Lourcelles, i grandi nomi del «macmahonismo»?

In questo dialogo cinéphile, si inserisce con naturalezza la pubblicazione di un volume (a cura di Mariann Lewinsky ed Enno Patalas), che raccoglie quarant'anni di scritti sul cinema di Frieda Grafe: Luce negli occhi, colori nella mente, testimonianza lucida e appassionata che ripercorre il cinema di Lubitsch, Ophüls, Godard, Buñuel, Hawks, Ray, Antonioni...

Sempre più spesso dobbiamo affrontare un'amara verità: i film prodotti negli ultimi tempi, apparentemente più sicuri, corrono gli stessi pericoli affrontati dalle pellicole del muto. Così, per molti l'avvenimento dell'anno potrebbe arrivare dai western di Budd Boetticher: i capolavori in cinemascope recentemente restaurati dalla Sony-Columbia, ma soprattutto il celebrato ed attesissimo restauro UCLA di *Seven Men from Now* (definito da André Bazin «il più raffinato e il meno estetizzante, il più semplice e il più bello di tutti i western»).

In breve, questo è senza dubbio l'unico luogo al mondo dove, nello spazio di una settimana, è possibile vedere la versione restaurata di *The Adventures of Hajji Baba* (in cinemascope, con la voce di Nat King Cole e, secondo un critico macmahoniano, «uno dei 50 film più belli del mondo»), il restauro di *Nana* di Renoir, un programma dedicato ai più rari tesori della commedia europea degli anni '30, con gli attori cechi Voskovec e Werich, l'inglesissimo Richard Massingham e Karl Valentin, bavarese doc, messo da Brecht sullo stesso piano di Chaplin... Eccetera eccetera. Il nostro catalogo inizia qui, e ci auguriamo che i vostri cuori e i vostri occhi saranno appagati dalla nostra comune missione.

Per chiudere questa presentazione, vorrei ritornare brevemente a quella fusione, prima accennata, fra elementi essenziali: la realizzazione di un film, la storia di come è stato accolto, la sua rinascita attraverso il processo di restauro. E una seconda rinascita, quando una nuova generazione di spettatori ricomincia a percepirlo e comprenderlo.

La comunicazione e la convergenza dei nostri disparati elementi si snoda attraverso il Fulgor, il Lumière, la Sala Cervi, il Cortile di Palazzo d'Accursio, Piazza Maggiore... È un processo al tempo stesso complicatissimo e semplicissimo, ricco di sensazioni che si ricollegano alle nostre conoscenze ed esperienze personali. Qui a Bologna, la felice concentrazione di saperi e di emozioni che abbiamo il privilegio di incontrare è veramente «produttiva». E lo sarà ancor più nel momento culminante in Piazza, vale a dire uno dei più bei paesaggi cittadini d'Europa: la poetica chiusura del festival, con *Limelight* e la presenza di Claire Bloom, Josephine Chaplin e Sidney Chaplin.

The best place on earth

The present edition of *Il Cinema Ritrovato* includes at least two great films – to be shown on the first and last evenings of the festival – featuring the image of a panicked artist before a public turned monster: Victor Sjöström's *He Who Gets Slapped* and Charles Chaplin's *Limelight*. Clearly, our affectionate audience is quite different. As I have repeatedly stated, in my humble opinion, our creative and passionate audience is – yes – the best public in the world. It's all about individual knowledge, emotions and intuition – which is perhaps the definition of «cinophilia», based on a lifelong love affair with film. The elements connecting life and film merge to a rare degree, seldom felt more strongly than while watching masterpieces such as the aforementioned. Pure pleasure accompanies the pure joy of knowing more: about the films, the history which somehow shines through the texture of the films, reception history as well as proper history.

Even films which are almost too well known find new life before our eyes: *Der letzte Mann*, *The Blue Angel* (yes, in English, but the finest remaining copy in the world), and *In a Lonely Place*. They seem as wonderful as those films that have been beyond our reach for a lifetime, and there is one Mizoguchi film (*Aienkyo - The Straits of Love and Hate*, 1937) to prove it. The copy may be in bad shape but let's face it: not one hand would go up if I asked who in our audience has seen it! Several other films have also been invisible up to now, such as Sidney Franklin's 1919 film *Heart o' the Hills*, starring Mary

Pickford, or *Das Panzergewölbe* (1926), an unknown Lupu Pick, and another wonderful find from our friend Vittorio Martinelli who will, as always, behold to us some of the treasures of Italian cinema.

Everyone will choose their own way. There is no single truth to this year. There are films which we will swear to be the greatest ever made as soon as we have seen them - *Der letzte Mann*, the restored *Saga of Anatahan*, along with *Limelight*, another artistic achievement of the year, and the film representing Josef von Sternberg's highest moment of fame, *Der blaue Engel*, all contenders for whatever glorious title we want to bestow upon them. But it is the context that counts. All films, even the most humble, have their devoted spectators who await the personal pleasure of watching them (whether we're dealing with Pastrone's 1912 film *Padre*, or the 1925 documentary *Dall'Italia all'Australia*) almost to the point of fainting, leaving the cinema in a state reminiscent of the wolf at the end of Jack London's *Love of Life*, exhausted but satisfied by a mission accomplished. There is respect for all possible forms - which means, among other things, that we take special pride in presenting experimental films. High on the list of such films is Harry Smith's *Mahagonny*, one of the last masterpieces of New American Cinema, sometimes dubbed as «underground».

As always, the great fascination of the silents represents a main feature. Risking a guess, the big surprise of the week may be the incredible (and incredibly rich) output of Léonce Perret, at long last revealed in its full splendor. Another, much better known star of early cinema is of course Mary Pickford, whose versatility and creative range still prove amazing in films directed by aces of her times, such as: Marshall Neilan, Ernst Lubitsch, Sidney Franklin, and William Beaudine. She is simply startling both as herself and as the original star and starting point for fandom.

A cavalcade of great stars crosses the entire week, starting opening night with Lon Chaney in perhaps his greatest film ever, in a sort of afterimage of last year's small retrospective. There is a wonderful serial by Volkoff (*La maison du mystère*) which features no less than Mosjoukine and Vanel in leading roles, and Emil Jannings' strong presence can be seen in three films: *Quo Vadis?*, *Der letzte Mann* (in the form known to the Americans, with better picture quality than ever) and *Der blaue Engel* (in its English speaking version, again with the best visuals ever obtained).

And, of course, we have the greatest of them all: Charles Chaplin. The challenge of restoring his work clearly represents the lifeblood of Bologna's own restoration work. His artistic testament *Limelight* will close the festival, but before that we will see the very films that raised him to miracle status, *Shoulder Arms* and *The Pilgrim*, with live music conducted by Timothy Brock, whose understanding of Chaplin's music and world is truly exceptional.

Our dearest memory of a personality perhaps relates to the combination of a face and a voice. A good example of this is Randolph Scott in four Boetticher films; or the presence of Orson Welles in the continuing delights brought to us again by the Munich film archive, or a young Vittorio Gassman in Freda's *Il cavaliere misterioso*; or Humphrey Bogart playing what is arguably his greatest role in Nicholas Ray's *In a Lonely Place*, our first taste of the Sony-Columbia film noir restorations; and something that is even more «noir», meaning the faces of Gabin and Darrieux in perhaps the greatest of all Simenon films (along with Renoir's early masterpiece), Decoin's *La vérité sur Bébé Donge*.

Cinephilia is indeed one of the undercurrents of the festival. After last year's celebration of the *Film Maudit*, this year we will admire the small Paris theatre that was both the center and the symbol of a passionate, fighting love for real cinema. This provides us with the perfect reason to place the names of directors Lupino, Ludwig, Weis... with two magnificent Italians, Freda and Cottafavi.

And what else, but a cinephilic sensation, is the chance to view the lion's share of Roland West's production? By definition, this is a doomed meditation on an obscure and spellbinding personality - fabulously visual worlds of crime and psychological enigmas on the crossroads between popular and avant-garde.

A very private path could be to follow the leads of form and technique. We will present an homage to the outer extremes of 8 mm (dedicated to Derek Jarman in a compelling and poetic series curated by

Karola Gramann) and to the miracle of 3-D in all its crazy variety (from the absolute achievements of the method employed by Alfred Hitchcock and André de Toth, to the dreamlike and highly expressive triviality of Jack Arnold, George Sidney and Andy Warhol).

A true restoration is like a long-lost friend who suddenly returns in full form, speaking directly to our heart. The rebirth of one of the great Italian films from the 1960s, Ermanno Olmi's *Il posto*, will be an unforgettable experience in a Piazza Maggiore abounding with emotions. The shattering feeling of déjà-vu combined with the idea of seeing something absolutely new may reach its height with the presentation of the restored German version of *Lola Montès* (or *Montez*), preceded by a discussion, or meditation, by the personalities involved with the masterpiece through the years.

Some equally great films have vanished for good, but we can still sense their existence. A section we present with special pride, which we have named (or reality has named) «Pars pro toto» will allow us get an even better sense of them. This section includes an all-time list of directors with approximately one hour of programming scattered over the eight days. We are simply showing whatever is left of certain films which, by their title alone, represent our wildest dreams - films directed by Lubitsch, Sjöström, Murnau, Sternberg. Several of them have been shown previously in Pordenone or here, but never as a series, and at least one of the items will no doubt prove sensational: the first glimpse of Lubitsch's *The Patriot* since times immemorial. To be continued next year.

In the same vein, we will demonstrate the compelling power of fragments and other small tidbits, including: an incredible, short documentary by Luchino Visconti; some charming, early 1950s advertisement films by Ingmar Bergman; perhaps the rarest of Jean Renoir's films called *Salute to France* (and made in America); Jean Epstein's last vision of Bretagne, his shatteringly beautiful *Le tempestaire*.

The festival also gives space for reflection through themes such as: the Observatory on Italian Silent Film, dedicated this year to Film d'Arte Italiana, the Italian branch of Pathé's Film d'Art; an experience called *cinema2 - Re-Action!*, curated by Pauline de Raymond, Sergio Fant and Paolo Simoni, which presents a fabulous star parade through different forms of cinema; a series curated by Tatti Sanguineti, which is intimately connected with some of the key films of the week (*He Who Gets Slapped*, *The Blue Angel*, *Die verkaufte Braut*, *Luci del varietà*, *Limelight*), and which sheds light on the theme of variety.

We will do endless talking, as it should be among friends, and some of that friendly talk will be heard in the midst of the films: Bertrand Tavernier (who has compiled a wonderful series on French film noir), Francis Lacassin (who will tell us the amazing story of cinema's earliest versions of *Les Misérables*), Vittorio Martinelli (on Italian cinema), Kevin Brownlow (on Mary Pickford and other themes) and David Meeker (on Boetticher).

Whoever they may be – a cinephile who hasn't lose his passion even after becoming a famous director, three of the world's greatest historians of early cinema, the spiritual center of BFI for many years... – here, they are just friends. There will be points of curiosity as well: to what inspirational extremes will Tatti Sanguineti reach this year? Will Jean Douchet do something as unforgettable as his presentation last year of *Les bonnes femmes*? What will we learn from the great men of macmahonism, Pierre Rissient and Jacques Lourcelles?

While on the subject of cinephilia, we must also mention the publication of a volume (edited by Mariann Lewinsky and Enno Patalas), which collects forty years of Frieda Grafe's writings on cinema: *Luce negli occhi, colori nella mente*. This keen and passionate account traces the cinema of Lubitsch, Ophüls, Godard, Buñuel, Hawks, Ray, Antonioni...

More and more, we are facing the sad truth that the films made in later and supposedly safer times are in as much danger as the temporally distant silents. Thus for many, the sensation of the year will be -

along with the silent restorations - the core of Budd Boetticher's westerns, firstly with the celebrated and eagerly awaited UCLA restoration of *Seven Men from Now* (for André Bazin, «the most refined and least aestheticizing, the most simple and most beautiful of all westerns»), and then the cinemascope masterpieces recently restored by Sony-Columbia.

In short, this is absolutely the only place on earth where you can see, in the space of one week, a restoration of *The Adventures of Hajji Baba* (in cinemascope with the voice of Nat King Cole, and according to a MacMahon opinionist, «one of the 50 most beautiful films in the world»), the restoration of Renoir's *Nana*, and a series dedicated to the rarest treasures of 1930s European comedy, featuring Czech comedians Voskovec and Werich, the very British Richard Massingham, and Karl Valentin from Munich, who according to Brecht was easily an equal of Chaplin... And so on. Our catalogue continues on from here, and your hearts and eyes and will be fulfilled by our common mission.

On that note, I'd like to return to my initial definition of the merging of essentials: the making of a film, its history of reception, its rebirth through the restoration process, and its second rebirth when a new generation of human receptors begin to sense and understand it. The communication between and convergence of ur-elements, which begins at the Fulgor, Lumière, Sala Cervi, Cortile di Palazzo d'Accursio, Piazza Maggiore... is a very complicated yet very simple process, full of feelings and emotions which, in our very special circumstances, connect to our respective ranges and spheres of *connaissance* and experience. Thus, the fine concentration of knowledge and emotions we are privileged to experience here is truly «productive», and never more so than during the crowning moments in the piazza, in that unforgettable synthesis of the finest townscape of Europe, in its most dreamlike substance, during the poetic ending of the festival, with *Limelight* and the presentations of Claire Bloom, Josephine Chaplin and Sydney Chaplin.

RITROVATI & RESTAURATI RECoVERED & RESTORED

La sezione «Ritrovati & Restaurati» include alcuni momenti forti sia del cinema italiano che di quello tedesco: autori del livello di Pastrone ed Ermanno Olmi, ma anche cineasti poco conosciuti come Leo Lasko, regista di *Die Lou von Montmartre*, e il grande Lupu Pick, la cui opera è nota soltanto per la straordinaria forza di pochi film, mentre le altre sue realizzazioni rimangono pressoché dimenticate. Una cosa è importante: ci troviamo di fronte a filmografie conosciute solo in parte, dal contenuto quasi del tutto ignoto. Ci muoviamo attraverso una sorta di storia nell'ombra, nel territorio inesplorato del possibile e del potenziale. Una sfida importante, dunque, che ha a che fare non solo con i film, ma anche con il paziente lavoro di studio delle filmografie, che fornisce nuovi contorni alla geologia del cinema.

Ancora una volta cineasti importantissimi come Josef von Sternberg (che creò un cabaret tedesco e un'isola giapponese, con tutte le implicazioni che l'autentica finzione comporta) e cineasti marginali, come quelli del nuovo programma di film di serie B della Cinémathèque Royale de Belgique, sono sullo stesso piano. Questo ci permette di guardare *Racing Luck* di Monty Banks con la stessa curiosità che ci anima ammirando i nuovi restauri di *Der blaue Engel* e *The Saga of Anatahan* - di una qualità e completezza mai viste prima.

Orson Welles, un presenza ormai fissa al Cinema Ritrovato (grazie alla cineteca di Monaco), è un caso a parte, visto che in realtà non ci sarà nessun nuovo film, ma altro materiale personale e affascinanti frammenti, interessanti quasi quanto i suoi capolavori. Il caso di *Lola Montès* è destinato a essere trattato a parte. Con il restauro della sua versione tedesca (*Lola Montez*) ci avviciniamo di un altro

passo verso la conoscenza di uno dei grandi enigmi del cinema moderno - all'epoca un fallimento, da sempre un avvenimento straordinario per tutti i cinefili.

«Recovered & Restored» includes strong elements from both Italian and German cinema: auteurs in the class of Pastrone and Ermanno Olmi, as well as little known filmmakers like Leo Lasko, director of *Die Lou von Montmartre*, and master Lupu Pick, whose production is known only for the extraordinary force of a few films, and is otherwise all but forgotten. This is important: we are facing half-known filmographies whose entire contents are more or less ignored. We walk through a sort of shadow history, into an uncharted land of the possible and the potential. An important challenge therefore lies not just in the films, but in the patient work that puts filmographies into movement, bringing new contours to their geology.

Again, major filmmakers like Josef von Sternberg (who created a German cabaret and a Japanese island for us, with all the conviction which true fiction can hold) and marginal filmmakers, like the new «B» contribution from the Cinémathèque Royale de Belgique, are equal. This allows us to watch the Monty Banks movie *Racing Luck* with the same absolute curiosity that we possess when watching newly restored copies of *Der blaue Engel* and *The Saga of Anatahan* - in forms and glory never witnessed before.

Orson Welles, whom Bologna has been conversing with for some years now (thanks to the film archive in Munich), is a separate case, as there will not really be any new films, but instead other personal materials and fascinating tidbits, all of which authenticated by his hand, almost to the same degree as his major films.

The case of *Lola Montès* is destined to have a separate paragraph. With the restoration of its German version (*Lola Montez*), we are one step closer to knowing one of the great enigmas of modern cinema - a so called failure at the time, and a cinephilic sensation ever since.

DER LETZtE MANN (Versione Usa - US Version: *The Last Laugh*) Germania, 1924 Regia: Friedrich Wilhelm Murnau

<T. it.: *L'ultimo uomo o L'ultima risata*. Sc.: Carl Mayer. F.: Karl Freund. Scgf.: Robert Herlth, Walter Röhrig. Op.: Günther Rittau. Ass.R.: Edgar G. Ulmer. Cast: Emil Jannings (il portiere), Maly Delschaft (sua nipote), Max Hiller, Emilie Kurz, Hans Unterkircher, Olaf Storm, Hermann Vallentin, Georg John, Emmy Wyda, Erich Schönfelder. Prod.: UFA <35mm. L.: 1890 m. D.: 80' a 20 f/s. Bn. <Da Murnau Stiftung <Restaurato nel 2002 presso L'Immagine Ritrovata / Restored in 2002 by L'Immagine Ritrovata.

<Musiche originali di Hugo Riesenfeld, orchestrate e dirette da Javier Pérez de Azpeitia, eseguite dal vivo da Cristina Bertoli (flauto), Ugo Mantiglia (violino), Enrico Guerzoni (violoncello), Mario Gigliotti (tromba) e Marco Verza (clarinetto)

Murnau girò una seconda versione di *Der letzte Mann* appositamente per il mercato americano. Con questo film costoso e tecnicamente rivoluzionario, la UFA era intenzionata a sfondare sul difficile mercato d'oltreoceano. Il 5 dicembre 1924, con una proiezione privata presso il Cinema Criterion di New York, il film venne presentato alla stampa e ai magnati del cinema di Hollywood con il titolo *The Last Man*, alla presenza di Murnau, del produttore Erich Pommer e dello sceneggiatore Carl Mayer.

Hugo Riesenfeld era il responsabile musicale del Cinema Criterion, ma anche delle sale Rivoli e Rialto, dove il 25 gennaio 1925 il film venne presentato al pubblico con il titolo *The Last Laugh*. Riesenfeld preparò la musica di accompagnamento a questa versione del film a partire dalle indicazioni di Murnau, che rimase talmente soddisfatto del suo lavoro da proporre in seguito a William Fox

l'assunzione di Riesenfeld per la composizione delle musiche di Sunrise; Murnau lo contattò poi personalmente per Tabù, del quale era egli stesso produttore. Nella musica di accompagnamento a The Last Laugh, giunta fino a noi soltanto nella versione per pianoforte, appaiono già alcuni temi di repertorio che Riesenfeld e Murnau utilizzeranno nuovamente in Sunrise, così come in quest'ultimo sono presenti temi che ritroveremo in Tabù.

La versione americana del film era totalmente sconosciuta fino alla scoperta dell'esistenza, a Camberra, di una copia di distribuzione dell'Australasian Film Ltd. Il confronto con la partitura, i dati presenti sulla pellicola - dall'analisi dei quali è risultato che la copia era stata stampata a New York nel 1925 - e il fatto che la casa di distribuzione Australasian fosse americana e avesse sede a New York, ci hanno permesso di concludere che si trattava della versione americana perduta di The Last Laugh. All'interno del progetto di ricostruzione dei negativi originali di Der Letzte Mann per la F.W. Murnau Stiftung, presentiamo questa versione del film restaurata dal laboratorio L'Immagine Ritrovata.

Si tratta di una versione molto diversa da quella tedesca, ma anche da quella del secondo negativo di esportazione, e riserva alcune sorprese. Per esempio, alcune scene che nelle altre versioni erano state realizzate ricorrendo a complessi movimenti di macchina, qui appaiono girate con inquadrature fisse, probabilmente perché quei movimenti, oltremodo complicati, non risultavano perfetti; Murnau e la UFA preferirono quindi mostrare agli esigenti americani soltanto scene che dimostrassero l'alto livello tecnico raggiunto dal cinema tedesco.

Luciano Berriatúa

Murnau filmed a second version of Der letzte Mann specifically for the American market. Indeed, it was with this expensive and technically revolutionary film, that UFA planned on breaking into the tough overseas market. On December 5, 1924, in a private screening at the Cinema Criterion in New York, the film was presented to the press and to Hollywood film magnates with the title The Last Man, in the presence of Murnau, producer Erich Pommer and screenwriter Carl Mayer.

Hugo Riesenfeld was responsible for the music at the Cinema Criterion, as well as at the Rivoli and Rialto theaters where the film was presented on 25 January 1925, with the title The Last Laugh. Riesenfeld prepared the musical accompaniment for this version of the film, starting from indications from Murnau, who was so satisfied with the work that he later proposed Riesenfeld to William Fox, for composition of the music for Sunrise; Murnau then contacted Riesenfeld personally for Tabù, which Murnau also produced. In the musical accompaniment for The Last Laugh, which we have only in the version for piano, there are some repertoire motifs which Riesenfeld and Murnau would return to in Sunrise, just as we will find motifs from Sunrise in Tabù.

The American version of the film was completely unknown until its discovery in Camberra, in the form of a distribution print belonging to Australasian Film Ltd. Comparison of the score, the information present on the film - analysis of which showed that the print was struck in New York in 1925 - and the fact that the Australasian distribution company was American with headquarters in New York, led to the conclusion that the print represented a lost American version of The Last Laugh. As part of the project to reconstruct the original negatives of Der Letzte Mann for the F.W. Murnau Stiftung, we now present the American version of the film, restored by the laboratory L'Immagine Ritrovata.

The version is very different from the German version, as well as from the second exportation negative, and it beholds several surprises. For example, some of the scenes which, in the other versions, were made using complex camera movements, in this version seem to have been filmed with a fixed camera. This is probably because, in addition to being complicated, the scenes were not exactly perfect in the other versions; Murnau and UFA thus preferred to show the demanding Americans only perfectly resolved scenes, which showed the high level attained by German cinema.

Luciano Berriatúa

HE WHO GETS SLAPPED USA, 1924 Regia: Victor Sjöström

<T. it.: L'uomo che prende gli schiaffi. Sc.: V. Sjöström, Carey Wilson, dalla pièce «He, the One Who Gets Slapped» di Leonid Andrejev. F.: Milton Moore. M.: Hugh Wynn. Scgf.: Cedric Gibbons. Cost.: Sophie Wachner. Cast: Lon Chaney (Paul Beaumont), Norma Shearer (Consuelo), John Gilbert (Bezano), Bartine Burkett (Bareback Rider), Harvey Clark (Briquet), Clyde Cook, Georges Davis e Brandon Hurst (clown), Paulette Duval (Zinida), Ruth King (Maria Beaumont), Tully Marshall (Mancini), Ford Sterling (Tricaud). Prod.: Metro-Goldwyn-Mayer <35mm. D.: 95' a 24 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles <Da: Warner - Turner, per concessione della Hollywood Classics <Accompagnamento musicale composto da Marco Dalpane, eseguito da M. Dalpane (pianoforte), Enrico Guerzoni (violoncello), Claudio Jacomucci (fisarmonica), Claudio Trotta (batteria)

Insieme a *The Wind*, si tratta del più importante tra i film americani di Victor Sjöström (otto in tutto, cinque dei quali purtroppo scomparsi), naturalmente tenendo conto dell'impossibilità di valutare i film perduti, come *The Divine Woman*, di cui presentiamo un frammento nella sezione «Pars pro toto». Film spietato e pessimistico, *He Who Gets Slapped* fu la primissima produzione MGM ed è distante dal futuro orientamento della casa di produzione quanto *Freaks* di Tod Browning, girato sette anni più tardi. Si tratta di un vero capolavoro, con notevoli pregi produttivi, ma ciò che emerge su tutto è l'interpretazione di Lon Chaney, in quello che probabilmente è il suo miglior film. La pellicola di Sjöström, ovviamente, non raggiunge l'estrema eccentricità e perversione che troviamo in Browning, ma possiede ugualmente una notevole durezza. I temi (il circo) e i personaggi (il clown) che all'epoca sembravano ossessionare gli scrittori e i registi scandinavi; l'umiliazione e il degrado umano, la dialettica fra arte e vita (sempre destinato a perdere) e la farsa della società e della scienza: pochi altri film sono riusciti a cogliere con altrettanta efficacia il lato oscuro dell'umanità. Questi temi erano fondamentali anche per il grande scrittore russo Leonid Andrejev (che scomparve nel 1919, dopo essere emigrato, e fu uno dei più brillanti commentatori del cinema delle origini, come si vede chiaramente nell'antologia di Richard Taylor e Ian Christie). *He Who Gets Slapped* è un film sperimentale, coraggioso e stilisticamente ricco, pieno di magistrali effetti di luce e di chiaroscuro, con un'ellissi a racchiudere i rapporti umani che lo ricollega a capolavori quali *Woman of Paris* e *The Marriage Circle*. Straordinario. La visione del volto bianco del clown solitario e desolato, come unica fonte di luce in tutta l'arena del circo, è un'immagine affascinante dell'alto prezzo pagato per la ricerca della propria umanità. Immagini che si avvicinano alla magia della luce di Fellini in *Otto e mezzo*. Il ritratto dell'anonimato è pari a quello di *Der letzte Mann*, il cinema più vicino al coevo «Herr K» di Kafka.

Peter von Bagh

Along with *The Wind*, this is Victor Sjöström's greatest American film (there were eight all together, five of which have been tragically lost), naturally bearing in mind the impossibility to evaluate lost films, such as *The Divine Woman*, of which a fragment appears in our «pars pro toto» section. A grim and pessimistic film, *He Who Gets Slapped* was MGM's very first production, and it proved to be as distant from future company fare as Tod Browning's *Freaks* seven years later. The film is very mainstream, with remarkable production values, though this is secondary when considering that it may be Lon Chaney's finest film of all. Sjöström's film obviously does not reach the extreme oddity and perversity of Browning's oeuvre, yet there is a toughness about it. The poignant themes (circus) and personalities (the clown) that seemed to obsess Scandinavian writers and filmmakers at the time; themes of humiliation and human degradation, dialectics of art and life (always the losing side), and the farce of society and science - few other films have managed to catch the dark side of universities so effectively. These themes were very basic for the great Russian writer Leonid Andrejev (who died in

1919, following his emigration, and happens to be one of the best commentators on early cinema, as clearly shown in Richard Taylor's and Ian Christie's anthology). *He Who Gets Slapped* is an experimental, bold, and stylistically rich film, full of masterful lighting and chiaroscuro, with an ellipsis circling the human relations that holds up to contemporary masterpieces like *Woman of Paris* and *The Marriage Circle*. Remarkable. The vision of the clown's lonely, bleak, white face as the only source of light in the entire circus arena, is a captivating image of the high price a human being pays for its search for humanity. The images come close to the magic of Fellini's lightning in *Otto e mezzo*; the vision of anonymity is on par with *Der letzte Mann*, the closest cinema has come to Kafka's «Herr K».

Peter von Bagh

QUO VADIS? Italia, 1924 Regia: Gabriellino D'Annunzio, Georg Jacoby
<Sc.: G. D'Annunzio, G. Jacoby, dal romanzo omonimo di Henryk Sienkiewicz (1883). F.: Giovanni Vitrotti, Curt Courant, Alfredo Donelli. Scgf.: R. Ferro, G. Spellani. Costruzioni: Armando Brasini. Cast: Emil Jannings (Nerone), Elena Sangro (Poppea), Alfons Fryland (Vinicio), Lilian Hall-Davis (Licia), André Habay (Petronio), Raimondo van Riel (Tigellino), Rina de Liguoro (Eunica), Bruto Castellani (Ursus), Gino Viotti (Chilone Chilonide), Gildo Bocci (Vitellio), Lido Manetti (una guardia), Elga Brink (Domitilla), Marcella Sabbatini (una bimba). Prod.: Arturo Ambrosio per la U.C.I. <35mm. L.: 2820 m. D.: 134' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English Intertitles <Da: Nederlands Filmmuseum

Il restauro di *Quo Vadis?* (1924) è stato reso possibile grazie alla collaborazione di diverse cineteche europee. Oltre al Nederlands Filmmuseum di Amsterdam, responsabile del progetto, hanno contribuito all'iniziativa la Fondazione Cineteca Italiana di Milano, la Fondazione S.N.C-Cineteca Nazionale di Roma, il Museo Nazionale del Cinema di Torino e il National Film & Television Archive di Londra.

Il film fu girato in due differenti versioni, una destinata al mercato italiano, una a quello internazionale. Entrambi i negativi originali, pur incompleti, sono ancora esistenti. La versione destinata al mercato internazionale, conservata presso la Fondazione Cineteca Italiana, è stata utilizzata come base per questo restauro. Alcuni frammenti provengono, invece, da una copia positiva dell'epoca attualmente conservata al Nederlands Filmmuseum. Le imbibizioni sono fedeli alla copia olandese, mentre le didascalie sono state ricostruite grazie a materiale proveniente da Torino e Londra. Della lunghezza originale di circa 3300 metri (secondo fonti dell'epoca) è stato possibile ricostruirne 2820.

Memore del grandissimo successo riportato dalla prima versione cinematografica del popolare romanzo di Sienkiewicz nel 1912, regia di Enrico Guazzoni, l'Unione Cinematografica Italiana si impegnò con grande impiego di capitali nella nuova versione, il cui fine era un ultimo, disperato tentativo di riconquistare il mercato, oramai tutto rivolto ai prodotti stranieri, americani in testa. L'organizzazione generale venne affidata a Fritz Curioni e la produzione ad Arturo Ambrosio. Il cast si avvale di nomi prestigiosi, dal più rinomato attore tedesco, Emil Jannings, nella parte di Nerone, all'attrice inglese Lilian Hall-Davis (Licia), dalle opulente Rina De Liguoro ed Elena Sangro (Eunica e Poppea), al raffinato André Habay come Petronio, oltre al taurino Bruto Castellani, chiamato a ripetere il ruolo di Ursus, già rivestito nella prima versione. Agli operatori Vitrotti e Donelli venne affiancato il tedesco Curt Courant; le costruzioni furono opera dello scultore Brasini ed infine, a dirigere il film, venne chiamato, il regista Georg Jacoby, accoppiato – quasi a ricordare Cabiria – a D'annunzio, non il Vate, ma suo figlio Gabriellino. In effetti, il film è grandioso. La spesa c'è stata e si vede. Il circo Massimo era stato ricostruito alla Madonna del Riposo, mentre le scene dell'incendio di Roma vennero girate a Villa Borghese, dove esistevano le costruzioni in stile antico romano utilizzate per un'esposizione.

Quo Vadis? – racconta Fritz Curioni nelle sue memorie – venne realizzato febbrilmente, con grande volontà, senza economia. Scene dopo scene, costruite e demolite velocemente, in piccoli teatri della Cines e della Palatino, illuminate a forza di buona volontà da vecchie lampade e qualche volta dalle fotoelettriche militari. Era proprio un grandioso lavoro, e se non rese quello che i produttori s'erano riproposto, lo si dovette certo al fatto che ormai gli spettatori erano stanchi di questo genere di spettacoli. In realtà, oltre al disamore per il genere e per il film italiano in particolare, all'uscita del film seguì una serie di vertenze giudiziarie per i diritti d'autore che dissanguò l'U.C.I. (risultata sempre perdente con i vari pretendenti), cui va aggiunta una grossa somma per far ritirare la prima versione rieditata in contemporanea con l'uscita della nuova, la condanna del domatore Schneider (un leone del suo circo aveva azzannato ed ucciso una comparsa) e, last but not least, le imposizioni censorie del taglia qua, taglia là, «sopprimere, attenuare» e via sforbiciando.

Vittorio Martinelli

Restoration of Quo Vadis (1924) was made possible by the support of numerous European film archives. In addition to the project leader, Nederlands Filmmuseum, important contributions were made by Fondazione Cineteca Italiana in Milan, Fondazione S.N.C.- Cineteca Nazionale in Rome, the Museo Nazionale del Cinema in Turin, and the National Film & Television Archive in London.

The film was shot in two different versions, one destined for the Italian market, and one for the international market. Though incomplete, both original negatives still exist. The version destined for the international market, deposited at the Fondazione Cineteca Italiana, was used as the base for this restoration. However, several fragments come from a positive print from that era which is now held at the Nederlands Filmmuseum. The tinting is faithful to the Dutch print, while the intertitles were reconstructed using materials from Turin and London. Of the original length of 3300 meters (according to period sources), 2820 meters were reconstructed.

Mindful of the incredible success enjoyed by the first film version, directed by Enrico Guazzoni in 1912, of Sienkiewicz's popular novel, the Italian Cinematographic Union (UCI) employed substantial capital resources in the new version. The purpose was to make a last desperate attempt at winning back the market, which was by then dominated by foreign products, with American films in the lead. The general organization was entrusted to Fritz Curioni, and the production to Arturo Ambrosio. The cast included prestigious names, ranging from the famous German actor Emil Jannings, in the part of Nero, to English actress Lilian Hall-Davis (Lygia), and from the voluptuous Rina De Liguoro and Elena Sangro (Eunice and Poppea) to the refined André Habay as Petronius, in addition to a brawny Bruto Castellani, called to repeat the role of Ursus which he also played in the first version. Cameramen Vitrotti and Donelli were joined by German Curt Courant; sets were work of sculptor Brasini, and finally, Georg Jacoby was called in to direct the film, paired with - almost recalling Cabiria - D'Annunzio, but instead of the poet, this time it was his son Gabriellino. Indeed, the film was quite grandiose. Money was spent, and it showed. The Circus Maximus was reconstructed at Madonna del Riposo, while the scenes of Rome burning were shot at Villa Borghese, where there were a number of constructions in ancient Roman style that had been built for an exhibition.

As Fritz Curioni tells in his memoirs, Quo Vadis? was made feverishly, with an enormous amount of desire put in, and no expense spared. Scene after scene was hurriedly constructed and torn down, in the small theaters of Cines and the Palatine, illuminated by the good will of old lamps and sometimes some military photoelectric lights. It was truly a grandiose work, and if it didn't yield quite what the producers had expected, it was without a doubt due to the fact that audiences were tired of that sort of film. In reality, however, in addition to a disenchantment with that genre and with Italian films in general, upon release of the film, a series of court sentences for the copy rights nearly bankrupted the UCI (which lost to all the various claimants), which must be added to a substantial sum paid to pull the

first re-edited version at the same time as the release of the new one, a conviction of the animal tamer Schneider (one of his circus lions had bitten and killed an extra), and, last but not least, impositions by the censors to cut here, cut there, «delete, soften», and scissor away.

Vittorio Martinelli

NANA Francia, 1926 Regia: Jean Renoir

<Sc.: Pierre Lestringuez, dal romanzo omonimo (1897) di Emile Zola, adattato da J. Renoir. F.: Jean Bachelet, Carl Edmund Carwin, Paul Holsky. M.: Jean Renoir. Didascalie: Denise Leblond-Zola. Scgf.: Claude Autant-Lara, eseguite da Robert-Jules Garnier e da Brisset (per i giardini e i paesaggi). Cost.: Claude Autant-Lara. Op.: Alphonse Gibory, Charles Ralleigh. Ass.R.: André Cerf, Pierre Lestringuez. Cast: Pierre Lestringuez detto Pierre Philippe (Bordenave), Catherine Hessling (Nana), Jacqueline Forzane (Comtesse Sabine Muffat), Werner Krauss (Comte Muffat), Claude Autant-Lara detto Claude Moore (Fauchery), Karl Harbacher (Francis), Valeska Gert (Zoé), Jacqueline Ford (Rose Mignon), Jean Angelo (Comte de Vandevres), Raymond Guérin-Catelain (Georges Hugon), il corpo di ballo del Bal du Moulin Rouge. Prod.: Les Films Renoir, con la partecipazione della Delog-Film KG <35mm. L.: 3450 m. D.: 135' a 22 f/s. Col. Didascalie francesi / French intertitles <Da: Cineteca di Bologna e Cinémathèque Suisse <Restaurato nel 2002 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, un particolare ringraziamento a Jacques Poitrat / Restored in 2002 by L'Immagine Ritrovata, special thanks to Jacques Poitrat (ARTE France). Restauro affidato alla Cineteca di Bologna da Studio Canal; con la partecipazione di ARTE France / Restoration entrusted by Studio Canal in collaboration with ARTE France

La ricostruzione dell'edizione di Nana presentata al Moulin Rouge il 27.04.1926 è stata eseguita partendo dal negativo nitrato conservato presso Services des Archives du Film-cnc, dalla copia positiva nitrato della Cinémathèque Suisse di Losanna e dallo studio delle copie positive conservate a Tolosa, Milano e Parigi. Il lavoro di restauro è stato supportato da una ricerca sui materiali extra-filmici svolta alla Bibliothèque du Film (BiFi, Parigi), Bibliothèque de l'Arsenal (Dép. des Arts et de spectacle, Parigi), Museo Nazionale del Cinema di Torino.

Esistono almeno tre edizioni di Nana risalenti al 1926, l'anno in cui Jean Renoir realizza il film. La prima è quella della presentazione del film al Moulin Rouge il 27/04/1926. La seconda, del giugno 1926, è quella dell'uscita «en exclusivité» all'Aubert Palace di Parigi. Sempre per Aubert, in dicembre Renoir farà uscire nelle sale cinematografiche di tutta la Francia una nuova edizione di Nana. Il lavoro di restauro è consistito nella ricostruzione dell'edizione presentata al Moulin Rouge.

L'anteprima di Nana fu tumultuosa. L'avevo preparata con una campagna pubblicitaria. Molti manifesti con Catherine Hessling nei panni del suo personaggio ricoprivano i muri di Parigi. I giornali annunciavano l'evento con grande enfasi. Avevo affittato la sala del Moulin-Rouge compresa la sua eccellente orchestra. La sala era stracolma. Gli spettatori appartenevano a due categorie nemiche. Da una parte i fautori del cinema classico che, senza sapere perché, mi consideravano uno «sporco rivoluzionario». Dall'altra quelli del cinema d'avanguardia che ugualmente senza sapere perché, mi consideravano un ardito innovatore. La proiezione ebbe luogo tra fischi e grida animalesche, frammisti ad applausi calorosi. La gente se la prendeva e si scambiava ingiurie. La moglie del regista più famoso del momento si mise ad urlare: «Sono dei Crucchi... È un film cruccio... Abbasso i Crucchi...» La presentazione di Nana fu solo il preludio di quella che sarebbe stata la storia della mia carriera. È un mio destino quello di trovarmi preso tra due fuochi: i miei spettatori sono o recalcitranti o entusiasti. Jean Renoir, *Ma vie et mes films*, Paris, Flammarion, 1974

Nanà porterà al pubblico, invaghito di grazie desuete, la follia della sua epoca, il lusso e la sontuosità delle sue scenografie, e il naturalismo intelligente delle scene in cui trionfa l'arte cinematografica francese, onorata da questa realizzazione di M. Jean Renoir.

L. de Saint-Vilmer, in «La cinématographie française», n. 391, 01/05/1926

The version which premiered at Moulin Rouge on 27.04.1926 was reconstructed from a nitrate negative held at the Services des Archives du Film-cnc, a positive nitrate print found at the Cinémathèque Suisse in Lausanne, and from a study of the positive prints held in Toulouse, Milan and Paris. Restoration was furthermore supported by study of non filmic materials held at the Bibliothèque du Film (BiFi, Paris), Bibliothèque de l'Arsenal (Dép. Des Arts et de spectacle, Parigi), Museo Nazionale del Cinema di Torino.

At least three versions of Nana exist, all dating back to 1926, the year in which Jean Renoir made the film. The first version was presented at Moulin Rouge on 27/04/1926. The second release, in June 1926, was screened «en exclusivité» at the Aubert Palace in Paris. Again for Aubert, in December, Renoir made a third version of Nana, to be released in theaters throughout France. Restoration consisted in reconstruction of the Moulin Rouge version.

The premiere of Nana was a bit tumultuous. I had prepared for it with an ad campaign. Hoards of posters of Catherine Hessling in the role of the main character carpeted the walls of Paris. Newspapers heralded the event. I had rented the theater of the Moulin Rouge, including its excellent orchestra. The theater was jam packed. The audience was divided into two opposing categories. On one hand, there were the supporters of classic cinema who, without knowing why, considered me a «dirty revolutionary». On the other, there were the representatives of avant-garde cinema who, also without knowing why, considered me a daring innovator. The screening went on over whistles and catcalls mixed with warm applause. People got mad and insulted one another. The wife of the most famous director at that time started screaming: «They're Huns... This is a Hun film... Down with the Huns...». The premiere of Nana was just the beginning of what the history of my career would be. It's my destiny to be caught between two fires: my viewers are either recalcitrant or enthusiastic.

Jean Renoir, *Ma vie et mes films*, Paris, Flammarion, 1974

Nanà brought the public, enchanted with outmoded charms, the madness of its era, luxurious and sumptuous sets, and the intelligent naturalism of scenes in which French cinematic art triumphs, honored by this work by M. Jean Renoir.

L. de Saint-Vilmer, in «La cinématographie française», n. 391, 01/05/1926

THE BLUE ANGEL (Versione Usa - US Version) Germania, 1930 Regia: Josef von Sternberg
<T. or.: Der Blaue Engel. T. it.: L'angelo azzurro <Sc.: Carl Zuckmayer, Karl Vollmöller, Josef von Sternberg, dal romanzo «Professor Unrath» di Heinrich Mann, supervisione dell'autore. Adattamento: Robert Liebmann. F.: Günter Rittau, Hans Schneeberger. Mu.: Friedrich Holländer. Parole delle canzoni in inglese: Sam Lerner. M.: Sam Wintson, Walter Klee. Scgf.: Otto Hunte, Emil Hasler. Cost.: Varady (non accreditato). Su.: Fritz Thiery. Cast: Emil Jannings (Prof. Immanuel Rath), Marlene Dietrich (Lola-Lola), Kurt Gerron (Kiepert), Rosa Valletti (Guste, sua moglie), Hans Albers (Mazepa), Reinhold Bernt (il clown), Eduard von Winterstein (il preside), Hans Roth (il guardiano), Rolf Müller (Angst, studente), Roland Varno (Lohmann, studente), Carl Balhaus (Ertzum, studente), Robert Klein-Lörk (Goldstaub, studente), Wilhelm Diegelmann (il capitano), Gerhard Bienert (il poliziotto), Karl Huszar-Puffy (proprietario del cabaret), Ilse Fürstenberg (la domestica del prof. Rath), Veintraub Syncopaters. Prod.: Erich Pommer per UFA <35mm. L.: 2857 m. D.: 104' a 24 f/s. Versione

inglese / English version <Da Murnau Stiftung <Restaurato nel 2001 da un nitrato originale dalla Murnau Stiftung in collaborazione con il Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin / Koblenz e il contributo e il supporto tecnico de L'Immagine Ritrovata / Restoration in 2001 by F.W. Murnau-Stiftung in cooperation with the Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin / Koblenz with the kind support and technical work of L'Immagine Ritrovata

Come noto, *Der blaue Engel* fu realizzato contemporaneamente in versione tedesca e americana. Furono pertanto girati e montati due negativi completi. Purtroppo, della versione tedesca sono sopravvissuti solo elementi di qualità inferiore (copie positive o duplicati), mentre il negativo originale per le immagini e la colonna sonora è andato perduto. Con esso è andata perduta in buona sostanza la qualità fotografica dell'originale, fondamentale nel lavoro intrapreso da von Sternberg nella costruzione del «personaggio-Marlene» e della sua fama internazionale. Lo stesso si può dire del sonoro, estremamente complesso, soprattutto nel caso della versione americana, nella quale si intrecciano i due piani prodotti dai dialoghi americani e da quelli lasciati in tedesco. Infatti, l'invenzione narrativa che giustifica la versione americana è che Lola è in realtà di madrelingua inglese, mentre il Professor Rath insegna inglese «at the local High School». Da qui la continua mescolanza delle due lingue, tipica degli anni della transizione al sonoro. Fortunatamente, si è conservato il negativo originale (scena e colonna) della versione americana, anche se rimaneggiato e contenente alcune parti di qualità inferiore, provenienti da duplicati d'epoca (anche per la colonna). Il complesso progetto di restauro (ancora in corso per quanto riguarda la versione tedesca, della quale si stanno raccogliendo i migliori materiali disponibili) ha per il momento permesso di riportarci lo splendore di *Der Blaue Engel*, seppure sotto le spoglie «americane» di *The blue Angel*, che nella versione restaurata ci fa intravedere le qualità dell'originale.

Nicola Mazzanti

La performance di Emil Jannings in *The Blue Angel* è talmente brillante che, come una sorta di paradosso cinematografico, finisce per danneggiare il film. È talmente bella che fa male. [...] Il problema è che Jannings è diabolicamente commovente, terribilmente convincente e reale nel ritrarre il crollo mentale, morale e fisico del suo personaggio. Egli costruisce la figura del dignitoso professore pedante in modo così serio e scrupoloso che, assistendo alla sua graduale umiliazione, si ha l'impressione di trovarsi davanti a una persona che conosciamo; si finisce per credere alla rovina di cui si è testimoni e si prova un senso di vergogna, sapendo che non si ha il diritto di assistervi. È come se si facesse irruzione sul luogo di una tragedia privata, con l'impressione che l'unica cosa da fare sia borbottare una scusa e allontanarsi in nell'imbarazzo. Ci si sente intrusi, non spettatori. [...] Non avendo praticamente alcuna cognizione di strategie propagandistiche, non sapremmo dire se l'onnivagante organizzazione della Paramount abbia fatto bene a pubblicizzare Miss Dietrich come la Nuova Garbo, o se abbia semplicemente fallito nel non dare credito alle doti personali dell'attrice tedesca. Certo è vero che la nuova arrivata somiglia vagamente all'Incomparabile, ma non si tratta di una somiglianza così impressionante, come sostiene la pubblicità. La ragione principale di questo paragone è dovuta al fatto che la prima scena di *Morocco* era costruita in modo tale che Miss Dietrich, nei modi e nell'aspetto del suo personaggio, ricordava un'imitazione, piacevolmente riuscita, di Greta Garbo in *Anna Christie*. Dopo questo episodio, l'attrice sembrava sempre meno un'imitazione e dimostrava sempre più di possedere una personalità originale. Ora, in *The Blue Angel*, realizzato prima di *Morocco* ma distribuito successivamente, ci sembra definitivamente chiaro che non siamo di fronte a una star sintetica o a un'invenzione della pubblicità.

Edward Weitzel, in «*The Moving Picture World*», 27/8/1931

It is well known that *Der blaue Engel* was shot simultaneously in German and American versions. Consequently two complete negatives were filmed and assembled. Unfortunately, of the German version only inferior quality elements have survived (positive copies and dupes), while the original negative for images and sound has been lost. With it, the photographic quality of the original has essentially been lost as well, which was a fundamental part of von Sternberg's work in constructing the «Marlene-character» and of film's international fame. The same can be said for the sound, which is extremely complex, above all in the American version in which the two levels produced by the American dialogues and the dialogues left in German are interwoven. Indeed, the narrative device which justifies the American version has Lola as a native English speaker, while Professor Rath teaches English «at the local High School». As such, there is continual mixing of the two languages, as was typical of the transition period to sound.

Fortunately the original negative (picture and sound) of the American version survives, though it has been reworked and contains some parts of inferior quality coming from dupes of that period (for the sound as well). The complex restoration project (still ongoing for the German version, for which the best available materials are being gathered) has for the moment allowed us to bring back the splendor of *Der Blaue Engel*, though in its American form of *The blue Angel*, whose restored version gives us a glimpse of the original quality.

Nicola Mazzanti

Emil Jannings' performance in *The Blue Angel* is so brilliant that, as a sort of cinema paradox, it ends by inflicting an injury on the picture. It is actually so good that it hurts.[...] The trouble is that he is so infernally moving in his portrayal, so tremendously vivid and real in his portrait of collapse, mental, moral and physical. He builds his picture of dignified pedant so thoroughly and so earnestly that, as you watch his gradual degradation, you are seeing a man you know and believe in collapse before your eyes and you are suffused with a feeling of shame, knowing that you have no right to be there. You have burst in on a private tragedy and you feel that the only thing for you to do is to mumble an apology and withdraw amid embarrassment. You are intruder, not a playgoer. [...]

Knowing practically nothing about showmanship, I cannot say whether the all-seeing Paramount organisation was wise in billing Miss Dietrich as the New Garbo or whether it merely failed to realise the German girl's qualities as a personage. Of course, it is true that the newcomer does look a bit like the Incomparable One, but the resemblance is hardly as striking as publicity has made it. The chief reason why she was at first regarded as an imitation is that her first scene in Morocco was so arranged that in character appearance and manner, she was made to seem merely an impersonation, attractively done, of Greta Garbo in *Anna Christie*. After that episode she seemed less an imitation and more and more an original person. Now, in *The Blue Angel*, made before Morocco but shown here after it, it is proven conclusively that she is neither a synthetic nor a publicity-made star.

Edward Weitzel, in «The Moving Picture World», August 27, 1931

IL POSTO Italia, 1961 Regia: Ermanno Olmi

<Sc.: E. Olmi. F.: Lamberto Caimi. Scgf.: Ettore Lombardi. M.: Carla Colombo. Cast: Alessandro Panzeri (Domenico Cantoni), Loredana Detto (Antonietta Masetti, detta Magali), Tullio Kezich (l'esaminatore psicotecnico), Mara Ravel (la collega di Domenico), Bice Melegari, Corrado Aprile. Prod.: Titanus. <35mm. L.: 2600 m. D.: 95' a 24 f/s. Bn. Versione italiana / Italian version

<Da: Cineteca di Bologna <Restaurato nel 2002 presso l'Immagine Ritrovata con la collaborazione di Goffredo Lombardo e Titanus / Restored in 2002 by L'Immagine Ritrovata in collaboration with Goffredo Lombardo and Titanus

Prima nazionale della versione restaurata / National premiere of the restored version

La necessità del restauro de *Il Posto* prende le mosse dal fatto che i materiali negativi originali (scena e colonna) sono affetti da sindrome dell'aceto. Si è reso così necessario un immediato intervento di preservazione, cercando di mantenere le straordinarie qualità fotografiche della pellicola originale. Allo stato attuale, sono stati lasciati intatti quei – pochi – difetti che il film possedeva sin dall'origine, come alcuni profondi graffi che si produssero già in fase di ripresa.

È un'iniziazione: lui viene dal mondo contadino, perché abita ancora a Meda, nella cascina del padre, che pur facendo l'operaio vive ancora in campagna; davanti alla sua casa, dove soltanto pochi anni prima c'erano le stalle, ora cominciano a mettere i motorini e le Seicento; quindi, questo ragazzo che viene da Meda, che porta ancora dietro di sé l'odore delle stalle, va a Milano a fare l'impiegato, arriva nella grande città, la città della metropolitana e vede una bella ragazzina milanese ... è un'iniziazione.

Ermanno Olmi

Attraverso la nebbiosa cornice del suo racconto Olmi attinge una cristallina chiarezza di visione, si traccia un esile ma sicuro sentiero attraverso il quale perviene alla piena rappresentazione di un mondo amorevolmente studiato. Il film procede per rapidi segni, esili pennellate che paiono poste quasi con sbadata attenzione, ma rispondono invece a una premeditata costruzione concettuale, a cui tuttavia non è estranea un'amorosa partecipazione del sentimento. La incantevole sorpresa del film – ma relativa per chi conosceva l'opera documentaristica di Olmi, quel suo costante ricercare, attraverso i grandi macchinismi industriali e le elaborate impalcature tecnicistiche, il cuore semplice dell'uomo – consiste nella naturalezza e, diremmo, nella felicità con cui i tratti lievi e sparsamente diffusi del disegno si compongono in un ritratto unitario; le notazioni infinite, quasi furtive, molte della quali paiono appartenere alla sfera di quella psicotecnica che il regista bonariamente satireggia, si rivelano elementi essenziali della composizione narrativa. Con simile procedimento nasce il grigio eroe del film, e acquista un'identità e un rilievo a misura che la sua individualità viene a contatto, e si scontra, con l'anonimo automatismo del mondo nel quale vuole inserirsi, ma dal quale in definitiva dovrà lasciarsi assorbire; sì che egli appare pienamente definito nel momento stesso in cui il suo appiattimento è diventato completo, ci si fa del tutto familiare e fratello proprio quando la sua collocazione in una casella minuscola dell'ingranaggio diviene ineluttabile.

«Bianco & Nero», n 9, 1961

The need to restore *Il Posto* arises from the fact that the original negative materials (picture and sound) are affected by the vinegar syndrome. It was thus necessary to take immediate action to preserve the original materials, seeking to maintain the extraordinary photographic quality of the original film. Currently, the few defects which the film possessed from its outset, such as several deep scratches made during shooting, have been left intact.

It's an initiation: he's from farm country, because he still lives in Meda on his father's farm, who continues to live in the country despite the fact that he works in a factory. In front of his house, where stalls had stood until just a few years prior, people have now starting parking their mopeds and Fiat Seicentos. So, this boy from Meda, with the odor of the stalls still clinging to him, goes to Milan to work in an office, he arrives in the big city, the city with the metro, and he sees a beautiful Milanese girl... it's an initiation.

Ermanno Olmi

Through the hazy framework of his story, Olmi attains a crystal clear vision, he traces a tenuous yet sure pathway, through which he arrives at the full representation of a lovingly studied world. The film proceeds by rapid signs, slender brush strokes which almost seem carelessly placed, but which instead

respond to a premeditated conceptual construct, to which the affectionate participation of emotions is not however foreign. The film's most enchanting surprise – though relative for those who know Olmi's documentary work, his constant search, through great industrial mechanisms and elaborate technical structures, for the simple heart of man – consists in the naturalness and, we can say, the happiness with which the light and sparsely diffused outlines of the design come together into a single portrait; the infinite, almost furtive remarks, many of which seem to belong to the sphere of psychotechnics which the director good-naturedly satirizes, reveal themselves as essential elements in the narrative composition. The gray hero of the film emerges through a similar process, gaining an identity and an importance to the degree that his individuality comes into contact, and clashes with, the anonymous automatism of the world he wants to become part of, but which he will ultimately allow to absorb him; yes, he appears fully defined in the same moment in which his flattening is complete, he becomes totally familiar and brotherly right when his placement within a tiny box of the entire workings becomes inevitable.

«Bianco & Nero», n 9, 1961

GRIBOUILLE REDEVIENT BOIREAU Francia, 1912 Regia: André Deed

<T. it.: Cretinetti ridiventa Beoncelli. Cast: André Deed, Valentina Frascaroli. Prod: Pathé. <35mm. L.: 180 m. D.: 10' a 16 f/s. <Da: Cinémathèque Française <Copia restaurata nel 2002 dal negativo originale. / Copy restored in 2002 from an original negative

Al suo ritorno in Francia, dopo gli anni passati all'Itala di Torino, Deed intuisce che le comiche a un rullo hanno bisogno di rinnovamento e lancia un annuncio sul «Ciné Journal» del 30 dicembre 1911: «Auteurs de scénarios! Adressez vos idées comiques (genre Gribouille) à M. André Deed qui les rétribuera. 45 rue de La Rochefoucauld, Paris». Poche settimane dopo, tra le «novità della 161a settimana», il n. 43 della «Rivista Pathé» dell'11 febbraio 1912 scrive: «Possiamo indicare la produzione della settimana [...], disponendola in una gradazione di interesse, e prendendo per punto di partenza alcune scene comiche come: Cretinetti ridiventa Beoncelli, gaia scena interpretata dall'impareggiabile André Deed per festeggiare il suo ritorno alla Casa Pathé...»

«Una volta Cretinetti si chiamava Beoncelli, prima cioè di innamorarsi di una graziosa siciliana, ch'egli non ha potuto fare a meno di seguire. Ma disgraziatamente la bella meridionale ha un padre terribile, di fronte al quale Cretinetti fugge spaventato e varca nuovamente la frontiera. Appena rientrato in Francia, il nostro eroe è preso dall'amore pel paese natio e fa proponimento di non lasciarlo mai, nonostante che le autorità italiane cerchino di impedirglielo in ogni modo».

Upon returning to France, after years spent at Itala in Turin, Deed felt that need for renewal which all one-reel slapstick comedies required to survive, so he published an ad in «Ciné Journal» of 30 December, 1911: «Auteurs de scénarios! Adressez vos idées comiques (genre Gribouille) a M. André Deed qui les rétribuera. 45 rue de La Rochefoucauld, Paris». Just a few weeks later the «what's new in week 161» column, issue n. 43 of «Rivista Pathé», dated 11 February 1912, heralded «And now the schedule for this week's productions [...], ordered by level of interest and starting from a few comic scenes, such as: Gribouille redevient Boireau, a witty comedy starring the incomparable André Deed, to celebrate his return to Pathé...»

«At one time, Gribouille was named Boireau, prior, that is, to falling in love with a charming Sicilian girl whom he couldn't help but follow. Unfortunately, the lovely Southern belle had a terrible father, whom Gribouille fled from in fear, crossing the border once again. As soon as he returns to France, our hero is struck with love for his homeland and resolves never to leave it again, despite the fact that Italian authorities attempt to stop him however they can».

PADRE Italia, 1912 Regia: Gino Zaccaria, Dante Testa

<Supervisione: Giovanni Pastrone. F.: Giovanni Tomatis. Eff. Sp.: Segundo de Chomón. Cast.: Ermete Zacconi (Andrea Vivanti), Lydia Quaranta (Lidia Vivanti), Dante Testa (Tonio), Giovanni Casaleggio (Evaristo Marni), Febo Mari (Roberto), signor Ravel, Valentina Frascaroli. Prod.: Itala Film <35mm. L. or.: 1034 m. L.: 895 m. D.: 50' a 16 f/s. Didascalie olandesi / Dutch intertitles <Da: Nederlands Filmmuseum <Restauro eseguito dal Nedelands Filmmuseum, basato su un nitrato olandese (754 metri) e un nitrato incompleto proveniente dalla Scuola Nazionale di Cinema – Cineteca Nazionale/ Restoration by the Nederlands Filmmuseum, based on a Dutch nitrate (754 meters) which was completed by a nitrate from the Scuola Nazionale di Cinema – Cineteca Nazionale

Autentico mostro sacro del teatro italiano, Ermete Zacconi venne invitato da Giovanni Pastrone ad apparire sullo schermo. E, attratto anche dal generoso contratto offertogli dal produttore torinese, accettò di interpretare due film, Padre e Lo scomparso. Padre, alla cui direzione artistica si alternarono Gino Zaccaria e Dante Testa, sotto l'occhio vigile di Pastrone, è il classico veicolo per un grande mattatore della scena, come era appunto Zacconi, il quale immise nello sfortunato protagonista di questa patetica vicenda tutto l'impeto delle sue interpretazioni teatrali, non privandosi dei tic, dei tremolii, delle calcolate pause e successivi slanci, tipici della sua prepotente personalità artistica. In taluni momenti sembra addirittura chiedere di partecipare al dolore del personaggio che interpreta.

Il film fu un grandissimo successo, in Italia ed all'estero. Sul volume di Bernardini e Martinelli, Il cinema muto italiano. 1912, seconda parte, sono riportati brani di critiche italiane, francesi, spagnole, inglesi, americane, tutte inneggianti all'eccellenza dell'interprete: «Spontaneo» («La Vita Cinematografica»), «Assolutamente naturale» («La Cinematografia Italiana ed Estera»), «sublime» («Le cinéma et l'écho du cinéma réunis»), «Masterly» («The Bioscope»), «Identificatiòn del sentimeinto artistico con la realidad» («Arte y Cinematografia»), «His acting give dignity to the whole presentation» («The Moving Picture World»).

Vittorio Martinelli

An authentic monster of Italian theater, Ermete Zacconi was invited by Giovanni Pastrone to appear onscreen. And, attracted by the generous contract offered by the Turin production company, he agreed to act in two films, Padre and Lo scomparso. The artistic direction of Padre alternated between Gino Zaccaria and Dante Testa, under the vigil eye of Pastrone. The film is a classic vehicle for a great stage hog like Zacconi, who put all the force of his theatrical performances into the unlucky protagonist of this pathetic story, without holding back any of the tics, tremors, calculated pauses and subsequent outbursts typical of his domineering artistic personality. At times it truly seems as though he is begging to feel the pain of the character he plays.

The film was a great success in Italy and abroad. The volume Il cinema muto italiano. 1912, seconda parte, by Bernardini and Martinelli, cites passages from Italian, French, Spanish, English and American reviews, all of which extol the virtues of the actor: «spontaneo» («La Vita Cinematografica»), «Assolutamente naturale» («La Cinematografia Italiana ed Estera»), «sublime» («Le cinéma et l'écho du cinéma réunis»), «Masterly» («The Bioscope»), «Identificatiòn del sentimeinto artistico con la realidad» («Arte y Cinematografia»), «His acting gives dignity to the whole presentation» («The Moving Picture World»).

Vittorio Martinelli

IL FIACRE N. 13 Italia, 1917 Regia: Alberto Capozzi, Gero Zambuto.

<Sc.: Giuseppe Paolo Pacchiarotti, dal romanzo «Le Fiacre n. 13» (1881) di Xavier de Montépin. F.: Giovanni Vitrotti. Cast: Elena Makowska (Claudia Varny), Vasco Creti (duca Giorgio de Latour Vaudieu), Alberto Capozzi (Gian Giovedì), Gigetta Morano (Berta Leroyer), Fernanda Negri-Pouget (Ester Derieux), Umberto Scalpellini (Pietro Loriot, vetturino del fiacre n. 13), Cesare Gani Carini (Renato Moulin). Prod.: Ambrosio.<35mm. Prima serie: L.: 2400 m. Seconda serie: L.: 1500 m. D. complessiva: 143' a 18 f/s. Imbibito / tinted. Didascalie italiane / Italian intertitles <Da: Fondazione Cineteca Italiana di Milano, in collaborazione con Regione Lombardia Culture, Identità e Autonomia della Lombardia e Museo del Cinema di Torino <Restaurato nel 2001/2002 presso L'Immagine Ritrovata / Restored in 2001/2002 at L'Immagine Ritrovata
<Prima serie: «La figlia del giustiziato». Primo episodio: «Il delitto del ponte di Neully». Secondo episodio: «Gian Giovedì»
Seconda serie: «Amore e giustizia». Terzo episodio: «La figlia del ghigliottinato». Quarto episodio: «Giustizia»

Il Fiacre n. 13, che in origine era diviso in quattro episodi, si presenta in questa edizione in due serie. Del primo episodio, che fu vietato dalla censura e quindi mai proiettato in Italia, vi sono solo due rulli, privi delle didascalie, ricostruite sulla base del romanzo di de Montépin. La presente edizione ricostruisce le due serie nella loro originale struttura narrativa, grazie ai materiali positivi conservati dalla Fondazione Cineteca Italiana di Milano.

La pellicola magnificente, edita dalla Casa «Ambrosio», è divisa in tre serie, e ciascuna serie è stata rappresentata a parte. Tra i protagonisti noto il valoroso Capozzi, la brava Gigetta Morano, la Makowska, ecc.; è ed è notevole la interpretazione che ciascuno fa della sua parte. È tanto caruccia e brava la piccola attrice che sostiene la parte della figlia della Contessa. Il film è interessantissimo, anche come ricchezza di particolari, la messa in scena è superba, degna della grande Casa torinese. Il pubblico accorso è stato enorme: la curiosità vivissima.
«La Vita Cinematografica», 22-30/11/1917

Il Fiacre n. 13, originally divided into four episodes, is shown here in two series. Only two reels, without intertitles, remain of the first episode, which was prohibited by the censors and thus never shown in Italy. The intertitles were reconstructed from the novel by de Montépin. The present edition reconstructs the original narrative structure of the two series, thanks to positive materials held by the Fondazione Cineteca Italiana in Milan.

This magnificent film, edited by the Ambrosio House, is divided into three series, and each series is represented separately. Among the protagonists, noteworthy are the brave Capozzi, an excellent Gigetta Morano, Ms. Makowska, etc.; also noteworthy are the interpretations they each give of their parts. The actress who plays the daughter of the Countess is truly lovely and quite good. The film proves quite interesting also for its rich details, the staging is superb, definitely worthy of the great Turinese production house. The public success was enormous: keen curiosity.
«La Vita Cinematografica», 22-30/11/1917

DIE LOU VON MONTMARTRE Germania, 1921 Regia: Leo Lasko

<Tit. olandese: Lou van Montmartre. Cast: Ressel Orla (Lou), Eugen Klopper (Gaston) Lonny Nest (Rose), John Gottowt (Aristide), Else Berna (Margot), Paul Otto (Barone de Rieux) Karl Falkenburg (figlio del Barone de Rieux), Ernst Hofmann (George), Fritz Junkermann (Baptiste) <35mm. L.: 1794 m. D.: 98' a 18 f/s. imbibizioni, viraggi. Didascalie olandesi / tinting, toning. Dutch intertitles <Da:

Nederlands Filmmuseum <La copia olandese in nitrato è stata restaurata nel 1999 dal Nederlands Filmmuseum / The Dutch nitrate print was restored in 1999 by the Nederlands Filmmuseum

LA MAISON DU MYSTÈRE Francia, 1923 Regia: Alexandre Volkoff

<Sc.: Alexandre Volkoff e Ivan Mosjoukine, dal romanzo omonimo di Jules Mary. F.: Joseph-Louis Mundwiller, Fédote Bourgassoff. Scgf.: Ivan Lochakoff, Edouard Gosch. Op.: Nicolas Toporkoff, Jean-Louis Mundviller, Bourgassoff. Cast: Hélène Darly (Régine de Bettigny), Francine Mussey (Christiane), Sylvia Grey (Marjorie), Nina Raïevska (Mme de Bettigny), Simone Genevois (Christiane bambina), Ivan Mosjoukine (Julien Villandry), Charles Vanel (Henri Corradin), Nicolas Koline (Rudeberg), Claude Bénédic (Général de Bettigny), Bartkevitch (Marjory), Wladimir Strijewski (Pascal giovane), Fabien Haziza (Pascal bambino), Gilbert Dacheux (Urbain), José Davert, Pierre Hot (il sostituto). Prod.: Film Albatros <35mm. L.: 8721 m. D.: 476' a 16 f/s. Bn e colorato. Didascalie francesi / French intertitles <Da: Cinémathèque Française <Copia restaurata nel 1987 dal negativo originale / Print restored in 1987 from an original negative

<1° ep.: «L'ami Félon», L.: 1201 m. D.: 66'; 2° ep.: «Le Secret de l'étang», L.: 665 m. D.: 37'; 3° ep.: «L'Ambition du service de la haine», L.: 784 m. D.: 43'; 4° ep.: «L'Implacable verdict», L.: 947 m. D.: 52'; 5° episodio: «Le Pont vivant», L.: 738 m. D.: 39'; 6° ep.: «La Voix du sang», L.: 561 m. D.: 30'; 7° ep.: «Les Caprices du destin», L.: 1031 m. D.: 57'; 8° ep.: «Champ clos», L.: 988 m. D.: 54'; 9° ep.: «Les Angoisses de Corradin», L.: 810 m. D.: 45'; 10° ep.: «Le Triomphe de l'amour», L.: 996 m. D.: 55'.

Julien Villandry è proprietario di un'industria tessile gestita da Henri Corradin, suo amico d'infanzia. Entrambi sono innamorati di Régine de Bettigny, che offre la sua mano a Villandry. Logorato dalla gelosia, Corradin fa di tutto per separare la coppia, causando anche l'arresto del suo rivale per un crimine non commesso. Ma i due vecchi amici alla fine riescono a riunirsi.

Il film a episodi, non molto tempo fa, non aveva avversari più accaniti di me. Scappavo dalle sale dove venivano proiettati e, per partito preso, mi rifiutavo di andare a vedere anche una sola delle innumerevoli parti delle innumerevoli avventure che componevano questi film. Innegabilmente, dopo un po' di tempo, qualcosa è cambiato. Alcuni registi, tra quelli che ammiro di più, si sono sforzati per rinnovare questo genere di produzione, e gli elogi che mi giunsero alle orecchie mi convinsero a togliere l'ostracismo nei confronti dei sérials, e me ne rallegro, perché La maison du mystère ha completato la mia conversione [...]. Non si tratta più di costruire metri di situazioni strampalate, di avventure straordinarie, di un'eroina dieci volte uccisa e dieci volte resuscitata, ma al contrario di un adattamento molto chiaro del romanzo di Jules Mary. Una scienza del ritmo, dell'intensità, della verità, una fotografia bellissima dove abbondano ingegnose trovate che caratterizzano la realizzazione di Volkoff, che in maniera ammirevole dirige i suoi attori. Ha del resto scelto bene i suoi interpreti! Mosjoukine e Charles Vanel danno prova di una potenza drammatica di prim'ordine. Francine Mussey ha trovato finalmente un ruolo degno del suo giovane e bel talento. Koline e Hélène Darly – quanto è bella Madame Darly! – completano felicemente questa eccellente distribuzione di ruoli.

«Cinémagazine», 23 marzo 1923

Julien Villandry owns a textile industry managed by Henri Corradin, his childhood friend. Both men are in love with Régine de Bettigny, who offers her hand to Villandry. Eaten alive with jealousy, Corradin does everything in his power to separate the couple, even causing his rival to be arrested for a crime he did not commit. However, in the end the old friends manage to come together again.

Not long ago, serial films had no fiercer opponent than myself. I would run from the theaters where they were shown, and I deliberately refused to see even one of the countless parts of the countless adventures that make up this film. Undeniably, after some time, something changed. Certain directors, among those whom I admire the most, made an effort to renew this production genre, and the praise which reached my ears convinced me to relax my boycott against the serials. And I'm glad I did, because with *La Maison du mystère* my conversion is complete [...]. It is not about making meters of absurd situations or wild adventures, or about a heroine who is killed and brought back to life ten times over. Quite the contrary, the film is an exceptionally clear adaptation of Jules Mary's novel. The science of rhythm, of intensity, of truth, beautiful photography abounding with ingenious solutions that define this creation of Volkoff, who directs his actors admirably. His choice of actors was also, however, excellent! Mosjoukine and Charles Vanel give proof of a powerful, first class drama. Francine Mussey has finally found a role worthy of her beautiful young talent. Koline and Hélène Darly – Madame Darly is truly a beauty! – perfectly complete this excellent assignment of roles.
«Cinémagazine», 23 March 1923

RACING LUCK Usa, 1924 Regia: Herman C. Raymaker

<T. it.: Attenti alle curve. Sc.: Jean Havez, Lex Neal. F.: Ray June. Cast: Monty Banks (Mario Bianchi), Helen Ferguson (Rosina), Martha Franklin (la madre di Mario), D.J. Mitsoras (il padre di Mario), Lionel Belmore (lo zio di Mario) , Francis McDonald (Tony Mora), William Blaisdell (il proprietario del caffè), Al Martin, Al Thompson, Ad Carliem e Scaduto (gangsters). Prod.: Grand Asher Corporation.<35mm. L. or.: 1681 m. L.: 1230 m. D.: 52' a 22 f/s. Bn. Didascalie francesi e olandesi / French and Dutch intertitles <Da: Cinémathèque Royale de Belgique <Restaurato nel 2002 da positivi nitrati provenienti dal Gosfilmofond e dalla Cinémathèque Française / Restored in 2002 from nitrate positives held at Gosfilmofond and at the Cinémathèque Française

Nel 1924 Monty Banks (alias Mario Bianchi, nato a Cesena) è sotto contratto alla Grand Asher, dove è la vedette di una serie di cortometraggi. Decide quindi di lanciarsi nel lungometraggio. Per *Racing Luck* ricorre a uno dei registi della precedente serie: Herman C. Raymaker, che ha conosciuto lavorando con Sennett e lo ha diretto nei suoi primi grandi successi alla Warner. Per la sceneggiatura si rivolge a due collaboratori di Keaton: Jean Havez e Lex Neal (nella scena della lezione di guida automobilistica possiamo notare un «omaggio» al loro ex datore di lavoro). Nonostante questi riferimenti, quel che soprattutto colpisce nel film è la chiara volontà di allontanarsi dal burlesque. Se si eccettua tutt'al più la sequenza finale, la gag funge soltanto da ornamento alla commedia, se non addirittura al melodramma. Se vi è un'influenza che appare determinante, in questo caso è quella di Chaplin. Come lui, Monty basa numerose scene soltanto sulle sfumature della propria recitazione. Il film termina con la lunga sequenza di una corsa in automobile nella quale interprete e regista ritrovano la spensieratezza e lo spregio della verosimiglianza tipici del periodo Keystone.

Jean Marie Buchet, Cinémathèque Royale de Belgique

In 1924, Monty Banks, (alias Mario Bianchi, born in Cesena) was under contract with Grand Asher, where he starred in a series of short films. He thus decided to try his luck with features. For *Racing Luck*, he turned to one of the directors of the aforementioned series: Herman C. Raymaker, whom he met while working with Sennett and who directed him in his first big successes with Warner. For the script, he turned to two of Keaton's collaborators: Jean Havez and Lex Neal (in the driving lesson scene, we can see an «homage» to their former employer). Despite the credentials, what is especially striking about the film is the clear desire to get away from burlesque. With the exception, at most, of the final sequence, the gags function solely as ornamentation for the comedy, if not for the melodrama.

If there is one influence which appears determinant, in this case, it is that of Chaplin. Similarly to him, Monty based many scenes solely on the nuances of his own performance. The film ends with a long sequence of a car race, in which actor and director alike find both the light-heartedness and the scorn of verisimilitude, typical of the Keystone period.

Jean Marie Buchet, Cinémathèque Royale de Belgique

LE BAISER DE POLYCARPE Francia, 1924 Regia: E. Servaes

<Cast: Polycarpe, Grobidon. Prod.: Star Film <35mm. L.: 1053 m. D.: 58' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles <Da: Cinémathèque Française

Reaustaurato a partire da un negativo nitrato proveniente dalla collezione della Cinémathèque Française. Dal materiale d'origine è stato possibile ricavare solo la posizione delle didascalie. Sono state quindi redatte nuove didascalie, in modo da rendere la narrazione coerente. La comprensione di numerose sequenze è stata possibile grazie alla collaborazione di Pierre Carré, specialista della lettura del labiale.

Restored from a nitrate negative belonging to the Cinémathèque Française collection. Original materials revealed only the position of the intertitles. It was thus necessary to write new intertitles in order to render the narration coherent. The comprehension of many sequences was made possible by the collaboration of Pierre Carré, specialist in lip reading.

DALL'ITALIA ALL'AUSTRALIA Italia, 1925

Op.: Angelo Drovetti. Prod.: Pittaluga/Fert Torino. <35mm. D.: 77' a 20 f/s. Imbibito / tinted. Didascalie italiane / Italian intertitles <Da: Cineteca Italiana di Milano <Copia restaurata dalla Fondazione Cineteca Italiana grazie al contributo della famiglia Barilla / Copy restored by the Fondazione Cineteca Italiana with the support of the Barilla family

Diario di viaggio di Angelo Drovetti, imbarcato sul piroscafo Regina lungo la linea Lloyd Sabauda, da Genova all'Australia attraverso Egitto, Medio Oriente e India, il film costituisce l'espressione più matura di un cinema con vocazione documentaristica, fortemente segnato da istanze di realismo, i cui antecedenti sono da rinvenirsi nei trascorsi più nobili del cinema primitivo, più in particolare nella felice intuizione dei fratelli Lumière di utilizzare il loro Cinematografo come strumento di documentazione e ri-scoperta della realtà. In più, Dall'Italia all'Australia presenta anche una forte carica autoriale, grazie alla quale l'esotismo fin de siècle cede inesorabilmente il passo a uno sguardo più disincantato e personale. Detto del fascino e della singolarità della pellicola, occorre ribadire l'eccezionale rilevanza storica. Non solo infatti appartiene a un'età del cinema italiano (gli anni '20) ancora non completamente esplorata dagli studiosi ma, all'interno di questo capitolo non ultimato della storiografia, costituisce una pagina inedita, consegnata finora ai soli archivi delle cineteche. Il film è stato prodotto dalla società Anonima Pittaluga, di gran lunga la casa di produzione italiana più prestigiosa di quegli anni.

Matteo Pavesi (Fondazione Cineteca Italiana)

Angelo Drovetti's travel diary, aboard the steamship Regina of the Lloyd Sabauda Shipping Lines, going from Genoa to Australia, by way of Egypt, the Middle East, and India. The film constitutes a mature expression of documentary cinema, strongly marked by aspirations to realism. Such aspirations can be traced back to the noblest escapades of early cinema, and particularly to the Lumière brothers' apt intuition to use their Cinematograph as a tool for documentation and rediscovery of reality. Dall'Italia all'Australia is furthermore marked by a strong authorial force which inevitably causes fin de siècle exoticism to leave way for a more disenchanting, personal gaze. In addition to the fascinating

and unique nature of this film, its exceptional historical relevance must be mentioned. Not only does it belong to an era of Italian cinema (the 1920s) not yet fully explored by scholars, it moreover constitutes, within this unfinished chapter of historiography, an as yet unseen page, until now confined to film archives. The film was produced by the Pittaluga joint-stock corporation, by far the most prestigious Italian production company of that time.

Matteo Pavesi (Fondazione Cineteca Italiana)

DAS PANZERGEWÖLBE Germania, 1926 Regia: Lupu Pick

<Sc.: Curt J. Braun, L. Pick. F.: Gustave Preiss. Cast: Sigfried Arno (Sandy), Heinrich George (Cracker), Ernst Reicher (Stuart Webbs), Johannes Riemann (Elgin), Imogene Robertson (Ellen), Aud Egede Nissen (Ronna). Prod.: Rex-Film AG. <35 mm. L.: 2.257 m.; D.: 85' a 24 f/s. Versione inglese / English version <Da: Bundesarchiv-Filmarchiv

Lupu Pick viene ricordato nelle storie del cinema per un paio di film: Scherben ovvero «Rottami» (ma che molti si ostinano a chiamare La rotaia, traducendo la vacua denominazione dell'edizione francese di questo film inedito in Italia), alla pari di Sylvester, l'altro perfetto kammerspiel. Entrambi non ignari della lezione dell'espressionismo e dotati di una magistrale sceneggiatura di Carl Mayer. Di tutto il resto, una lunga militanza come attore e regista, gli altri film sempre in collaborazione con Mayer, non si parla mai. Molto in realtà è andato perduto, però, a scavare nelle cineteche europee, v'è abbastanza materiale per poter conoscere meglio questo autore, la cui improvvisa morte, a soli quarantatré anni, ha impedito la prosecuzione d'una carriera insolita ed interessante. Panzergewölbe, anche questo all'epoca mai giunto in Italia, è un estremo episodio delle avventure del detective Stuart Webbs, di cui Pick negli anni Dieci fu assiduo regista ed anche attore di fianco, in ben caratterizzati ruoli – era stato il primo ad impersonare l'intrepido poliziotto. È un film pieno di intrighi, di colpi di scena, dove la filosofia dell'Aktion è avvertibile in ogni sequenza. Sarebbe ardua impresa tentare di riassumerne la trama: meglio lasciarsi affascinare dal mistero e dall'onirico di questo eccellente esemplare di «Krimi-film».

Vittorio Martinelli

Lupu Pick is remembered by film history for just a few films: Scherben meaning wreckage (though many in Italy still insist on calling the film La rotaia – the railway – translating the vacuous title of the French version of this film unseen in Italy), on par with Sylvester, the other perfect kammerspiel. Neither film ignores the lessons of expressionism, and both have masterful scripts by Carl Mayer. About the rest, his lengthy work as both actor and director, and his other films in collaboration with Mayer, no word is ever mentioned. Much has actually been lost, but with a little digging through European archives, enough material exists to better get to know this author, whose interesting and unusual career was cut short by his sudden death at the age of just forty-three. Panzergewölbe, which also never made it to Italy during that era, is an extreme episode in the adventures of detective Stuart Webbs. In the teens, Pick was frequently director of films about the character, and even played well characterized supporting roles – he was indeed the first person to play the intrepid detective. The film is full of intrigue and plot twists, and the Aktion philosophy can be felt in every sequence. It would be a difficult task to summarize the plot: it's much better to be charmed by the mystery and oneiric nature of this excellent example of a «Krimi-film».

Vittorio Martinelli

BLONDE CAPTIVE Usa, 1932 Regia: Paul Withington, Clifton Childs

<Commento: Lowell Thomas. Mu.: Carl Edowarde. M.: Nathan C. Braunstein. Su.: Thornton P. DeWhirst, George L. Crapp. Dir. Prod.: Ralph P. King, Lewis J. Wilson. Prod.: the North Western

Australian Expedition Syndacate con la collaborazione del National Rechearch Council of Australia. Presentato da William M. Pizor. Dist.: Imperial Distributing Corp. e Columbia Pictures Corp.

<35mm. L.: 2004 m. D.: 73' a 24 f/s. Bn. Versione inglese con sottotitoli francesi e olandesi / English version with French and Dutch subtitles <Da: Cinémathèque Royale de Belgique <Restaurato nel 2002 da un internegativo nitrato sottotitolato / Restored in 2002 from a nitrate dupe negative with subtitles

Lowell Thomas e Paul Withington dell'università di Harvard, assieme all'archeologo Clifton Childs, raccontano il loro viaggio in Australia. Basandosi sul libro *Men of the Old Stone Age* del prof. Henry Fairfield Osborn, Thomas spiega come gli archeologi siano arrivati a supporre che alcuni scheletri umani, ritrovati in grotte sparse per il mondo, risalgano al Paleolitico. La spedizione vuole verificare cosa rimane oggi dell'uomo di Neanderthal.

The American Film Institute Catalog

La genesi di questo film meriterebbe da sola uno studio. Nel 1929, Paul Withington, professore di antropologia a Harvard, e Clifford Childs, un archeologo australiano, organizzano una spedizione nei territori degli aborigeni australiani. Strada facendo filmano un certo numero di documenti. Questo materiale viene poi sottoposto a William Pizor, un produttore/distributore indipendente che dirige l'Imperial Distributing Corp. Egli ha distribuito qualche western di serie Z, ma la sua specialità, con la complicità del montatore Nathan C. Braunstein, è la confezione di lungometraggi documentari. Probabilmente non sapremo mai a chi attribuire l'ideazione complessiva di questo film estremamente composito, in cui alcuni documenti straordinari sono affiancati in tutta tranquillità a sequenze assolutamente inattendibili. Resta una testimonianza sincera, ancor più preziosa perché incentrata su un mondo oggi totalmente deteriorato. Questa copia contiene le due sequenze mancanti dalla copia visionata dal curatore dell'American Film Institute Catalog.

Jean Marie Buchet, Cinémathèque Royale de Belgique

Lowell Thomas, Paul Withington, of Harvard University, and Clifton Childs, an archaeologist, gather to recount their trip to Australia. Using information from Professor Henry Fairfield Osborn's book *Men of the Old Stone Age*, Thomas gives an account of how archaeologists have come to believe that skeletons found in caves around the world are from Middle Paleolithic man. The purpose of the expedition is to determine if any remnant of Neanderthal man exists today.

The American Film Institute Catalog

The origins of this film deserve a study in themselves. In 1929, Paul Withington, anthropology professor at Harvard, and Clifford Childs, Australian archeologist, organized an expedition to the Australian Aboriginal territories. On their way, they filmed a number of documents. The material was then submitted to William Pizor, an independent producer/distributor and director of the Imperial Distributing Corp, who had distributed several Z series westerns, but specialized, with the aid of editor Nathan C. Braunstein, in production of feature length documentaries. We'll probably never know to whom the overall ideation of this extremely composite film should be attributed, in which a number of extraordinary documents are placed right next to absolutely unreliable sequences as if nothing were the matter. It remains, however, a sincere testimonial, which is even more precious today as the world it focuses on has completely deteriorated. This print contains two sequences which are missing from the copy viewed by the curator of the American Film Institute Catalog.

Jean Marie Buchet, Cinémathèque Royale de Belgique

IN A LONELY PLACE Usa, 1950 Regia: Nicholas Ray

<T. it.: Il diritto di uccidere o Paura senza perché <Sc.: Andrew Solt, dal romanzo omonimo (1947) di Dorothy B. Hughes, adattamento di Edmund H. North. F.: Burnett Guffey. Mu.: George Antheil. M.: Viola Lawrence. Scgf.: Robert Peterson. Cost.: Jean Louis. Op.: Gert Anderson. Ass.R.: Earl Bellamy. Cast: Humphrey Bogart (Dixon Steele), Gloria Grahame (Laurel Gray), Frank Lovejoy (Brub Nicolai), Carl Benton Reid (capitano Lochner), Art Smith (Mel Lippman), Jeff Donnell (Sylvia Nicolai), Martha Stewart (Mildred Atkinson), Robert Warwick (Charlie Waterman), Morris Ankrum (Lloyd Barnes), William Ching (Ted Barton), Steven Geray (Paul), Hadda Brooks (cantante), Alice Talton (Frances Randolph), Jack Reynolds (Henry Kesler), Ruth Warren (Effie), Ruth Gillette (Martha), Guy L. Beach (Mr Swan), Lewis Howard (Junior), Robert A. Davis (spazzino). Prod.: Robert Lord per Santana. <35mm. D.: 94' a 24 f/s. Bn. Versione inglese / English version <Da: Sony Columbia <Restaurato nel 2001 da Sony Columbia / restored in 2001 by Sony Columbia

Nell'agosto del 1950 fu distribuito il terzo film della Santana, *In a Lonely Place*, che va annoverato fra i capolavori di Bogart. Anche questo fu diretto da Nicholas Ray, ma con ben maggiore impegno e sensibilità, sì da dare il dovuto spessore all'indagine sulla psicologia della violenza contenuta nel plot. In realtà, *In a Lonely Place* è l'unico film di Bogart che riesca ad avvicinarsi al cuore di questo problema, che per la prima volta riesce ad emergere dalle convenzioni restrittive del genere gangster. Bogart vi interpreta il ruolo di Dixon Steele, uno sceneggiatore di Hollywood, un tempo di successo ma attualmente disoccupato e in gravi difficoltà, sia a causa del disprezzo che nutre nei confronti dei valori del mondo della celluloido, sia per la cattiva reputazione che si è creato con i suoi improvvisi e pericolosi scatti di collera. [...] Questo è il lato oscuro, il corrispettivo al negativo della reticenza emotiva di Sam Spade e della ostinata neutralità di Rick. Qui, nessun eroismo latente, sempre pronto a trionfare quando c'è di mezzo una brava ragazza o un situazione difficile, ma una viziosità autentica, una violenza allo stato puro. Viene da chiedersi fino a che punto il discorso sia valido anche per il Bogart uomo, visto che l'attore è sin troppo bravo nei panni di Steele e che, come disse una volta Raymond Chandler, «Bogart è sempre bravo a interpretare Bogart». [...] «Ho tolto a Bogart la pistola dalle mani» disse Nick Ray a proposito di *In a Lonely Place*, andando così ad ingrossare le fila di scrittori e registi che pretendono di aver rivoluzionato la sua carriera. Però, è forse vero che solo lui tolse la pistola dalle mani di Bogart e gli fece fare un bel film. In ogni caso, la Warner Brothers non perse neanche un minuto e gli rimise immediatamente la pistola in mano, scritturandolo per *The Enforcer*.

Jonathan Coe

In August of 1950, the third Santana film, *In a Lonely Place*, was distributed, a film which would be counted among Bogart's masterpieces. This too was directed by Nicholas Ray, but with a much greater commitment and sensitivity, giving the right sort of depth to this investigation on the violence contained in the plot. In truth, *In a Lonely Place* is Bogart's only film that succeeds in getting close enough to the heart of the issue, which for the first time manages to break out of the restrictive conventions of the gangster genre. Bogart plays the role of Dixon Steele, a Hollywood screenwriter, once successful but currently unemployed and having a very hard time, due to both the contempt he holds for the values of the celluloid world, and the bad reputation he has gained with his sudden and dangerous fits of anger. [...] This is the dark side, the negative equivalent of the emotional reticence of Sam Spade or of the obstinate neutrality of Rick. There is no latent heroism here, ready to triumph as soon as a nice girl or a difficult situation comes into play. This is authentic depravation, violence at its purest. It makes you wonder how much it holds true for Bogart the man, since the actor is too good at playing Steele, and since, as Raymond Chandler once said, «Bogart is always good at playing Bogart». [...] «I took the gun out of Bogart's hands», Nick Ray commented in regard to *In a Lonely Place*, thus lengthening the list of writers and directors who claim to have revolutionized his career. However, it

may just be true that only he took the gun out of Bogart's hands, and he let him make a good film. In any case, Warner Brothers didn't waste a second to put the gun back in his hands, casting him in The Enforcer.

Jonathan Coe

THE SAGA OF ANATAHAN Giappone, 1953 Regia: Josef von Sternberg

<T. it.: L'isola della donna contesa Sc.: J. von Sternberg, da un racconto di Michiro Maruyama. Voce del narratore (in inglese): J. von Sternberg. Dialoghi giapponesi: Asano. F.: J. Von Sternberg. Mu.: Akira Ifukube. M.: Miyate. Scgf.: Kono. Cast.: Akemi Neghishi (Keiko), Tadashi Suganuma (Kusakabe), Kisabuto Sawamura (primo «fucò»), Shoji Nakayama (secondo fucò), Jun Fujikawa (terzo fucò), Hiroshi Kondo (quarto «fucò»), Shozo Miyashita (quinto «fucò»), Tsuruemon Bando (primo capitano), Kikuji Onoe (secondo capitano), Kokuriro Kinoya (il suonatore), Dajiro Tamura (primo nostalgico), Tadashi Kitagawa (secondo nostalgico), Takashi Suzuki (terzo nostalgico), shiro Amikura (il patriota). Prod.: Nagamasa Kawakita, Yoshio Osawa, per Daiwa-Towa <35mm. L.: 2555 m. D.: 94' a 24 f/s. Bn. Versione giapponese e inglese con sottotitoli francesi / Japanese and English version with French subtitles <Da: Cinémathèque Française <Preservato nel 2001 da una copia in nitrato del 1952 / Print preserved in 2001 from a nitrate print dating back to 1952

Su «Life» era apparso un articolo in cui si raccontava la straordinaria odissea di alcuni giapponesi abbandonati su un'isola per sette anni dopo la fine della guerra. E questo aveva attirato la mia attenzione. In quel periodo stavo lavorando su un film a Los Angeles e i miei amici giapponesi Kawakita e Osawa mi avevano già pregato di venire a lavorare in Giappone. Gli ho proposto questo soggetto e hanno accettato. Allora mi sono recato in Giappone per studiare questa idea di film. [...] La preparazione del film ci ha portato via cinque mesi. Ma una volta a Kyoto abbiamo girato molto rapidamente. Io non volevo andare ad Anatahan, era troppo lontano, troppo inaccessibile, troppo selvaggio. L'ambiente era troppo faticoso, malsano, mentre a me piace lavorare nel comfort. Non si fa nulla di buono senza comfort. E poi le zanzare! Un ambiente mortifero, con dei serpenti, delle belve... Allora ho ricreato l'isola, a partire dall'idea che me ne ero fatto. C'erano delle Criptomerie (un tipo di albero gigante)... Conosce le loro dimensioni? Dieci o quindici uomini non possono cingerle con le loro braccia unite. Sono enormi. Ne abbiamo fatte abbattere alcune, abbiamo preso i ceppi, li abbiamo rovesciati e con le radici abbiamo ricreato una giungla. Era difficile perché in Giappone non si sono noci di cocco. È stato necessario farle venire in aereo dalle Filippine. Non si trova quasi niente in Giappone, è davvero strano! Anche le montagne sono disegnate, non sono reali, è tutto un trucco! Ecco come si devono fare i film! Solo l'oceano è vero, è un peccato mi dispiace di non aver potuto ricreare anche quello. Rovina il film!

Josef von Sternberg, in «D'un silence l'autre», realizzato da André S. Labarthe nel 1967, per la serie televisiva «Cinéastes de notre temps». Ora in Flavio Vergerio (a cura di), Cinema, del nostro tempo, Milano, Il Castoro, 1998.

La tragedia di The Saga of Anatahan ha inizio all'epoca della sua uscita in Giappone, nell'estate del 1953. Ostili per principio alla visione della loro cultura all'estero, la critica e il pubblico respingono il film. La critica occidentale non sarà più lucida - a parte l'eccezione francese - e persino Lotte H. Eisner riprende a questo proposito la mediocre battuta di John Grierson a proposito di Sea Gulls (il film che Sternberg aveva realizzato per Charles Chaplin e che quest'ultimo non mostrerà mai): «Quando un regista muore, diventa un fotografo.» [...]

Nel 1987, la casa di distribuzione Twyman Films incarica il laboratorio Film Technology di restaurare The Saga of Anatahan a partire da vari elementi procurati per la maggior parte dalla Sig.ra von Sternberg. Quest'ultima chiede che il film sia conforme ai documenti di lavoro lasciati dal marito. Il

restauro viene eseguito, ma in maniera approssimativa, sulla base di elementi notevolmente deteriorati. Manca soprattutto il commento originale recitato dal cineasta. [...] La recente duplicazione, da parte della Cinémathèque Française, della copia uscita a Parigi nel 1956 risultava quindi necessaria. Bernard Eisenschitz, in «Cinegrafie», n. 15, 2002

An article appeared in «Life» telling the incredible odyssey of several Japanese who were abandoned on an island for seven years after the war ended. It got my attention. During that period, I was working on a film in Los Angeles, and my Japanese friends Kawakita and Osawa had begged me to go to Japan to work. I proposed the subject to them, and they accepted. So I went to Japan to work on the idea for the film. [...] Preparation took five months, but once we were in Kyoto, shooting went very quickly. I didn't want to go to Anatahan. It was too far away, too hard to get to, and too wild. The environment was too difficult, too unhealthy. I liked working in comfort. You can't do anything good without comfort. And the mosquitoes! A deadly place, with snakes, wild animals... So I recreated the island, from an idea I had of it. There were Cryptomeria (a type of giant tree)... Do you know how big they are? Ten or fifteen men can't get their arms around one. They're huge. We had a few torn down, we took the stumps, turned them upside down, and recreated the jungle. It was hard, because there are no coconuts in Japan. We had to fly them over from the Philippines. You can't get hardly anything in Japan, it's very strange! The mountains are drawn too, they're not real, it's all a trick! That's how films should be made! Only the ocean was real. It's too bad, because I would've liked to recreate that too. It ruins the film!

Josef von Sternberg, in «D'un silence l'autre», by André S. Labarthe (1967), for the television series «Cinéastes de notre temps». Now in Flavio Vergerio (ed.), Cinema, del nostro tempo, Milano, Il Castoro, 1998.

The tragedy of The Saga of Anathan began at the time of its release in Japan, in the summer of 1953. Hostile towards this vision of their culture abroad, both critics and audiences rejected the film. Western criticism would prove no more lucid – except for the French – and even Lotte H. Eisner would use, regarding the film, the mediocre remark by John Grierson about Sea Gulls (the film which Sternberg made for Charles Chaplin, which Chaplin would never show): «When a director dies, he becomes a photographer.» [...]

In 1987, the distribution house Twyman Films hired the Film Technology laboratory to restore The Saga of Anathan, starting from various elements received mainly from Mrs. von Sternberg, who requested that the film conform to the work documents left by her husband. The film was restored, but in an imprecise manner and from markedly deteriorated materials. Above all, the original comments spoken by the director are missing. [...] The recent duplication, on the part of the Cinémathèque Française, of the print released in 1956 was thus necessary.

Bernard Eisenschitz, in «Cinegrafie», n. 15, 2002

LOLA MONTEZ (Versione tedesca/German version) Francia/Germania, 1955 Regia: Max Ophüls
<T. or.: Lola Montès. Sc.: Jacques Natanson, Annette Wademant, Franz Geiger, Max Ophüls. F.: Christian Matras. Mu.: Georges Auric. M.: Adolph Schlyssleder. Scgf.: Jean d'Eaubonne, Jacques Guth e (versione tedesca) William Schatz. Cost.: Georges Annonkov. Op.: Alain Dourinou, Ernest Bourreaud, Henri Champion, Luc Miro. Su.: Antoine Petitjean. Cast: Martine Carol (Lola), Peter Ustinov (l'imbonitore), Adolf Wohlbrück (re Luigi I di Baviera), Henri Guisol (Maurice), Oskar Werner (lo studente), Will Quadflieg (Franz Liszt), Ivan Desny (ten. James), Paulette Goddard (Joséphine), Lise Delamare (Mrs. Craigie). Prod.: Gamma-Films, Florida Films, Unionfilms <35mm. D.: 116' a 24 f/s. Col. Versione tedesca / German Version <Da: Münchner Filmmuseum

Coproduzione franco-tedesca, fu il film europeo più costoso degli anni '50. Girato in Eastmancolor e in Cinemascope con sonoro magnetico a 4 piste, fu realizzato contemporaneamente in tre versioni: francese, tedesca e inglese. Alle prime di Parigi e Monaco, tuttavia, esso non ottenne alcun successo, e da quel momento ebbe inizio una lunga serie di rimaneggiamenti: il film venne accorciato e ridoppiato diverse volte, mentre tutti e tre i negativi originali furono tagliati e rimontati. Purtroppo nessuna delle tre versioni originali è giunta fino a noi. Le migliori copie attualmente disponibili sono i duplicati di una copia ridoppiata all'inizio del 1956, leggermente accorciata e corretta per l'inserimento della colonna sonora ottica. Nel tentativo di avvicinarsi il più possibile alla versione originale tedesca del film, per questo restauro il Münchner Filmmuseum ha utilizzato tutti i materiali esistenti, compresi alcuni frammenti nei negativi originali tedesco e francese, una copia lavoro proveniente dalla Cinémathèque Municipale de Luxembourg, copie di distribuzione originali con sonoro magnetico appartenenti alla propria collezione e a quella della Cinémathèque Royale de Belgique. Al fine di unire tra loro materiali di qualità molto diversa, di ripristinare i colori originali a partire da copie che presentavano fenomeni di deterioramento e per mantenere le dimensioni originali del fotogramma, il restauro è stato condotto ricorrendo alle tecniche digitali (HDTV 1080 24p) e poi riprodotto su pellicola 35mm. Per la prima volta dall'epoca della sua presentazione, è oggi possibile vedere il film nella sua lunghezza originale, con le corrette colorazioni e dimensioni, dotato di una colonna sonora e di un missaggio del suono multilingue.

Stefan Droessler

Ophüls aveva un'idea ben precisa dei colori che voleva nel film: «Il circo sarà fatto di contrasti violenti, come le cravatte americane di oggi». La folla è sempre nell'oscurità. Le luci sono crude come il neon dei nostri giorni. I volti della gente del circo sono colorati come un quadro, dipinti per il grande show. I fattorini in rosso tinta unita. Gli acrobati in blu. I domatori in verde. I soldati in giallo. I soli volti umani davanti a queste larve di colore dovranno essere quelli di Lola e dello scudiero. L'episodio di Liszt, poi, è proposto nei «colori autunnali, come le foglie morte: oro, rosso, giallo scuro nelle scenografie esterne ed interne». La gioventù di Lola sarà trattata in «un mélange di grigio, blu scuro e nero. Tutti i colori metallici devono essere opachi, quasi arrugginiti». Quanto all'episodio bavarese, Ophüls lo vuole in tutt'altri colori: «blu, oro opaco, argento, un delicato blu invernale».

Jean-Pierre Berthomé

A French-German coproduction, this was the most expensive European film of the 50s. In Eastmancolor and Cinemascope, with 4-channel magnetic sound, it was filmed simultaneously in three language versions: French, German and English. However, the Paris and Munich premieres flopped, leading to a long trail of destruction: the film was shortened and redubbed several times, and all three original negatives were cut and reedited. Unfortunately, none of the premiere versions survived. The best prints available are dupes from a print which was redubbed at the beginning of 1956, shortened slightly, and cropped for the optical soundtrack. The Münchner Filmmuseum used all existing material for its restoration, including fragments of the original German and French negatives, a work print from the Cinémathèque Municipale de Luxembourg, original magnetic-track distribution prints from their own collections and from the Cinémathèque Royale de Belgique, in an attempt to recreate the original German premiere print as closely as possible. In order to combine very different quality materials, bring back original colors from faded prints, and maintain the original aspect ratio, restoration was done digitally (HDTV 1080 24p) and then transferred back to 35mm film. For the first time since the premieres, you can now see the film in its original length with its original colors and aspect ratio, along with its multilingual soundtrack and soundmix.

Stefan Droessler

Ophüls had a very clear idea of the colors he wanted for the film: «The circus will be made of violent contrasts, like the ties worn in American today». The crowd is always in the dark. The lights are raw, like today's neon lights. The circus performers' faces are colored, like a painting painted for a great show. The ringmasters in solid red. The acrobats in blue. The animal tamers in green. The soldiers in yellow. The only human faces among these blotches of color were to be those of Lola and the horse rider. The Liszt episode would then be made in «autumn colors, like fallen leaves: gold, red, and dark yellow for both interior and exterior sets». Lola's youth would be portrayed in «a mélange of gray, dark blue and black. All metallic colors had to appear opaque, almost rusty». As for the Bavarian episode, Ophüls wanted it in completely different colors: «blue, matte gold, silver, and a delicate, wintry blue».

Jean-Pierre Berthomé

MAHAGONNY (FILM#18) Usa, 1970-1980 Regia: Harry Smith
<35mm. D.: 141' a 24 f/s. Versione inglese / English version <Da: Getty Research Institute, in collaborazione con Harry Smith Archives e Anthology Film Archives <Restauro eseguito da Cineric a partire dagli elementi originali colore reversal Kodachrome / Restored by Cineric in 2002 from Kodachrome color reversal original

Descrizione del film Mahagonny da parte di Harry Smith:

Analisi matematica di La Mariée Mise à nu par ses célibataires, même di Duchamp espressa ricorrendo all'accompagnamento musicale di Kurt Weill per Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny, con immagini contrappuntistiche (non necessariamente ordinate) derivanti dal libretto di Brecht per quest'opera.

Mahagonny - 16mm, 141 minuti, opera per quattro proiettori cinematografici. Parodia della vita americana. «Bisogna vivere Mahagonny, essere Mahagonny, per poterci lavorare sopra.» Per prima cosa perché, nonostante la complessità della ripetizione nelle ventuno canzoni dell'opera, ci sono parti che si avvicinano sia a quelle culture musicali che scelgono la melodia come loro tratto fondamentale, sia a quelle che utilizzano il ritmo come base di sviluppo. Secondo, perché la storia è semplice e molto conosciuta; il gioioso raduno di un grande numero di persone, il superamento delle regole di libertà e amore e la conseguente caduta nell'oblio. Le mie immagini non cercano di realizzare una versione «realistica» dell'opera, ma piuttosto di tradurre, nel modo più simile possibile, le immagini del testo tedesco in simboli universali o quasi, e di sincronizzare le immagini adatte con la musica. Queste immagini consistono in circa 250 categorie, per esempio uova che si schiudono, piante che crescono, pioggia che cade, fuoco che brucia, parti del corpo umano e anche immagini della città. Circa la metà del materiale consiste in riprese animate di vario tipo. L'animazione si basa soprattutto sui simboli fondamentali presenti in ogni forma d'arte, quali il cerchio o il punto. Sono state utilizzate anche le connotazioni emozionali di oggetti che si muovono in direzione dello spettatore, passano o si allontanano, o di cose che all'improvviso si formano o si dissolvono. Si è seguito questo metodo perché il risultato finale possa essere comprensibile allo zulu, all'eschimese o all'aborigeno australiano, così come alle persone di qualsiasi provenienza culturale o età. [...] Il film è stato montato ottenendo oltre sei ore di immagini, che vengono presentate tramite una proiezione a quattro schermi per una durata complessiva di due ore e ventuno minuti, corrispondente alla durata dell'opera di Brecht/Weill.

Harry Smith

Uno dei principali problemi posti da Mahagonny era trovare il modo di presentarlo. Dopo aver realizzato alcune prove in video, si è deciso che le quattro immagini in 16mm sarebbero state riunite in

un singolo fotogramma 35mm dotato di colonna sonora, in modo che il film potesse essere visto utilizzando un normale proiettore 35mm.

Michael Friend

Harry Smith's Description of his film Mahagonny:

A Mathematical analysis of Duchamp's «La Mariée Mise à nu par ses célibataires, même» expressed in terms of Kurt Weill's score for *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* with contrapuntal images (not necessarily in order) derived from Brecht's libretto for the latter work.

Mahagonny - 16mm, 141 minutes, four projector film work. A parody of life in America. «You have to live Mahagonny, in fact be Mahagonny in order to work on it.» First, because despite the complexity of repetition in the twenty-one songs in the opera, there are sections that approximate the sounds of both those musical cultures that select melody as their fundamental trait and those which use rhythm as the point for development. Second, because the story is simple and widespread; the joyous gathering of a great number of people, the breaking of the rules of liberty and love, and consequent fall into oblivion. My photography has not been directed toward making a «realistic» version of the opera, but rather toward translating, as nearly as I can, images of the German text into universal, or near universal, symbols and synchronizing the appropriate images with music. These images consist of about 250 categories such as eggs breaking, plants growing, rain falling, fire burning, parts of the human body and even scenes of the city. About half the footage consists of animation of one sort or another. The animation is based mostly on the fundamental symbols found in all art such as the circle or dots. The emotional connotations of objects moving toward, past, or away from the spectator, or things suddenly forming or dissolving, have also been utilized. This method has been followed in order that the final film will be just as intelligible to the Zulu, the Eskimo, or the Australian Aborigine as to people of any other cultural background or age. [...] The film has been edited to over six hours of footage, which is presented in a four screen projection in a recombinant fashion in two hour and twenty one minute presentation which is synchronized to the Brecht/Weill opera.

Harry Smith

One of the chief problems presented by Mahagonny was to find a way to exhibit the film. After making tests in video, it was decided that the four sixteen millimeter images would be tiled into a single 35mm frame with soundtrack, so that the film could be shown using a single, conventional 35mm projector.

Michael Friend

LE LANCEMENT DU ROMA PAR LE ROI D'ITALIE Italia, 1907

<35mm. L.: 90 m. D.: 5' a 16 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles <Da: Cinémathèque Française

Varo in pompa magna, alla presenza di Vittorio Emanuele III e regale consorte.

A launching in pomp and circumstance, in the presence of Vittorio Emanuele III and his royal consort.

GAMBA DI LEGNO Italia, 1952 Regia: Guido Guerrasio

<Sog., sc., m.: Guido Guerrasio. F.: Umbreto Piciader. Mu.: Gino Marinuzzi jr. Prod.: Mediterranea film. <35 mm. D.: 10' <Da: Cineteca di Bologna

Quattordicesimo documentario delle centoquaranta opere realizzate dal milanese Guido Guerrasio. Opera sorprendente sui trasporti milanesi all'inizio degli anni '50, quando il vecchio e «mitico» gambadilegno, veniva messo in deposito e sostituito da più moderni treni. Presentato alla Mostra di Venezia del '53 è un buon esempio di un lavoro ancora tutto da fare: esplorare l'enorme e dimenticato mondo del documentario italiano dal '45 al 1970.

The fourteenth documentary of one hundred forty works by Milanese Guido Guerrasio. A surprising testimonial of Milanese transport in the early Fifties, when the «legendary» old Peg Leg was put in storage, to be replaced by more modern trains. Shown at the Venice Film Festival (1953), this film is a good example of a job still entirely to be tackled: explore the enormous and forgotten world of Italian documentaries from 1945 to 1970.

FRANCIS LACASSIN PRESENTA «LES MISÉRABLES» / FRANCIS LACASSIN INTRODUCES «LES MISÉRABLES»

In occasione del bicentenario della nascita di Victor Hugo / On the bicentenary of Victor Hugo's birth

VICTOR HUGO ET LES PRINCIPAUX PERSONAGES DES «MISÉRABLES» Francia, 1897
Prod.: Lumière. <35mm. D.: 1' <Da: Association Frères Lumière

Non si tratta di un vero e proprio adattamento del romanzo di Hugo, ma di un riassunto realizzato da Gavroche, in cui vengono presentati i personaggi principali dell'opera. Programmato a Lione col titolo Transformation de têtes: 4e tableau («Lyon républicain», 28/8/1898).

This is not an actual adaptation of Hugo's novel, but a summary made by Gavroche which introduces the main characters in the work. It was presented in Lyons with the title Transformation de têtes: 4e tableau («Lyon républicain», 28/8/1898).

SUR LA BARRICADE Francia, 1907 Regia: Alice Guy (?)
<Prod.: Gaumont <35mm. D: 4' a 16 f/s. Didascalie francesi / French intertitles <Da: Cinémathèque Gaumont <Copia restaurata nel 1995 da un negativo originale su supporto nitrato / Print restored in 1995 from an original nitrate negative.

LES MISÉRABLES - 1re EPOQUE: JEAN VALJEAN Francia, 1912 Regia: Albert Capellani
<T. it.: I miserabili. Prima Epoca: Giovanni Valjean. Sc.: Albert Capellani dal romanzo omonimo (1862) di Victor Hugo. F.: Pierre Trimbach. Cast: Henri Krauss (Jean Valjean), Etievant (Javert), Bernard (l'Abate Myriel), Milo (Thenardier), Lerand (Gillenormand), De Gravone (Marius), Gaudin (Gavroche), Ventura (Fantine), Mistinguett (Eponime), Renot (La Thénardier), Fromet (Cosette bambina), Marialise (Cosette ragazza). Prod.: Pathé - S.C.A.G.L. <35mm. L.: 805 m. D.: 44' a 16 f/s. Bn e colorato. Didascalie francesi / French intertitles <Da: Cinémathèque Française

L'adattamento cinematografico del capolavoro immortale di Victor Hugo è stato fatto con suprema abilità dalla S.C.A.G.L. che, come tutti sanno, ha un certo privilegio, per la sua grande perizia tecnica del teatro, nel trasformare romanzi, drammi e commedie in azioni mimiche perfettamente condotte.

[...] È facile quindi dire, ma è difficile immaginare quale straordinario capolavoro sia riuscito l'adattamento cinematografico dei Miserabili.

Copertina della «Rivista Pathé», 3 novembre 1912

Sono ore di vero gaudio spirituale quelle che si trascorrono nella sala del cinematografo, assistendo alla rappresentazione del capolavoro di Hugo, che è anche un capolavoro di casa Pathé. Una sfilata di meraviglie: non è possibile esemplificare: me ne mancherebbero il tempo e lo spazio. Bisogna ammirare e commuoversi, come io ho ammirato e mi son commosso alla grandiosa evocazione, la quale mi fa, almeno una volta, benedire alla cinematografia di lungo metraggio!

«Rivista Pathé», 22 dicembre 1912

The film adaptation of Victor Hugo's immortal masterpiece was skillfully made by the S.C.A.G.L., which, as everyone knows, has a certain advantage, thanks to its great technical abilities in theater, in transforming novels, dramas, and comedies into perfectly executed mimetic works. [...] It is therefore easy to say, though hard to imagine, the extraordinary masterpiece which has come out of the film adaptation of Miserables.

Cover of «Rivista Pathé», 3 November 1912

The hours spent in the cinema hall, watching the representation of Hugo's masterpiece, which is furthermore a Pathé masterpiece, are hours of spiritual bliss. A parade of wonders: it is impossible to exemplify: I would have neither the time nor the space. You must admire and be moved, as I admired and was moved by this grandiose evocation, which for once, made me bless feature length films!

«Rivista Pathé», 22 December 1912

ORSON WELLES INEDITO / ORSON WELLES UNEDITED

PORTRAIT OF GINA 1958 Regia: Orson Welles

<Cast: Orson Welles, Paola Mori, Gina Lollobrigida, Vittorio De Sica, Rossano Brazzi, Anna Gruber
<Beta SP (from 35mm) D.: 27'. Bn. Versione inglese / English version < Da: Münchner Filmmuseum

Ora sto finendo un film sul cinema italiano, sulla Lollobrigida. Un documentario con uno stile molto particolare, con disegni di Steinberg, molte fotografie, conversazioni, storielle... In effetti, non è propriamente un documentario. È piuttosto un saggio personale. Non sto cercando di essere legato ai fatti, semplicemente non racconto bugie. Rientra nella tradizione diaristica, la mia riflessione su un determinato soggetto, Lollobrigida, non quello che lei è realmente. (Orson Welles, 1958)

L'unica copia rimasta di Portrait of Gina fu lasciata da Welles nella sua camera al Ritz di Parigi. Le scatole, non etichettate, erano rimaste nel magazzino degli oggetti smarriti, prima di essere ritrovate poco dopo la morte di Welles, a metà anni '80. Il film risulta essere uno dei migliori lavori realizzati da Welles per la televisione, prefigurazione stilistica del capolavoro F for Fake.

Stefan Droessler, Münchner Filmmuseum

Now I'm going to finish a film on Italian cinema, on Lollobrigida. A documentary in a very particular style, with drawings by Steinberg, a lot of still photographs, conversations, little stories... In fact, it's not all a documentary. It's an essay, a personal essay. It's not trying to be factual, it's simply not telling lies. It's in the tradition of a diary, my reflection on a given subject, Lollobrigida, and not what she is in reality. (Orson Welles, 1958)

The only surviving copy of this film Welles left behind in his hotel room at the Ritz in Paris. From the late 50s the unmarked cans were stored in lost and found departments before they were rediscovered shortly after Welles' death in the mid 80s. The film itself turns out to be one of the best TV movies made by Welles, foreshadowing the style of his masterpiece *F for Fake*.

Stefan Droessler, Münchner Filmmuseum

THE ORSON WELLES SHOW 1979 Regia: Orson Welles

<Sc.: O. Welles. Op: Gary Graver. Cast: Orson Welles, Burt Reynolds, Jim Henson, Lynn Redgrave, Patrick Terrail, Angie Dickinson, Roger Hill. Prod.: O. Welles <BetaSP. D.: 74'. Col. Versione inglese / English version <Da: Münchner Filmmuseum <Restaurato nel 2001 dal Münchner Filmmuseum / Restored in 2001 by Münchner Filmmuseum

Nella speranza di ottenere uno show televisivo tutto suo, Orson produsse un episodio pilota, mai trasmesso. Gli ospiti sono gli amici Burt Reynolds e i Muppets (un favore ricambiato, dopo la sua apparizione in *The Muppet Movie*).

«Credevo che gli americani non lo avrebbero mai comprato, mentre gli australiani non avrebbero resistito. Ma dopo tutto, nessuno al mondo era interessato. Non fu di nessun aiuto avere in mezzo allo show una chiacchierata con Burt Reynolds. Dovevo immaginare che tutti lo conoscevano e che egli avrebbe fatto esattamente quello che la gente aveva già visto e si aspettava di vedere. Userò il passaggio sulla magia nel mio «Magic Show», che completerò presto». (Orson Welles, 1982)

Hoping to get his own TV show Orson produced a pilot which was never used or aired. Guests are his friends Burt Reynolds and the Muppets (obviously a compensation deal for his appearance in *The Muppet Movie*).

«I thought that the Americans will not buy it but that the Australians couldn't resist to get it. After all, nobody in the whole world was interested in it. It was not helpful to have in the center of the show a talk with Burt Reynolds. I should have known that everybody knew him and that he was doing exactly the same things as everybody had expected and already seen. I will use the passages about magic for my «Magic Show» which will be completed soon.»(Orson Welles, 1982)

FILMING THE TRIAL BY ORSON WELLES 1981 Regia: Orson Welles.

<Sc.: O. Welles. Op.: Gary Graver. Cast: Orson Welles. Prod.: O. Welles <Beta SP (from 16mm reversal). D.: 82'. Col. <Da: Münchner Filmmuseum

Filming the Trial fu un tentativo di dare un seguito a *Filming Othello*. Stavolta Orson scelse un film che negli Usa non era protetto da copyright. La base fu una discussione tra Welles e il pubblico dopo una proiezione di *The Trial* tenutasi il 16 novembre 1981 alla University of Southern California. Gary Graver fece le riprese in 16 mm. Quando Graver doveva cambiare la pellicola, Orson interrompeva la conversazione. Questa versione restaurata aggiunge il trailer di *The Trial* e interviene poco nel montaggio del materiale. Ci viene mostrata una discussione molto coinvolgente, dominata dalla forza istrionica di Welles.

Stefan Droessler, Münchner Filmmuseum

Filming the Trial was the attempt to produce a follow-up to *Filming Othello*. This time Orson chose a film which was not protected by copyright in the US anymore. Basis for the film was a discussion between Welles and the audience after a screening of *The Trial* at the University of Southern California which took place on November 14, 1981. Gary Graver filmed the discussion with one 16mm camera,

Orson stopped the talking when Gary Graver had to change the film material. The restored version by Filmmuseum Munich added the preview trailer of *The Trial* and edited the material slightly - without any loss of a sentence by Orson Welles. It shows a highly entertaining discussion dominated by Welles who knows how to fascinate an audience.

Stefan Droessler, Münchner Filmmuseum

ORSON WELLES EN EL PAÍS DE DON QUIJOTE Spagna, 2000 Regia: Carlos Rodríguez
<Sc.: Esteve Riambau, Carlos F. Heredero. F.: Antonio González. Mu.: Óscar Maceda. M.: Miguel Alba. Cast: Gil Parrondo, Amparo Rivelles, Juan Luis Buñuel, Juan Cobos, Emma Penella, Jeanne Moreau, Oja Kodar, Peter Bogdanovich. Pr.: Canal Plus <Beta. D.: 90'. Versione inglese / English version <Da: Canal + Madrid (Lapuerta)

Raccogliendo documenti inediti e disparate testimonianze, il film ripercorre i fecondi rapporti tra Welles e la Spagna, un'attrazione che cominciò agli inizi degli anni '30. Tra i materiali più rari: il commento originale registrato da Welles per *The Spanish Earth* (Joris Ivens, 1937) e il monologo di *Shylock* recitato e filmato in Murcia. La ricostruzione tratteggia una sotterranea analogia tra le avventure del geniale cineasta e quelle di Don Chisciotte.

In a collection of previously unseen documents and disparate accounts, the film recounts the fruitful relationship between Welles and Spain, an attraction which began in the early Thirties. Among the more rare materials: an original comment recorded by Welles for *The Spanish Earth* (Joris Ivens, 1937) and the *Shylock* monologue performed and filmed in Murcia. The reconstruction makes a subtle analogy between the adventures of the brilliant filmmaker and those of Don Quixote.

PROGETTO CHAPLIN CHAPLIN PROJECT

La Fondazione cassa di risparmio in Bologna supporta il progetto Chaplin
The Chaplin Project is supported by Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna

Alla Cineteca di Bologna è stato assegnato il delicato compito di restaurare l'intera opera cinematografica di Charles Chaplin. La complessa operazione, voluta dagli eredi del cineasta, verrà realizzata in tutte le sue fasi a Bologna, sotto il diretto controllo del personale specializzato della Cineteca. Il lavoro di restauro si fonda sulla ricostruzione filologica dei singoli film. Per ogni film, così come avviene da tempo per le opere letterarie, verranno recuperati i migliori elementi esistenti al mondo, ed attraverso un lavoro comparativo si cercherà di stabilire quali materiali si avvicinano maggiormente alla versione originale del film. Oltre ad ottenere la migliore qualità possibile di suono e immagine, lo scopo finale è quello di ricostruire l'opera nella versione effettivamente licenziata da Chaplin, avendo cura di conservare tuttavia anche le «varianti d'autore». Non verrà infatti trascurata l'attività di revisione e perfezionamento intrapresa dal regista: la preziosa documentazione sulle modifiche e i successivi interventi dell'autore sui suoi film risulta di grande importanza per ogni ricerca sulla storia dell'opera nel suo farsi e sul particolare metodo di lavoro del regista. Il caso di *The Kid* - restaurato dalla Cineteca nel 1999 - è esemplare: del film sono esistiti quattro negativi diversi, dal

momento che Chaplin è intervenuto più volte sul montaggio originale - persino cinquant'anni dopo la prima distribuzione - apportando varie modifiche. Per *Modern Times*, invece, parallelamente al restauro delle immagini, è stato possibile ricostruire, grazie al Maestro Timothy Brock, la partitura orchestrale del 1936, scritta dallo stesso Chaplin per il film. Nel 2001 è stata presentata la versione restaurata di *Monsieur Verdoux*, firmato nel 1947. Il restauro di *Monsieur Verdoux* è stato realizzato a partire dal confronto dei diversi materiali esistenti, attraverso cui si è giunti ad identificare le migliori fonti per il restauro dell'immagine e del sonoro, grazie ad una serie di test e di verifiche di laboratorio. Il restauro dell'immagine si è avvalso unicamente di tecniche fotochimiche, mentre per il sonoro si è ricorso anche a tecniche digitali. È ora la volta del restauro di *Limelight*. A cinquant'anni dalla sua uscita nelle sale, il film viene ripresentato nell'ultima versione licenziata da Chaplin. Circa un mese dopo la prima del film, il regista decise infatti di tagliare una scena di quasi quattro minuti, quella in cui Calvero incontra al bar Claudius, il prodigio senza braccia. In Italia e all'estero, negli ultimi anni è stata spesso distribuita la versione non autorizzata del film, quella che include la scena tagliata. Oltre a *Limelight*, durante il Cinema Ritrovato verranno presentati i restauri di *Shoulder's Arms* e *The Pilgrim*. Di questi film Chaplin curò nel 1959 una riedizione presentata al pubblico nella forma di una compilation film dal titolo *The Chaplin Revue*, che includeva anche a *Dog's Life* (1918). Il restauro, non ancora completato, è stato realizzato a partire dai materiali più prossimi ai negativi originali così come rimontati da Chaplin per la *Chaplin Revue*. Per portare a termine il restauro dell'intera opera cinematografica (circa 80 film tra corti e lungometraggi) sono previsti circa 10 anni di attività.

Anna Fiaccarini

The Cineteca di Bologna has been assigned the delicate task of restoring Charles Chaplin's entire cinematographic oeuvre. All phases of this complex operation, requested by the filmmaker's heirs, will be carried out in Bologna under the direct supervision of the specialized personnel at the Cineteca. The restoration work is based on philological reconstruction of each individual film. Thus, as has been the case for some time now with literary works, the best existing elements from throughout the world will be recovered, and through comparative analysis, we will establish which material is closest to the original version of the film. In addition to obtaining the best possible quality of sound and images, the final aim is to reconstruct the work in the version actually approved by Chaplin, taking care nonetheless to conserve all the «authored variants». Indeed, the director's work to revise and perfect his films is not ignored: the precious documentation on modifications and changes made to the films by their author, are of great importance when researching both the history of the work in the making as well as the director's specific method of working. The case of *The Kid* – restored by the Cineteca in 1999 – is a prime example: four different negatives of the film existed, as Chaplin made numerous changes to the original editing – some even fifty years after the first release. With *Modern Times*, instead, at the same time that the images were being restored, thanks to the work of Maestro Timothy Brock, it was possible to reconstruct the original score from 1936, written for the film by Chaplin himself. In 2001, the restored version of *Monsieur Verdoux*, dating back to 1947, was presented. Restoration of *Monsieur Verdoux* was carried out in part from comparison of various existing materials, which allowed us to identify, through a series of laboratory tests and assessments, the best sources for restoration of the images and sound. Restoration of the images was carried out exclusively using photo-chemical techniques, while digital technologies were also employed to restore the sound. Now it is time for the restoration of *Limelight*. Fifty years after its release in theaters, the film is being presented here in the last version approved by Chaplin. Indeed, approximately one month after the film's premiere, the director decided to cut a scene almost four minutes long, in which Calvero meets Claudius, the armless wonder, at the bar. In recent years both in Italy and abroad, an unauthorized version of the film, which includes the cut scene, has often been distributed. In addition to *Limelight*, *Il Cinema Ritrovato* will present the restored version of *Shoulder Arms* and *The Pilgrim*. In 1959,

Chaplin produced a remake of these films, presented to the public in the form of a compilation film entitled *The Chaplin Revue*, also including *a Dog's Life* (1918). Restoration - not yet completed - was carried out from the materials closest to the original negatives as reedited by Chaplin for *The Chaplin Revue*. Approximately ten years of work are estimated as necessary to finish restoring Chaplin's entire cinematographic oeuvre (approximately 80 films including both shorts and features).

Anna Fiaccarini

LIMELIGHT Usa, 1952 Regia: Charles Chaplin

<t. it.: Luci della ribalta. Sog., sc.: Charles Chaplin. F.: Karl Strauss, con la consulenza di Roland Totheroth. Mu.: Charlie Chaplin. Direzione musicale: Ray Rasch. Canzoni: «The Animal Trainer», «The Sardine Song» e «Spring is Here» di Charles Chaplin e Ray Rasch. M.: Joseph Engel. Su.: Hugh McDowell. Scgf.: Eugene Lourié. Coreografia: Andre Eglevsky, Melissa Hayden, Charles Chaplin. Ass.R.: Robert Aldrich, Jerome L. Epstein, Wheeler Dryden. Cast: Charles Chaplin (Calvero), Claire Bloom (Terry), Sydney Chaplin (Neville), Nigel Bruce (Postant), Norman Lloyd (Bodalink), Buster Keaton (partner di Calvero), Marjorie Bennet (signora Alsop), Andre Eglevsky (Arlecchino), Melissa Hayden (Colombina), Charles Chaplin jr. e Wheeler Dryden (clown), Barry Bernard (John Redfern), Stapleton Kent (Claudius), Mollie Clessing (cameriera), Leonard Mudie (dottore), Loyal Underwood, Snub Pollard e Julian Ludwig (suonatori ambulanti), Edna Purviance (una spettatrice), Geraldine Chaplin, Michael Chaplin e Josephine Chaplin (bambini del quartiere), Oona O'Neil Chaplin (controfigura di C. Bloom in un campo lungo). Prod.: Charles Chaplin per Celebrated - United Artists <35mm. L.: 3740 m. D.: 138' a 24 f/s. Bn. Versione inglese / English version <Da: Cineteca del Comune di Bologna e Roy Export Company Establishment <Restaurato nel 2002 presso L'Immagine Ritrovata / Restored in 2002 by L'Immagine Ritrovata

Prima mondiale della versione restaurata / World Premiere of the restored version

In presenza della protagonista Claire Bloom, di Joséphine Chaplin e Sydney Chaplin / Special guests: Claire Bloom, Josephine Chaplin and Sydney Chaplin

Il restauro è stato realizzato partendo dal negativo del 1952 e da un lavander stampato da esso. Di entrambi i materiali sono state scelte le parti migliori. Il montaggio del film restaurato corrisponde alla versione autorizzata da Chaplin e non a quella della prima presentazione londinese (16 ottobre 1952) in cui, tra l'altro, era presente la sequenza di Claudius (l'uomo senza braccia), della durata di 3 minuti e 54 secondi.

Charlie era ora pronto a girare il suo grande numero di pantomima per due attori comici, che avrebbe dovuto essere la scena culminante del film. La cosa lo rendeva piuttosto nervoso. Charlie avrebbe suonato il violino e il suo partner il pianoforte. Ho letto in diversi libri la descrizione di come Charlie avesse scoperto il personaggio del vagabondo, ma sono stato sempre piuttosto scettico. Eppure ho visto in opera lo stesso processo quando egli sviluppò il personaggio del folle e tormentato violinista per la sequenza del music-hall. Charlie si recò nel guardaroba del teatro, provò diversi costumi e diverse paia di baffi, mimò diversi atteggiamenti davanti allo specchio, e lentamente io vidi emergere davanti ai miei occhi un violinista pazzo. Per quella scena, Charlie aveva preparato solo qualche gag e qualche scenetta. Sapeva solo che sarebbe apparso molto più piccolo (servendosi di un paio di pantaloni enormi), che avrebbe estratto le parti interne del pianoforte come un dottore che estragga le budella di un paziente, che avrebbe calpestato il suo violino a fatto crollare al suolo i fogli di musica del pianista. Il resto della scena era lasciato all'improvvisazione. Charlie non aveva però ancora trovato il suo partner. [...] Poi, proprio prima dell'inizio delle riprese, qualcuno gli disse che Buster Keaton sarebbe stato disponibile per la parte (e anche che era completamente al verde e aveva bisogno di soldi). Non ci

furono più dubbi. Charlie ingaggiò Keaton. [...] Nelle settimane che seguirono, Chaplin e Keaton improvvisarono quella che divenne una delle sequenze più esilaranti della storia del cinema. [...] Keaton riscosse un grande successo con la scena del music-hall, quando il film uscì sugli schermi. E fu un successo del tutto meritato. Cominciarono però a circolare delle voci secondo le quali Keaton sarebbe stato ancor più spassoso sul set, ma Charlie avrebbe tagliato le sue interpretazioni migliori. Posso affermare che le cose non andarono così. Rimasi al fianco di Charlie durante tutto il montaggio del film, senza lasciarlo un attimo. In quella scena, avevamo abbastanza pellicola da fare altri cinque film completi. Il problema era selezionare e coordinare le parti migliori delle prestazioni di entrambi. Ovviamente Charlie tagliò alcune delle gag di Keaton – se non lo avesse fatto il film sarebbe durato un'eternità – ma tagliò altrettante delle sue stesse espressioni migliori. Eliminò per esempio una gag assolutamente esilarante, dove lui si restringeva nei suoi enormi pantaloni solo per balzarne fuori come un gigante. Lo supplicai di salvare quella scena, ma lui mi rispose: «Bisogna mantenere il ritmo della narrazione. Non puoi fermare il film per quest'unica scena».

Jerry Epstein, Charlie Chaplin. Ritratto inedito di un poeta vagabondo, Roma, Gremese, 1992

The film was restored from a negative from 1952 and from a lavender struck from that negative. The best parts were chosen from each copy. The editing of the restored film corresponds to the version authorized by Chaplin and not that of the London premiere (16 October 1952) which, among other things, included the sequence with Claudius (the armless man) lasting 3 minutes and 54 seconds.

Charlie was now ready to shoot his big pantomime number for two comic actors; this was going to be the climax to the film. He was nervous about it. Charlie would play the violin, his partner the piano. I have read in various books how Charlie discovered the character of the tramp. I was always a bit skeptical. And yet I saw that same process at work when he developed the mad, obsessed violin player for the music-hall sequence. He went into the wardrobe room, tried on different outfits and mustaches, adopted various attitudes in front of the mirror, and slowly I saw a loony violinist emerge before my eyes. Charlie had only prepared a few gags and bits of business for the sequence. He knew he was going to shrink in size (wearing a trick pair of huge trousers); extract the piano's insides, like a doctor taking the guts from a patient; step onto his violin, and cause the pianist's music sheets to cascade to the floor. The rest of the scene he would improvise. But Charlie still hadn't found his partner. [...] Then just before shooting, someone told him that buster Keaton was available – that he was also broke, and needed money. That did it. Charlie hired Keaton. [...] For the next week, Chaplin and Keaton improvised what became one of the most hilarious comedy sequences ever put on film. [...] Keaton scored a great success with the music-hall scene when the film was released. And rightly so. But stories began circulating that Keaton had been even funnier on the set, but Charlie had cut out the best of him. I know this wasn't so. I was with Charlie during the entire editing of the film; I never left his side. On that sequence, we must have had enough footage to release at least five complete pictures, the problem was weeding out and making sense of the best things in both their performances. Of course, Charlie cut some of Keaton's gags. If he hadn't, the picture would have run for ever. But he cut just as many of his own best laughs. Out went a hilarious gag when he shrank into his trick trousers only to shoot up like a giant. I pleaded with him to keep it in. But he said, «You've got to keep the narrative going. You can't stop the picture for this one scene».

Jerry Epstein, Remembering Charlie. The Story of a Friendship, London, Bloomsbury, 1988

THE CHAPLIN REVUE 1959 Regia: Charles Chaplin

<Sc.: Charles Chaplin. Mu.: Charles Chaplin. Direzione musicale: Eric James. Prod.: Roy Film Establishment – United Artists, Charles Chaplin <35mm. Didascalie inglesi / English intertitles <Da:

Cineteca del Comune di Bologna e Roy Export Company Establishment <Restaurato nel 2002 presso L'Immagine Ritrovata / Restored in 2002 by L'Immagine Ritrovata

Musiche originali di Charles Chaplin ricostruite e dirette dal Maestro Timothy Brock / Original music by Charles Chaplin reconstructed and directed by Maestro Timothy Brock

Prima mondiale della versione restaurata / World Premiere of the restored version

Restauro in progress: include «Shoulder Arms» e «The Pilgrim» / Restoration in progress, including only «Shoulder Arms» and «The Pilgrim»

Chaplin parlava molto di riprendere il personaggio del Vagabondo. In un'intervista del 1959, disse: «Ho avuto torto a sopprimerlo. C'era posto per l'omino nell'era atomica». Il suo interesse per il personaggio si era risvegliato lavorando, insieme a Epstein, a Vita da cani, Charlot soldato e Il pellegrino, per l'antologia The Chaplin Revue. Come al solito severo in sede di montaggio, Chaplin tagliò alcuni brani che pensava non funzionassero più. [...] Per tutto il tempo del lavoro Oona gli sedeva accanto, cucendo, ed egli si lamentò poi umoristicamente che ogni volta che voleva scartare qualche scena, lei insisteva perché la tenesse. Chaplin scrisse e incise un nuovo commento musicale per la scena dell'adunata, e per Il pellegrino compose un pastiche di ispirazione country, «Bound for Texas», che venne inciso dal popolare cantante Matt Munro. The Chaplin Revue fu distribuito nel settembre 1959.

David Robinson, Chaplin. La vita e l'arte, Marsilio, Venezia 1987

Chaplin talked a good deal at this time about bringing back the Tramp. To another interviewer in 1959 he said: «I was wrong to kill him. There was room for the Little Man in the atomic age». His interest in the character had been reawakened by working on A Dog's Life, Shoulder Arms and The Pilgrim, which, with the assistance of Jerry Epstein, he edited and re-assembled as The Chaplin Revue. As severe as ever in the cutting room, he took out moments which he thought no longer worked well. [...] Throughout the work Oona sat beside him, sewing, and he complained humorously that whenever he wanted to throw out some scene, she pleaded for its retention. Chaplin wrote and recorded a new score for the assembly, and for The Pilgrim composed a country pastiche, «Bound for Texas», which was recorded by a then popular singer, Matt Munro. The Chaplin Revue was released in September 1959.

David Robinson, Chaplin. His Life and Art, Glasgow/London, William Collins Sons & Co., 1985

SHOULDER ARMS Usa, 1918 Regia: Charles Chaplin

<T. it.: Charlot soldato. Sc.: C. Chaplin. F.: Rollie Toterth. Cast: C. Chaplin (recluta), Edna Purviance (ragazza francese), Sydney Chaplin (sergente / Kaiser), Jack Wilson (principe tedesco), Henry Bergman (sergente grasso / maresciallo Hindenburg), Albert Austin (soldato americano / soldato tedesco / autista del Kaiser), Tom Wilson (sergente istruttore), John Rand e Park Jones (soldati americani), Loyal Underwood (tedesco). Prod.: C. Chaplin, First National

THE PILGRIM Usa, 1923 Regia: Charles Chaplin

<T. it.: Il pellegrino. Sc.: C. Chaplin. F.: Rollie Toterth. Cast: C. Chaplin (l'evaso), Edna Purviance (la ragazza), Kitty Bradbury (sua madre), Mack Swain (diacono), Loyal Underwood (anziano), Charles Riesner (ladro), Dinky Dean (bambino terribile), Sydney Chaplin (suo padre), May Wells (sua madre), Henry Bergman (sceriffo sul treno), Tom Murray (sceriffo locale), Monta Bell (poliziotto), Raymond Lee (ragazzo in chiesa), Frank Antunez (bandito), Joe Van Meter (bandito). Prod.: First National

CHAPLIN DISEGNATO

Mostra di manifesti in collaborazione con la Cinémathèque Suisse di Losanna

La Cinémathèque Suisse possiede un'importante collezione di film. Nella sua sezione iconografica conserva inoltre più di un milione e mezzo di fotografie e circa 80.000 manifesti, dall'epoca delle origini del cinema ai nostri giorni. Questo patrimonio culturale esiste soprattutto grazie alle differenze linguistiche della Svizzera. Per questa ragione, infatti, venivano importate nel paese le copie delle versioni originali di tutte le produzioni francesi, italiane e tedesche, le quali venivano poi depositate presso la Cinémathèque. In questo modo sono pervenuti anche manifesti di vario tipo e in più lingue. La Cinémathèque Suisse gode ancora oggi dei vantaggi di questa condizione eccezionale. Essa riceve in deposito, direttamente dai distributori, tutti i film che escono sul territorio nazionale, insieme al materiale pubblicitario che li accompagna. La Cinémathèque Suisse non è un museo, ma un centro di archiviazione. Di conseguenza colleziona e conserva tutto ciò che ha a che fare con il cinema, senza distinzione di genere, di provenienza o di epoca. Chaplin ha trascorso gli ultimi venticinque anni della sua vita a Corsier-sur-Vevey, in Svizzera (località che dista una trentina di chilometri dalla Cinémathèque). Ed è forse questo che ci spinge a ricercare con passione tutto ciò che concerne la sua opera e la sua persona. I pezzi esposti in questa occasione fanno parte dei gioielli della nostra collezione.

André Chevailler

DRAWING CHAPLIN

Exhibition of posters in collaboration with Cinémathèque Suisse in Lausanne

The Cinémathèque Suisse possesses an important collection of films. It's iconographic section holds more than a million and a half photographs and approximately 80,000 posters, ranging from the time of the origins of cinema to current times. This cultural heritage exists above all because of the linguistic differences in Switzerland. For this reason, prints of the original versions of all French, Italian, and German productions were imported into the country and then deposited at the Cinémathèque. In the same way, posters of all kinds in the different languages also arrived. Today, the Cinémathèque Suisse still enjoys the benefit of this exceptional condition. It receives in deposit, direct from distributors, all films released on national territory, together with the publicity materials that accompany them. The Cinémathèque Suisse is not a museum, but an archiving center. As a result, it collects and preserves everything that has to do with cinema, without any distinctions for genre, origins, or era. Chaplin spent the last twenty-five years of his life in Corsier-sur-Vevey in Switzerland (a town about thirty kilometers from the Cinémathèque). Perhaps this is what spurs us to passionately seek out everything concerning him and his work. The pieces exhibited here are some of the gems of our collection.

André Chevailler

Léonce Perret e la bellezza del mondo

Léonce Perret and the beauty of the world

Benché la frivola definizione del cinema formulata da Truffaut – fare des jolies choses avec des jolies femmes – possa essere applicata ai film di Perret (e spesso nelle sue commedie le donne carine si fanno fare delle cose carine, per esempio lasciarsi accarezzare i piedi da Léonce), tuttavia essa appare di rilevanza secondaria; in primo luogo, questi film fanno delle belle cose con la luce e l'ombra (con la trasparenza e la densità dell'immagine). L'interesse primario è chiaramente quello di sfruttare la capacità del nuovo medium di riprodurre in modo luminoso e omologo i giochi di luce preesistenti. In Perret il cinema risulta chiaramente come il prolungamento diretto di tali giochi. In altre parole, il

cinema degli anni Dieci è parte e documento della medializzazione totale del mondo visibile, intrapresa dal XIX secolo con i suoi grandi progetti di messinscena, che sempre facevano ricorso agli effetti di luce: ferrovie, edifici, giardini e promenades, le nuove illuminazioni artificiali degli spazi privati e delle città. Nessun'altra epoca ha raggiunto una raffinatezza comparabile nella regia della luce, né ha tratto altrettanta bellezza e piacere dai rapporti fra esterno e interno, dal gioco reciproco fra architettura e luce, in particolare a Parigi: le grandiose stazioni ferroviarie con i loro scuri reticolati di strutture in ferro, i luccicanti spazi coperti da vetrate, gli atrii con le finestre a rosone; la torre Eiffel, costruzione di cielo e ferro; le abitazioni con le ringhiere dei balconi forgiate in centinaia di forme diverse, le balaustre, le tettoie e le persiane; i parchi dai viali ombreggiati. I film di Perret ci permettono di assaporare questi giochi di luce e ne ravvivano con spettacolare freschezza gli effetti di cui, per abitudine, non ci accorgevamo più.

I film di Perret sono bellissimi e visivamente gratificanti. In essi nulla tradisce il tentativo di sfuggire al proprio tempo per avvicinarsi al futuro. Al contrario, essi si rivolgono con un rapporto di attiva armonia al loro mondo e alla loro epoca; in questo sta la loro sostanza, forza e bellezza. In una delle commedie matrimoniali di Perret, una signora si fa bella davanti alla coiffeuse, poi, rilassata, sorride compiaciuta alla propria immagine riflessa nello specchio. È con un simile sguardo caldo e affettuoso che i film di Perret colgono e rispecchiano il mondo visibile della Belle Époque e il suo modo, generoso e consapevole, di rappresentare la bellezza visiva.

Grazie alla politica di conservazione di Langlois e alla Gaumont, un gran numero di film di Perret è sopravvissuto sotto forma di negativi, cioè in bianco e nero e senza didascalie. La riscoperta delle commedie e dei drammi di Perret è da attribuirsi al Nederlands Filmmuseum e in particolar modo a Hoos Blotkamp e Eric De Kuyper, che nei primi anni novanta hanno restaurato le copie positive di distribuzione olandesi, le uniche ancora recanti le colorazioni originali. La nostra retrospettiva è stata realizzata grazie allo straordinario impegno congiunto della Cinémathèque Gaumont e della Cinémathèque Française, che si sono lanciate con entusiasmo e tenacia in questa difficile impresa di restauro. In particolare, siamo grati a Martine Offroy, della Cinémathèque Gaumont, e Claudine Kaufmann, della Cinémathèque Française.

La ricerca sui documenti extra-filmici inerenti ai film di Léonce Perret è stata condotta essenzialmente in due direzioni. Alla Bibliothèque de l'Arsenal di Parigi, nel fondo Léon Gaumont (voce «scénario Gaumont»), sono state ritrovate le sceneggiature dattiloscritte e le Brochure de la Société des Etablissements Gaumont, che contenevano, oltre alla sinossi dettagliata, anche le informazioni sulla lunghezza e sulle colorazioni del film. A volte venivano citate nel testo le didascalie e gli inserti. Le sceneggiature rinvenute nel fondo vennero in realtà dattiloscritte a posteriori, quando il film era terminato, e depositate alla Bibliothèque National de France per tutelarsi da eventuali contraffazioni. Altri documenti, cartacei e fotografici, sono stati consultati presso il Musée Gaumont di Parigi, dove sono conservate alcune brochure, fotografie, manifesti e i programmi del Gaumont-Palace.

While the frivolous definition of cinema formulated by Truffaut – to make «des jolies choses avec des jolies femmes» – can be applied to Perret's films (and often in his comedies, lovely women have lovely things done to them, such as, for instance, Léonce stroking their feet), nonetheless, this is secondary. In the first place, these film do lovely things with light and shadow (with the transparency and density of the image). The main interest is clearly to fully exploit the potential of this new medium in order to reproduce preexistent light-play in a luminous and homologous manner. Perret's cinema is clearly the direct continuation of this sort of play. In other words, cinema from the Teens is both part of and a record of the general medialization of the visible world, undertaken in the 19th century, with its great projects for mise-en-scène that always resorted to light effects: railways, buildings, gardens and promenades, the new artificial illumination of private spaces and of the city. No other era has reached a

similar sophistication in the direction of light, or drawn so much beauty and pleasure from the relationship between exterior and interior, from the interplay of architecture and light, particularly in Paris: the great train stations with their dark grid-like iron structures, the shiny spaces covered by glass, the atriums with rose windows; the Eiffel tower, an optical construction of sky and iron; the houses with balcony railings forged in hundreds of different patterns; the balustrades, roofs, and shutters; the shady avenues and parks. Perret's films allow us to savour this light-play, reviving in a spectacularly fresh manner the effects that we no longer notice out of habit.

Perret's films are beautiful and visually gratifying. Nothing in them betrays an attempt to escape their time towards the future. On the contrary, they refer to their world and their era in an actively harmonic relationship; it is here that their substance, strength, and beauty lies. In one of Perret's marital comedies, a lady makes herself beautiful before her vanity table, she then relaxes, smiling at her own reflection in the mirror. It is with this sort of warm and affectionate gaze that Perret's films capture and reflect the visible world of the Belle Epoque and its generous, conscious manner of representing visual beauty.

The conservation policies of Langlois and at Gaumont allowed a great number of Perret's films to survive, in the form of negatives, meaning in black and white without intertitles. The rediscovery of Perret's comedies and dramas can be attributed to the Nederlands Filmmuseum, and in particular to Hoos Blotkamp and Eric De Kuyper who, during the early nineties, restored the Dutch positive distribution prints, which were the only existing copies bearing the original colors. Our retrospective was carried out with the joint support of the Cinémathèque Gaumont and the Cinémathèque Française, who participated in the difficult task of restoration with enthusiasm and tenacity. We would particularly like to thank Martine Offroy from Cinémathèque Gaumont, and Claudine Kaufmann from Cinémathèque Française.

Research of non-filmic materials regarding the films of Léonce Perret was essentially conducted in two different directions. Typewritten scripts and Brochure de la Société des Etablissements Gaumont, which contained detailed synopses as well as information on the length and coloring of the film, were found within the Léon Gaumont foundation (item «scénario Gaumont»), at the Bibliothèque de l'Arsenal in Paris. Sometime the intertitles and cut-ins were mentioned in the text. The scripts discovered at the foundation were actually typewritten after the fact, once the film was finished, and then deposited at the Bibliothèque National de France in order to protect against falsification. Other paper and photographic material was consulted at the Musée Gaumont in Paris, which holds numerous brochures, photographs, posters, and programs from the Gaumont-Palace.

Het onvoltooide Portret Francia, 1910 Regia: Léonce Perret

<Cast: Fabienne Fabrèges, Marc Mario. Prod.: Gaumont <35mm. L.: 369 m. D.: 19' a 18 f/s. Imbibita / Tinted. Didascalie olandesi / Dutch intertitles <Da Nederlands Filmmuseum

LES BÉQUILLES Francia, 1911 R.: Léonce Perret

<Op.: Georges Specht. Cast: Yvette Andreyor. Prod.: Gaumont.<35mm. L.: 255 m. D.: 12' a 18 f/s. Didascalie francesi / French intertitles <Da: Cinémathèque Gaumont <Copia restaurata nel 2002, dalla Gaumont e dalla Cinémathèque Française con il concorso del CNC e del Ministère de la Culture, a partire da un interpositivo. Durante il restauro le didascalie sono state ricreate grazie alla sceneggiatura dell'epoca depositata presso la Bibliothèque de l'Arsenal /Print restored in 2002 by Gaumont and the Cinémathèque Française in collaboration with CNC and Ministère de la Culture, from an interpositive. The restoration has consisted in recreating the intertitles thanks to the original script preserved at Bibliothèque de l'Arsenal

COMMENT ON LES GARDE: Francia, 1911 R.: Léonce Perret

<Cast.: André Luguet (Lède), Nelly Palmer (Christiane), Yvette Andreyor (Yvette). Prod.: Gaumont <35mm. L.: 280 m. D.: 12'. Col. Didascalie francesi / French intertitles <Da: Cinémathèque Gaumont e CNC - Service des Archives du Film

LE HALEUR Francia, 1911 Regia: Léonce Perret

<Cast: Marc Mario (il bardotto), Yvette Andreyor (sua moglie). Prod.: Gaumont <35mm. L.: 220 m. D.: 12' a 16 f/s. Didascalie francesi / French intertitles <Da: Cinémathèque Française

Finalmente identificato il film che ha fatto tanto piangere Altenberg, noto intellettuale Viennese: era senza dubbio Le Haleur.

Così scrisse nel suo famoso manifesto contro le pretese letterarie del cinema dei primi anni Dieci: «Il popolo dovrebbe ribellarsi per difendere il cinema e non lasciarsi ingannare dai clown della letteratura con aspirazioni psicologiche. La mia tenera amica quindicenne e io, cinquantaduenne, abbiamo pianto tanto davanti alla sequenza «Unter dem Sternenhimmel» [Sotto il cielo stellato], quando un povero bardotto francese tira la sua sposa morta, lentamente, pesantemente! Guai a voi, che pretendete che dovremmo entusiasmarci con 'cuore arido' per il vostro 'intelletto arido'. Non lo dobbiamo e non lo vogliamo!»

Peter Altenberg, Das Kino, 1912, poi in Fritz Güttinger, Kein Tag ohne Kino, 1984

The film which made Altenberg, a well-known Viennese intellectual and writer, cry so profusely, as we know from his famous manifesto against the literary pretension of the cinema in the early teens, has finally been identified: it was without a doubt Le Haleur.

«The people should rise in defence of the cinema and not let themselves be fooled by the clowns of psychologizing literature. My tender young lady friend of fifteen, and I, aged fifty-two, both cried profusely watching the sketch «Under the starry sky», in which a poor French barge hauler drags his dead bride slowly and heavily! Heaven help you who pretend that we become enthusiastic with an 'arid heart' for your 'arid intellect'. We don't have to and we don't want to!»

Peter Altenberg, Das Kino, 1912, reprint in Fritz Güttinger, Kein Tag ohne Kino, 1984

MATERNITÉ Francia, 1911 Regia: Léonce Perret

<35mm. L.: 110m. D.: 5' (incompleto) a.18f/5x. Didascalie francesi / French intertitles <Da: Cinémathèque Gaumont

GISÈLE ENFANT TERRIBLE Francia, 1911 Regia: Léonce Perret

<Cast: Gisèle Gravier, Nollot, Marie Dorly. Prod.: Gaumont <35mm. L.: 220 m. D.: 9' a 18 f/s. Didascalie francesi / French intertitles <Da: Cinémathèque Française <Copia restaurata nel 2002, dalla Gaumont e dalla Cinémathèque Française con il concorso del CNC e del Ministère de la Culture, a partire da un negativo nitrato originale. Durante il restauro le didascalie sono state ricreate grazie alla sceneggiatura dell'epoca depositata presso la Bibliothèque de l'Arsenal / Print restored in 2002 by Gaumont and the Cinémathèque Française in collaboration with CNC and Ministère de la Culture, from an original nitrate negative. Intertitles recreated thanks to the original script preserved at Bibliothèque de l'Arsenal

Gisèle... vi ricordate Gisèle, la gioiosa protagonista della serie lanciata dagli Stabilimenti Gaumont? Gisèle: avete letto il suo nome tempo fa sui manifesti del «Variétés», quando era in scena Miquette et sa mère, e più recentemente su quelli de «La Renaissance», quando La Petite Chocolatière faceva

accorrere tutta Parigi. Gisèle Gravier, proprio lei, è stata infatti Miquette e la Petite Chocolatière. Ora si è votata al Cinema, dove il suo personalissimo talento le ha aperto la strada del successo. Lei che, con un trionfo, ha interpretato ultimamente La Demoiselle du Conservatoire, domani sarà per tutti l'Enfant Terrible, le cui birichinate turberanno la quiete di una famiglia di bravi borghesi. A fianco di Calino e di Bébé - due personaggi tanto amati dal pubblico eppure tra loro così diversi - ella occuperà il posto che si è ormai conquistata nel regno della risata. Ma da dove viene M.lle Gravier, con quel sorriso così parigino e quei suoi modi da monella? Dall'Ungheria, per la gioia di tutti e per il trionfo dell'arte. Perché, se la sua carnagione e la sua chioma si sono scuriti sulle rive del Danubio, è sulle rive della Senna che ella ha trovato quella risata argentina e quello sguardo beffardo che fanno di lei una perfetta parigina. E noi la rivedremo ogni settimana in una nuova creazione. I bravi bambini ogni otto giorni diranno: «Mamma, voglio andare a vedere Gisèle», e per il suo buon cuoricino le si perdoneranno tutte le scappatelle. Sarà un'amica per tutti gli spettatori e una gloria per gli Stabilimenti Gaumont.

«Ciné-Journal», n.119, 3/12/1910

Gisèle... you remember Gisèle, the joyful protagonist of the series launched by Gaumont Studios? Gisèle: you read her name some time ago on «Variétés» posters, when Miquette et sa mère was running, and more recently on «La Renaissance» posters when all of Paris thronged to see La Petite Chocolatière. Gisèle Gravier, yes that's her. She played Miquette and the Petite Chocolatière. Now she has turned to the Cinema, where her unique talent has opened the door to success. She, who of late gave a triumphant interpretation in La Demoiselle du Conservatoire, tomorrow will be the Enfant Terrible for all, with her escapades disturbing the peace of a proper bourgeois family. At the side of Calino and Bébé – two characters much loved by the public and yet so different from one another – she will hold the position she has by now earned for herself in the kingdom of laughter. But where does Mlle Gravier come from, with her Parisian smile and her mischievous manner? From Hungary, for the joy of all and the triumph of art. Because, while her skin and locks may have darkened on the banks of the Danube, it is on the banks of the Seine that she found the silvery laugh and mocking gaze which make her a perfect Parisian. And we will see her each week in a new work. Every eight days, all good children will say: «Mother, I want to go see Gisèle», and her good heart will make them forgive all her pranks. She'll be a friend to all audiences and the pride of Gaumont Studios.

«Ciné-Journal», n.119, 3/12/1910

L'EXPRESS MATRIMONIAL Francia, 1912 Regia: Léonce Perret

<Cast: Léonce Perret (Gontran), Valentine Petit (Valentine Legrand). Prod.: Gaumont <35mm. L.: 230 m. D.: 11' a 18 f/s. Didascalie francesi / French intertitles <Da: Cinémathèque Gaumont <Copia restaurata nel 1980 da un negativo originale su supporto nitrato / Print restored in 1980 from an original nitrate negative

L'espresso delle 10.54 sta per partire. [...] Gontran ha già fatto sistemare la sua valigia e sta passeggiando sul binario quando, all'improvviso, due viaggiatrici attirano la sua attenzione. Si tratta di una giovane donna e della sua governante. La prima è deliziosamente bionda e sorridente, l'altra è magra, arcigna, compassata. La giovane è talmente affascinante che Gontran, ad un tratto, decide di cambiare posto e ordina a un facchino di portargli la valigia nello scompartimento dove si sono sistemate le due signore, proprio in fondo al corridoio. [...] Per fortuna il treno è giunto a destinazione. Il nostro galante eroe vede le due donne uscire dalla stazione e salire su una vettura. Cerca di raggiungerle, ma quando finalmente riesce a trovare un fiacre, le signore sono scomparse! Gontran, disperato, si reca allora da suo zio, che l'ha fatto venire da Parigi nella speranza di trovargli una moglie. [...] Dopo nemmeno un'ora di colloquio con lo zio, un domestico annuncia l'arrivo di due signore. Quando queste ultime fanno il loro ingresso, Gontran crede di venire meno per lo stupore e la

gioia: si tratta infatti delle due viaggiatrici sconosciute. Lo zio fa le presentazioni: «Madame Valentine Legrand, un'affascinante vedova amica mia» - «Miss Kimmbel, la sua dama di compagnia» - «Mio nipote Gontran». Con grande stupore dello zio, M.me Legrand e Gontran, che sembrano conoscersi da sempre, si fanno un poco in disparte, mentre Miss Kimmbel, con voce stridula, inizia a raccontare del suo viaggio: «Si figuri che, sotto alla galleria, quel ragazzo ha avuto la sfacciataggine di baciarmi il viso e con il piede cercava di...»

Brochure della Société des Etablissements Gaumont, n.3945

The 10:54 express train is about to leave. [...] Gontran has already had his baggage stowed and is strolling along the platform when, all of a sudden, two female travelers get his attention. It is a young woman with her governess. The former is deliciously blond and cheerful, while the other is thin, sour, and stiff. The young woman is so fascinating that, all at once, Gontran decides to change seats, so he calls for a porter to bring his bag to the compartment where the two women are sitting, right at the end of the corridor. [...] Fortunately the train has reached its destination. Our gallant hero watches the two women leave the station and get into a vehicle. He attempts to reach them, but when he finally manages to get a coach, the two women are gone! Inconsolable, Gontran then goes to his uncle, who had invited him to Paris in the hopes of finding him a wife. [...] After less than an hour of conversation with his uncle, a servant announces the arrival of two women. When they make their entrance, Gontran thinks he might faint from amazement and joy: the two women are indeed the two unknown travelers. His uncle introduces them: «Madame Valentine Legrand, a fascinating widow and friend of mine». – «Miss Kimmbel, her lady in waiting.» – «My nephew Gontran». Much to the amazement of his uncle, Gontran and M.me Legrand, who seem to have known each other forever, move slightly off to one side, while in a screechy voice Miss Kimmbel begins telling of her trip: «Can you believe, inside the tunnel that boy had the nerve to kiss me on the face, while with his feet he was trying...»

Brochure della Société des Etablissements Gaumont, n.3945

LE MYSTÈRE DES ROCHES DE KADOR Francia, 1912 Regia: Léonce Perret

<Op.: Georges Specht. Cast: Léonce Perret (Fernand de Kéranic), Émile Keppens (il professor Williams), Max Dhartigny (il capitano d'Erquy), Suzanne Grandais (Suzanne de Lormel). Prod.: Gaumont <35mm. L.: 915 m. D.: 45' a 18 f/s. Didascalie francesi / French intertitles <Da: Cinémathèque Gaumont <Copia restaurata nel 1980 da un negativo originale su supporto nitrato / Print restored in 1980 from an original nitrate negative

Come tutti i registi dell'epoca, Perret riservava grande spazio agli esterni: strade, parchi, boschi, spiagge, montagne. In un'epoca in cui ci si preoccupava soltanto del valore paesaggistico degli esterni, sembrava che lui cercasse di armonizzarli con i sentimenti. Anche se a volte cadeva nel gusto della cartolina illustrata, alcune delle sue inquadrature erano suggestive: in *Le Mystère des roches de Kador* seppe evocare la tragicità della Bretagna marittima, irta di rocce nere. Quando realizzava un film con un'ambientazione storica o geografica ben precisa, cercava di avvicinarsi il più possibile ai luoghi reali. Questo normale scrupolo allora era considerato un ozioso nonsenso.

Henri Fescourt, *La foi et les montagnes ou le Septième Art du passé*, Paris, Montel, 1959

Like all directors of that time, Perret left much space for exteriors: streets, parks, woods, beaches, mountains. At a time in which attention was given only to the landscape value of locations, it seemed as though Perret attempted to harmonize places and emotions. Though he sometimes fell into making picture postcards, some of his shots were quite suggestive: in *Le Mystère des roches de Kador*, he successfully evoked the tragic nature of the Breton seascape, spiked with jagged black rocks. When

making films with precise historical or geographic settings, he sought to get as close as possible to the real places. This normal sort of accuracy was, at the time, considered idle nonsense.

Henri Fescourt, *La foi et les montagnes ou le Septième Art du passé*, Paris, Montel, 1959

LA LEÇON D'AMOUR Francia, 1912 Regia: Léonce Perret

<Op.: Georges Specht. Cast: André Luguet (Cargouët), Léonce Perret (Armanson), Suzanne Grandais (Martine), Yvette Andreyor (Christiane), Mlle Davrières. Prod.: Gaumont <35mm. L.o.: 280 m. L.: 242 m. D.: 11' a 18 f/s. Pochoir. Didascalie olandesi / Stencilling. Dutch intertitles <Da Nederlands Filmmuseum

Il cavaliere d'Armençon, rimasto vedovo ancor giovane, vive di rendita nei suoi possedimenti, in disparte dal mondo. Egli si dedica esclusivamente all'educazione della sua unica figliola, Christiane, una deliziosa biondina di diciotto anni che, con i suoi gioiosi scoppi di risa, riempie di vita il parco e il castello. [...] Il cavaliere si sta ormai avvicinando alla cinquantina: sarebbe felice di vedere Christiane sposata e di assaporare la gioia di diventare nonno. [...] Il giovane marchese, disperato, finisce per rassegnarsi e si mette in cammino verso il castello dei suoi avi, dove riceve una splendida accoglienza da parte del cavaliere e di sua figlia. Christiane, birichina, si è subito accorta che il marchese, bigotto, è un babbeo che non presta alcuna attenzione alle grazie e al fascino della sua bella cugina. [...] Christiane corre dal cavaliere: «Non sposerò mai vostro nipote... è troppo tonto.» Questa soluzione non sta bene al gentiluomo, che decide di fare immediatamente ricorso ai buoni uffici di Martine, la lavandaia del castello. Martine, che è una ragazza simpatica, sveglia e non troppo pudica, accetta di scaltrire il giovane marchese e d'intraprenderne l'educazione amorosa.

Brochure della Société des Etablissements Gaumont

The knight d'Armençon, widowed at a young age, lives on the income from his possessions, away from the rest of the world. He devotes himself exclusively to educating his only child, Christiane, a delightful blond girl of eighteen whose joyful laughter fills the castle and gardens with life. [...] The knight is now nearing fifty : he'd like to see Christiane married and feel the joy of becoming grandfather. [...] The young inconsolable marquis resigns himself and sets forth towards his relatives' castle, where he receives a warm welcome from the knight and his daughter. The mischievous Christiane immediately notices that the pious marquis is a simpleton who pays no attention whatsoever to her, his beautiful cousin's, grace and charm. [...] Christiane runs to the knight: «I will not marry your nephew... he's too dim-witted.» The gentleman is not at all pleased by this and decides to resort immediately to the services of Martine, the castle washerwoman. Martine is a pleasant girl, who's bright and not too prudish. She agrees to sharpen the wits of the young marquis and give him some lessons in love.

Brochure from Société des Etablissements Gaumont

LA RANÇON DU BONHEUR Francia, 1912 Regia: Léonce Perret

<Op.: Georges Specht. Cast: Léonce Perret (Jacques Mareuil), Suzanne Grandais (Suzie Darvel). Prod.: Gaumont. Série Grands Films Artistiques <35mm. L.: 553 m. D.: 27' a 18 f/s. Didascalie olandesi / Dutch intertitles <Da: Nederlands Filmmuseum

Il brillante sottotenente di vascello Jacques Mareuil, figlio di un ammiraglio, trovandosi in uno dei nostri grandi porti militari, ha per vicina una giovane, Suzie Darvel, che si è votata alla carriera lirica. Intendendosi molto di musica, l'ufficiale di marina, che ha trovato interessante la voce della ragazza, compone per lei una melodia e gliela fa avere. Il giorno stesso, riceve l'ordine d'imbarcarsi e la bella storia d'amore, appena iniziata, termina qui. Tre anni dopo il tenente di vascello Jacques Mareuil fa

ritorno a Parigi. Assistendo a una rappresentazione di Carmen, riconosce nell'interprete del personaggio di Bizet la sua graziosa vicina di un tempo. Jacques Mareuil s'innamora della grande cantante e vuole sposarla. Suo padre si oppone categoricamente a questa decisione e, grazie all'intervento di uno dei suoi colleghi del ministero della Marina, ottiene la partenza immediata di Jacques per l'Indocina. Nel corso della spedizione, il tenente di vascello trova la morte [...] Ella non riesce a esprimere il proprio dolore se non declamando al vento e ai flutti feroci e assassini i versi di Sapho che soltanto qualche ora prima la folla, in piedi, applaudiva freneticamente. E, mentre l'ultima nota sta ancora vibrando, ella s'inabissa sotto le onde, che la accolgono come le braccia di un amante o come il sudario di una tomba.

Brochure della Société des Etablissements Gaumont

The bright junior lieutenant Jacques Mareuil, son of an admiral, is stationed in one of our great military ports, and is neighbors with the young Suzie Darvel, who has opted for a career as an opera singer. Having a great knowledge of music himself, the navy officer, who finds the girl's voice quite interesting, writes her a melody, making it a gift to her. That same day, he receives orders to set sail, putting an end to the beautiful love story which had just begun. Three years later, junior lieutenant Jacques Mareuil returns to Paris. While attending a performance of Carmen, he recognizes the interpreter of the Bizet character as his lovely neighbor from the past. Jacques Mareuil falls in love with the great singer and wants to marry her. His father is however categorically opposed to the decision, and with the aid of one his colleagues at the Naval Department, he obtains an immediate departure to Indochina for Jacques. During the expedition, the lieutenant meets his death. [...] She cannot express her pain, if not by wailing the verses of Sapho into the wind and into the ferocious, murderous waves, verses which had received thunderous applause just hours before by an audience on its feet. And while the last note is still ringing out, she lets the waves swallow her, greeting her like the arms of a lover, or like the shroud from a tomb.

Brochure from Société des Etablissements Gaumont

SUR LES RAILS Francia, 1912 Regia: Léonce Perret

<Prod.: Gaumont. Série Grands Films Artistiques Gaumont<35mm. L.: 280 m. D.: 14' a 18 f/s. Col. Imbibito / tinted. Didascalie francesi / French intertitles <Da: Cinémathèque Gaumont <Copia restaurata nel 1980 da un negativo originale su supporto nitrato / Print restored in 1980 from an original nitrate negative

Pierre e Jacques amano Augustine, la barista che gestisce il locale di fronte alla stazione, dove di solito i due vanno a bere con gli amici. Augustine ama Pierre; Jacques, geloso, ha giurato di vendicarsi. Una sera egli fa ubriacare Pierre e lo abbandona sui binari della ferrovia. Nonostante sia ubriaco, Pierre ha la lucidità di spostarsi al centro dei binari e il treno passa senza fargli alcun male. Quando Jacques si presenta dalla barista, è Pierre che viene ad aprirgli la porta. A questa visione inaspettata, Jacques impazzisce e si suicida, gettandosi dal ponte della ferrovia.

Dalla sceneggiatura depositata il 3 luglio 1912 presso il deposito legale della Bibliothèque National de France

Pierre and Jacques both love Augustine, the barmaid who runs the bar by the station where the two usually meet for drinks with their friends. Augustine loves Pierre; Jacques is jealous and vows to get revenge. One evening, he gets Pierre drunk and abandons him on the train tracks. Despite his drunken state, Pierre is lucid enough to move to the center of the tracks, and the train passes without hurting him. When Jacques goes to the barmaid, it is Pierre who opens the door for him. Upon this unexpected vision, Jacques goes mad and commits suicide by throwing himself from the train bridge.

From the script deposited on 3 July 1912, in the legal deposit at Bibliothèque National de France

GRAZIELLA LA GITANE Francia, 1912 Regia: Léonce Perret

<Op.: Georges Specht. Cast: Marc Mario (André Darnel), Alice Tissot (Graziella). Prod.: Gaumont<35mm. L.: 450 m. D.: 21' a 18 f/s. Imbibita / Tinted. Didascalie olandesi / Dutch intertitles
<Da: Nederlands Filmmuseum

André Darel ha partecipato al Premio Hermosa presso la Scuola di Belle Arti e attende con impazienza i risultati della prova. [...] Con grande fragore gli annunciano che egli è il fortunato vincitore e che gli spetta la consistente somma in palio. Qualche giorno più avanti, portato in trionfo dai suoi esuberanti amici fino ai binari della stazione, il giovane pittore, dopo un addio rumoroso e cordiale, prende posto sull'espresso per l'Italia, che lo condurrà a tutto vapore verso la bellezza. [...] Su una terrazza vicina egli scorge infine una giovane vestita con il costume locale, tutta intenta a raccogliere arance. [...] André Darel si è innamorato alla follia della giovane sorrentina. Lei ha vent'anni, è sola al mondo e in paese tutti la chiamano Graziella la Gitana. [...] I due si amano e, presi nell'incanto del primo amore, vanno a fantasticare in cima alla scogliera. Là, sul tronco di un albero, con la punta del suo coltello Graziella incide le iniziali intrecciate dei loro due nomi. [...] Un giorno, durante una gita, sul battello a vapore a bordo del quale si trova, André Darel incontra, poi conosce, un'elegante passeggera, parigina come lui, che si trova in villeggiatura sulla costa. [...] Graziella non tarda a rendersi conto che il suo amore è in pericolo. A poco a poco Darel inizia a trascurarla e, insensibile, si allontana da lei. [...] La sconosciuta è passata e la Gitana ha visto colui che ama seguirla senza girare la testa. [...] Furiosa, Graziella si avvicina all'albero dove un tempo ha inciso le lettere dei loro nomi; facendosi coraggio, estrae il suo coltello appuntito e lo conficca nella tenera scorza. Graziella colpisce l'albero ripetutamente, furiosamente, come se squarciasse il proprio cuore. Vuole uccidere anche il ricordo del suo amore, prima di morire. Improvvisamente solleva il braccio in un grande gesto tragico; con un ultimo fendente, vuole colpire e trapassare il proprio corpo splendido e pieno di dolore. Ma la sua mano contratta si apre lentamente, la lama scintillante cade nell'erba e la Gitana si accascia, massa inerte scossa da singhiozzi convulsi.

Brochure della Société des Etablissements Gaumont

André Darel has taken part in the Hermosa Competition at the School of Fine Arts, and is waiting impatiently for the results. [...] In a great uproar, they announce that he is the lucky winner, and that he will be awarded the substantial prize money. Several days later, his exuberant friends carry him triumphantly to the station platform, and after a loud and hearty goodbye, the young painter takes a seat on the express train to Italy, which will take him full speed ahead towards its beauties. [...] On a terrace nearby, he finally glimpses a young girl wearing the local dress, entirely intent upon picking oranges. [...] André Darel has fallen madly in love with the young girl from Sorrento. Twenty years old and alone in the world, in town they call her Graziella the Gypsy. [...] The two love one another, and taken by the enchantment of their first love, they go to daydream atop the cliff. There, on the trunk of a tree, Graziella carves their intertwined initials with the tip of her knife. [...] One day, during an outing on a steamboat, André Darel sees and then meets an elegant lady passenger, from Paris like him, who is vacationing on the coast. [...] Graziella is quick to realize that her love is in danger. Little by little, Darel begins neglecting her, and with indifference, grows away from her. [...] The female stranger has just passed by, and the Gypsy sees the man she loves following the woman without even turning his head. [...] Enraged, Graziella runs to the tree where she had once carved the letters of their names; Gathering her courage, she extracts her sharp knife, driving it into the soft bark. Graziella strikes the tree repeatedly, furiously, as if she were shredding her own heart. She wants to kill the memory of her love, before she dies. Suddenly, she raises her arm in a great tragic gesture, with one

last downward stroke, she wants to hit and pierce her splendid, pain-racked body. But her tightened fist opens slowly, the shiny blade falls into the grass, and the Gypsy sinks to the ground in a convulsive heap, quivering with sobs.

Brochure from Société des Etablissements Gaumont

LE HOMARD Francia, 1912 Regia: Léonce Perret

<Op.: Georges Specht. Cast: Léonce Perret (Léonce), Suzanne Grandais (Suzanne), Valentine Petit (una bagnante). Prod.: Gaumont. Série Léonce <35mm. L.o.: 310 m. L.: 277 m. D.: 11' a 18 f/s. Pochoir Didascalie olandesi / Stencilling. Dutch intertitles <Da: Nederlands Filmmuseum

In riva al mare armoricano, di fronte ai flutti di smeraldo, Léonce e Suzanne, una coppia di innamorati parigini, tubano al ritmo mormorante delle onde. [...] «Senti, Léonce, ho voglia di un astice... Ne prenderesti uno per me?». [...] Léonce ignora totalmente quali siano gli apparecchi e i metodi utilizzati sulle coste bretoni per catturare questi crostacei tanto apprezzati, soprattutto con la maionese. Quella sera si allontana dunque dalla città, un poco perplesso, chiedendosi come farà a mantenere la propria promessa. Léonce si dirige meccanicamente verso il mare, cosa assolutamente naturale se si ha intenzione di andare a pesca, ma alla vista dell'Oceano infuriato il suo coraggio svanisce. [...] «Eppure bisogna che Suzanne abbia il suo astice!», si dice Léonce mentre vaga per i vicoli sferzati dal vento, meditando sulla sua misera sorte. All'improvviso si ferma. È giunto davanti alla casa di Père Legarec, il miglior pescatore di tutta la costa... è salvo.

Brochure della Société des Etablissements Gaumont, n. 4110

On the shores of the Armorican sea, before the emerald waves, a Parisian couple of lovers, Léonce and Suzanne coo at one another to the murmuring rhythm of the waves. [...] «Léonce, I feel like having lobster... Could you catch one for me?» [...] Léonce completely disregards the equipment and methods used on the Breton coasts to catch the shell fish, so delicious with mayonnaise. That evening while heading out of town, he is a bit perplexed, asking himself how he will manage to keep his promise. Léonce goes mechanically towards the sea, something completely normal for a person who plans on going fishing, but at the sight of the angry ocean his courage dwindles. [...] «But Suzanne must have her lobster!», Léonce tells himself as he wanders through the wind-beaten streets pondering his miserable lot. All of a sudden he stops. He has arrived at the home of Père Legarec, the best fisherman on the entire coast... he's saved. [...]

Brochure from Société des Etablissements Gaumont, n. 4110

LE CHRYSANTHÈME ROUGE Francia, 1912 R.: Léonce Perret

<Cast.: Suzanne Grandais (Miss Suzie), Léonce Perret. Prod.: Gaumont<35mm. L.: 274 m. D.: 15'. Didascalie francesi / French intertitles <Da: Cinémathèque Française

LA LUMIÈRE ET L'AMOUR Francia, 1912 R.: Léonce Perret

<Op.: Georges Specht. Prod.: Gaumont. Tit. alternativo: La Lumière de l'amour. <35mm. L.: 856 m. D.: 49' a 16 f/s. Didascalie francesi / French intertitles <Da: Cinémathèque Française
<Copia positiva restaurata nel 1999 a partire da un negativo nitrato senza didascalie, che sono state riscritte / Print struck from an original nitrate negative. Intertitles were missing and were thus re-written

LES ÉPINGLES Francia, 1913 R.: Léonce Perret

<Cast.: Léonce Perret (Léonce), Suzanne Grandais, Émile Keppens (il medico). Prod.: Gaumont. Série Léonce<35mm. L.: 310 m. D.: 14' a 18 f/s. Didascalie francesi / French intertitles

<Da: Cinémathèque Gaumont <Copia restaurata nel 2002, dalla Gaumont e dalla Cinémathèque Française con il concorso del CNC e del Ministère de la Culture, a partire da un internegativo. Le didascalie le didascalie sono state ricreate grazie alla sceneggiatura dell'epoca depositata presso la Bibliothèque de l'Arsenal /Print restored in 2002 by Gaumont and the Cinémathèque Française in collaboration with CNC and Ministère de la Culture, from a dupe negative. Intertitles recreated thanks to the original script preserved at Bibliothèque de l'Arsenal

LÉONCE À LA CAMPAGNE Francia, 1913 Regia: Léonce Perret

<Cast: Léonce Perret (Léonce), André Luguet, Valentine Petit, Suzanne Privat, Suzanne Le Bret (Poupette). Prod.: Gaumont. Série Léonce.<35mm. L.: 250 m. D.: 12'. Pochoir/Stencilling. Didascalie olandesi/Dutch intertitles <Da: Nederlands Filmmuseum

È indubbio che l'impulso primaverile faccia sentire il suo benefico effetto, perché Léonce, che si trova in campagna, si sente stranamente turbato dai tiepidi effluvi che confondono gli esseri e la natura. Il povero Léonce, che per caso si trova a casa della zia, ha permesso a Poupette di recarsi a trovare la sua Signora madre, che soffre di reumatismi acuti. La solitudine gli pesa moltissimo; non sulle spalle, s'intende, ma altrove: sul cuore. Il poveretto è da compatire, tanto più che non può muovere un passo - sia nella villa che in giardino - senza sorprendere una coppia sul punto di baciarsi. Il giardiniere e la domestica, il maggiordomo e la cuoca, perfino lo zio e la zia si sentono presi da un impeto di tenerezza e se lo dimostrano. Léonce, infastidito, decide di andarsene; ma per strada, sulla soglia della villa, in preda alla follia il fattore sta baciando la cameriera. «È un'indecenza e una crudeltà» - esclama Léonce, con le braccia levate al cielo come a invocare una suprema maledizione; ma il suo gesto s'interrompe a metà...

Brochure della Société des Etablissements Gaumont, n.4400

That the impetus of spring lets its beneficial effect be felt is without a doubt, as Léonce, currently in the countryside, feels strangely disturbed by those warm scents which merge beings with nature. Poor Léonce, who is at his aunt's home by chance, has allowed Poupette to pay a visit to her mother, who suffers from severe rheumatism. Solitude weighs heavily upon him; not on his shoulders, let it be clear, but elsewhere: on his heart. We must pity the poor soul, and what's more, he cannot take one step - whether in the house or out in the garden - without surprising some couple on the verge of kissing. The gardener and the housekeeper, the butler and the cook, even his aunt and uncle feel overwhelmed by a wave of tenderness, and they show it. Bothered by it all, Léonce decides to leave, but on his way, he sees the groundskeeper on the threshold of the villa, overtaken by madness, kissing the maid. «How cruel and indecent!» - exclaims Léonce, raising his arms to the sky as if to invoke a curse from the Heavens; but right in the middle, his gesture is interrupted...

Brochure from Société des Etablissements Gaumont, n.4400

LÉONCE ET TOTO Francia, 1913 Regia: Léonce Perret

<Cast: Léonce Perret (Léonce), André Luguet (l'uomo a passeggio), Marie Dorly (Marie, la domestica). Prod.: Gaumont. Série Léonce <35mm. L.: 195 m. D.: 10' a 18 f/s. Col. tintura / Dyed. Didascalie olandesi / Dutch intertitles <Da: Nederlands Filmmuseum

Léonce è sposato con una bella ragazza. I due si adorano, ma, come per i bambini, il proverbio che dice: «Chi ne ha uno solo è come se non ne avesse» è valido anche per l'amore; sicché il cuore di Renée, pur essendo pieno di amore per Léonce, si sente ancora un po' vuoto e vorrebbe amare anche qualcos'altro - a margine, se così si può dire, di questo primo sentimento. La madrina di Renée, convinta di aver compreso lo stato di vacuità del cuore della figlioccia, le invia, dentro una

meravigliosa cuccia portatile, un cagnolino talmente minuscolo che, come quello della leggenda araba, potrebbe passare attraverso un anello. [...] Léonce, che non capisce nulla delle finzze sentimentali delle donne, considera il cane come un intruso. All'inizio, siccome i cani non gli piacciono, Léonce tiene il broncio. [...] Poi un giorno, durante una discussione a proposito del cane, succede un fatto spiacevole. Renée aveva detto alla domestica: «Marie, bisogna portare giù Toto per fargli fare i suoi bisognini.» Ma Marie, che della dignità ha un concetto molto personale, si era perentoriamente rifiutata di farlo. [...] Alla fine la giovane signora, per avere l'ultima parola, porta giù lei stessa Toto e questi, per la strada - cosa c'è da ridere? - fa amicizia con uno splendido bulldog il cui padrone, a sua volta, fa amicizia con la padrona di Toto. I due chiacchierano e ciascuno vanta le virtù del proprio cane. Léonce assiste alla scena dall'alto, affacciato alla finestra, e va su tutte le furie: quando Renée torna su, se ne accorgerà. Scoppia una terribile scenata e Léonce, a corto di argomenti, alza le mani... [...] Lei ha deciso: se ne andrà. Quando Léonce capisce che si tratta di una decisione irrevocabile, non insiste e finge di ritirarsi nel proprio studio. In realtà rimane in agguato e quando la moglie, dopo aver fermato un taxi, vi deposita Toto, oggetto di tante discussioni, e ritorna in casa per prendere le altre cose, Léonce ne approfitta per prelevare il cane dalla vettura. Non appena l'auto si mette in moto, ritorna in casa. «Io e Toto ce ne andiamo per sempre. Addio! Renée». Ma il piano di Léonce è infallibile. Quando Renée si accorge che Toto non è sull'auto, non pensa che il cane sia stato rubato. Convinta di averlo dimenticato a casa, dà subito all'autista l'ordine di ritornare indietro. Entrando nel proprio domicilio coniugale, la donna rimane spiacevolmente impressionata dal silenzio che regna sovrano in quel luogo sacro, dove ancora risuona debolmente l'eco dei baci. «Io e Toto ce ne andiamo per sempre. Addio! Léonce».

Brochure della Société des Etablissements Gaumont, n.4361

Léonce is married to a beautiful girl. The two adore one another, but just like with children, the proverb stating: «For he who has one, it is as though he has none» is true for love as well; thus, while full of love for Léonce, Renée's heart still feels a bit empty, and she'd like to love something else – on the side, if as much can be said, of her main feelings. Convinced that she has understood the vacuous state of her goddaughter's heart, Renée's godmother sends her a lovely portable doghouse, with inside a dog so tiny that, just like the dog in the Arab legend, it could pass through a ring. [...] Léonce, who has no understanding whatsoever for the emotional subtleties of women, considers the dog an intruder. At first, Léonce sulks about, since he doesn't like dogs. [...] Then, one day during a discussion over the dog, something unfortunate happens. Renée tells the maid, «Marie, Toto needs to be taken downstairs to do his business.» But Marie, who has a very personal concept of dignity, peremptorily refuses to do it. [...] In order to have the last word, in the end the young missis takes Toto herself, and once on the street, Toto – what's so funny? – makes friends with a magnificent bulldog whose owner, in turn, makes friends with the owner of Toto. The two chat, boasting the virtues of their respective dogs. Looking out the window, Léonce watches the scene from above and flies into a rage: when Renée comes back upstairs, she'll hear about it. A terrible scene explodes between them, and Léonce, who is a bit a short on issues, uses his hands... [...] She's made up her mind: she's leaving. When Léonce realizes the decision is final, he doesn't insist, pretending to go into his studio. In reality, he lays waiting. After his wife has hailed a taxi, she puts Toto in the car and returns inside the house to get the rest of her things. Léonce takes advantage of the moment to take the dog out of the car. As soon as the car starts moving, he goes back in the house. «Toto and I are leaving forever. Goodbye! Renée». But Léonce's plan is infallible. When Renée notices that Toto is not in car, it doesn't occur to her that the dog was stolen. Convinced that she accidentally left him in the house, she immediately orders the driver to turn around. Upon entering her conjugal home, the woman is unpleasantly struck by the silence reigning over the sacred place, where a weak echo of their kisses still resounds. «Toto and I are leaving forever. Goodbye! Léonce.»

Brochure from Société des Etablissements Gaumont, n.4361

LÉONCE CINÉMATOGRAHISTE Francia, 1913 Regia: Léonce Perret

<Cast: Léonce Perret (Léonce), Ernest Bourbon, Gaston Modot, René Poyen, Maurice Vinot (lo spettatore), Suzanne Le Bret (Poupette). Prod.: Gaumont. Série Léonce<35mm. L.: 296 m. D.: 15' a 18 f/s. Didascalie francesi / French intertitles <Da: Cinémathèque Gaumont <Copia restaurata nel 1980 da un negativo originale su supporto nitrato / Print restored in 1980 from an original nitrate negative

Il nostro Léonce è divenuto uno dei registi della più importante casa di produzione cinematografica del mondo. [...] Ma si tratta di un mestiere duro e, quando Léonce ritorna a casa la sera, Poupette, la sua deliziosa Poupette, si ritrova di fronte un uomo sfinito che non vede l'ora di dormire. [...] Spazzolando gli indumenti del marito, Poupette ha trovato sul collo e sui risvolti della giacca alcuni serici e lunghi capelli che non appartengono a lei. Questa prima scoperta, attraverso una serie di ragionamenti logici, la porta ad approfondire le proprie ricerche e, appena Léonce si addormenta, gli fruga nelle tasche. Naturalmente vi trova una lettera che conferma i suoi sospetti. [...] La sera Léonce ritorna a casa di cattivo umore; sperava di potersi riposare, visto che è davvero stanchissimo, ma lo attende una corvè amministrativa. Egli non tarda a dare una spiegazione convincente a Poupette, la quale però si dimostra incredula. [...] Poupette non perde tempo: in men che non si dica è pronta e con passo spedito si dirige verso l'Elgé-Théâtre, dove ha prenotato la poltrona 23. Ella entra proprio nel momento in cui in sala cala l'oscurità; raggiunge la poltrona 23 e si accorge che subito dietro di lei un signore ha preso posto nella poltrona 47. «È Léonce», pensa lei. Al buio, gli stivaletti iniziano a cercarsi e le mani si sfiorano. Finalmente si riaccendono le luci e Poupette si volta furiosa, pronta a dire a Léonce tutto quel che si merita: ma il signore non è Léonce! È uno sconosciuto che ride come uno stupido. Allora Poupette, furibonda, lo schiaffeggia e si allontana in mezzo al parapiglia. Quando, turbata, ritorna a casa, vi trova il suo buon Léonce tranquillamente seduto in poltrona a fumarsi la pipa. Poupette confessa la propria colpa, piange, si mette in ginocchio e Léonce la perdona. Sì, ma Poupette sarà guarita?

Brochure della Société des Etablissements Gaumont, n.4370

Our Léonce has become a director for one of the most important film production companies in the world. [...] But it's a hard job, and when Léonce comes home in the evening, Poupette, his delectable Poupette, finds herself before a worn out man who can't wait to go to sleep. [...] While brushing off her husband's clothing, on the collar and lapels of his jacket Poupette finds several strands of silk and long hairs which do not belong to her. Through some logical reasoning, this initial discovery leads Poupette to further her investigation, and as soon as Léonce falls asleep, she looks through his pockets. Of course, she finds a letter confirming her suspicion. [...] That evening, Léonce comes home in a bad mood; he was hoping to get some rest, because he is truly exhausted, but he is greeted by an executive corvée. He quickly gives Poupette a convincing explanation, but she shows her disbelief. [...] Poupette wastes no time: faster than you can say it, she's ready, and heads at a brisk pace towards the Elgé-Théâtre where she has reserved seat number 23. She enters the theater right as the house becomes dark; as she reaches seat n. 23, she notices that a man has taken seat number 47, right behind her. «It's Léonce», she thinks. In the dark, their boots begin seeking one another, their hands brush. Finally, the lights come on, and Poupette turns furiously, ready to tell Léonce exactly what he deserves: but the man isn't Léonce! It's a stranger who is laughing like an idiot. Enraged, Poupette slaps him and goes off into the crowd. She returns home, disturbed, only to find her darling Léonce sitting peacefully in an armchair smoking a pipe. Poupette confesses her guilt, cries, and goes on her knees, and Léonce forgives her. Yes, but has Poupette been cured?

Brochure from Société des Etablissements Gaumont, n.4370

LÉONCE ET LES ÉCREVISSSES Francia, 1913 Regia: Léonce Perret

<Cast.: Léonce Perret (Léonce), Valentine Petit (zia Marise), Suzanne Le Bret. Prod.: Gaumont. Titolo alternativo: Les Écrevisses <35mm. L.: 351 m. D.: 14' a 18 f/s. Didascalie francesi / French intertitles <Da: Cinémathèque Française <Copia restaurata nel 2002, dalla Gaumont e dalla Cinémathèque Française con il concorso del CNC e del Ministère de la Culture, a partire a partire da un negativo nitrato originale. Durante il restauro le didascalie sono state ricreate grazie alla sceneggiatura dell'epoca depositata presso la Bibliothèque de l'Arsenal /Print restored in 2002 by Gaumont and the Cinémathèque Française in collaboration with CNC and Ministère de la Culture, from an original nitrate negative. Intertitles recreated thanks to the original script preserved at Bibliothèque de l'Arsenal

LES BRETELLES Francia, 1913 Regia: Léonce Perret

<Op.: Georges Specht. Cast: Léonce Perret (Léonce), Suzanne Grandais (Suzanne). Prod.: Gaumont. Série Léonce <35mm. L.: 312 m. D.: 13' a 18 f/s. Col. Didascalie francesi / French intertitles <Da: Cinémathèque Gaumont <Copia restaurata nel 2002, dalla Gaumont e dalla Cinémathèque Française con il concorso del CNC e del Ministère de la Culture, a partire da un controtipo safety. Durante il restauro le didascalie sono state ricreate grazie alla sceneggiatura dell'epoca depositata presso la Bibliothèque de l'Arsenal /Print restored in 2002 by Gaumont and the Cinémathèque Française in collaboration with CNC and Ministère de la Culture, from a safety dupe. The restoration has consisted in recreating the intertitles thanks to the original script preserved at Bibliothèque de l'Arsenal

Suzanne ha un appuntamento con Léonce, ma prima di uscire riceve il seguente telegramma: «L. Terrep, regista presso gli stabilimenti Gaumont, porge i propri rispettosi omaggi ai proprietari della villa 'Le Rêve' e si permette di domandare loro il permesso di riprendere una scena cinematografica nel loro splendido giardino». Suzanne riceve il regista e gli attori, che trasformano la sua stanza da letto in un camerino, poi esce. Léonce, che non sa nulla dell'invasione della sua villa, ritorna finalmente a casa. [...] Oddio! Il sangue gli ribolle nelle vene! Nella sua camera da letto - orribile scoperta - da un'anta del paravento pende, come se niente fosse, un paio di bretelle. «Ci siamo!», grida Léonce agitando rabbiosamente i pugni in aria. «Ci siamo! Mi ha tradito!» [...] In quel mentre arriva Suzanne, candida e sorridente: non ha affatto l'aria di sospettare che Léonce la stia aspettando da due ore. [...] Léonce le agita in faccia le bretelle rivelatrici con le quali già immagina di strangolarla. [...] Suzanne gli fa notare quanto sia ridicolo il suo comportamento e, attraverso la fessura della porta semiaperta, gli fa scivolare un bigliettino sull'orecchio. Léonce lo legge. È disarmato, tanto più che l'artista cinematografico che ha dimenticato le proprie bretelle viene a riprenderselo... Allora Suzanne e Léonce fanno la pace e, poiché sono legati anche da uno stretto rapporto di collaborazione cinematografica, quando il regista se n'è andato gli scrivono: «Ci permettiamo di sottoporle l'idea per una sceneggiatura che, per quanto forse non originale, avrà almeno il merito di essere stata veramente vissuta. Supponga che uno dei suoi artisti dimentichi le sue bretelle a casa di...»

Brochure della Société des Etablissements Gaumont, n.4219

Suzanne has an appointment with Léonce, but before going out she receives the following telegram: «L. Terrep, director for Gaumont studios, sends his most respectful regards to the owners of villa 'Le Rêve' and humbly asks your permission to shoot a scene from his film in your magnificent garden». Suzanne receives the director and actors, who turn her bedroom into a dressing room, and then goes out. Léonce, who knows nothing of the invasion of his villa, finally returns home. [...] Oh dear! His blood boils! In his bedroom – what a terrible discovery – a pair of suspenders is hanging from a corner of the screen, as if nothing were the matter. «That's it!», screams Léonce, waving his fists in the air.

«That's it! She's been unfaithful to me!» [...] Right then, Suzanne arrives, innocent and smiling: she definitely doesn't seem to suspect that Léonce has been awaiting her for two hours. [...] Léonce shakes the revealing suspenders in her face, already imagining strangling her with them. [...] Suzanne tells him how ridiculously he's behaving, and through a crack in the half-open door, she slips a note in over his ear. Léonce reads it. He's astounded, so much so that the film artist who had forgotten his suspenders returns for them... Thus Suzanne and Léonce make peace, and since they are linked by a close cinematographic collaboration, when the director has gone, they write to him «We would like to propose an idea to you for a script which, while perhaps not original, has the advantage of being a real experience. Imagine that one of your artists forgets his suspenders at the home of...»

Brochure from Société des Etablissements Gaumont, n.4219

LA DENTELLIÈRE Francia, 1913 Regia: Léonce Perret

<Op.: Georges Specht. Cast: Suzanne Grandais, René Navarre. Prod.: Gaumont <35mm. L.: 443 m. D.: 17' a 18 f/s. Pochoir/Stencil. Didascalie francesi / French intertitles < Da: Cinémathèque Française < Copia restaurata nel 2002, dalla Gaumont e dalla Cinémathèque Française con il concorso del CNC e del Ministère de la Culture, a partire da un negativo nitrato originale. Le didascalie le didascalie sono state ricreate grazie alla sceneggiatura dell'epoca depositata presso la Bibliothèque de l'Arsenal / Print restored in 2002 by Gaumont and the Cinémathèque Française in collaboration with CNC and Ministère de la Culture, from an original nitrate negative. Intertitles recreated thanks to the original script preserved at Bibliothèque de l'Arsenal

Tutti sanno che la ragazza più bella di Kalen è Yolande Vouwermann, la merlettaia, cosa che ci permette di aggiungere che il più fortunato birbante del villaggio è Peter Claës, che è riuscito a conquistare il cuore della giovane. [...] Ahimè! Mastro Claës è un uomo pratico e ragiona in maniera matematica; egli ritiene che il matrimonio sia una transazione commerciale da affrontare come qualsiasi altro affare. [...] «Io non sono assolutamente contrario al matrimonio dei nostri ragazzi; solo che, siccome io a Peter do 5.000 fiorini per metter su casa, è giusto che sua figlia metta almeno altrettanto.» Povera Yolande! Dopo aver letto questa lettera la ragazza chiede spiegazioni al padre, il quale, con le lacrime agli occhi, le confessa che, anche dando fondo a tutto ciò che possiede, potrà darle soltanto 2.000 fiorini. [...] In strada, dopo un rullo di tamburo sonoro ed impeccabile, Mastro Vandermott, con voce un poco rauca ma salda, proclama il seguente annuncio: «A nome della nostra graziosa e beneamata Sovrana, Sua Maestà, nell'intento di restituire onore alla manifattura del merletto, che è valsa gloria e ricchezza al nostro paese, istituisce un grande concorso fra tutte le merlettaie del reame. Tale concorso prevede numerosi premi, il primo dei quali sarà equivalente alla somma di 5.000 fiorini.» Yolande non vuole sentire altro... Ah! Farà di tutto... pur di ottenere quel premio che le darà la felicità.

Brochure della Société des Etablissements Gaumont

Everyone knows that the most beautiful girl in Kalen is Yolande Vouwermann, the lacemaker, which allows us to add that the luckiest rogue in town is Peter Claës, who has managed to win the young girl's heart. [...] Alas! Master Claës is a practical man who thinks in mathematical terms; he feels that marriage is a business transaction to be handled like any other. [...] «I'm not completely against the marriage of our children; it's just that, since I'm giving Peter 5,000 guilders to set up home, it's only right that your daughter put in at least as much.» Poor Yolande! After reading the letter, the girl asks her father for an explanation. With tears in his eyes, he confesses that, even if he were to sell all he owns, he could only give her 2,000 guilders. [...] In the street, after a resounding, impeccable drum roll, in a rough but firm voice, Master Vandermott gives the following announcement: «In the name of our gracious and beloved Sovereign, in an attempt to pay homage to the lace making trade, which has

brought glory and riches to our country, Her Majesty has called for a great competition between all lacemakers in the kingdom. The competition will include many awards, and first prize will be equivalent to the sum of 5,000 guilders.» Yolande need hear no more... Ah! She'll do anything... to win the prize that would bring her happiness.

Brochure from Société des Etablissements Gaumont

LE DERNIER AMOUR Francia, 1916 Regia: Léonce Perret

<Op.: Georges Specht. Cast: René Cresté (Roger Mareuil), Valentine Petit (Ninon Lancret), Armand Dutertre (Papa Brichaud), Violette (Marquis de Suberville), Fabrice (Maître Lafont), Renée Dessort (Jeannine). Prod.: Gaumont.<35mm. L.: 1111 m. D.: 55' a 18 f/s. Didascalie francesi / French intertitles <Da: Cinémathèque Française <Copia restaurata nel 2002, dalla Gaumont e dalla Cinémathèque Française con il concorso del CNC e del Ministère de la Culture, a partire da un negativo nitrato originale. Le didascalie sono state ricreate grazie alla sceneggiatura dell'epoca depositata presso la Bibliothèque de l'Arsenal /Print restored in 2002 by Gaumont and the Cinémathèque Française in collaboration with CNC and Ministère de la Culture, from an original nitrate negative. Intertitles recreated thanks to the original script preserved at Bibliothèque de l'Arsenal

L'IMPREVU Francia, 1917 Regia: Léonce Perret.

<35mm. L.: circa 1086 m. D.: 50' a 18 f/s. Didascalie francesi / French intertitles <Da: Cinémathèque Française <Copia restaurata nel 2002, dalla Gaumont e dalla Cinémathèque Française con il concorso del CNC e del Ministère de la Culture, a partire da un negativo nitrato originale. Le didascalie sono state ricreate grazie alla sceneggiatura dell'epoca depositata presso la Bibliothèque de l'Arsenal /Print restored in 2002 by Gaumont and the Cinémathèque Française in collaboration with CNC and Ministère de la Culture, from an original nitrate negative. Intertitles recreated thanks to the original script preserved at Bibliothèque de l'Arsenal

LES FLEURS DE LA trichromie Francia, 1912

<35mm. D.: 2' a 24 f/s. Da: Cinémathèque Gaumont <Copia restaurata nel 1996 da un negativo originale su supporto nitrato / Print restored in 1996 from an original nitrate negative

BLOEMENWEELDE Francia, 1914

<35mm. L.: 27 m. D.: 2' a 16 f/s. <Da Nederlands Filmmuseum

Anna qu'est-ce que t'attends? LA Phonoscène Francia, 1915 ca Regia: Alice Guy (?)

<Prod.: Gaumont <35mm. D: 3' a 24 f/s. <Da: Cinémathèque Gaumont <Copia restaurata nel 1995 da un negativo originale su supporto nitrato / Print restored in 1995 from an original nitrate negative.

HEIDENROSCHEN Germania, 1916 R.: Franz Hofer

<35mm. L.: 400 m. D.: 20' a ?? f/s. Didascalie olandesi / Dutch intertitles <Da: Nederlands Filmmuseum

PROMENADE EN MARNE UN JOUR D'ÉTÉ Francia

<35mm. L.: 90 m. D.: 5' a 16 f/s. < Da: Cinémathèque Française

LES HALLES Francia 8

<35mm. L.: 127 m. D.: 7' a 18 f/s. Didascalie francesi / French intertitles <Da: Cinémathèque Française

Il miracolo del 3-D
The miracle of 3-D

Il cinema tridimensionale ha conosciuto un fugace momento di gloria all'inizio degli anni '50, nella produzione americana di serie B, prima di essere spazzato via dal Cinemascope: nella ricerca di uno spettacolo totale, il procedimento, che produceva l'illusione della scomparsa dello schermo, si trova rimpiazzato da un sistema che, al contrario, ne amplifica la superficie. Caduto in disuso a causa della complessità dell'attrezzatura necessaria alle sue proiezioni (schermo argentato, occhiali polarizzanti o anaglifi, doppi proiettori sincronizzati, obiettivi speciali...), il 3-D, dopo gli anni '50, è soltanto una curiosità superstite. Prima che esso acquisti nuova attualità nella cultura delle immagini virtuali, lo si ritrova ai margini della cinematografia - cinema gore, film di karatè, porno soft - ma anche nel cinema sperimentale, dove esso rinnova sia il dispositivo di proiezione che la percezione delle immagini.

I film in 3-D mettono in discussione le categorie estetiche di origine pittorica che prevalgono nella storia del cinema. Il rilievo delle figure e la moltiplicazione dei piani sembrano trovare un proprio modello nelle tecniche dello sbalzo e del bassorilievo, mentre tra lo spettacolo e lo spettatore s'instaura un rapporto circolare di cui il cinema «piatto» fornisce soltanto un'interpretazione astratta e stilizzata. È così che, a metà strada tra scultura e arti sceniche, facendo risorgere gli antichi spettacoli di fantasmagoria, il cinema in 3-D distruggerà l'aspetto pittorico del cinema.

Molti dei film che proponiamo in rassegna sono stati prevalentemente distribuiti e visti nella versione piatta. La pellicola in 3-D, spesso, è una rarità che fatica a ritrovare la luce, specie a causa delle difficoltà tecniche legate alla corretta proiezione. Un altro esempio di cinema da ritrovare e riscoprire. Come nel caso di Miss Sadie Thompson, con la fatale Rita Hayworth che finalmente esce dallo schermo, in un nuovo, fiammeggiante restauro presentato in anteprima europea.

Three-dimensional Cinema had a fleeting moment of glory in the early Fifties, with American B-movie production, before being wiped out by Cinemascope: in the search for a total experience, the process that produced the illusion of the screen's disappearance, was replaced by a system that actually magnified the surface. It fell out of use because of the complex equipment required to screen it (silver screens, polarized or anaglyph glasses, double synchronized projectors, special lenses...), and now, after the Fifties, 3-D has become just a surviving curiosity. Prior to gaining new relevance within the culture of virtual reality, the format was relegated to the margins of the film industry – gore flicks, karate films, soft porn – but it also found a niche in experimental film which renewed both the projection equipment and perception of the images.

3-D films question the aesthetic categories of a painterly origin, which prevail in the history of cinema. The relief of the figures and the multiplication of the planes seem to be modeled on the techniques of embossing and bas-relief, while a circular relationship is set up between the spectacle and the spectator, where «flat» cinema provides only an abstract, stylized representation. Thus, halfway between sculpture and stage arts, 3-D cinema will destroy the painterly aspect of cinema by resurrecting ancient phantasmagoric performances.

Many of the films which make up this section have been distributed and seen mainly in their flat versions. Film in 3-D is often a rarity which struggles to come to the surface, primarily due to the technical difficulties connected to a correct projection. Another example of a cinema to recover and

rediscover. This is the case of Miss Sadie Thompson, where an irresistible Rita Hayworth finally comes off the screen in a blazing, new restoration presented in its European premiere.

LUMIÈRE: ESSAIS DE CINÉMATOGRAPHIE EN RELIEF

ESSAIS RELIEF LUMIÈRE: BANDOL Francia, 1932

<35mm. L.: 241 m. D.: 9' a 24 f/s. <Da: Association Frères Lumière <Restaurato da C.N.C. - Archives du Film nel 1997 dal negativo conservato dal Musée du Cinéma de Lyon / Restored in 1997 by CNC – Archives du Film from a negative from Musée du Cinéma de Lyon

ESSAIS RELIEF LUMIÈRE PERSONNAGES VUES Francia, 1934

<35mm. L.: 305 m. D.: 11' a 24 f/s <Da: Association Frères Lumière <Restaurato da C.N.C. - Archives du Film nel 1997 da una copia positiva conservata dalla Cinémathèque de Toulouse / Restored in 1997 by CNC – Archives du Film from a print from Cinémathèque de Toulouse

ESSAIS RELIEF LUMIÈRE: DANSE Francia, 1934

<35mm. L.: 58 m. D.: 2' a 24 f/s. Sonoro <Da: Association Frères Lumière <Restaurato da C.N.C. - Archives du Film nel 1997 da una copia lavoro conservata dal Musée du Cinéma de Lyon / Restored in 1997 by CNC – Archives du Film from a work print from Musée du Cinéma de Lyon

ESSAIS RELIEF LUMIÈRE Francia, 1935

<35mm. L.: 90 m. D.: 3' a 24 f/s <Da: Association Frères Lumière <Restaurato da C.N.C. - Archives du Film nel 1997 da una copia positiva conservata da Jacques Trarieux-Lumière / Restored in 1997 by CNC – Archives du Film from a print from Jacques Trarieux-Lumière

L'AMI DE MONSIEUR Francia, 1935 Regia: Pierre de Cuvier

<35mm. L.: 855 m. D.: 32' a 24 f/s. Sonoro <Da: Association Frères Lumière <Restaurato da C.N.C. - Archives du Film nel 1992 da una copia positiva conservata dalla Cinémathèque de Toulouse / Restored in 1992 by CNC – Archives du Film from a print from Cinémathèque de Toulouse

ESSAIS RELIEF LUMIÈRE Francia, 1937

<35mm. L.: 140 m. D.: 5' a 24 f/s <Da: Association Frères Lumière <Restaurato da C.N.C. - Les Archives du Film nel 1997 da varie copie positive conservate dal Musée du Cinéma de Lyon / Restored in 1997 by CNC – Archives du Film from various prints from Musée du Cinéma de Lyon

Negli anni Trenta, Louis Lumière si dedica ad alcune ricerche sulla tecnica cinematografica tridimensionale, mettendo a punto un procedimento di polarizzazione estremamente efficace in cui, su una pellicola 35mm, vengono sovrapposte due immagini verticali, rendendo così necessario l'uso di un proiettore modificato. In questi suoi studi sul cinema tridimensionale, Louis Lumière, in modo assai simbolico, riproduce le sequenze da lui girate insieme al fratello Auguste alla fine del XIX secolo, e in particolar modo L'arrivée du train en gare de La Ciotat, come se l'apparizione delle immagini in rilievo costituissero una seconda nascita del cinema.

« La sensazione del rilievo è resa alla perfezione. Naturalmente essa è più evidente nei primi piani e nelle inquadrature ravvicinate che nelle immagini più lontane. Alcuni episodi dei film presentati, come la battaglia di stelle filanti in L'Ami de Monsieur, producono effetti allucinanti. Gli spettatori avvertono a tal punto la sensazione materiale della presenza delle stelle filanti in sala, che si tolgono gli occhiali per verificare di non essere vittime di un'illusione. Con il film in rilievo il cinematografo ha

conosciuto un importante progresso. Ma il valore di tale progresso potrà essere pienamente giudicato soltanto quando i registi sapranno utilizzare la particolare tecnica di ripresa di questo nuovo procedimento. Il lavoro di M. Louis Lumière praticamente è terminato. Ora inizia quello dei cineasti.» («L'Illustration», 9/5/1936)

Philippe-Alain Michaud

During the Thirties, Louis Lumière devoted himself to researching the technical aspects of three-dimensional cinema, refining an extremely efficient polarization system in which two vertical images are overlapped on 35mm film, requiring the use of a modified projector. While conducting his research on three-dimensional cinema Louis Lumière reproduced, in a rather symbolic way, the sequences he shot, together with his brother Auguste, at the end of the 19th century, and in particular L'arrivée du train en gare de la Ciotat, as if the appearance of an image in relief constituted a second birth of cinema.

«The three-dimensional sensation is perfectly rendered, though it is of course more evident in close ups than in distance shots. Some of the episodes in the films being shown, such as the battle of the falling stars in L'Ami de Monsieur, produce hallucinatory effects. The audience feels the presence of falling stars in the theater as so real that they remove their glasses to make sure they aren't victims of an illusion. The cinematographer has made important progress with three-dimensional cinema. However, we will be able to fully evaluate the value of that progress only once directors have learned the filming techniques required by this new process. The work of Mr. Louis Lumière is basically finished. Now begins the work of the filmmakers.» («L'Illustration», 9/5/1936)

Philippe-Alain Michaud

ROBINSON CRUSOE Urss, 1947 Regia: Aleksandr N. Andrejevsky

<Sog.: dal romanzo «The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe» (1719) di Daniel Defoe. F.: Dimitri Surensky. Cast: Pavel Kadochnikov (Robinson Crusoe), Y. Lyubimov (Friday). Prod.: Soyuzdetfil/Stereoskopicheskaya <35mm. L.: 2035 m. D.: 74' a 24 f/s. Bn. Versione russa / Russian version <Da: Gosfilmofond of Russia <Copia stampata nel 1994 da Stereokino per il Gosfilmofond dal doppio negativo riunito in un immagine «a specchio» / Print made by Stereokino for Gosfilmofond in 1994 using a «mirror» image

In un articolo entusiasta pubblicato nel 1948 in seguito alla visione di Robinson Crusoe in 3-D, S. M. Eisenstein descrive la natura del dispositivo cinematografico come un processo di separazione progressiva dello spazio riservato agli spettatori da quello dello spettacolo. A sua detta, questo processo risale all'invenzione del proscenio nel teatro italiano del XVI secolo. La comparsa della tridimensionalità nel cinema si riallaccia, secondo lui, a una tendenza che non era mai completamente scomparsa dall'esperienza cinematografica, ma si era semplicemente adattata alle due dimensioni. Il cinema tridimensionale, sottolinea il cineasta, offre una soluzione tecnica a un problema ricorrente nella storia del teatro: quello del collegamento tra la scena e il pubblico.

Philippe-Alain Michaud, in «1895», ott. 1997

In an enthusiastic article, published in 1948 after seeing Robinson Crusoe in 3-D, S.M. Eisenstein described the nature of the cinematographic system as a progressive separation of the space reserved for the audience, from the space for the representation. He traces this process back to the invention of the proscenium in 16th century Italian theater. The appearance of three-dimensionality in the cinema is connected, in his opinion, to a tendency that has never completely disappeared from the cinematic experience, but that has simply adapted to the expressive conditions of two-dimensionality. Eisenstein

underscores that three-dimensional cinema offers a technical solution to a recurrent problem in the history of theater: that of the link between the stage and the audience.

Philippe-Alain Michaud, in «1895», Oct. 1997

HOUSE OF WAX Usa, 1953 Regia: André de Toth

<T. it.: La maschera di cera. Sc.: Crane Wilbur, dalla pièce «The Wax Museum» di Charles S. Belden. F.: Bert Glennon, Peeverell Marley, Robert Burks. Mu.: David Buttolph. M.: Rudy Fehr. Scgf.: Stanley Fleischer. Trucco: George Bau, Gordon Bau. Su.: Charles Lang, George R. Groves, William A. Muller, Lloyd Goldman. Ass.R.: James MacMahon. Cast: Vincent Price (Henry Jarrod), Frank Lovejoy (Tom Brennan), Phyllis Kirk (Sue Allen), Carolyn Jones (Cathy Gray), Paul Picerni (Scott Andrews), Roy Roberts (Matthew Burke), Angela Clarke (Mrs. Andrews), Paul Cavanagh (Sidney Wallace), Dabbs Greer (serg. Jim Shane), Charles Buchinsky (Igor), Reggie Rymal. Prod.: Warner Bros <35mm. D.: 88' a 24 f/s. Col. Versione Inglese / English version <Da: National Film & Television Archive, con il permesso di Hollywood Classics

È ironico che House of Wax abbia un posto nella storia del cinema non per l'ineguagliabile perfezione tecnica dei suoi effetti 3-D, ma piuttosto perché è un film in 3-D realizzato da un regista privo di vista da un occhio, dunque incapace di vedere oggetti tridimensionali. Per apprezzare pienamente i risultati ottenuti da André de Toth, è necessario andare oltre la menomazione del regista ed esaminarne le capacità. House of Wax dimostra che è possibile realizzare un film in 3-D con intelligenza e senso dell'umorismo e, soprattutto, con un solido controllo dei trucchi di questa tecnica. Come scriveva entusiasta Jack Harrison su «Hollywood Reporter»: «Mettete da parte tutte le opinioni che vi siete fatti sul 3-D vedendo film con effetti scadenti, realizzati soltanto per incassare quattro soldi. Milioni di persone, dopo aver visto House of Wax, torneranno a rivederlo.»

Anthony Slide, in De Toth by de Toth. Putting the Drama in front of the Camera, London/Boston, Faber and Faber, 1996

It is ironic that House of Wax holds a place in film history, not for the technical excellence of a 3-D production that is second to none, but rather because it is a 3-D film made by a one-eyed director, denied the ability to see three-dimensional objects. To appreciate fully André de Toth's achievement, one needs to get beyond the director's disability and examine the director's capability. House of Wax demonstrates that it is possible to make a 3-D film with intelligence and humor, and, most important of all, with a tight control of 3-D gimmicks. As Jack Harrison enthusiastically wrote in the «Hollywood Reporter»: «Discard all your previous notion of 3-D which resulted from inferior gimmick pictures designed solely to cash in with quickie efforts. Millions will see House of Wax and come back for more.»

Anthony Slide, in De Toth by de Toth. Putting the Drama in front of the Camera, London/Boston, Faber and Faber, 1996

KISS ME, KATE! USA, 1953 Regia: George Sidney

<Tit. it.: Baciarmi, Kate! Sc.: Dorothy Kingsley, dalla pièce e dal libro di Samuel e Bella Spacowack, ispirati a «The Taming of the Shrew» di William Shakespeare. F.: Charle Rosher. Mu.: Cole Porter. M.: Ralph E. Winters. Scgf.: Cedric Gibbons, Urie McCleary. Cost.: Walter Plunkett. Su.: Douglas Shearer. Eff.sp.: Warren Newcombe, Arnold Gilespie. Ass.R.: George Rhein. Cast: Kathryn Grayson (Lilli Vanessi/Katherine), Howard Keel (Fred Graham/Petruchio), Ann Miller (Lois Lane/Bianca), Keenan Wynn (Lippy), Bobby Van (Gremio), Tommy Rall (Bill Calhoun/Lucentio), James Whitmore (Slug), Kurt Kaszner (Baptista), Bob Fosse (Hortensio), Ron Randell (Cole Porter), Willard Parker (Tex

Callaway), Dave O'Brien (Ralph), Claud Allister (Paul), Ann Codee (Suzanne). Prod.: MGM <35mm. D.: 109' a 24 f/s. Col. Versione Inglese / English version <Da: National Film & Television Archive

Con Kiss Me, Kate!, la Metro volle fare un test: in tre città, Columbus, Dallas e Syracuse, esso fu proiettato col sistema 3-D, in altre tre, Evansville, Houston e Rochester, fu mostrato nella versione piatta. Dai risultati fu subito chiaro che il pubblico aveva scelto il 3-D, e tutte le sale a 2-D si convertirono al 3-D prima che la settimana di test terminasse. La Metro notificò i risultati ai cinema che avrebbero in futuro proiettato il film, dicendo: «Alla luce di questi esperimenti, vi spingiamo a proiettare Kiss Me, Kate! in 3-D». Qualcuno screditò i risultati come falsati e alla prima di New York fu presentata la versione piatta. La musica di Cole Porter include alcuni suoi classici come «Too Darn Hot» e «Wunderbar». Film di qualità superiore, non sorprende che esso sia stato uno dei maggiori incassi della stagione 1953. La versione teatrale fu un grande successo di Broadway.
Catalogo di Riminicinema, 1992

With Kiss Me, Kate!, Metro wanted to run a test: in three cities, Columbus, Dallas and Syracuse, the film was shown with the 3-D system, in three others, Evansville, Houston and Rochester, it was shown in the two-dimensional version. It was immediately clear that audiences had chosen the 3-D version, so all the 2-D theaters converted to 3-D before the experimental week came to an end. Metro notified those cinemas scheduled to show the film in the future of the results, saying: «In light of this experiment, we urge you to show Kiss Me, Kate! in 3-D». Some discredited the results as falsified, and for the New York premiere, the flat version was shown. The music by Cole Porter includes several of his classics, like «Too Darn Hot» and «Wunderbar». A film of exceptional quality, it's no surprise that it was one of the biggest box office hits of the 1953 season. The theatrical version was a big success on Broadway.

Riminicinema catalogue, 1992

MISS SADIE THOMPSON Usa, 1953 Regia: Curtis Bernhardt

<T. it.: Pioggia. Sc.: Harry Kleiner, dalla commedia «Rain» e dal racconto «Miss Thompson» di Somerset Maugham. F.: Charles W. Lawton, Jr. Mu.: George Duning, diretta da Morris W. Stoloff. M.: Viola Lawrence. Scgf.: Carl Anderson. Su.: George Cooper. Ass.R.: Sam Nelson. Cast: Rita Hayworth (Sadie Thompson), Jose Ferrer (Reverendo Alfred Davidson), Aldo Ray (Sergente Phil O'Hara), Russell Collins (dr. Robert MacPhail), Diosa Costello (Ameena Horn), Harry Bellaver (Joe Horn). Prod.: Columbia <35mm. D.: 91' a 24 f/s. Col. Versione inglese / English version <Da: Sony Columbia <Restaurato da Sony Columbia / restored by Sony Columbia

Rita Hayworth, che da decenni si è specializzata in parti di vamp, è memorabile nel ruolo di Miss Thompson, la vagabonda dei tropici che compare su un'isola del Pacifico occupata dai Marines, subito dopo la Seconda Guerra Mondiale. Girato nelle Hawaii, Miss Sadie Thompson in origine doveva essere un musical, ma la parte musicale si rivela troppo debole, con tre sole canzoni interpretate dalla Hayworth (oltretutto doppiata). In una di queste, «The Heat is on», il pubblico ha un assaggio di uno di quei numeri di danza erotica che raramente si vedono sullo schermo. Rita si lascia andare, fa fremere il suo corpo tutto curve, madida di sudore, mentre i Marines impazziti se la mangiano con gli occhi. In questo film ha qualche chilo in più del solito, fasciata in un abito talmente attillato che sembra sul punto di scoppiare da un momento all'altro. Prodotto in 3-D, il film venne poi distribuito in formato normale.

Philippe-Alain Michaud

Rita Hayworth, who specialized in vamps for decades, is memorable as Miss Thompson, the tropical tramp who shows up on a Pacific Island occupied by the Marines just after WW II. Filmed in Hawaii, Miss Sadie Thompson was originally intended to be a musical, but the score was a bit flimsy, with only three songs performed by Hayworth (dubbed). In one of the songs, «The Heat is on», audiences get a taste of erotic dancing as seldom seen on the screen. We see Rita turn loose, shaking her curvy body, drenched in sweat, as she drives the ogling Marines into a frenzy. Hayworth weighed about 10 pounds more than usual here, but she's packed into a dress so tight she could pop out of it any minute. Produced in 3-D, the film was released flat.

Philippe-Alain Michaud

IT CAME FROM OUTER SPACE Usa, 1953 Regia: Jack Arnold

<T. it.: Destinazione... Terra! Sc.: Harry Essex, Ray Bradbury. F.: Clifford E. Stine. Mu.: Herman Stein, Irving Gertz, Henry Mancini. M.: Paul Weatherwax. Scgf.: Bernard Herzbrun, Robert Boyle. Cost.: Rosemary Odell. Eff.sp.: David S. Horsley. Ass.R.: Joseph E. Kenny. Cast: Richard Carlson (John Putnam), Barbara Rush (Ellen Fields), Charles Drake (sceriffo Matt Warren), Joe Sawyer (Frank Daylon), Russel Johnson (George), Kathleen Hughes (Jane). Prod.: Universal <35mm. D.: 81' a 24 f/s. Versione inglese / English version

Oltre a essere il primo film di fantascienza in 3-D, *It Came from Outer Space* segna l'inizio di una cospicua serie di pellicole fantascientifiche prodotte dalla Universal-International; si tratta anche del primo film in 3-D presentato nel nuovo formato di proiezione «panoramico» (1.85:1). Essendo il primo film basato su una storia di Ray Bradbury, esso esercitò anche una notevole influenza sullo stile della successiva produzione di questo genere, soprattutto per l'utilizzo del deserto sud-occidentale per gli esterni e la creazione di un personaggio ben preciso, l'eroe di fantascienza anni '50. Il film fu girato in bianco e nero, benché alcune copie presentino un viraggio seppia per valorizzare gli esterni nel deserto e le tonalità della carnagione. La colonna sonora è stereofonica. Le immagini polarizzate in 3-D sono di altissima qualità; purtroppo, come per *Creature from the Black Lagoon*, del film rimangono oggi soltanto copie anagliffe. In occasione della prima mondiale del film al Pentage Theatre di Hollywood si ricorse a un ulteriore effetto speciale. La scena in 3-D più sorprendente del film mostra una valanga lungo la parete di un cratere. Gli spettatori chinavano la testa per scansare i pesanti massi che sembravano realmente rotolare fuori dallo schermo. Esattamente in quel momento Arnold dava ordine di azionare due catapulte sistemate ai lati dello schermo, le quali scagliavano sul pubblico rocce di gommapiuma. «Avreste dovuto sentire come urlavano», commentava poi.

Philippe-Alain Michaud

In addition to being the first 3-D science fiction film, *It Came from Outer Space* marked the beginning of Universal-International's remarkable science fiction series, and was the first 3-D film to be released in the new «wide-screen» 1.85 :1 aspect ratio. As the first film based on a story by Ray Bradbury, it also had a considerable effect on the style of subsequent films of its genre, especially for its atmospheric use of southwest desert locations and its introduction of the 1950s science fiction hero type. It was shot in black and white, though some prints are tinted sepia to enhance the desert locations and skin tones. The sound track is stereophonic. The polarized light 3-D image is of very high quality: unfortunately, only anaglyph prints, as for *Creature from the Black Lagoon*, remain. For the world premiere at the Pentage Theatre in Hollywood, an additional effect was added. The most startling 3-D shot in the film is an avalanche along the crater wall. Everyone ducks as massive boulders really seem to tumble out of the screen. Right at that moment, Arnold gave the cue to trip catapults set up at the sides of the screen, scattering Styrofoam rocks into the audience. «You should have heard them scream» he says.

Philippe-Alain Michaud

CREATURE FROM THE BLACK LAGOON Usa, 1954 Regia: Jack Arnold

<T. it.: Il mostro della laguna nera. Sc.: Harry Essex, Arthur Ross, J. Arnold, da una storia di Maurice Zimm, J. Arnold, William Alland. F.: William E. Snyder. Mu.: Robert Emmett Dolan, Henry Mancini, Milton Rosen, Hans J. Salter, Herman Stein. M.: Ted J. Kent. Scgf.: Hilyard M. Brown, Bernard Herzbrun. Cost.: Rosemary Odell. Su.: Leslie J. Carey, Joe Lapis. Ass.R.: Fred Frank. Cast: Richard Carlson (dr. David Reed), Julia Adams (Kay Lawrence), Richard Denning (dr. Mark Williams), Antonio Moreno (dr. Carl Maia), Nestor Paiva (Lucas), Whit Bissell (Edwin Thompson), Bernie Gozier (Zee), Henry A. Escalante (Chico). Prod.: Universal <35mm. D.: 79' a 24 f/s. Bn. Versione inglese / English version

Fu, grazie al procedimento Vectograph fabbricato da Polaroid, il primo film 3-D a poter essere proiettato con una sola copia. Fino ad allora, erano necessarie due copie e due apparecchi di proiezione che funzionassero simultaneamente, il che portava a costi ingenti per gli esercenti e a numerosi difetti di proiezione. Ma il Vectograph arrivò troppo tardi per salvare il 3-D, che non aveva mai conosciuto il favore del grande pubblico. Creature from the Black Lagoon, del resto, è il terzo dei quattro film in cui Arnold utilizzò il rilievo (dopo It Came from Outer Space e The Glass Webb). In America fu uno dei maggiori successi in 3-D e ha molti meriti al suo attivo. Lanciò uno dei rari mostri in voga nel dopoguerra, e per questo fu spesso imitato. Il film possedeva un fascino poetico evidente, che alcuni non hanno esitato a definire «alla Cocteau». Per questi due motivi, non sfigura di fronte ai grandi film fantastici Universal degli anni '30.

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

Polaroid's Vectograph process allowed Creature from the Black Lagoon to be the first 3-D film projected with one print. Until then, two prints and two projectors working simultaneously were necessary, which led to considerable expenses for theater owners and to numerous production defects. However, Vectograph came too late to save 3-D, which had never reached great public consensus. Creature from the Black Lagoon was moreover the third of four films in which Arnold used relief (following It Came from Outer Space and The Glass Webb). It was one of the biggest successes of 3-D in the United States, and can count many merits. It launched one of the few monsters popular after the war, and was frequently imitated as a result. The film furthermore possessed a clear poetic appeal, which some were quick to define as «Cocteau style». For these two reasons, the film stands up to Universal's great fantastic films of the Thirties.

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

DIAL M FOR MURDER Usa, 1954 Regia: Alfred Hitchcock

<T. it.: Il delitto perfetto. Sc.: Frederick Knott, A. Hitchcock, dalla pièce omonima di F. Knott. F.: Robert Burks. Mu.: Dimitri Tiomkin, diretta da Ray Heindorf. M.: Rudi Fehr. Scgf.: Edward Carrere. Su.: Oliver S. Garretson, William A. Mueller, Lloyd Goldman, George R. Groves. Ass.R.: Mel Dellar. Cast: Ray Milland (Tony Wendice), Grace Kelly (Margot Mary Wendice), Robert Cummings (Mark Halliday), John Williams (Hubbard), Anthony Dawson (cap. Swan Lesgate), Patrick Allen (detective Pearson), George Leigh (detective Williams), Robin Hughes (sergente di polizia). Prod.: Warner Bros <35mm. D.: 88' a 24 f/s. Col. Versione Inglese / English version <Da: NFTVA, con il permesso di Hollywood Classics

Solo recentemente sono state ristampate negli Stati Uniti delle copie in 3-D del Delitto perfetto. La tridimensionalità, qui, non è altro che un immenso e giubilante pleonasma, perché anche nella versione piatta la messa in scena di Hitchcock, quando esplora lo spazio ristretto concessogli (il film si svolge quasi interamente in un unico ambiente), possiede un rilievo straordinario. Hitchcock aveva anche rinunciato a ricorrere agli effetti shock che solitamente vengono impiegati per valorizzare il procedimento, e si era accontentato di piazzare la mdp in una buca, in modo che l'obiettivo si trovasse spesso ad altezza pavimento.

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

Il delitto perfetto è un film meraviglioso da guardare – una lezione di montaggio – tanto è vero che lo consiglio spesso ai miei studenti. È stato vedendolo finalmente in 3-D, due anni fa, che ho capito. Avevo dodici anni quando l'ho visto in prima visione, nella versione «piatta». Mi era piaciuto molto: era sostanzialmente una pièce teatrale inglese, ma c'era la scena dell'assassinio, la suspense a proposito del marito: l'avrebbero incastrato o no? Per questo a noi ragazzini non dispiaceva affatto. Ma mi ricordo anche che ero rimasto affascinato dall'uso del colore e delle inquadrature; e poi dalla storia. [...] Quando mi sento un po' stanco, mi concedo Il delitto perfetto. È come se ascoltassi una fuga di Bach: sapete, quando si cerca di indovinare il punto in cui comincerà la prossima frase, e quello in cui s'interromperà. Ma ecco che arriva la terza! E poi la quarta! E ora, ce ne sono cinque insieme...

Martin Scorsese, Il bello del mio mestiere, Roma, Minimum Fax, 2002

3-D prints of Dial M for Murder were struck only recently in the United States. The three-dimensionality here is nothing but an immense, jubilant pleonasm, because even in the flat version, when exploring the limited space allowed to it (the film takes place almost entirely in one space), Hitchcock's staging is extraordinary. Hitchcock had furthermore decided not to resort to the shock effects usually used to get the most out of the process. He settled for putting the camera in a hole, so the lens was frequently at floor level.

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

Dial M for Murder is a wonderful film to watch – a lesson in editing – I often recommend it to my students. When I finally saw it in 3-D two years ago, I understood. I was twelve when I saw it during its first run, in the «flat» version, and I really liked it. It was basically an English stage play, but then there was the murder scene, the suspense regarding the husband: will they catch him, or not? Us kids thought it was neat for that. I remember, though, that I was also fascinated by his use of color and shots, and then by the story. [...] When I'm feeling a little tired, I concede myself a viewing of Dial M for Murder. It's as if I were listening to one of Bach's fugues: you know, when you try to guess the point in which the next phrase starts, and the point where it interrupts. But then a third comes along! Then a fourth! And now, there are five all together...

Martin Scorsese, Il bello del mio mestiere, Roma, Minimum Fax, 2002

FLESH FOR FRANKENSTEIN (Andy Warhol's Frankenstein) Italia/Francia/Rft/Usa, 1974 Regia: Paul Morrissey e Anthony M. Dawson (Antonio Margheriti)

<T. it.: Carne per Frankenstein o Il mostro è in tavola... Barne Frankenstein. Sc.: Paul Morrissey, Pat Hackett, dal romanzo «Frankenstein, or A Modern Prometheus» di Mary Wollstonecraft Shelley. F.: Luigi Kuveiller. Mu.: Claudio Gizzi. Trucco: Mario di Silvio. Op.: Baldo Terzano. Su.: Roberto Arcangeli. Eff.sp.: Carlo Rambaldi, Carlo de Marchis. Cast: Joe Dallesandro (Nicholas), Udo Kier (barone Viktor Von Frankenstein), Arno Juerging (Otto), Monique Van Vooren (baronessa Katrina Von Frankenstein), Srdjan Zelenovic (Sasha/zombie), Dalila di Lazzaro (zombie), Liv Bosisio (Olga), Carla Mancini (Monique Von Frankenstein), Marco Liofredi (Erik Von Frankenstein), Cristina Gaioni, Fiorella

Masselli, Nicoletta Elmi, Rosita Torosh e Imelde Maran. Prod.: Champion Cinematografica, Ponti-Braunsberg-Yanne-Rossam <35mm. D.: 94' a 24 f/s. Versione inglese / English version

Ponti chiese a Paul quanto ci avrebbe messo a girare il film. «Tre settimane» rispose Morrissey. Intuendo l'inesperienza dell'interlocutore, Ponti aggiunse: «Perché non vi prendete sei settimane e girate due film? Cosa potrebbe essere il secondo?» «Dracula!», suggerì Braunsberg. [...] Frankenstein fu girato per primo. Con le sue scene tridimensionali di sangue che sprizzava sul pubblico non era solo una parodia dei film «sangue-budella-e-vomito», sul tipo dell'Esorcista; era anche, nelle scene in cui Ugo Kier accarezzava membra umane amputate, una sorta di drammatizzazione dei fantasmi di morte di Andy. «Una volta Andy mi disse che sentiva che un giorno a l'altro sarebbe esploso», racconta Morrissey.

Victor Bockris, Andy Warhol, Milano, Leonardo, 1989

Ponti asked Paul how long it would take to shoot the film. Morrissey replied, «Three weeks». Sensing the inexperience of the person before him, Ponti added, «Why don't you take six weeks and make two films? What could the second one be?» «Dracula!», Braunsberg suggested. [...] Frankenstein was made first. With its three-dimensional scenes of blood spurting all over the audience, it wasn't just a parody of an Exorcist-style «blood-guts-and-vomit» movie; it was also, in the scenes in which Ugo Kier strokes amputated human members, a sort of dramatization of Andy's death fantasies. «Once, Andy told me that he felt like one day he was going to explode», Morrissey said.

Victor Bockris, Andy Warhol, Milano, Leonardo, 1989

DYNASTY Hong Kong/Taiwan, 1977 Regia: Mei Chung Chang
<F.: Zon Su Chang. Cast: Kang Kam (Lu Kuai), Bobby Ming, Tan Tao-liang (Tan Sao Chi), Pai Ying. Prod.: JAD Film/Eastern Media International <35mm. D.: 94' a 24 f/s. Col. Versione italiana / Italian version <Da: Cineteca di Bologna

Nonostante la discontinuità del montaggio, il 3-D di grande effetto e le tipiche qualità mozzafiato delle arti marziali fanno di Dynasty un'esperienza cinematografica viscerale ed emozionante. Spade, lance, fumo, frecce - persino una testa mozzata - volano fuori dallo schermo in un'ininterrotta sarabanda di effetti. Lo stesso anno, Mei Chung Chang realizza anche un altro film di arti marziali in 3-D, intitolato Revenge of the Shogun Women (noto anche come 13 nuns).

Philippe-Alain Michaud (un particolare ringraziamento a Julie Pierce)

Despite the choppy editing, impressive 3-D coupled with typical breathlessly-paced martial artistry, makes Dynasty a visceral and exciting cinematic experience. Swords, spears, smoke, arrows - even a rolling head - come flying out of the screen in a non-stop barrage of mayhem. That same year, Mei Chung Chang produced another martial arts film in 3-D entitled Revenge of the Shogun Women (aka 13 Nuns).

Philippe-Alain Michaud (special thanks to Julie Pierce)

STARCHASER: THE LEGEND OF ORIN Corea del Sud / Usa, 1985 Regia: Steven Hahn
<Sc.: Jeffrey Scott. Mu.: Andrew Belling. M.: Donald W. Ernst. Scgf.: Lee Hyun Se. Storyboard: Boyd Kirkland. Prod.: Daewoo Cinema/Dr. Movie/Filmation Associates <35mm. D.: 98' a 24 f/s. Versione inglese / English version

In teoria il cartone animato dovrebbe essere il genere ideale per valorizzare il procedimento del 3-D; poiché le immagini disegnate sono molto diverse da quelle fotografate, le sfocature e talvolta gli

sdoppiamenti che impoveriscono quasi tutti gli effetti tridimensionali dovrebbero poter essere eliminati. Quando, negli anni '50, il 3-D era la moda del momento, la maggior parte delle case produttrici di cartoni animati cercarono di realizzare almeno un paio di cortometraggi ricorrendo a questa tecnica, ma in nessun caso i risultati furono molto incoraggianti. *Starchaser*, il primo lungometraggio di animazione in 3-D, nonostante l'eccessiva lunghezza è, nel suo genere, un prodotto sopra la media. La trama consiste in uno stereotipato mix di magico e fantascientifico alla *Star Wars*, con l'eroe arturiano che sconfigge i robot tiranni e libera il proprio popolo dalla schiavitù.

Kim Newman, in «Monthly Film Bulletin», n. 628, maggio 1986.

In theory, the animated cartoon should be the ideal medium for the 3-D process; since drawn images are far more distinct than photographed ones, the fuzziness and occasional double vision that has blighted almost all stereoscopic effects should be eliminated. During the first 3-D craze, in the 50s, most cartoon studios put out a short or two in the process, but no one was terribly enthusiastic about the results. *Starchaser*, the first feature cartoon in 3-D, although over-long, is above average of its type. The plotting is the stereotypical mix of magic and super-science in the *Star Wars* tradition, with the Arthurian hero overthrowing robot tyrants and freeing his people from a life of servitude.

Kim Newman, in «Monthly Film Bulletin», n. 628, May 1986

Lo schermo tattile / The Tactile Screen

Fotografie di scena dei film di Enrico Guazzoni / Set photographs from films by Enrico Guazzoni

proiezione in 3-D da lastre stereoscopiche d'epoca / projections in 3-D from stereoscopic plates of that era

Curata da Claudio Domini, la proiezione dedicata alle immagini dei set di Enrico Guazzoni comprende stereoscopie che ripercorrono gran parte della filmografia del regista romano, dalla prima versione di *Messalina* (1910), a *Fabiola* (1918), passando per titoli celebri come *Caius Julius Caesar*, *Madame Tallien*, *Scuola d'eroi*, ma soprattutto *Quo Vadis?*, il film che nel 1914 lo rese celebre in tutto il mondo, costituendo con *Cabiria* di Pastrone il modello principe per tutto il genere *peplum*.

Curated by Claudio Domini, this projection shows stereoscopic images from the sets of Guazzoni, covering the majority of the Roman director's filmography, from the first version of *Messalina* (1910) to *Fabiola* (1918), and including famous titles such as *Caius Julius Caesar*, *Madame Tallien*, *Scuola d'eroi*, and above all *Quo Vadis?*, the film which, in 1914, made him famous throughout the world, and which constitutes, together with Pastrone's *Cabiria*, the original model for the entire *peplum* genre.

Pars pro toto e Rarità

Pars pro toto and Rarities

La percentuale di film delle origini che risultano perduti è schiacciante. I più belli hanno subito troppi colpi e sono diventati, naturalmente, tesori freneticamente ricercati, sottoposti in qualche modo a un costante restauro virtuale nelle menti dei cinefili. Chi a Bologna non ha sognato *Four Devils*? Questi film ci ossessionano, e il momento in cui diventano «ritrovati» è uno dei più felici della nostra vita. In molti casi abbiamo qualcosa di più palpabile di una semplice foto di scena o di qualche pagina di un diario di lavorazione. Pochi momenti, un paio di minuti, sufficienti a far impazzire un vero cinefilo. «Pars pro toto», il nostro nuovo programma, diventerà un appuntamento fisso del Cinema Ritrovato: accoglieremo idee e frammenti rari, di valore non inferiore a quello degli straordinari restauri che spesso presentiamo. Alcuni di questi favolosi metri di pellicola - come nel caso di *The Divine Woman*

– quasi sostituiscono il film. Molti di essi sono stati presentati sia a Pordenone che a Bologna, ma mai in modo così misterioso e, al tempo stesso, rivelatore. Ognuno di essi, nella sua autenticità, rappresenta un insieme più ampio del singolo frammento e fornisce un meraviglioso indizio. Ma abbiamo anche un incredibile tesoro, mai visto prima: *The Patriot*, Lubitsch più Jannings, sei indimenticabili minuti recentemente riemersi a Lisbona.

In quanto alle «Rarità», chi non ha mai pensato con apprensione alla possibile esistenza di opere di Renoir, Visconti, Bergman o altri, ancora sconosciute, eccezion fatta per pochissimi fra noi? Questa situazione sarà un po' diversa dopo *Il Cinema Ritrovato 2002*, con *Salute to France*, *Appunti su un fatto di cronaca* e una manciata di deliziose pubblicità di un sapone svedese risalenti agli anni cinquanta...

The percentage of lost films from the beginnings of cinema is overwhelming. Too many blows have hit the best films, which have of course become highly sought treasures, and which also somehow undergo constant mental restoration by cinephilic minds. Who in Bologna hasn't dreamt of *Four Devils*? These films haunt us, and the moment they become «ritrovati» constitutes a blessed moment in our lives.

In more than a few cases, we have something more palpable than mere stills or a couple of pages from a shooting script. A few moments, a couple of minutes which are enough to drive a true cinephile crazy. Our new series «Pars pro toto» will become a regular section of *Il Cinema Ritrovato*, where we welcome ideas and rare fragments as no less valuable than the fabulous full restorations we also offer. Among the rare and wonderful fragments, some – as in the case of *The Divine Woman* - almost double for the film. Many of them have been shown either in Pordenone or Bologna, but never in such a mysterious and revealing manner. Each one, in its own authentic way, represents a whole that is larger than the single fragment, providing a wonderful clue as well. We also have one incredible treat which has never been seen before: *The Patriot*, Lubitsch plus Jannings, six wonderful minutes that recently surfaced in Lisbon.

As to «Rarità», who hasn't been deeply worried about the possible existence of works by Renoir, Visconti, Bergman or the like, which are still unknown but to a handful of us? This situation should improve a bit after *Il Cinema Ritrovato 2002*, with *Salut to France*, *Appunti su un fatto di cronaca* and a handful of delightful Swedish soap ads from the early fifties...

SATANAS Germania, 1919 Regia: Friedrich Wilhelm Murnau

<Sc.: Robert Wiene. F.: Karl Freund. Scgf.: Ernst Stern. Cast: Conrad Veidt (Satanas), Fritz Kortner (Amenhotep), Sadjah Gezza (Nouri), Ernst Hofman (Jorab), Margit Barnay (Phahi), Else Berna (Lucretia Borgia), Kurt Ehrle (Gennaro), Jaro Furth (Rustinghella), Ernst Stahl-Nachbaur (Alfonso), Martin Wolfgang (Hans), Maria Leiko (Irene), Elsa Wagner (Madre), Max Kronert (Padre). Prod.: Viktoria Film <35mm. D.: 2' a 24 f/s <Da: Filmoteca de Zaragoza e filmoteca Española

Satanas è uno dei sette film di Murnau perduti. Alcuni anni fa il Proiecto Lumière ha fortunatamente ritrovato un frammento imbibito di 40 metri, appartenente al primo episodio del film («Der Tyrann»), una scena di seduzione con Fritz Kortner e Margit Barnay.

Satanas is one of the seven lost films by Murnau. Some years ago the Proiecto Lumière had luckily found a 40-metre tinted fragment of the first episode («Der Tyrann»), featuring a seduction scene with Fritz Kortner and Margit Barnay.

DIE FLAMME Germania 1922 Regia: Ernst Lubitsch

<T. it.: La fiamma dell'amore. Sc.: Hanns Kräly, dalla pièce omonima (1920) di Hans Müller. F.: Theodor Sparkuhl, Alfred Hansen. Scgf.: Ernst Stern, Kurt Richter. Cost.: Ali Hubert. Cast: Pola Negri (Yvette), Hermann Thimig (André), Alfred Abel (Raoul), Frida Richard (Mme Vasal), Jacob Tiedtke (Borell), Max Albert (giornalista), Ferdinand von Alten (uomo di mondo), Jenny Marba (la madre di André), Hilde Worner (Louise). Prod.: Ernst Lubitsch Film GmbH <35mm. L.: 414 m. D.: 22' a 16 f/s. Frammento, solo atto 3 / fragment, only act 3. Didascalie tedesche / German intertitles <Da: Munchner Filmmuseum

A livello di «generi», la lingua franca di Hollywood, forse il solo terreno in cui si realizza il sogno utopico del melting pot o dell'America come crogiolo di razze, sa fondere e trasformare le più disparate tradizioni del Vecchio Mondo [...]. Come Chaplin, Stroheim e tanti altri, Lubitsch fa presto a imparare questa lingua franca, questo esperanto dell'immaginario collettivo e dello spettacolo industrializzato; anzi, in un certo senso, è il più pronto al camouflage. Lo si vede nel suo primo film hollywoodiano, Rosita [...], ma lo si vede già nell'ultimo film che Lubitsch realizza, con Pola Negri, a Berlino: Die flamme per cui ha già un parziale finanziamento della Paramount. Questa storia, insolitamente cupa, di una mondana che conosce troppo tardi il vero amore, è girata in Germania ma ambientata in una Parigi fine Ottocento, tutta luci a gas e tavolini da caffè, vagamente alla Cézanne.

Guido Fink, Ernst Lubitsch, Firenze, La Nuova Italia, 1977

In terms of «genres», the lingua franca of Hollywood, perhaps the only place in America where the Utopian dream of becoming a great melting pot of races came true, was capable of blending and transforming even the most disparate Old World traditions [...]. Like Chaplin, Stroheim, and many others, Lubitsch was quick to learn this lingua franca, this Esperanto of collective imaginary and show business. In a certain sense, Lubitsch was the most ready of all for this sort of camouflage. We can see it in his first Hollywood film Rosita [...], but we can also see it already in his last film made in Berlin, starring Pola Negri: Die flamme for which he received partial funding from Paramount. This unusually dark story of a call girl who meets with true love too late, was shot in Germany but set in Paris in the late 1800s. With an atmosphere of gas lights and cafe tables, the film vaguely recalls Cezanne.

Guido Fink, Ernst Lubitsch, Firenze, La Nuova Italia, 1977

THE DIVINE WOMAN Usa, 1928 Regia: Victor Sjöström

<T. it.: La donna divina. Sc.: Victor Sjöström, dalla pièce «Starlight» di Gladys Unger. Rid.: Victor Seastrom, con la collaborazione della autrice e di Frances Marion. F.: Oliver T. Marsh. M.: Conrad A. Nervig. Cast: Greta Garbo (Marianne), Lars Hanson (Lucien), Lowell Sherman (Monsieur Legrand), Polly Moran (Madame Pignonier), Dorothy Cumming (Madame Zizi Rouck), John Mack Brown (Jean Lery), Cesare Gravina (Gigi), Paulette Duval (Paulette). Prod.: Metro-Golwyn-Mayer. <35mm. L.: 250 m. D.: 10' a 22 f/s. Frammento. Didascalie inglesi / English intertitles <Da: Photoplay Productions

Per quanto riesca a risalire indietro nel tempo con la memoria, ricordo di avere sempre desiderato di somigliare a Sarah Bernhardt. Cercavo perfino di imitare la sua recitazione, ma il mio Shakespeare veniva fuori troppo realistico e le mie possibilità teatrali a Stoccolma erano piuttosto limitate. Fu l'incontro con Mauritz Stiller ad avviarmi sulla strada del cinema. Afferrai subito l'occasione, dicendomi che tanto sul palcoscenico che sul set bisognava essere una buona attrice. [...] Quando Victor Sjöström mi diede da leggere la commedia Starlight, di Gladys Unger, scoprii che si basava sulla vita di Sarah Bernhardt. Ero eccitatissima all'idea di recitare quella parte. Victor convinse inoltre la MGM che avrei dovuto avere il posto d'onore sul cartellone. Mi disse che sarebbe stata l'occasione perfetta per recitare il mio ruolo più grande, nella sua più importante regia. Per tre mesi vari scrittori

lavorarono alla sceneggiatura. [...] Ma tutta questa complessa operazione letteraria aveva finito per non lasciare più niente della vera vita di Sarah Bernhardt. La stampa americana trovò la mia recitazione l'unica cosa lodevole del film. In quel periodo, la carriera hollywoodiana di Victor e di Lars stava volgendo al termine.

Antoni Gronowicz, Garbo. La sua storia, Milano, Frassinelli, 1990

As far back as I can remember, I always wanted to resemble Sarah Bernhardt. I even tried to imitate her acting, but my Shakespeare came out too realistic, and my possibilities in the theater in Stockholm were quite limited. It was my meeting with Mauritz Stiller that launched me into the world of cinema. I jumped at the chance, telling myself that it was necessary to be a good actress on the screen as well as the stage. [...] When Victor Sjöström gave me *Starlight*, by Gladys Unger, to read, I discovered that it was based on the life of Sarah Bernhardt. I was terribly excited to play the part. Victor even convinced MGM that I should have the place of honor on the film poster. He told me it was the perfect chance for me to play my biggest role, within his most important work as director. Various writers worked on the script for three months. [...] But all that complicated literary work ended up taking out every shred of the real life of Sarah Bernhardt. The American press thought my acting was only thing praiseworthy in the whole film. During that period, the Hollywood careers of Victor and Lars were coming to an end.

Antoni Gronowicz, Garbo. La sua storia, Milano, Frassinelli, 1990

THE PATRIOT Usa, 1928 Regia: Ernst Lubitsch

<T. it: Lo zar folle. Sc.: Hans Kräly, dalla pièce «Der Patriot» (1927) di Alfred Neumann. F.: Bert Glennon. Mu.: Domenico Savino, Gerard Carbonaro, dirette da Nathaniel Finston. Scgf.: Hans Dreier. Cost.: Ali Hubert. Cast: Emil Jannings (lo zar Paolo I), Lewis Stone (il conte Pahlen), Florence Vidor (la contessa Ostermann), Neil Hamilton (Alexander, il principe ereditario), Harry Cording (Stephan), Vera Voronina (Mlle Lapoukhine). Prod.: Ernst Lubitsch per Paramount Famous Lasky Corp <35mm. L.: 140 m. D.: 6' a 24 f/s. <Da: Cinemateca Portuguesa

Dopo aver visto Emil Jannings nella parte del folle Zar in *The Patriot*, è impossibile negare che egli sia di gran lunga il più grande attore cinematografico di tutti i tempi. Ma questo, in pratica, era già evidente. Quel che è difficile mettere in discussione ora è che egli sia il miglior attore in qualsiasi campo dell'arte drammatica e in qualunque parte del mondo. [...] Nel tragico episodio finale, in cui esprime la dolorosa impotenza dello zar di fronte ai cospiratori, Jannings compie una delle sue massime prodezze. Le prime scene lo ritraggono invece come un clown da quattro soldi e uno spietato assassino, privandolo di qualsiasi diritto alla minima traccia di umana simpatia. Probabilmente, per un attore esperto, non era difficile riuscirvi, così come non era complicato mostrare l'imperatore tradito come la patetica figura del finale del film. Ma unire entrambe queste caratterizzazioni in un unico personaggio senza mai dare l'impressione che il risultato finale sia confuso, o incoerente, o manchi di unità, questa, lo ripetiamo, è un'autentica prodezza. [...] In conclusione ci sembra necessario spendere qualche parola sulla regia di Lubitsch. Unendo la sua usuale grande commedia con l'autentica tragedia, e facendolo con compostezza, buon gusto, intelligenza e solido effetto drammatico, egli confeziona un film davvero notevole.

Richard Watts Jr., «The Film Mercury», 31 agosto 1928

After watching Emil Jannings portray the mad Czar Paul in *The Patriot* it is impossible to deny that he is infinitely the greatest actor yet produced by the motion picture. But that, it is true, was already practically axiomatic. What it is difficult to dispute now is that he is the finest player current in any form of dramatic art anywhere. [...] In the final, tragic episodes, showing the piteous helplessness of the czar before the conspirators, Jannings performs one of his greatest feats. The early scenes are

chiefly devoted to portraying Paul as a cheap clown and a merciless murderer, as taking from him any right to the slightest trace of human sympathy. Now this was probably not so difficult for an experienced actor to accomplish, just as it should not have been so complicated to show the betrayed emperor as the pathetic figure he is at the picture's close. But to put both of these moods into one characterization and never once to give the feeling that the resulting portrait is confused or inconsistent or lacking in unity is, I proclaim, a genuine feat. [...] In closing a word should be said about Lubitsch's direction. In combining his usual grand sex comedy with real tragedy and doing it with restraint, good taste, fine intelligence and sure dramatic effect, he gives us a really outstanding motion picture.

Richard Watts Jr., «The Film Mercury», 31/08/1928

TOKYO KOSHINKYOKU (Tokyo March) Giappone, 1929 Regia: Kenji Mizoguchi

<Sc.: Chisoo Kimura, dall'omonimo racconto di Kan Kikuchi. F.: Matao Matsuzawa, Tatsuyuki Yokota. Cast: Shizue Natsukawa (Michiyo), Reiji Kazuki (Yoshiki), Eiji Takagi (padre di Yoshiki), Isamu Kosugi (Yukichi), Takako Irie (Sayuri), Taeko Sakuma (Natsuko), Hisako Takibana (Sumie). Prod.: Nikkatsu. <16mm. D.: circa 17' a 24 f/s. Bn. Didascalie giapponesi / Japanese intertitles <Da: Matsuda Film Productions

Per pubblicizzare il film, la Nikkatsu commissionò a Yaso Saijo la composizione del brano «Tokyo March» prima di distribuire il film. Il motivo divenne uno dei grandi successi dell'epoca ed è conosciuto ancora oggi. Questa doveva essere la prima produzione sonora della Nikkatsu, ma quando Mizoguchi iniziò le riprese del film il sistema sonoro non era ancora perfettamente messo a punto e il regista dovette aspettare un altro anno. La commistione fra Berlin. Die Sinfonie der Großstadt di Ruttmann, l'ideologia di sinistra e il melodramma tradizionale è evidente in questa versione ridotta del film, l'unica oggi esistente.

Yoshiki, figlio di una ricca famiglia, si innamora a prima vista di Michiyo, una ragazza povera. Dopo la morte dello zio Michiyo è costretta a diventare una geisha. Il padre di Yoshiki incontra per caso Michiyo e ha intenzione di diventarne il protettore. Un giorno, tuttavia, vede l'anello che Michiyo ha ereditato dalla madre. Egli capisce immediatamente che Michiyo è sua figlia e confessa a lei e a Yoshiki che la madre della ragazza era stata la sua amante. Yoshiki lascia Michiyo e quest'ultima sposa un altro uomo.

Komatsu Hiroshi

In order to advertise the film, Nikkatsu commissioned Yaso Saijo to write the song «Tokyo March» prior to release of the film. The song became a big hit and is still known today. This film was supposed to be the first sound film at Nikkatsu. However, when Mizoguchi began work on the film, the sound system was not yet perfected, and the director would wait one full year before making his first sound film for the film company. A mixture of Ruttmann's Berlin. Die Sinfonie der Großstadt, apparent left-wing ideology and traditional melodrama can be clearly seen even in this abridged version of the film, which is the only surviving print today.

Synopsis: Yoshiki, son of a rich family, falls in love at first sight with a poor girl named Michiyo. After her uncle's death, Michiyo is forced to become a geisha. Yoshiki's father meets Michiyo by chance and considers becoming her patron. However, one day he sees the ring that Michiyo inherited from her mother. He immediately realizes that Michiyo is his daughter and confesses to Michiyo and Yoshiki that Michiyo's mother was his lover. Yoshiki leaves Michiyo, and she marries another man.

Komatsu Hiroshi

I CLAUDIUS Gb, 1937 Regia: Josef von Sternberg

<T. it.: Io, Claudio. Sc.: Lajos Biro, Carl Zuchmayer, dai romanzi «I, Claudius» (1934) e «Claudius The God» (1934) di Robert Graves. F.: Georges Perinal. Scgf.: Vincent Korda. Cost.: John Armstrong. Coreografia: Agnes De Mille. Cast: Charles Laughton (Claudio), Merle Oberon (Messalina), F. Forbes Roberston (Tiberio), Robert Newton (centurione), John Clements (Valente), Emlyn Williams (Caligola). Prod.: Alexander Korda per London Films <35mm. L.: 356 m. D.: 13' a 24 f/s. Bn. Versione inglese / English version <Da: Cinémathèque Française

Quel fatidico pomeriggio, quindi, venne dedicato ad Alexander Korda, che mi portò I, Claudius di Robert Graves, dicendomi che dovevo assolutamente leggerlo e nello stesso tempo informandomi che lui non poteva più dirigere l'attore per il quale quest'opera era stata acquistata. Korda, che sarebbe poi divenuto Sir Alexander, aveva portato anche un manoscritto basato sui due volumi, frettolosamente redatto, e cercò di convincermi ad assumere la direzione di questo film, che doveva essere interpretato da Mr. Charles Laughton. Quando gli chiesi perché non volesse dirigerlo lui, mi elencò con raccapriccianti particolari le difficoltà che aveva incontrato lavorando con Laughton, infarcendo il suo resoconto con una profusione di elogi sulla mia abilità nel dirigere anche il demonio in persona. [...] Il soggetto mi interessava: volevo non solo riportare in vita un antico impero e ritrarre l'arroganza e la decadenza della sua civiltà, ma anche presentarlo come uno specchio dei nostri valori vacillanti e indagare sulle radici malate dell'ambizione eccessiva.

Josef von Sternberg, Fun in Chinese Laundry, San Francisco, Mercury House Incorporated, 1988

That fateful afternoon, therefore, was devoted to Alexander Korda, who brought me I, Claudius by Robert Graves, urging me to read it, and at the same time informing me that he could no longer direct the actor for whom this work had been acquired. Korda, who later became Sir Alexander, had also brought a hastily written manuscript based on the two volumes and proceeded to persuade me to take over the direction of a film which was to feature Mr. Charles Laughton. When I asked him why he did not wish to direct this film himself, he gave me gruesome details of the difficulties he had endured in directing Laughton, interlacing his recital with effusive flattery of my ability to direct the devil himself. [...] The subject interested me, and my plan was not only to bring to life an old empire and to depict the arrogance and decay of its civilization but to hold it up as a mirror to our own tottering values and to investigate the diseased roots of excessive ambition.

Josef von Sternberg, Fun in Chinese Laundry, San Francisco, Mercury House Incorporated, 1988

TOKYO KOSHINKYOKU (Tokyo March) Giappone, 1929 Regia: Kenji Mizoguchi

<Sc.: Chisoo Kimura, dall'omonimo racconto di Kan Kikuchi. F.: Matao Matsuzawa, Tatsuyuki Yokota. Cast: Shizue Natsukawa (Michiyo), Reiji Kazuki (Yoshiki), Eiji Takagi (padre di Yoshiki), Isamu Kosugi (Yukichi), Takako Irie (Sayuri), Taeko Sakuma (Natsuko), Hisako Takibana (Sumie). Prod.: Nikkatsu. <16mm. D.: circa 17' a 24 f/s. Bn. Didascalie giapponesi / Japanese intertitles <Da: Matsuda Film Productions

Per pubblicizzare il film, la Nikkatsu commissionò a Yaso Saijo la composizione del brano «Tokyo March» prima di distribuire il film. Il motivo divenne uno dei grandi successi dell'epoca ed è conosciuto ancora oggi. Questa doveva essere la prima produzione sonora della Nikkatsu, ma quando Mizoguchi iniziò le riprese del film il sistema sonoro non era ancora perfettamente messo a punto e il regista dovette aspettare un altro anno. La commistione fra Berlin. Die Sinfonie der Großstadt di Ruttman, l'ideologia di sinistra e il melodramma tradizionale è evidente in questa versione ridotta del film, l'unica oggi esistente.

Yoshiki, figlio di una ricca famiglia, si innamora a prima vista di Michiyo, una ragazza povera. Dopo la morte dello zio Michiyo è costretta a diventare una geisha. Il padre di Yoshiki incontra per caso

Michiyo e ha intenzione di diventarne il protettore. Un giorno, tuttavia, vede l'anello che Michiyo ha ereditato dalla madre. Egli capisce immediatamente che Michiyo è sua figlia e confessa a lei e a Yoshiki che la madre della ragazza era stata la sua amante. Yoshiki lascia Michiyo e quest'ultima sposa un altro uomo.

Komatsu Hiroshi

In order to advertise the film, Nikkatsu commissioned Yaso Saijo to write the song «Tokyo March» prior to release of the film. The song became a big hit and is still known today. This film was supposed to be the first sound film at Nikkatsu. However, when Mizoguchi began work on the film, the sound system was not yet perfected, and the director would wait one full year before making his first sound film for the film company. A mixture of Ruttmann's Berlin. Die Sinfonie der Großstadt, apparent left-wing ideology and traditional melodrama can be clearly seen even in this abridged version of the film, which is the only surviving print today.

Synopsis: Yoshiki, son of a rich family, falls in love at first sight with a poor girl named Michiyo. After her uncle's death, Michiyo is forced to become a geisha. Yoshiki's father meets Michiyo by chance and considers becoming her patron. However, one day he sees the ring that Michiyo inherited from her mother. He immediately realizes that Michiyo is his daughter and confesses to Michiyo and Yoshiki that Michiyo's mother was his lover. Yoshiki leaves Michiyo, and she marries another man.

Komatsu Hiroshi

I CLAUDIUS Gb, 1937 Regia: Josef von Sternberg

<T. it.: Io, Claudio. Sc.: Lajos Biro, Carl Zuchmayer, dai romanzi «I, Claudius» (1934) e «Claudius The God» (1934) di Robert Graves. F.: Georges Perinal. Scgf.: Vincent Korda. Cost.: John Armstrong. Coreografia: Agnes De Mille. Cast: Charles Laughton (Claudio), Merle Oberon (Messalina), F. Forbes Roberston (Tiberio), Robert Newton (centurione), John Clements (Valente), Emlyn Williams (Caligola). Prod.: Alexander Korda per London Films <35mm. L.: 356 m. D.: 13' a 24 f/s. Bn. Versione inglese / English version <Da: Cinémathèque Française

Quel fatidico pomeriggio, quindi, venne dedicato ad Alexander Korda, che mi portò I, Claudius di Robert Graves, dicendomi che dovevo assolutamente leggerlo e nello stesso tempo informandomi che lui non poteva più dirigere l'attore per il quale quest'opera era stata acquistata. Korda, che sarebbe poi divenuto Sir Alexander, aveva portato anche un manoscritto basato sui due volumi, frettolosamente redatto, e cercò di convincermi ad assumere la direzione di questo film, che doveva essere interpretato da Mr. Charles Laughton. Quando gli chiesi perché non volesse dirigerlo lui, mi elencò con raccapriccianti particolari le difficoltà che aveva incontrato lavorando con Laughton, infarcendo il suo resoconto con una profusione di elogi sulla mia abilità nel dirigere anche il demonio in persona. [...] Il soggetto mi interessava: volevo non solo riportare in vita un antico impero e ritrarre l'arroganza e la decadenza della sua civiltà, ma anche presentarlo come uno specchio dei nostri valori vacillanti e indagare sulle radici malate dell'ambizione eccessiva.

Josef von Sternberg, Fun in Chinese Laundry, San Francisco, Mercury House Incorporated, 1988

That fateful afternoon, therefore, was devoted to Alexander Korda, who brought me I, Claudius by Robert Graves, urging me to read it, and at the same time informing me that he could no longer direct the actor for whom this work had been acquired. Korda, who later became Sir Alexander, had also brought a hastily written manuscript based on the two volumes and proceeded to persuade me to take over the direction of a film which was to feature Mr. Charles Laughton. When I asked him why he did not wish to direct this film himself, he gave me gruesome details of the difficulties he had endured in

directing Laughton, interlacing his recital with effusive flattery of my ability to direct the devil himself. [...] The subject interested me, and my plan was not only to bring to life an old empire and to depict the arrogance and decay of its civilization but to hold it up as a mirror to our own tottering values and to investigate the diseased roots of excessive ambition.

Josef von Sternberg, *Fun in Chinese Laundry*, San Francisco, Mercury House Incorporated, 1988

RARITÀ

LE TEMPESTAIRE Francia, 1947 Regia: Jean Epstein

<Sog.: J. Epstein. F.: A.S. Milton. Mu.: Yves Baudrier. Su: Léon Varelle, Frankiel. Cast: pescatori e guardiani di faro di Belle-Ile-en-mer. Prod.: Film magazine <35mm. L.: 616 m. D.: 23' a 24 f/s. Bn. Versione francese / French version <Da: Cinémathèque Française <Preservato nel 2000 da un interpositivo della Cinémathèque Française / Preserved in 2000 from a master positive of the Cinémathèque Française

Le Tempestaire è un'opera audace nel senso che non cerca assolutamente di piacere e che osa compiere esperimenti attesi da più di vent'anni, che non vengono mai compiuti nonostante esistano uomini capaci di tentarli. Fatto curioso, questo: più le generazioni si avvicendano, meno esse padroneggiano il cinema. [...] È soltanto fra gli anziani che troviamo ancora uomini capaci di controllare e dirigere la macchina da presa. Epstein era fra questi. L'aneddoto lo conosciamo: mentre girava Le Tempestaire in mezzo agli spruzzi e alla tempesta, aggrappato alla macchina da presa per impedirle di volare via, l'operatore spaventato gridava: «Non verrà niente su questa pellicola!». «Lei non si preoccupi - gli rispose Epstein - monti questo obiettivo, apra il diaframma di tanto, faccia così e così.» L'operatore, ritornato a Parigi, scoprì con stupore che non solo la pellicola era impressionata, ma che le immagini erano di una stupefacente bellezza. [...] Forse sarebbe ora di rendersi conto che, senza sacrificare il merito alla tecnica, bisognerebbe cominciare a lasciare una certa libertà d'azione a tutti coloro che, grazie alla loro grandissima esperienza, possono arricchire il cinema con tecniche nuove.

Se ci riusciremo, questo sarà l'ultimo regalo di Epstein al cinema, perché Le Tempestaire, grazie a un rallentamento del suono di cui nessuno finora si è servito, ci costringe a compiere queste riflessioni. Ecco un capolavoro che anticipa il futuro, un uomo in pieno possesso dei propri mezzi, più giovane di molti giovani e che lo dimostra con un film straordinario. Quest'uomo è rimasto senza lavorare per sette anni, senza nemmeno avere la scusa di essere uno che spende troppo.

Henri Langlois

Le Tempestaire is an audacious work in the sense that it does not try to please at all costs, and because it dares to make experiments which have been awaited for twenty years but have never been made, despite the fact that there are men capable of making them. This is quite curious: the more the generations follow after one another, the less command they have of cinema. [...] It is only among the elderly that we find men capable of controlling and directing the camera. Epstein was among them. We all know the anecdote: while he was shooting Le Tempestaire, in the midst of the spray and storm, clasp the camera firmly so it wouldn't blow away, the cameraman yelled: «We aren't going to get anything on this film!». «Don't worry - Epstein replied - put this lens on, open the diaphragm a bit, and do such and such.» Once back in Paris, the cameraman discovered in astonishment that, not only had the film been recorded upon, but the images were amazingly beautiful. [...] Perhaps it's time we realize that it's not necessary to sacrifice merit to technique. It's probably time, before it's too late, that we leave freedom of action to all those who, thanks to their great experience, can enrich cinema with new techniques.

If we are able, this will be Epstein's last gift to the cinema, because *Le Tempestaire*, which presents a slow-motion sound never before used, leads us to such reflections.

This is a masterpiece which foretells the future, a man in full possession of his means, much younger than many youth, and who shows it through an extraordinary film. This man stopped working for seven years, without even having the excuse of being someone who spends too much.

Henri Langlois

AIENKYO (The Straits of Love and Hate) Giappone, 1937 Regia: Kenji Mizoguchi

<Sc.: Yoshikata Yoda, Kenji Mizoguchi, ispirata al romanzo «Resurrection» di Lev Tolstoj. F.: Minoru Miki. Cast: Fumiko Yamaji (Ofumi), Seizaburo Kawazu (Yoshitaro), Masao Shimizu (Kenkichi), Haruo Tanaka (Hirose). Prod.: Shinko Kinema <16mm. D.: 90' a 24 f/s. Bn. Versione giapponese / Japanese version <Da: Collezionista / private collector

Subito dopo *Gion no kyodai* (noto anche con il titolo erroneamente pronunciato di *Gion no shimai*), la società di produzione *Daiichi Eiga* cessò la propria attività. Mizoguchi passò allora alla *Shinko Kinema*, un'altra piccola casa di produzione con la quale avrebbe realizzato tre film, dei quali soltanto *Aienkyo* è giunto fino a noi. Originariamente Mizoguchi era un regista di «*shinpa film*» (melodramma giapponese) e il suo adattamento del tradizionale tema di Resurrezione si dimostrò abbastanza arduo per il cinema muto giapponese. Negli anni Dieci, Resurrezione di Tolstoj era già stato adattato diverse volte nel cinema giapponese e in numerosi spettacoli teatrali. Complessivamente, in questi adattamenti, l'importanza dei temi religiosi e ideologici del romanzo risultano attenuati, mentre il destino della protagonista agisce da impulso al melodramma. Mizoguchi, invece, non aderisce a questa arcaica rappresentazione dell'eroina calpestata e della sua resurrezione. *Aienkyo*, in realtà, non è un vero adattamento dell'opera di Tolstoj. La storia è completamente diversa e del romanzo vengono colti soltanto alcuni elementi. L'atteggiamento della protagonista del film è molto simile a quello delle eroine di due precedenti opere di Mizoguchi, *Naniwa ereji* e *Gion no kyodai*, dove le donne non dipendono affatto dagli uomini, ma dimostrano al contrario grande coraggio nell'affrontare i problemi di un'esistenza difficile.

Komatsu Hiroshi

Just after *Gion no kyodai* (also known as the mistakenly pronounced *Gion no shimai*), the production company *Daiichi Eiga* broke up. Mizoguchi then joined another small company *Shinko Kinema* where he would make three feature films. *Aienkyo* is the only surviving film Mizoguchi made for this company. Originally director of *Shinpa films* (Japanese melodrama film), Mizoguchi daringly repeated the traditional theme of Resurrection in Japanese silent film. Tolstoj's *Resurrection* had already been adapted for Japanese cinema several times in the teen's. vulgarization of the novel was attained through numerous stage performances and films. The religious and ideological theme of Tolstoj's novel diminished in the Japanese adaptations. The most important element was the destiny of the heroine as the impetus of the melodrama. However, Mizoguchi did not employ the archaic representation of a downtrodden heroine and her resurrection. *Aienkyo* was in fact not an adaptation of the Tolstoj novel. The story is completely different. Only some elements of the story were borrowed from the novel. The attitude of the heroine in this film is basically the same as the heroines in *Naniwa ereji* and *Gion no kyodai*, two of his previous films. The women in these films do not depend on men. The heroines live quite vigorously their not so happy lives.

Komatsu Hiroshi

SALUTE TO FRANCE Usa, 1944 Regia: Jean Renoir, Garson Kanin

<Sc.: Philip Dunne, Jean Renoir, Burgess Meredith. F.: Army Pictorial Service. Mu.: Kurt Weill. M.: Marcel Cohen, Maria Reyto, Jean Oser, superv. di Helen Van Dongen. Consulenza tecnica: Office of Strategic Services. Cast.: Claude Dauphin, pseud. di Claude Legrand (Jacques, il narratore, un contadino, un operaio), Garson Kanin (Joe, un venditore ambulante, un contadino), Burgess Meredith (Tommy, il soldato britannico, un banchiere, un fattore). Prod.: Office of War Information <16mm. D.: 37' a 24 f/s. Bn. Versione inglese / English version <Da: Museum of Modern Art

Originariamente, Renoir venne incaricato di fare la versione francese di *Salut to France*, che era stato progettato in Francia dopo la Liberazione, mentre Garson Kanin avrebbe dovuto realizzare quella inglese, destinata ai soldati inglesi e americani che avrebbero partecipato allo sbarco. Ma quando il progetto fu avviato, venne deciso che tutti e due avrebbero lavorato a entrambe le versioni: Renoir avrebbe dovuto occuparsi delle riprese e Kanin del *découpage*. Questo permise a Renoir di lasciare New York alla metà di aprile, prima del montaggio. Egli vide il film solo molti anni dopo. In maggio, il montatore Alan Antik scrisse a Renoir che il film si era ridotto da otto bobine e mezzo a cinque, e più tardi riferì di aver visto il 14 luglio «il disastroso film, che si è trasformato nel left-over del nostro lavoro». Fu solo nel 1978 che Burgess Meredith e Jean Renoir videro insieme *Salute to France*; Meredith scrisse: «La copia che abbiamo visto non ha nulla a che vedere con il film che io e Kanin abbiamo realizzato. Per essere proprio precisi, ci sono solo una o due scene che sopravvivono dell'originale, è tutto».

In Jean Renoir, *Lettres d'Amérique*, Paris, Presses de la Renaissance, 1984

Originally, Renoir was hired to do the French version of *Salute to France*, which had been planned in France after the Liberation, while Garson Kanin was supposed to make the English version, destined for English and American soldiers who would take part in the landing. However, when the project was already underway, it was decided that both men would work on both versions: Renoir was supposed to take care of shooting, while Kanin would be responsible for the *découpage*. This allowed Renoir to leave New York in mid April, prior to editing. He only saw the film years later. In May, editor Alan Antik wrote Renoir saying that the film had been reduced from eight reels to five, and later mentioned having seen, on July 14, «the disastrous film that turned into a left-over of our work». Only in 1978 did Burgess Meredith and Jean Renoir see *Salute to France* together. Meredith wrote: «The print we saw had nothing to do with the film that Kanin and I made. To be more precise, only one or two scenes from the original survived. That's all».

In Jean Renoir, *Lettres d'Amérique*, Paris, Presses de la Renaissance, Paris, 1984

APPUNTI SU UN FATTO DI CRONACA Italia, 1951 Regia: Luchino Visconti

<Commento: Vasco Pratolini. F.: Domenico Scala. Mu.: Franco Mannino. Prod.: Riccardo Ghione, Marco Ferreri. <35mm. L.: 145 m. D.: 6' a 24 f/s. Bn. Versione italiana / Italian version

<Da: Scuola Nazionale di Cinema – Cineteca Nazionale <Copia stampata nel 2001 da controtipo scena e negativo colonna di proprietà della Myra Film e della Philip Morris Progetto Cinema / Print struck in 2001 from a composite dupe negative belonging to Myra Film and the Philip Morris Project

Episodio della rivista filmica «Documento mensile»

Splendido l'articolo di Visconti, che esaminava nella borgata di Primavalle come aveva potuto verificarsi l'atroce delitto di Lionello Egidi su una bambina. Visconti in poche inquadrature, circa cinque minuti (purtroppo!), ci dava una spiegazione sociale del fattaccio. [...] Ci aggirammo a lungo per la borgata, per scegliere i luoghi delle riprese. Trovammo un bar, tetro e squallido, dove tre o quattro giovani sostavano ad oziare. Trovammo una valletta, cosparsa di rifiuti e polverosa, dove alcuni ragazzi giocavano a tamburello. Il parco del delitto era poco lontano da dove finivano le case; dove era

stato trovato il cadavere della bimba qualcuno aveva messo un mazzetto di fiori di campo. Trovammo anche una strada in salita che terminava contro il cielo, in una sorta di finis terrae. Durante questi sopralluoghi mi resi conto, da come li descriveva Visconti, che io avevo visto una decima parte di quello che aveva scovato e capito lui. Ed era appunto questa l'evidenza del suo estro e del suo stile. Riccardo Ghione, in Lino Micciché - a cura di - Studi su dodici sguardi d'autore in cortometraggio, Torino, Lindau/Associazione Philip Morris, 1995

Riflessione su un ambiente di periferia che ha assistito a un crimine crudele (lo stupro e l'uccisione di una bambina di 12 anni) e documento della vita di strada in tutta la sua banalità: i bambini giocano come se niente fosse accaduto; definitiva messa in scena del nulla, sei minuti di invisibile orrore: «Staremo in pace, se portiamo dei fiori sulla sua tomba?» Un film di estrema compostezza. Un capolavoro assoluto, originariamente messo al bando in Italia e riammesso soltanto all'inizio degli anni '90. Nel tentativo di definire il marchio dei grandi registi di fiction non sembrano esistere regole precise. Provate a cercare i loro documentari. Cercate un cortometraggio, perché di solito ce n'è almeno uno. Questo film è entrambe le cose.

Peter von Bagh

Episode from the filmic revue «Monthly Document»

Splendid, Visconti's piece which examines how, in the village of Primavalle, Lionello Egidi's atrocious crime against a little girl could happen. In just a few scenes, approximately five minutes (unfortunately!), Visconti gave us a social explanation for the awful event. [...] We walked through the town to choose the shooting locations. We found a gloomy, squalid bar, where three or four young boys were hanging around doing nothing. We found a small valley, dusty and strewn with trash, where a couple of guys were playing tambourines. The park where the crime occurred was just after where the houses ended; someone had put a bouquet of flowers where the little girl's body was found. We also found a street going uphill, dead-ending against the sky in a sort of finis terrae. During all these location surveys, I realized, from how Visconti described them, that I had seen only one tenth of what he had dug up and understood. And that was precisely the force of his inspiration and style.

Riccardo Ghione, in Lino Micciché - ed. - Studi su dodici sguardi d'autore in cortometraggio, Torino, Lindau/Associazione Philip Morris, 1995

A meditation on a suburban environment that witnessed a cruel crime (the rape and murder of a 12 year old girl) and a record of street life in all its triviality, some kids playing, where not even the slightest incident occurs; the ultimate mise-en-scène of nothingness, some six minutes of invisible horror: «Will we have peace, if we bring flowers to her grave?». This film maintains the utmost composure. An absolute masterpiece, it was originally banned in Italy, only to resurface in the early 1990s. There seems to be a rule of thumb when attempting to define the signature of great fiction directors. Look for the documentaries they made. Look for a short film, as there is usually at least one. This film is both.

Peter von Bagh

PUBBLICITÀ DEL SAPONE BRIS Svezia, 1953-54 Regia: Ingmar Bergman

<16mm. D.: 10'. Versione svedese / Swedish version <Da: Francesco Bono, in collaborazione con la Cineteca Nordica, Roma

<BRIS TVÅL (T. it.: Il sapone Bris) Cast: John Botvid, Erna Groth. D.: 1' 10»; FILMINSPELNINGEN (T. it.: Le riprese) Cast: John Botvid, Barbro Larsson, Bengt Blomgren. D.: 1'15»; FILMFÖRESTÄLLNINGEN (T. it.: La proiezione) Cast: John Botvid. D.: 1' 10»; REBUSEN (T. it.: Il rebus) Cast: Barbro Larsson, Adolf Jahr. D.: 1' 10»; UPPFINNAREN (T. it.: L'inventore) Cast: Georg Adelly, Emy Hagman. D.: 1'15»; TROLLERIFÖRESTÄLLNING (T. it.: Spettacolo di

magia) Cast: Lennart Lindberg, Sangrid Nerf. D.: 1'10»; MAGISK TEATER (T. it.: Teatro delle magie) Cast: Goesta Pruezelius. D.: 1' 10»; GUSTAV III (T. it.: Re Gustavo III) Cast: Doris Swedlund. D.: 1' 13»; PRINSESSAN OCH SVINAHERDEN (T. it.: La principessa e il guardiano di porci) Cast: John Botvid, Bibi Andersson, Bengt Brunshof. D.: 1' 18»

Nel 1951, Bergman ha 33 anni e una carriera già lunga alle spalle. Dopo la guerra, l'industria cinematografica svedese conosce una situazione difficile. Per protestare contro l'eccesso di imposte che grava sul box office, questa industria, alla fine dell'anno, entra in sciopero. Per nove mesi, la produzione si ferma del tutto. Molto rapidamente, tecnici, attori e registi si ritrovano disoccupati. Bergman è tra questi. [...] Egli ricorda così quel periodo: «Avevo tre famiglie da mantenere, sei bambini, non avevo un soldo, ero perseguitato dalle associazioni per la protezione dell'infanzia. Fui contentissimo, quindi, quando mi chiesero di realizzare nove pubblicità per il sapone Bris». [...] In questi cortometraggi, regna un'atmosfera di gioco d'infanzia, il piacere di mettere in scena una marionetta senza fili, re, cortigiani e fanciulle col sorriso da dentifricio. La pubblicità come detergente che dissolve le angosce e le paure (invisibili quanto i batteri)? Si sente nell'aria il gusto per il divertissement che Bergman ha cercato di mettere in scena. Per questo egli non scelse nessuno degli attori che avevano lavorato per lui negli anni Quaranta. I volti che avevano interpretato le sue ossessioni non si prestavano al gioco. Per Bris, egli fece appello a un gruppo di attori sconosciuti, tra cui Bibi Andersson, che aveva quindici anni e fece così il suo debutto sullo schermo. Nella pubblicità, Bergman trovò uno spazio di libertà che il cinema ufficiale non gli accordava. Via la maschera del regista esistenziale: Bergman ritrova il bambino che, anni prima, scopriva il cinema in una camera. Francesco Bono, in N.T. Binh, Ingmar Bergman. Le magicien du Nord, Paris, Gallimard, 1993

In 1951, at the age of 33, Bergman already had a long career behind him. After the war, the Swedish film industry ran into difficulty. In protest against excessive taxing of the box office, at the end of the year, the industry went on strike. For nine months, film production shut down completely. Quickly, technical crew, actors, and directors found themselves out of work. Bergman was among them. [...] He remembers that period as follows: «I had three families to support, six children, I had no money, and I was continually hounded by child protection associations. I was consequently thrilled when they asked me to make the new commercial for Bris soap». [...] In these short films, an atmosphere of child's play reigns, the pleasure of putting on camera a stringless marionette, king, courtiers, and maidens with toothpaste smiles. The commercial, like a detergent which dissolves anxiety and fear (as invisible as germs)? In the air you can feel the taste for divertissement which Bergman attempted to put on camera. That is the reason why he didn't choose any of the actors he had worked with in the Forties. The faces which had interpreted his obsessions were not suited for play. For Bris, he called upon a group of unknown actors, including a then fifteen-year-old Bibi Andersson, who made her onscreen debut. In these commercials, Bergman found a freedom that official cinema did not allow him. Off with the existential director's mask: Bergman found the child who, years earlier, discovered the cinema in a camera.

Francesco Bono, in N.T. Binh, Ingmar Bergman. Le magicien du Nord, Paris, Gallimard, 1993

Osservatorio del cinema muto italiano: Film d'Arte Italiana
Observatory on Italian Silent Film: Film d'Arte Italiana

La Film d'Arte Italiana nasce a Roma il 2 marzo 1909. Considerata una sorta di emanazione della Pathé, la FAI era specializzata nella realizzazione di film d'arte, ossia tratti da opere teatrali e letterarie di fama mondiale, storici e in costume. Nel corso degli anni, comunque, sperimentò nuovi generi, e a partire dal 1912-13 avviò la produzione di commedie e drammi ambientati nella contemporaneità, traendo spunto da soggetti scritti apposta per il cinema, i cosiddetti «Cine-drammi». Nacquero così i «film psicologici», ovvero i melodrammi borghesi (*Resto umano*, 1913, *Usuraio e padre*, 1914, *Il fantasma della felicità*, 1915, *La modella*, 1916). Ma furono prodotti anche: numerose commedie (*Il figurinaio*, 1913, *Il sogno di Giacobbe*, 1914, *Effetti di luce*, 1916, *Papà mio, mi piaccion tutti!*, 1918), film «di guerra» (*Il bacio della Gloria, Armi e amori*, 1913) o di propaganda (*Per la Patria!*, 1915).

La FAI fu la casa di produzione che permise il debutto cinematografico di numerosi artisti – si pensi a Francesca Bertini, Ferruccio Garavaglia, Ermete Novelli, Vittoria Lepanto, Guido Brignone, Ettore Berti, Augusto Genina, ecc. – anche se divennero famosi solo successivamente. Tra i principali registi, due nomi restano impressi per la fedeltà alla casa di produzione: Ugo Falena e Gerolamo Lo Savio. Agli inizi, si alternarono indistintamente alla regia di drammi e film storici in costume; poi, mentre Falena si cimerà nella realizzazione di melodrammi borghesi e commedie, Lo Savio curerà la parte amministrativa della società, continuando a rivestire fino al 1918 la carica di consigliere delegato.

Tra i principali sceneggiatori, oltre ai già citati Falena e Lo Savio, si imporrà Lucio d'Ambra: a lui si devono film di enorme successo, come *Effetti di luce*, *La chiamavano Cosetta* (1917), *Papà mio, mi piaccion tutti!*. LA FAI, legata alla Pathé da alcuni contratti – con i quali la casa francese si impegnava, principalmente, a sviluppare i negativi e distribuire i suoi film in tutto il mondo – visse momenti difficili al termine della guerra e fu venduta, nel 1918, all'avvocato Mecheri, che la affiliò alla Tiber Film. Nel 1919, entrò a far parte dell'UCI e ne seguì le sorti. Tra il 1909 e il 1924, la FAI realizzò 165 film, un terzo dei quali è stato ritrovato alla Cinémathèque Française. Si tratta, per lo più, di negativi originali nitrato, non montati.

La Cineteca di Bologna, negli anni Novanta, in collaborazione con l'archivio francese, ha avviato un progetto di conservazione e restauro della collezione, col finanziamento del Proiecto Lumière, sostenuto da MEDIA. I lavori sono stati affidati al laboratorio bolognese L'Immagine Ritrovata e hanno condotto al restauro di quindici film: *Luisa Miller, Tristano e Isotta, La congiura dei Fieschi* (1911); *Un dramma a Firenze, La sedia del diavolo, Il falco rosso, I carbonari, Una congiura contro Murat, Dall'amore al disonore, La giustizia dell'abisso* (1912); *L'assalto fatale, Resto umano, L'onore del banchiere* (1913), *Usuraio e padre* (1914); *Effetti di luce* (1916). Per quest'anno, si è pensato di coprire un altro tratto di questo progetto, procedendo al restauro di alcuni film rappresentativi della svolta che la FAI conobbe a partire dal 1912. Tra questi: *Il ritratto dell'amata*, (1912), *I carbonari* (1912), *Il bacio della gloria* (1913), *Resto umano* (1913).

founded in Rome on 2 March 1909. Considered as a sort of subsidiary of Pathé, FAI was specialized in making film d'arte, meaning films adapted from world famous literary and/or theater works, as well as historical films. Over the years, however, new genres were experimented, and in 1912-13, production of modern dramas and comedies set in modern times began, using scenarios written specifically for the cinema. The so-called «Cine-drammi», «psychological films» or bourgeois melodramas, became popular (*Resto umano*, 1912, *Usuraio e padre*, 1914, *Il fantasma della felicità*, 1915, *La modella*, 1916), but there was no lack of comedies either (*Il figurinaio*, 1913, *Il sogno di Giacobbe*, 1914, *Effetti di luce*, 1916, *Papà mio, mi piaccion tutti!*, 1918), as well as several «war» (*Il bacio della gloria, Armi e amori*, 1913) and propaganda (*Per la Patria!*, 1915) films. The FAI production house gave numerous artists the opportunity to make their film debuts – think of Francesca Bertini, Ferruccio Garavaglia, Ermete Novelli, Vittoria Lepanto, Guido Brignone, Ettore Berti, Augusto Genina, etc. – though they would become famous only later. Among the main directors, two names come to mind for their loyalty to the production house: Ugo Falena and Gerolamo Lo Savio. In the beginning, they alternated

indiscriminately between direction of dramas and period films; later, while Falena tested his skills in the making of bourgeois melodramas and comedies, Lo Savio began to work on the administrative side of «Film d'Arte Italiana», holding the position of Managing Director until 1918.

In addition to the previously mentioned Falena and Lo Savio, Lucio d'Ambra became one of the main screenwriters, bringing us incredibly successful films, such as *Effetti di luce*, *La chiamavano Cosetta* (1917), *Papà mio, mi piaccion tutti!*. Linked to Pathé by a series of contracts – in which the French company was primarily committed to processing negatives and distributing the films worldwide – FAI went through a difficult period at the end of the war, and in 1918 was sold to attorney Mecheri who merged the company with Tiber Films. In 1919, FAI became part of the UCI, and was thus destined to share the same fate. Between 1909 and 1924, FAI made 165 films, one third of which were found at the Cinémathèque Française. Most of the material consists of original, unassembled nitrate negatives.

During the Nineties, in collaboration with the French Archives, the Cineteca di Bologna undertook a project for conservation and restoration of the FAI collection, supported by Proiecto Lumière and MEDIA. The work, entrusted to L'Immagine Ritrovata, has led to restoration of fifteen films: *Luisa Miller*, *Tristano e Isotta*, *La congiura dei Fieschi* (1911); *Un dramma a Firenze*, *La sedia del diavolo*, *Il falco rosso*, *I carbonari*, *Una congiura contro Murat*, *Dall'amore al disonore*, *La giustizia dell'abisso* (1912); *L'assalto fatale*, *Resto umano*, *L'onore del banchiere* (1913), *Usuraio e padre* (1914); *Effetti di luce* (1916). For the Festival of Il Cinema Ritrovato 2002, another section of this project will begin, consisting in restoration of several films which are representative of the new direction taken by FAI, starting in 1912. Among these films are: *Il ritratto dell'amata*; (1912), *I carbonari* (1912), *Il bacio della gloria* (1913), *Resto umano* (1913).

RE LEAR Italia, 1910 Regia: Gerolamo Lo Savio

<Sog.: dalla tragedia «King Lear» (1606) di William Shakespeare. Cast: Ermete Novelli (Re Lear), Francesca Bertini (Cordelia), Giannina Chiantoni (la sorella di Cordelia). Prod.: Film d'Arte Italiana. <35mm. L. or. 325 m. (di cui 280 a colori.) L.: 293 m. D.: 15' a 16 f/s. Didascalie inglesi / English interitles <Da: National Film & Television Archive

La Film d'Arte Italiana, agli inizi, si pose come obiettivo quello di rivisitare i capolavori teatrali e letterari dei più rappresentativi autori di tutti i tempi: Shakespeare, Schiller, Wilde, Dumas...

Re Lear fu «un successo, un pieno successo. Meravigliosa la fotografia, l'impareggiabile fotografia a colori naturali, il segreto cotanto invidiato della Casa Pathé; accurata la mise en scène, bellissimi i paesaggi e semplicemente divina l'esecuzione da parte di Novelli, nel personaggio di Re Lear. (Eldea, «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», 10/12/1910)

Il film si distingue anche per la presenza di Francesca Bertini, in una delle sue prime apparizioni cinematografiche. Interpretando Cordelia, la Bertini inizia già ad imporsi come «prima donna» – siamo alla fine del 1910 – ottenendo un ruolo da protagonista. Charles Pathé l'aveva notata nel film della FAI che le permise di esordire al cinema, *Il Trovatore* (1910). Egli spinse, affinché alla Bertini venissero affidati ruoli più impegnativi, intravedendone le potenzialità. Da qui in poi, l'attrice avrà la strada spianata.

In its beginnings, the aim of Film d'Arte Italiana was to remake theatrical and literary masterpieces by the most representative authors of all times: Shakespeare, Schiller, Wilde, Dumas...

Re Lear was «a success, a complete success. Marvelous photography, incomparable photography in natural colors, Pathé's much envied secret; the mise en scène is quite accurate, the landscapes beautiful, and Novelli's performance in the role of King Lear is simply divine. (Eldea, «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», 10/12/1910)

The film furthermore distinguishes itself for the presence of Francesca Bertini in one of her first film appearances. In the role of Cordelia, Bertini had already begun to establish herself as a prima donna – this was at the end of 1910 – obtaining a leading role. Charles Pathé had noticed her in her debut FAI film *Il Trovatore* (1910). Seeing her potential, he pushed to have Bertini assigned to more important roles. From here on, the road was paved for her.

SALOMÈ Italia, 1910 Regia: Ugo Falena

<Sog.: dall'omonimo dramma (1896) di Oscar Wilde. Rid.: Ugo Falena. Cast: Vittoria Lepanto (Salomè), Laura Orette (Erodiade), Ciro Galvani (Giovanni Battista), Achille Vitti (Erode, il Tetrarca), Gastone Monaldi (Vitellio), Francesca Bertini (una schiava). Prod.: Film d'Arte Italiana <35mm. L.: 285 m. D.: 12' a 16 f/s. Pochoir. Didascalie inglesi / English intertitles

<Da: Cineteca del Friuli e Nederlands Filmmuseum <Restauro eseguito da Haghefilm nel 1988 a partire da un nitrato colorato a pochoir proveniente dalla Anthony Saffrey Collection di Londra. Manca il titolo di testa ed una parte dell'inizio / Restoration carried out by Haghefilm in 1988 from a stencil colored nitrate copy belonging to the Anthony Saffrey Collection in London. Opening credits and part of the beginning are missing

Lucio d'Ambra, assiduo frequentatore dei set della FAI, nonché amico di Ugo Falena, fu presente alle riprese di *Salomè* e raccontò che il film fu girato fuori Porta del Popolo, «in un grande spiazzo chiuso da un tavolato di legno. [...] Su un palcoscenico improvvisato all'aria aperta, sullo sfondo di uno scenario inquadrato su un più lontano sfondo di vecchie case, le cui finestre sono gremite di donne ancora scapigliate e di bambini mezzo vestiti, fra tre o quattro colonne di cartapesta, si agita, in chiassosi e multicolori costumi, una folla di soldati, di schiavi e di schiave, di principi e di principesse di Giudea». (L. d'Ambra, «Il Tirso», 27/3/1910)

Sono, per la Film d'Arte, gli anni delle riprese en plein air, in attesa del teatro di posa ancora da costruire; gli anni in cui – ancora per poco – la Lepanto può essere considerata l'attrice di punta. Vittoria Lepanto aveva iniziato a lavorare per la casa di produzione romana già nel 1909 (*Carmen*, *Otello*, *La signora delle Camelie*), interpretando sempre ruoli da protagonista. Pian piano, però, dopo l'arrivo della Bertini, la sua posizione di «prima donna» sarà minacciata.

«L'arte in *Salomè* è più di una parola, è un'evidenza: tutto lo indica, lo proclama, dai luoghi meravigliosi, le splendide scenografie, fino alla recitazione assolutamente unica. Gli artisti che interpretano questa scena sono infatti la gloria d'Italia: la bella Vittoria Lepanto, la cui Compagnia ha portato lungo tutta la Penisola i capolavori della drammaturgia, le Signore Laura Orette e Francesca Bertini, i Signori Ciro Galvani e Achille Vitti, per i quali non c'è più bisogno di elogi.» (Georges Fagot, «Ciné-Journal», 6/8/1910)

Lucio d'Ambra, frequent visitor to FAI shootings, as well as a friend of Ugo Falena's, was present during the shooting of *Salomè* and affirms that the film was shot outside the Porta del Popolo, «in a large open space enclosed by a wooden fence. [...] On a makeshift stage in the open air, in the background of the framed scene, where in an even farther away background disheveled women and half-dressed children crowded into the windows of old homes, in the midst of three or four papier-mâché columns, was an excited crowd of soldiers, male and female slaves, and princes and princesses of Judea, wearing loud, multi-colored costumes». (L. d'Ambra, «Il Tirso», 27/3/1910)

For Film d'Arte, these were the years of shooting en plein air, pending construction of the new studios; the years in which – though not for long – Lepanto was considered the leading actress at FAI. Vittoria Lepanto began working for the Roman production company in 1909 (*Carmen*, *Otello*, *La signora delle Camelie*) and always played leading roles. Slowly though, after the arrival of Bertini, her position as «prima donna» at FAI became threatened.

«Art in Salomè is more than just a word, it is a fact: every aspect indicates it, proclaims it, from the marvelous places and the splendid sets, to the absolutely unparalleled acting. The artists who interpret this scene are indeed the glory of Italy: the beautiful Vittoria Lepanto, whose Company has brought dramaturgical masterpieces all along the Peninsula, the ladies Laura Orette and Francesca Bertini, and our men Ciro Galvani and Achille Vitti, who are no longer in need of praise. (Georges Fagot, «Ciné-Journal», 6/8/1910)

LUISA MILLER Italia, 1911 Regia: Ugo Falena

<Sog.: dal dramma «Luise Müllerin / Kabale und Liebe» (1784) di Friedrich Schiller. Cast: Bianca Lorenzoni (Luisa). Prod.: Film d'Arte Italiana.

<35mm. L. or.: 380 m. L.: 328m. D.: 16' a 16 f/s. Bn. Didascalie italiane / Italian intertitles <Da: Cineteca di Bologna e Cinémathèque Française <Restaurato presso L'Immagine Ritrovata / Restored by L'Immagine Ritrovata

Luisa Miller fa parte del gruppo di film FAI tratti dai drammi di Schiller (gli altri due sono: Guglielmo Tell e La congiura dei Fieschi, 1911). Nel 1910, anche l'Itala Film aveva realizzato un film ispirato allo stesso personaggio schilleriano. Luisa Miller fu distribuito in tutta Europa: la FAI, infatti, poteva usufruire della rete distributiva creata dal colosso Pathé.

Il film, in origine, era colorato au pochoir, ma la copia esistente è in bianco e nero. Per il restauro, infatti, si è partiti dall'unica copia esistente, cioè un negativo originale su supporto nitrato, ritrovato alla Cinémathèque Française. In mancanza di un positivo originale, dunque, non è stato possibile riprodurre la colorazione. Le didascalie, assenti dal negativo, sono state ricostruite grazie al ritrovamento della sceneggiatura originale del film, conservata presso la Bibliothèque Nationale de France, Département des Arts du Spectacle. In francese nella sceneggiatura, le didascalie sono state tradotte in italiano ed inserite nei punti indicati sia da quest'ultima sia da appositi segni presenti nel negativo originale.

Luisa Miller belongs to a group of FAI films adapted from the works of Schiller (the other two are Guglielmo Tell and La congiura dei Fieschi, 1911). In 1910, even Itala Film made a film inspired by the same Schiller character. Luisa Miller was distributed throughout Europe: FAI, which was part of the Pathé Consortium, took advantage of the distribution network created by the French major.

Originally, the film was stencil colored, but the existing print is in black and white. Indeed, restoration was carried out from the only existing copy, or rather, from an original nitrate negative found at the Cinémathèque Française. Due to the lack of an original positive, it was not possible to reproduce the color. The intertitles, missing from the negative, were reconstructed thanks to an original script of the film held at the Bibliothèque Nationale de France, Département des Arts du Spectacle. The intertitles, in French in the script, were translated into Italian and cut in, as indicated both by the script and by marks on the original negative.

NORMA Italia, 1911

<Sog.: dall'opera lirica omonima (1831) di Vincenzo Bellini (musica) e Felice Romani (libretto). Cast: Rina Agozzino-Alessio (Norma), Bianca Lorenzoni (la sacerdotessa Adalgisa), Alfredo Robert (il proconsole Pollione). Prod.: Film d'Arte Italiana <35mm. L. or.: 267 m. L.: 150 m. D.: 7' a 16 f/s. Bn. Didascalie italiane / Italian intertitles <Da: Cineteca di Bologna e Cinémathèque Française <Restaurato presso L'Immagine Ritrovata / Restored by L'Immagine Ritrovata

Tratto dalla celebre opera lirica musicata da Vincenzo Bellini e rigorosamente in costume, questo film rientra pienamente nella programmazione che contraddistinse la FAI agli inizi, basata sulla riduzione di opere teatrali di fama mondiale. Indirizzato ad un pubblico mediamente colto, il tema di Norma fu rivisitato diverse volte al cinema: basti pensare che, nello stesso anno, era stato realizzato almeno un altro film omonimo, prodotto dalla Vesuvio Films.

Il film era probabilmente diviso in otto quadri. Ma a questo riguardo non è possibile essere certi, poiché non è stata reperita la sceneggiatura originale e la copia ritrovata è incompleta – mancano almeno tre quadri. Il restauro è stato realizzato a partire da un negativo originale su supporto nitrato (conservato alla Cinémathèque Française) e, per questo motivo, non è stato possibile riproporre la colorazione au pochoir che, con ogni probabilità, caratterizzava la copia positiva originale. Il negativo era privo di didascalie, poiché era prassi comune inserirle direttamente nel positivo. Per facilitare la comprensione del film, è stata inserita una breve nota riassuntiva iniziale, sulla base dei materiali non-filmici ritrovati.

Based on the famous opera of the same name by Vincenzo Bellini and made rigorously in period style, this film enters entirely into the programming which distinguished FAI in its beginnings, based on the adaptation of world-famous theater works. Targeted at an audience with a medium level of culture, the story of Norma was redone a number of times at the cinema: just think that, in the same year, at least one other film of the same name was made and produced by Vesuvio Films.

The film was probably divided into eight scenes. We cannot however be certain about this because the original script for the film has not been found, and the print we have is incomplete – at least three scenes are missing. Restoration was carried out from an original nitrate negative, held at the Cinémathèque Française. For this reason it was not possible to reproduce the stencil coloring which most likely characterized the original positive print. The negative also lacked intertitles, because it was common practice at that time to cut them directly into the positive. To facilitate comprehension of the film, a new series of intertitles has been created based on non-filmic materials found regarding the film.

I CARBONARI Italia, 1912

<Cast: Vittoria Lepanto (principessa Spadda), Francesca Bertini (la ricamatrice Maddalena), Giovanni Pezzinga (Stellati). Prod.: Film d'Arte Italiana / S.A. Pathé Frères < 35mm. L. 700 m. D.: 34' a 16 f/s. Didascalie italiane / Italian intertitles <Da: Cineteca di Bologna e Cinémathèque Française <Nuova edizione 2002 a colori realizzata presso L'Immagine Ritrovata / New edition 2002 in colour from L'Immagine Ritrovata

I carbonari fa parte di quel gruppo di film storici della FAI tesi alla rivisitazione della storia nazionale. In questo caso, il periodo indagato è quello risorgimentale. La trama, seppur romanzata, racconta un fatto realmente accaduto: la cospirazione contro il Papa nel 1832, conclusasi con l'esecuzione dei carbonari il 20 settembre. La Bertini e la Lepanto si contrappongono nuovamente, contendendosi l'ufficiale Stellati. Giovanni Pezzinga lavorerà alla FAI nel biennio 1911-12, interpretando numerosi ruoli, spesso a fianco della Bertini. Il film ebbe una larga distribuzione in tutta Europa e riscosse notevoli consensi.

La copia – già restaurata nel 1996, a partire da un negativo originale su supporto nitrato conservato alla Cinémathèque Française – viene presentata in una nuova versione ricca di imbibizioni e viraggi, grazie alle nuove conoscenze relative al tipo di colorazione originaria. Le informazioni sul colore provengono dal negativo originale, non montato, ritrovato nell'archivio francese. Esso si presentava sotto forma di piccoli rulli, ognuno dei quali corrispondeva ad un quadro; ogni rullo era contraddistinto da una «coda d'identificazione», sulla quale erano indicati: il titolo del film (in francese); il numero del quadro (o dei quadri) corrispondente; un eventuale codice relativo all'imbibizione e/o al viraggio; la lunghezza del singolo rulletto. Grazie alla decifrazione dei codici (operata da Nicola Mazzanti, direttore del

laboratorio L'Immagine Ritrovata) è stato possibile restituire alla copia i colori originari. Le didascalie, assenti dal negativo, sono state ricostruite grazie al ritrovamento della sceneggiatura originale del film, conservata presso la Bibliothèque Nationale de France.

I carbonari belongs to the group of FAI films focused on revisiting national history. In this case, the period in question is the Risorgimento. While the plot is fictionalized, it is based on a real event: the conspiracy against the Pope in 1832, which concluded in execution of the Carbonari on September 20. Bertini and Lepanto are once again cast opposite one another, competing for officer Stellati. Giovanni Pezzinga worked for FAI during the two years from 1911-1912, acting in a number of parts, often alongside Bertini. The film was distributed widely throughout Europe, meeting with marked success. The print – restored in 1996 from an original nitrate negative held at the Cinémathèque Française – is being shown in a new version, embellished with tinting and toning. In light of new information regarding the original coloring, it was possible to offer a non black and white version. The color information comes from the original, unassembled negative found in the French archives. The negative was in the form of small reels, each of which corresponded to one shot. Each reel was marked with an «identification leader» indicating: the name of the film (in French); the number of the corresponding shot (or shots); sometimes a code regarding the tinting and/or toning; the length of the reel. Deciphering of the codes (by Nicola Mazzanti, director of the laboratory L'Immagine Ritrovata) made it possible to return the print to its original color. The intertitles, missing from the negative, were reconstructed thanks to an original script of the film in French, held at the Bibliothèque Nationale de France.

UNA CONGIURA CONTRO MURAT Italia, 1912

<Sc.: Giuseppe Petrai. Cast: Vittorio Rossi Pianelli (Murat), Giovanni Pezzinga (capitano Renzi), Bianca Lorenzoni (Carolina Bonaparte), Fernanda Battiferri (Anna Perugini), Ciro Galvani. Prod.: Film d'Arte Italiana / S.A. Pathé Frères <35mm. L. or.: 586 m. D.: 28' a 16 f/s. Imbibito e au pochoir / tinted and stencil. Didascalie italiane / italian intertitles <Da: Nederlands Filmmuseum <Copia restaurata dal Nederlands Filmmuseum nel 1991 da due negativi originali in nitrato (di 585 m e 586,7 m) della collezione Desmet / Restored in 1991 by Nederlands Filmmuseum from two original nitrate negative (585 m. and 586,7 m.) belonging to the Desmet Collection

Una congiura contro Murat è un film storico ambientato in epoca risorgimentale. Siamo a Napoli, nel 1815, e i repubblicani congiurano contro Murat, il tiranno della città. Tra gli interpreti troviamo un'esordiente Fernanda Battiferri nel ruolo di Anna Perugini: «L'interpretazione che la signorina Battiferri ha dato al difficile personaggio di Anna è lodevole veramente. Ella si è mostrata esimia artista nei suoi languidi abbandoni e nei momenti di furente passione amorosa più ancora che negli slanci di odio e di ribellione. Ciò si deve certo attribuire alla giovine età della interprete»

(G. Della Pace, «Il Cinema Teatro», 23/6/1912).

La presente copia è stata restaurata dal Nederlands Filmmuseum nel 1991, a partire da due positivi originali nitrato, lunghi rispettivamente 585 m e 586,7 m.

Una congiura contro Murat is a historical film set during the Risorgimento. We're in Naples in 1815, and the Republicans are conspiring against Murat, the city tyrant. Among the actors we can see Fernanda Battiferri, debuting in the role of Anna Perugini: «Ms. Battiferri's interpretation of the difficult character of Anna is truly praiseworthy. She has shown herself an illustrious artist in her languishing abandon and in her moments of furious passion, even more so than in her bursts of hate and rebellion. This can no doubt be attributed to the actress's young age»

(G. Della Pace, «Il Cinema Teatro», 23/6/1912).

This print was restored by the Nederlands Filmmuseum in 1991 from two original nitrate positives, respectively 585 m and 586.7 m long.

DALL'AMORE AL DISONORE Italia, 1912 Regia: Ugo Falena

<Sog.: Guido Silvani. Prod.: Film d'Arte Italiana / S.A. Pathé Frères <35mm. L. or.: 530 m. L.: 500 m. D.: 19' a 16 f/s. Imbibita e virata / Tinted and toned. Didascalie italiane / Italian intertitles <Da: Cineteca di Bologna e Cinémathèque Française <Restaurato nel 1996 presso L'Immagine Ritrovata / Restored in 1996 by L'Immagine Ritrovata

«Triste e pietosa passione che travolge l'anima di un giovane ben nato, è quella che si palesa in un dramma abilmente concepito e condotto da Guido Silvani e nel quale incombe una fatalità tragica e altamente commovente.» («Rivista Pathé», 6/10/1912)

Il film, sin dal titolo, espone una problematica che sarà più volte affrontata nei film della FAI: la perdita dell'onore. Nel 1913 verranno realizzati altri tre film sull'argomento: L'onore del banchiere, L'onore riconquistato, Per l'onore di una donna. La FAI non era nata col solo scopo di realizzare pellicole di alto valore artistico, ma intendeva anche «educare» gli spettatori. La frase di lancio del film chiarisce tale scopo: «In questo potente cine-dramma, come in tutti gli altri che il Consorzio Pathé ha prodotto, è manifesto il senso intimo di educare, presentando il vizio nelle sue brutture, affinché lo si fugga».

Dall'amore al disonore è uno dei primi film che si distacca dalla produzione consueta della FAI, il film in costume. Ad esso si preferisce il «cine-dramma», ossia un soggetto contemporaneo, scritto appositamente per il cinema. L'ispirazione nasce da vicende comuni; non più i palazzi nobiliari di una volta, ma i salotti borghesi dei primi del Novecento. I pugnali e le pozioni magiche lasciano il posto alle pistole.

La presente copia è stata restaurata nel 1996, a partire da un interpositivo su supporto di sicurezza, conservato presso la Cinémathèque Française. La copia francese derivava da un negativo nitrate di prima generazione. In fase di duplicazione, erano state mantenute le code d'identificazione che, originariamente, distinguevano i vari rulletti di negativo non montati. Grazie ai codici riportati in esse, è stato possibile ricostruire i colori: la copia presenta sia imbibizioni sia viraggi. Le didascalie – assenti dalla copia – sono state ricostruite grazie al ritrovamento della sceneggiatura originale del film, conservata presso la Bibliothèque Nationale de France.

«The sad and pitiful passion which overtakes the soul of a well-born young man is manifested in this drama, skillfully conceived of and written by Guido Silvani, in which tragic and extremely moving fatality threatens.» («Rivista Pathé», 6/10/1912)

From its very title, the film brings up an issue which would be dealt with on more than one occasion by FAI films: the loss of honor. In 1913, three more films were made on that subject: L'onore del banchiere, L'onore riconquistato, Per l'onore di una donna. FAI was not founded with the sole aim of making films of high artistic value. It also intended to «educate» its audiences, to propose moral principles to follow. One of the film's publicity slogans states this aim clearly: «Evident in this powerful film drama, as in all the others produced by the Pathé Consortium, is the intimate sense of educating, by showing vice at its ugliest, until it is fled from».

Dall'amore al disonore was one of the first films to break away from the usual FAI production of period films. We are no longer dealing with adaptations of theatrical texts or novels; film dramas are now preferred, meaning a story written specifically for the cinema. Inspiration was taken from common events which took place in modern times; no longer set in noble palaces but in the bourgeois drawing rooms of the early 1900s. Daggers and magic potions were abandoned for pistols.

The present print was restored in 1996, starting from an interpositive on safety stock, held by the Cinémathèque Française. The French print came from a first generation nitrate negative, and during duplication, the identification codes were maintained which originally distinguished the various reels of the unassembled negative. Thanks to these codes, it was possible to reconstruct the colors, thus the print is both tinted and toned. In regard to the intertitles, absent from the print, an original script, held at the Bibliothèque Nationale de France.

LA GIUSTIZIA DELL'ABISSO Italia, 1912

<Cast: Fernanda Battiferri (Rosita), Ettore Berti (Pietro Valdati), Maddalena Céliat (Olga), Vittorio Rossi Pianelli (Randaldi). Prod.: Film d'Arte Italiana <35mm. L. or.: 595 m. L.: 450 m. D.: 22' a 16 f/s. Col. Didascalie italiane / Italian intertitles <Da: Cineteca di Bologna e Cinémathèque Française <Restaurato nel 1996 presso L'Immagine Ritrovata / Restored in 1996 by L'Immagine Ritrovata

Tra i film che, a partire dal 1912, segnano una nuova era per la FAI, troviamo *La giustizia dell'abisso*, «forte cine-dramma della vita sociale». In effetti, è il primo film che sembra voler affrontare i problemi della classe operaia. Rosita è stata licenziata e i suoi colleghi, capeggiati da Valdati, per solidarietà decidono di scioperare fin quando la donna non sarà riammessa al lavoro. Il padrone interviene con forza e non solo non reintegra l'operaia, ma licenzia tutti i «sobillatori» dello sciopero. Il film sembra a prima vista appoggiare la lotta dei lavoratori, ma in realtà la giustizia di cui si parla non ha niente a che vedere con quella di classe... Il film ebbe una larga distribuzione e fu apprezzato anche per la presenza dell'impareggiabile Pathécolor.

Il restauro del film, risalente al 1996, è partito dal ritrovamento del negativo originale su supporto nitrate, non montato, conservato alla Cinémathèque Française. Tale copia, però, è incompleta. Su trentasei quadri, mancano i seguenti undici (compreso l'intero finale): 1, 2, 10, 14, 16, 24, 32, 33, 34, 35, 36. Fortunatamente, è stata ritrovata la sceneggiatura originale del film, conservata presso la Bibliothèque Nationale de France, Département des Arts du Spectacle, che ha permesso sia l'individuazione dei quadri mancanti sia la ricostruzione delle didascalie, tradotte in italiano. In fase di restauro si è deciso di inserire delle brevi note riassuntive, indicate con una grafica diversa rispetto alle didascalie, per meglio comprendere la trama e la struttura del film.

Among the films which, starting in 1912, heralded a new era for FAI, we find *La giustizia dell'abisso*, defined as a «Strong film drama of social issues». Indeed, it is the first film which seems to want to deal with the problems of the working class. Rosita has been fired and her colleague, led by Valdati, decide to strike until the woman regains her job. The owner takes forceful action, and not only does he not give the woman her job back, but he also fires all the «instigators» of the strike. At first glance, the film seems to support the class struggle, but in reality things go quite differently, and the justice spoken of has nothing to do with that of the classes... The film enjoyed widespread distribution, and was furthermore appreciated for its use of the unparalleled Pathécolor.

Restoration of the film, which dates back to 1996, began from the finding of an original, unassembled nitrate negative, held at the Cinémathèque Française. That copy was however incomplete. Out of 36 scenes, the following eleven were missing (including the ending in its entirety): 1, 2, 10, 14, 16, 24, 32, 33, 34, 35, 36. Fortunately the original script was found at the Bibliothèque Nationale de France, Département des Arts du Spectacle, which allowed us both to identify the missing scenes and to reconstruct the intertitles and then translate them into Italian. During restoration it was decided to insert brief notes, indicated by a different graphic style than the intertitles, to aid in better understanding of the plot and film structure.

LUCREZIA BORGIA Italia, 1912 Regia: Gerolamo Lo Savio

<Sc.: Ugo Falena. F.: Raoul Aubourdier. Cast: Vittoria Lepanto (Lucrezia Borgia), Achille Vitti (Cesare Borgia), Gustavo Serena (Maffio Riari), Giovanni Pezzinga (Alfonso d'Este). Prod.: Film d'Arte Italiana / S.A. Pathé Frères <35mm. L. or.: 720 m. L.: 662 m. D.: 33' a 16 f/s. Bn e pochoir. Didascalie olandesi / Dutch intertitles <Da: Nederlands Filmmuseum e Cinémathèque Française

La Film d'Arte Italiana, per la realizzazione di film storici, si è sempre rivolta alla storia nazionale. Questi film si distinguevano in due gruppi: quelli che cantavano le «gesta» delle grandi famiglie nobiliari che avevano dominato l'Italia - i Borgia, i Medici, i Colonna, gli Este, i Doria... - e quelli ambientati in epoca risorgimentale. Lucrezia Borgia, ovviamente, fa parte del primo gruppo.

Realizzato nello stesso anno di Cesare Borgia (1912), questo film ebbe un successo mondiale. Fu infatti distribuito non solo in Europa, ma anche negli Stati Uniti: «Con Lucrezia Borgia abbiamo uno degli episodi che contrassegnano una carriera ricca di ritratti storici. All'interno di un cast vasto e competente, spicca l'interpretazione dell'attrice che impersona Lucrezia, nel pieno della propria maturità artistica e del proprio talento. Affascinante per natura, ella possiede tutte le astuzie e i sottili modi persuasivi propri di un'esperta donna di teatro». («The Moving Picture World», 1913)

Film d'Arte Italiana always drew upon national history when making historical films, which can be divided into two groups: those that exulted the exploits of great noble families that dominated Italy - the Borgias, the Medicis, the Colonnas, the Estes, the Dorias... - and those set during the Risorgimento. Lucrezia Borgia obviously falls into the former category.

Made in the same year as Cesare Borgia (1912), this film was successful around the world. Not only was it distributed throughout Europe, but also in the United States: «Lucrezia Borgia has chosen to portray part of a life rich with historical memories. The numerous cast is quite competent, but the actress in the role of Lucrezia particularly stands out. Her talent has reached full maturity. She is naturally charming, possessing all the wiles and subtle manners that distinguish an experienced actress.» («The Moving Picture World», 1913)

IL RITRATTO DELL'AMATA Italia, 1912 Regia: Gerolamo Lo Savio

<Sc.: Guido Silvagni. Cast: Maddalena Céliat (Lucy Wetson), Cesare Dondini (Lord Wetson), Vittorio Rossi Pianelli (il pittore Maurizio Alma). Prod: Film d'Arte Italiana <35mm. L.: 705m. D.: 30' a 16 f/s. Didascalie italiane / Italian intertitles <Da: Cineteca di Bologna e Cinémathèque Française <Restaurato presso L'Immagine Ritrovata / Restored by L'Immagine Ritrovata

«Dramma di estetica e di passione, questa favola palpitante di vita riproduce un episodio d'amore della esistenza di un artista e di una signora: lo smarrimento dei sensi, la vertigine del peccato, il fascino della passione, tutto contribuirebbe a travolgere i protagonisti di questo dramma se una provvida pendenza non li salvasse. Ma l'apparenza li accusa – e solo il candore di una fanciulla sa rimettere gli avvenimenti sulla via della verità.» («Rivista Pathé», 20/10/1912) Il ritratto dell'amata è, insieme a La modella, un film che tocca il rapporto tra l'artista e la propria Musa ispiratrice, tra l'artista e la propria opera d'arte, basandosi su un intreccio amoroso. Il film fu sapientemente diretto da Gerolamo Lo Savio, uno dei principali registi della FAI, insieme a Falena. Per Lo Savio, questo film sarà uno degli ultimi: al tempo stesso Consigliere delegato della FAI, egli nel 1914 deciderà di porre fine alla carriera da regista per dedicarsi attivamente all'amministrazione della società.

Il restauro è stato realizzato a partire da un negativo originale su supporto nitrato proveniente dalla Cinémathèque Française. La copia presentava tutti i quarantuno quadri indicati in sceneggiatura. Essa è stata trasferita su supporto di sicurezza nel 1996. I lavori sono poi ripresi al fine di ottenere una copia

positiva completa di didascalie. Per quel che riguarda queste ultime, esse non erano presenti nella copia originale, come accade di consueto quando ci si trova di fronte ad un negativo. Sono state ricostruite grazie al ritrovamento della sceneggiatura originale del film, conservata presso la Bibliothèque Nationale de France, Département des Arts du Spectacle. In francese nella sceneggiatura, esse sono state tradotte in italiano ed inserite nei punti corrispondenti indicati sia dalla sceneggiatura sia sul negativo.

«A drama of aesthetics and passion, this story pulses with life, depicting an episode of love in the existence of an artist and a lady: the loss of judgement, the giddiness of sin, the fascination of passion, all this would contribute to dragging the protagonists into the drama, were it not for an inclination towards prudence. But appearances accuse them – and only the candor of the young girl will succeed in putting things back on the road to truth». («Rivista Pathé», 20/10/1912) Il ritratto dell'amata, together with La modella, deals with the relationship between artist and muse, between an artist and his work, with a love story at its base. The film was masterfully directed by Gerolamo Lo Savio, one of the main directors at FAI, along with Falena. This would however be one of Lo Savio's last films. Acting at the same time as Managing Director of FAI, in 1914 he decided to bring his directing career to a close in order to dedicate himself full time to managing the company.

Restoration started from an original nitrate negative from the Cinémathèque Française, which included all forty-one scenes indicated in the script. The copy was transferred to safety stock in 1996. Work was then begun to obtain a positive print complete with intertitles, which were not present in the original copy, as is often the case when dealing with a negative. The original script held at the Bibliothèque Nationale de France, Département des Arts du Spectacle, was used to reconstruct the intertitles, which were translated from French to Italian and cut in as indicated by the script and on the negative itself.

ROMEO E GIULIETTA Italia, 1912 Regia: Ugo Falena

<Sog.: da «Romeo and Juliet» (1595) di William Shakespeare. Cast: Francesca Bertini (Giulietta), Gustavo Serena (Romeo), Giovanni Pezzinga (Tebaldo). Prod.: Film d'Arte Italiana / S.A. Pathé Frères. <35mm. L. or.: 725 m. L.: 680 m. D.: 34' a 16 f/s. Pochoir / stencil. Didascalie olandesi / Dutch intertitles <Da: Nederlands Filmmuseum

Iscritto nel 1912 nel pubblico registro delle opere protette, questo film fu distribuito in tutto il mondo, riscuotendo ovunque un enorme successo.

«Ecco una bella trasposizione della tragedia di Shakespeare, con quadri interpretati in modo elegante piuttosto che energico. Le scenografie sono accurate e, insieme agli arredi, ai costumi e a tutto ciò che di solito viene definito «messa in scena», assai encomiabili. Il film è, o sembra, ambientato in un magnifico palazzo ed è uno dei più belli che abbiamo visto da qualche tempo a questa parte. Entrambi i rulli sono pieni di poesia». («The Moving Picture World», 18/1/1913)

«Tutta la grazia e la giovinezza dei celebri amanti, tutta la tenerezza e la squisita poesia del loro idillio, il trasporto e il furore dei partigiani dei Montecchi e dei Capuleti, rivivono con una verità che colpisce in questa magnifica scena cinematografica. Interpretato da artisti di prim'ordine, messo in scena nei luoghi stessi della sua azione, questo film è una evocazione magistrale della vita medievale a Verona.» («Le Cinéma et l'Echo du Cinéma réunis», 12/9/1912) «Giulietta e Romeo penetra facilmente l'animo degli spettatori e li commuove; è un'opera di incontestato valore per contenuto e per genialità di forma.» (S. Z., «L'Illustrazione Cinematografica», 1/3/1912)

Oggi è possibile ammirare la copia completa di colori originali. Essa, infatti, è stata restaurata, nel 1997, dal Nederlands Filmmuseum, a partire da due positivi originali nitrate (lungi rispettivamente:

250 m. e 649 m.), colorati au pochoir. Duplicando tali copie su internegativo colore, è stato possibile conservare i colori originali.

Enrolled, in 1912, in the public registry of protected works, this film was distributed worldwide, meeting with incredible success everywhere it went.

«This beautiful illustration of Shakespeare's tragic story is acted with grace rather than power. The sets are lovely, as well as the furniture and costumes. All those aspects usually grouped under 'staging' are also praiseworthy. It seems to have been filmed in a magnificent palace, and is definitely one of the most beautiful pictures we have seen in some time. Both reels are quite poetic.» («The Moving Picture World», 18/1/1913)

«The grace and youth of the famous lovers, all the tenderness and the exquisite poetry of their romance, the passion and fury of the Montague and Capulet partisans, all take life with striking realism in this magnificent cinematic work. Interpreted by top level actors, staged in the very places in which the story took place, this film majestically evokes medieval life in Verona.» («Le Cinéma et l'Echo du Cinéma réunis», 12/9/1912) «Romeo and Juliet pierces spectator's souls, moving them; it is an unquestionably valuable work both for its content and for the brilliance of its form.» (S. Z., «L'Illustrazione Cinematografica», 1/3/1912)

Today, we can admire this film with its original colors. The print was restored, in 1997, by the Nederlands Filmmuseum, from two original nitrate positives (respective lengths: 250 m. and 649 m.) with stencil coloring. By producing a color dupe negative of these copies, it was possible to preserve their original colors.

LA SEDIA DEL DIAVOLO Italia, 1912

<Cast: Vittorio Rossi Pianelli (Paolo), Nora De Ferrari (Elena Sizeland). Prod.: Film d'Arte Italiana. <35mm. L.: 720 m. D.: 34' a 16 f/s. Imbibita e virata / Tinted and toned. Didascalie italiane / Italian Intertitles <Da: Cineteca di Bologna e Cinémathèque Française <Restaurato nel 1996 presso L'Immagine Ritrovata / Restored in 1996 by L'Immagine Ritrovata

Insolito rispetto al genere di film prodotti dalla FAI, La sedia del diavolo fu definito un «avvincente dramma brigantesco». «I pregi di invenzione, di svolgimento e di interpretazione che si accolgono in questa film sono tali che non è esagerato prevedere uno dei migliori successi della Film d'Arte Italiana che variando sempre più il suo repertorio si afferma produttrice di prim'ordine in tutti i generi del cinema-teatro». («Rivista Pathé», 15/9/1912)

In effetti, come previsto, il film ebbe un grande successo. «La messa in scena dell'opera è bella - anche se in un certo senso piuttosto inusuale - perché, oltre all'efficace contrasto fra la regione di montagna, dove si trova il rifugio dei briganti, e le scene che si svolgono a Roma e dintorni, gli interni sono molto convincenti e non fanno affatto pensare a uno studio fotografico. I costumi e gli accessori di scena sono estremamente pittoreschi e restituiscono un'idea molto fedele dei primi decenni del secolo scorso. («The Bioscope», 19/9/1912)

La sedia del diavolo è stato restaurato nel 1996, a partire da un negativo originale nitrate ritrovato alla Cinémathèque Française. La copia è arrivata integralmente. Mancavano, invece, le didascalie, ricostruite grazie al ritrovamento della sceneggiatura originale, conservata presso la Bibliothèque Nationale de France, Département des Arts du Spectacle, e tradotte in italiano. Grazie al Desmetcolor è stato possibile restituire alla copia splendide combinazioni di imbibizioni e viraggi.

Unusual in respect to the genre of films normally produced by FAI, La sedia del diavolo was defined «a winning drama of brigands». «The excellence in invention, treatment, and acting, seen in this film, is such that it would be no exaggeration to predict it as one of the major successes of Film d'Arte

Italiana which, by continuing to vary its repertoire, is establishing itself as a first-class producer in all genres of cinema-theater». («Rivista Pathé», 15/9/1912)

Indeed, as predicted, the film met with enormous success. «The film has been beautifully staged – indeed, unusually in one respect – for in addition to the effective contrast between the mountainous country of the brigands retreat and the scenes which take place in and about Rome, the interiors are quite convincing, and give no suggestions of the photographic studio. The costumes and accessory details are exceedingly picturesque, and give a very fair idea of its period, the earlier decades of the last century.» («The Bioscope», 19/9/1912)

La sedia del diavolo was restored in 1996 from an original nitrate negative found at the Cinémathèque Française. The copy was complete, but the intertitles were lacking. An original script found at the Bibliothèque Nationale de France, Département des Arts du Spectacle, made it possible to reconstruct the intertitles and translate them into Italian. Thanks to Desmetcolor it was possible to return the print to its original combination of tinting and toning.

STELLINA, LA PESCATRICE DI VENEZIA Italia, 1912

<Cast: Maddalena Céliat. Prod.: Film d'Arte Italiana <35mm. L. or.: 640 m. D.: 29'. Didascalie francesi / French intertitles <Da: C.N.C. - Les Archives du Film

«Un singolarissimo dramma d'amore che lega la umile figlia di un pescatore a un nobile e ricco libertino seduttore, e trattato con un senso della verità profondo e raro, è questa la storia di Stellina che la Film d'Arte Italiana ha magnificamente riprodotto sullo scenario naturale di Venezia. La prima parte profondamente sentimentale non prepara la seconda, tragica, che sopraggiunge inattesa e tristissima – ma vivamente efficace. Fra le belle produzioni moderne della Film d'Arte Italiana questa è fra le più armoniche e suggestive: la sua drammaticità realista le assicura un successo vivissimo.» («Rivista Pathé», 26/1/1913)

«Il lavoro si presenta assai buono e per l'insieme dei quadri e per l'interpretazione, ma la fine non persuade. Buonissima la fotografia ed ottima, come sempre, la coloritura.» («L'Illustrazione Cinematografica», 5-10/3/1913)

Il film, in seguito ad una stroncatura su «L'Adriatico» di Venezia, diede luogo ad un dibattito sul concetto di critica e su come essa avrebbe dovuto comportarsi, sui suoi diritti ma anche sui suoi doveri, affermando l'importanza del pubblico quale giudice indiscusso.

La copia è stata restaurata riproponendo i colori per i quali era stata tante volte apprezzata.

«This unique love story brings together the humble daughter of a fisherman and a rich, aristocratic, libertine seducer. Handled with a rare and profound sense of truth, it is the story of Stellina, magnificently reproduced in its natural setting of Venice by Film d'Arte Italiana. The first part is profoundly sentimental, not preparing audiences at all for the tragic second part, which comes unexpected and sadly – though it is highly effective. Among the fine modern productions by Film d'Arte Italiana, this is one of the most harmonic and suggestive: its realistic dramatic force will ensure its success.» («Rivista Pathé», 26/1/1913)

«The work is quite good both for its body of scenes and for its acting, but the ending is not convincing. The photography is excellent and, as always, the coloring is first-rate.» («L'Illustrazione Cinematografica», 5-10/3/1913)

Following a scathing review in the Venice paper «L'Adriatico», the film provoked a heated debate on the concept of criticism, on how critics should behave, on their rights but above all on their obligations, affirming the importance of the public as unquestionable judge.

The print was restored to its original colors, for which it had been quite appreciated.

L'ASSALTO FATALE Italia, 1913 Regia: Gerolamo Lo Savio

<Sog. e sc.: Ugo Falena, Gerolamo Lo Savio. Cast: Ettore Berti (il banchiere Dorsani), Paola Monti (Regina d'Arnano), Agesilao Greco (Guido), E. Pini. Prod.: Film d'Arte Italiana. <35mm. L. or.: 730 m. D.: 34' a 16 f/s. Didascalie italiane / Italian intertitles <Da: Cineteca di Bologna e Cinémathèque Française <Restaurato presso L'Immagine Ritrovata / Restored by L'Immagine Ritrovata

Sia il soggetto sia la sceneggiatura del film sono stati scritti, a quattro mani, dai due principali protagonisti della FAI: Gerolamo Lo Savio e Ugo Falena. Anche per ciò che riguarda la stesura di tali testi, vi era una sorta di distribuzione dei compiti tra i due, che già si avvicendavano alla regia. Lo Savio si occupò della stesura di tre sole sceneggiature, due delle quali scritte, nel 1913, insieme a Falena (Armi e amori e L'assalto fatale). Quest'ultimo, invece, negli anni di permanenza alla Film d'Arte, realizzò almeno 18 tra riduzioni, soggetti e sceneggiature, confermandosi l'autore più prolifico che la FAI abbia mai avuto. D'altra parte, Falena, prima di lavorare per il cinema, era già uno stimato regista e autore di famose pièces teatrali, mentre Lo Savio era principalmente un avvocato. Il film ebbe un notevole successo e la critica lo definì un capolavoro. «Ricordo il grande film d'arte: L'assalto fatale che è un vero capolavoro, impeccabile la esecuzione nei suoi più minuti particolari, impeccabile la interpretazione degli artisti tutti.» (Di Fazio, «L'illustrazione Cinematografica», 2-25/8/1913) Al film partecipa anche, nella sua unica apparizione cinematografica, Agesilao Greco (1867-1963), uno tra i maggiori campioni italiani di scherma, che darà modo di ammirare le sue prodezze nell'assalto fatale. La copia è stata restaurata a partire dal negativo originale nitrato, ritrovato alla Cinémathèque Française. Parzialmente incompleta – manca un solo quadro, il 22° – essa era priva di didascalie, che sono state ricostruite grazie al ritrovamento della sceneggiatura originale del film, conservata presso la Bibliothèque Nationale de France, Département des Arts du Spectacle, e tradotte in italiano.

Both the scenario and the script for this film were written by two pairs of hands, those of the two main protagonists at FAI: Gerolamo Lo Savio and Ugo Falena. In regard to the writing of the texts, the two men, who already alternated in directing, divided the work between them. During his career, Lo Savio only wrote three screenplays, two of which were co-written in 1913, with Falena (Armi e amori and L'assalto fatale). Falena instead produced almost 18, counting adaptations, scenarios, and scripts, making him the most prolific writer in the history of FAI. It should be said, though, that prior to working in the cinema, Falena was already a respected director and writer of stage plays, while Lo Savio worked primarily as an attorney. The film was remarkably successful, defined by critics as a masterpiece. «I remember the great art film L'assalto fatale, which is truly a masterpiece, impeccably made down to its most minute details, and impeccably played by all the artists.» (Di Fazio, «L'illustrazione Cinematografica», 2-25/8/1913) Also appearing in the film, in his sole onscreen appearance, was the great Italian fencing champion Agesilao Greco (1867-1963), who gave audiences a chance to admire his bravado in the final assault.

The print was restored from an original nitrate negative found at the Cinémathèque Française. Partially incomplete –lacking scene n. 22 – it was also lacking intertitles, reconstructed thanks to an original script of the film held at the Bibliothèque Nationale de France, Département des Arts du Spectacle, and then translated into Italian.

IL BACIO DELLA GLORIA Italia, 1913

<Sc.: Louis Z. Rollini. Cast: Ettore Berti (il generale Barbaresco), Guido Brignone (Gustavo Panelli), Paola Monti (Francesca). Prod.: Film d'Arte Italiana <35mm. L. or.: 510 m. D.: 21' a 16 f/s. Didascalie italiane / Italian intertitles <Da: Cineteca di Bologna e Cinémathèque Française <Restaurato nel 2002 presso L'Immagine Ritrovata / Restored in 2002 by L'Immagine Ritrovata

La realizzazione di film patriottici non è una rarità nel panorama della produzione FAI. Il bacio della gloria è uno di questi, insieme a *Armi e amori* (1913) e *Per la Patria!* (1915).

«Nel discorso della Corona, che inaugurava la XIV Legislatura, il Sovrano d'Italia accentuando e sottolineando con la voce il periodo che tramandava alla storia la gloriosa conquista della Libia, inviava un caldo saluto ai valorosi che combatterono ed agli eroi che caddero per la grandezza della Patria. Come risposta degna dell'Augusta parola, la Casa Pathé ha pubblicato, subito dopo, questa patriottica film, che riassume uno dei tanti episodi di valore che ornarono di gloria le nostre bandiere. [...] La fotografia è meravigliosa, diafana, a luci tangenti, quasi stereoscopica, ed illustra così armonicamente intonata, ambienti, panorami, scene, che rispondono all'altezza del soggetto, [...] e che l'arte cinematografica, pertanto, ha saputo baciare con il vivido raggio di uno schermo luminoso.» («Rivista Pathé», Milano, 14/12/1913)

Il film presenta un'interessante scena di battaglia caratterizzata da una lunga serie di campi e controcampi tra le armate nemiche. «L'obiettivo ha preso i due campi nemici, gli arabi che fra le palme delle dune insidiano i nostri, e gli Italiani, che esauriti i grossi pezzi di guerra, innestano la baionetta e li inseguono alle calcagna. Mai, nelle cinematografie che riproducevano l'azione della campagna Libica, noi abbiamo potuto vedere il campo nemico, e scrutare tra le file turco-arabe, la loro insidiosa strategia; in questa film la doppia azione dei combattenti, mostrataci simultaneamente, riesce di un sommo ed emozionante interesse, ed è una vera novità.» («Rivista Pathé», 14/12/1913) Il bacio della gloria ebbe larghi consensi, sia da parte del pubblico sia da parte della critica, che si soffermò a lodare la bravura degli attori e la bellezza della fotografia, ma orientò la sua attenzione soprattutto sulla capacità del film di suscitare «sentimenti caldi di amor di Patria».

La copia, priva di alcuni quadri, è stata restaurata a partire dal negativo originale nitrato ritrovato alla Cinémathèque Française. Le didascalie, assenti dal negativo, sono state ricostruite grazie al ritrovamento della sceneggiatura originale del film, conservata presso la Bibliothèque Nationale de France, Département des Arts du Spectacle, e tradotte in italiano.

The making of patriotic films was not rare among FAI productions, and *Il bacio della gloria* is one example, together with *Armi e amori* (1913) and *Per la Patria!* (1915).

«In the Speech from the Throne, which opened the 14th Legislature, the King of Italy stressed and underscored with his words the period recalling the story of the glorious conquering of Libya, sending warm greetings to the courageous men who fought, and to the heroes who fell, for the loftiness of their Country. In a response worthy of these august words, immediately thereafter Pathé released this patriotic film which tells one of the many stories of courage which bring glory to our flag. [...] The photography is wonderful and diaphanous, almost stereoscopic with side lighting, harmoniously illustrating environments, panoramas and scenes which successfully reach the same level as the story, and which the art of cinema has blessed with the bright ray of a luminous screen.» («Rivista Pathé», 14/12/1913)

The film contains an interesting battle scene, noteworthy for the long series of shots and reverse shots between the two opposing armies. «The camera shows the two enemy camps. Among palm trees and sand dunes, the Arabs set out to attack our men, and, as the larger artillery has run out, the Italians engage their bayonets, responding quickly to the enemy. Never before, in films portraying actions from the Libyan campaign, have we had the chance to see the enemy camp and study their insidious strategies in the midst of the Turkish-Arabic ranks. This remarkable and exciting film, which simultaneously shows us the dual actions of the fighters, is truly a novelty.» («Rivista Pathé», 14/12/1913) *Il bacio della gloria* met with ample consensus on the part of both audiences and critics, who noted the good acting and the beautiful photography, but who gave attention above all to the film's ability to evoke «passionate feelings of love for our Country».

This print, which is missing several scenes, was restored from an original nitrate negative found at the Cinémathèque Française. The intertitles, missing from the negative, were reconstructed thanks to an original script of the film held at the Bibliothèque Nationale de France, Département des Arts du Spectacle, and translated into Italian.

RESTO UMANO Italia, 1913

<Cast: Maddalena Céliat (Bianca Mario), Ettore Berti (dottor Mario), Guido Brignone (Massimiliano d'Altamura), Paola Monti. Prod.: Film d'Arte Italiana <35mm. L.: 615 m. D.: 29' a 16 f/s. Imbibita e colorata / Tinted and toned. Didascalie italiane / Italian intertitles <Da: Cineteca di Bologna e Cinémathèque Française <Nuova edizione 2002 a colori da L'Immagine Ritrovata / New edition 2002 in colour from L'Immagine Ritrovata

«Gran successo della film Resto Umano, interessante e sensazionale dramma in due parti del Consorzio Pathé costituente una delle tante scene della seduzione che purtroppo avvengono ai nostri giorni.» («La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», 15/5/1913)

Chi è il «resto umano»? Il film racconta la storia di una moglie insoddisfatta che legge Madame Bovary e abbandona il tetto coniugale per inseguire un giovane poco affidabile. L'epilogo del film mostra il suo cadavere pronto per essere sottoposto ad autopsia. Il medico che verrà chiamato a compierla sarà proprio il marito, ignaro della sua sorte. È dunque il cadavere il «resto umano» che dà il titolo al film? La trama, in realtà, è stata costruita intorno al medico, il dottor Mario, e sta in questo la vera modernità del film. Il vero «resto umano», dunque, non è il cadavere, ma proprio quest'ultimo, che, già ferito dall'abbandono della moglie, si trasforma in un povero pazzo.

Il restauro del film era già stato realizzato nel 1996, a partire da un duplicato positivo su supporto di sicurezza, conservato dalla Cinémathèque Française. Alla luce di nuove conoscenze relative ai colori, il film presentato oggi appare in una veste nuova, ricca di imbibizioni e viraggi, ottenuti grazie al Desmetcolor. Le didascalie, assenti dal negativo, sono state ricostruite grazie al ritrovamento della sceneggiatura originale del film, conservata presso la Bibliothèque Nationale de France, Département des Arts du Spectacle, e tradotte in italiano.

«A great success, the film Resto Umano is an interesting and sensational two-part drama by the Pathé Consortium, which contains one of the many scenes of seduction that unfortunately occur in our day in age.» («La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», 15/5/1913)

Who is the «human remains»? The film tells the story of an unsatisfied wife who reads Madame Bovary and abandons her conjugal home to follow an unreliable young man. The epilogue of the film shows her corpse about to undergo an autopsy. The doctor called to perform the autopsy is precisely her husband, unaware of his fate. Thus, is the corpse the «human remains» which gives the film its name? In reality, the plot centers on the doctor, Dr. Mario, and it is here that the true modernity of the film lies. The true «human remains» are not constituted by the corpse, but instead by the doctor who is hurt because his wife has abandoned him, and who is reduced to a poor madman.

Restoration of the film was carried out in 1996, from a positive dupe on safety stock, held by the Cinémathèque Française. In light of new information regarding the colors, the film can now be seen with the rich, original tinting and toning, thanks to Desmetcolor. The intertitles, missing from the negative, were reconstructed thanks to an original script of the film held at the Bibliothèque Nationale de France, Département des Arts du Spectacle, and translated into Italian.

SPLENDORE E DECADENZA Italia, 1914

<Sc.: duca Lucio Caracciolo d'Acquara. Cast: Ettore Berti (principe Pietro di Veio), Lola Visconti-Brignone (Alice), Guido Brignone (Paolo). Prod.: Film d'Arte Italiana <35mm. L.: 936 m. D.: 51' a 16 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles <Da: Cineteca di Bologna e Cinémathèque Française

«Dramma patetico – tre atti del Duca Caracciolo d'Acquara – è profondamente commovente perché ispirato alla lotta dei più forti sentimenti umani contro le violenze del destino.» («La Stampa», 27/3/1914) Il film tratta la storia del principe Pietro di Veio che, divenuto attore cinematografico, si innamora della sua partner sul set, Alice, che lo tradisce. In una scena del film – che i due attori devono interpretare – è previsto che lui uccida lei. Pietro interpreta il suo ruolo senza tradire alcuna emozione, ma, nella scena finale, vinto dalla gelosia, uccide la compagna.

Splendore e decadenza è di notevole interesse per due motivi. Innanzi tutto perché è uno dei pochi esempi, se non l'unico tra i film della FAI, di metacinema. Inoltre, ci permette di vedere gli uffici e gli studi del teatro di posa della FAI, di via Alessandro Torlonia.

«A pathetic drama – three acts by Duke Caracciolo d'Acquara – the film is deeply moving because it is inspired by strong human feelings fighting against the violence of destiny.» («La Stampa», 27/3/1914) The film tells the story of prince Pietro di Veio who, after becoming a film actor, falls in love with his screen partner Alice, who is unfaithful to him. In one scene of the film – which the two actors are to play – he must murder her. Pietro plays his role without betraying his emotions, but in the final scene won over by his jealousy, he kills his partner.

Splendore e decadenza is very interesting for two reasons. Firstly, because it is one of few examples, if not the only one among FAI films, of metacinema. It furthermore gives us an opportunity to see FAI's offices and studios on via Alessandro Torlonia.

USURAIIO E PADRE Italia, 1914

<Cast: Ettore Berti (Giacomo Arnaldi), Guido Brignone (Paolo Adini), Stefano Bissi (Isacco Sabatini), Paola Monti (Giulietta). Prod: Film d'Arte Italiana <35mm. L.: 1065 m. D.: 50' a 16 f/s. Didascalie italiane / Italian intertitles <Da: Cineteca del Comune di Bologna e Cinémathèque Française <Nuova edizione 2002 da L'Immagine Ritrovata

Il film, è conosciuto anche con il titolo L'ipocrita smascherato. È innovativa, rispetto agli altri film della FAI, la scena in cui l'usuraio si trova sul treno e guarda fuori dal finestrino, realizzata con una sorta di «carrello a seguire». La macchina da presa era stata fissata all'esterno del treno e, all'inizio della corsa, filmava il paesaggio in movimento. Molte riprese sono state realizzate in esterni. Sono numerosi gli scorci di Roma proposti, tra cui Castel Sant'Angelo. Alcune scene, ambientate in spiaggia, furono probabilmente realizzate sulla costa laziale.

Il film riscosse notevoli apprezzamenti da parte della critica. «Un film emozionante: ha delle bellissime scene. Gli artisti esecutori meritano le più vive congratulazioni ed ogni elogio.» (Lazzaro, «La Cine-Fono», Napoli, 4/4/1914) Una curiosità: nella versione distribuita in Gran Bretagna, il personaggio interpretato da Ettore Berti si chiama Giacomo Riva e non Giacomo Arnaldi.

Il film è stato restaurato a partire da un negativo originale nitrato conservato dalla Cinémathèque Française. La copia presentava tutti i sessantasei quadri indicati in sceneggiatura. Le didascalie sono state ricreate a partire dal visto di censura del film e da materiale non filmico ritrovato.

This film is also known by the title L'ipocrita smascherato. In respect to other FAI films, it contains quite an innovative scene, in which the loan shark is on a train, looking out the window, made with a sort of «track after» shot. The camera was fixed on the outside of the train, and when the train started

going, the camera filmed the moving landscape. Much of the footage was shot in exteriors. There are numerous views of Rome, including one of Castel Sant'Angelo, while several scenes are set on the beach, probably on the coast of Lazio.

The film was hailed by critics. «An exciting film: there are some beautiful scenes. The actors deserve heartfelt congratulations and praise.» (Lazzaro, «La Cine-Fono», Naples, 4/4/1914) An offhand note: in the version distributed in Great Britain, the character played by Ettore Berti was called Giacomo Riva instead of Giacomo Arnaldi.

The film was restored from an original nitrate negative found at the Cinémathèque Française. The print contained all sixty-six scenes indicated in the script. The intertitles were reconstructed starting from the censor approval of the film and from some non-filmic materials.

LA MODELLA Italia, 1916 Regia: Ugo Falena

<Sog.: Washington Borg. Cast: Stacia Napierkowska (Flora). Prod.: Film d'Arte Italiana <35mm. L.: 925 m. D.: 38' a 16 f/s. Col. Didascalie italiane / Italian intertitles <Da: Cineteca di Bologna e Cinémathèque Française <Restaurato nel 2002 da L'Immagine Ritrovata / Restored in 2002 by L'Immagine Ritrovata

«Nuda, ovvero Modella. La celebre Napierkowska si esibisce in questo film a «colori naturali». La signorilità delle scene e la grande arte della regina della scena muta non faranno mancare il pubblico, del quale la grande artista gode le simpatie.» («Corriere della Sera», 9/3/1917) Il film è conosciuto anche con il titolo Flora la modella. Ebbe alcuni problemi con la censura; si registra, infatti, un intervento di quest'ultima nel terzo atto. Fu sostituita la frase, riportata in didascalia, «Siamo sicuri che quel nudo acquisterà di pregio» con «Siamo sicuri che essa acquisterà di pregio». Anche il titolo del film, che originariamente doveva corrispondere a quello del soggetto – Nuda – scritto da Washington Borg, fu cambiato. Il film fu distribuito in Italia in ritardo rispetto alla prima proiezione parigina, avvenuta il 27 ottobre del 1916; arrivò nelle sale italiane, infatti, solo nel marzo dell'anno successivo.

La modella ha come protagonista Stacia Napierkowska, una danzatrice franco-polacca che si era fatta notare nel film della Pathé Notre Dame de Paris, diretto nel 1911 da Albert Capellani. Il film non fu un semplice successo, ma un vero e proprio trionfo, tanto che, in uno dei consueti incontri tra Lo Savio, Falena e Charles Pathé, i due italiani si pronunciarono dicendo: «La vorremmo qui con noi.» (Henri Bousquet, Vittorio Martinelli, in «Immagine», n. 8, 1988) Pathé fece inizialmente orecchie da mercante, preferendo presentare l'attrice-ballerina a fianco di grandi nomi, come Max Linder e Louis Feuillade. Nel 1914, costretto a ridimensionare la propria attività dallo scoppio della Prima Guerra Mondiale, decise di spedire la Napierkowska in Italia. Per la FAI l'attrice interpreterà ben diciannove film, molti dei quali diretti da Ugo Falena, diventando così la prima donna della casa di produzione italiana.

Il restauro del film è stato realizzato a partire da un negativo originale nitrate, trovato alla Cinémathèque Française. Grazie all'interpretazione dei codici dei colori iscritti sulla pellicola e attraverso il Desmetcolor, è stato possibile restituire alla copia i colori che la caratterizzavano un tempo. Le didascalie, assenti dal negativo, sono state ricreate a partire da materiale non filmico.

«Nude, or rather, Model. The renowned Napierkowska stars in this film in «natural colors». The refined nature of the scenes and the great art of this silent film diva will bring audiences, particularly fond of the great actress, in throngs.» («Corriere della Sera», 9/3/1917). The film is also known by the title Flora la modella. It ran into a few problems with the censors, and indeed the third act shows their intervention. The phrase in the intertitle stating «We're sure that nude will grow in value» became «We're sure it will grow in value». Even the title, originally supposed to correspond to the story –

Nuda – written by Washington Borg, was changed. The film was distributed in Italy only after the first release in Paris, held on 27 October 1916; it hit Italian theaters in March of the following year.

The star of *La modella* was Stacia Napierkowska, a Franco-polish dancer who had become famous for the Pathé film *Notre Dame de Paris*, directed by Albert Capellani in 1911. The film wasn't just a success, it was truly a blockbuster, and in one of the regular meetings between Lo Savio, Falena and Charles Pathé, the two Italians stated their mind, saying «We want her here with us.» (Henri Bousquet, Vittorio Martinelli, in «Immagine», n. 8, 1988) Initially, Pathé turned a deaf ear because he preferred to present the actress alongside big names like Max Linder and Louis Feuillade. However, in 1914, when he was forced to downsize his activities due to the start of WWI, he decided to send Napierkowska to Italy. She appeared in nineteen different films for FAI, many of which were directed by Ugo Falena, thus becoming the prima donna of the Italian production company.

Restoration of the film started from an original nitrate negative found at the Cinémathèque Française. through interpretation of the color codes written on the film and use of Desmetcolor, it was possible to return the print to its original, characteristic colors. The intertitles were missing from the print and were therefore reconstructed from non-filmic materials.

HIGHLIGHTS DELLA COMMEDIA EUROPEA

HIGHLIGHTS of european comedy

Con questo programma vogliamo rendere omaggio a quattro attori comici europei, due solisti e un duo: tutti leggende del loro tempo (con film che vanno dalla fine degli anni '10 agli anni '40) e tutti, a parte forse Karl Valentin, oggi inspiegabilmente caduti nel dimenticatoio. Ad eccezione di Chaplin, i comici americani raramente si riferivano in maniera diretta ai loro tempi (pensiamo a Laurel e Hardy, Langdon e persino ai Fratelli Marx, se si esclude *Duck Soup*). Viceversa, i grandi comici europei erano figure profondamente storiche, che riflettevano e a volte persino facevano parte della storia in modo determinante. Questi attori sono la storia: l'ironico Valentin, incredibilmente sopravvissuto nella Germania post-1933; i geni del cabaret ceco Voskovec e Werich, che negli anni '30 erano anche ai vertici del cabaret europeo, prima che il loro teatro venisse chiuso nel 1938; e Richard Massingham, che impersona il lato benevolo e pratico della vita, lo spirito inglese in tempi difficili.

Voskovec e Werich erano i due comici più celebri nella Cecoslovacchia degli anni '30 («i simboli più onorati di una grande epoca» secondo Josef Skvorecky), frutto di una sfrenata combinazione di dadaismo, circo, comiche del muto, jazz ceco e mille altri riferimenti artistici. Interpretarono quattro lungometraggi, sismografi delle correnti politiche dell'epoca, affrontando le realtà del capitalismo e del socialismo con straordinaria irriverenza e notevole intuizione. Due dei loro film furono diretti da Jindrich Honzl, abituale regista dei loro spettacoli teatrali, mentre Martin Fric, eminente uomo di spettacolo dell'epoca, diresse gli altri due.

La schietta e gioviale figura di Richard Massingham divenne famosa per aver mostrato ai propri connazionali come fare il bagno in tredici centimetri d'acqua. I suoi mini-film, che saranno presentati da Geoff Brown, sono una combinazione straordinariamente bizzarra di propaganda, risate a crepapelle e altro: chi non sarebbe curioso di saperne di più su un regista che, secondo Henri Langlois, era come «Méliès e Vigo messi insieme», il più grande tecnico e il più grande poeta del cinema inglese...

Con i suoi «grotesque», Karl Valentin esprimeva molte cose in più rispetto ai suoi più saggi contemporanei. Il suo corpo era un campo di battaglia tra l'anarchia e le tendenze piccolo-borghesi, ed egli stesso era l'assurdità in persona, un moderno cavaliere del ridicolo in tutti i sensi - secondo Ophüls (che con Valentin realizzò *Die verkaufte Braut*, uno dei suoi primi capolavori) un continuo improvvisatore che non si ripeteva mai, dunque assolutamente unico - un uomo che non raccontava

barzellette perché «era lui stesso una barzelletta», come diceva Brecht, che considerava Valentin alla pari di Chaplin.

We are celebrating four European comedians - two solo performers and one duo, all of whom were legends of their time (with films ranging from the late 1910s to the 1940s), and all of whom, except perhaps Karl Valentin, are inexplicably barely remembered today. With the exception of Chaplin, American comedians seldom referred very directly to their times (think of Laurel & Hardy, Langdon, or even the Marx Brothers with the exception of Duck Soup). Differently, the European greats were profoundly historical figures, reflecting and even making history to an extraordinary degree. These comedians are history - the ironical Valentin and his incredible survival in post-1933 Germany, the Czech cabaret geniuses Voskovec and Werich who were the acme of European cabaret in the 1930s before their theater was closed in 1938, and Richard Massingham who personifies the kindly, practical side of life and Englishness in critical times.

Voskovec and Werich were the two brightest comedy stars in Czechoslovakia in the 1930s («the most revered symbol of a great era» according to Josef Skvorecky), born out of a wild combination of dadaism, circus, silent comedy, Czech jazz, and anything connected with the arts. They made four feature films, seismographs of the political currents of that time, handling the realities of capitalism and socialism with fantastic irreverence and remarkable intuition. Two of their films were directed by Jindrich Honzl, their regular theatre director, while Martin Fric, leading all-round entertainment man of that era, directed the other two.

The round, jovial figure of Richard Massingham became famous for showing his countrymen how to bathe in five inches of water. His mini-films, introduced to us by Geoff Brown, are an exceptionally strange combination of propaganda, belly laughter, and something more: who could resist being curious about a filmmaker that, according to Henri Langlois, was simply the finest in England, «Méliès and Vigo combined», both the greatest technician and the greatest poet of British cinema...

With his «grotesques», Karl Valentin may have been on to something more than even his wisest contemporaries. His body was a battlefield of anarchy and petit-bourgeois tendencies, and he himself was absurdity incorporated, a modern knight of the ridiculous in all senses - according to Ophüls (who created *Die verkaufte Braut*, one of his early masterpieces, with Valentin) he was a constant improviser, never repeating himself and thus totally unique - a man who does not tell jokes, but who «is a joke», as defined by Brecht, who considered Valentin an equal of Chaplin.

VOSKOVEC & WERICH

HEJ-RUP! Cecoslovacchia, 1934 Regia: Martin Fric

<Tr. I.: Oh-issa! (Heave-Ho). Sc.: F. Formen. F.: Otto Heller. Mu.: Jaroslav Jezek, eseguita da Orchestr F.O.K. M.: Martin Fric. Scgf.: Guido Lagus, Rudolf Wels, Arnold Reimann. Su.: Bedrich Poledník. Cast: Jirí Voskovec (Filip Kornet), Jan Werich (Jakub Simonides), Helena Busová (Marta), Josef Skriván (Worst), Theodor Pistek (Brown), Zvonimir Rogoz, Alois Dvorky. Prod.: Meissner <35mm. L.: 2837 m. D.: 106' a 24 f/s. Bn. Versione ceca con sottotitoli francesi / Czech version with French subtitles <Da: Národní Filmovy Archiv

Nei camerini del Teatro liberato si è incontrata una bizzarra combriccola: un redattore, un boia ed un folle. Dopo una chiacchierata breve e piuttosto segreta, Voskovec e Werich, di comune accordo con il redattore, hanno deciso di scrivere qualcosa a proposito del loro film Hej-Rup!. Ecco il risultato:

«Durante la lavorazione di Hej-Rup! abbiamo goduto di piena libertà artistica: Mac Fric, noi e i nostri collaboratori. Quest'esigenza, ovvia in ogni impresa artistica, purtroppo è talmente rara nella

cinematografia ceca da dover essere sottolineata qualora si verifici. A differenza di altri imprenditori, Emil Meissner non ha messo bocca in nulla. Grazie a lui non abbiamo dovuto osservare riguardo:

1. Alle signore che sono imparentate o conoscenti dei signori che hanno relazioni con il mondo del cinema, o che affermano di averne.
2. Ai signori che sono altrimenti conoscenti delle signore dei summenzionati signori.
3. E neppure ad altri parenti dei parenti di queste signore e signori.

Allo stesso modo, nessuno ha preteso che nel nostro film il sole calasse esclusivamente alle spalle del Castello di Praga, che nel secondo rullo si facesse vedere la pastura dei gabbiani e che il protagonista del film al termine cantasse «Buona notte, mia amata» («Dobru noc, má milá») nel caratteristico costume di Chod, la qual cosa ha a che vedere anche con il ricamo nazionale. Tutto questo ci è stato risparmiato da Emil Meissner, e per questo gli siamo grati.

Frantisek Vodicka, «Filmová politika», 26/10/1934

A bizarre lot met in the dressing rooms of the Liberated Theater: an editor, an executioner, and a madman. Following a brief and rather secret discussion, Voskovec and Werich decided, in agreement with the editor, to write something about their film Hej-Rup!. This is the result:

«While working on Hej-Rup!, we enjoyed full artistic freedom: we, Mac Fric, and our collaborators. This obvious need in any artistic undertaking is unfortunately so rare in Czech cinema that it must be underscored when it occurs. Differently from other businessmen, Emil Meissner didn't try to have a say in anything. Thanks to him, we were not obliged to deal with:

1. Ladies who are relatives or acquaintances of gentlemen who have a relationship with the film world, or who claim to have one.
2. Gentlemen who are in turn acquaintances of the ladies linked to the above mentioned gentlemen.
3. Any other relatives of these ladies and gentlemen.

In the same way, no one required that the sun in our film set exclusively behind the Castle of Prague, or that in the second reel there be a shot of seagulls feeding, or that at the end the protagonist of the film sing «Good night, my love» (Dobru noc, má milá) in a traditional Chod costume, which also has to do with national lacemaking. We were saved all this by Emil Meissner, and we thank him for it.

Frantisek Vodicka, «Filmová politika», 26/10/1934

SVET PATRÍ NÁM Cecoslovacchia, 1937 Regia: Martin Fric

<Tr. I.: Il mondo ci appartiene (The World Belongs to Us). Sc.: Formen, da un soggetto di Jirí Voskovec e Jan Werich. F.: Otto Heller. Mu.: Jaroslav Jezek, eseguita da Orchestr F.O.K. M.: Jan Kohout. Scgf.: Stepán Kopecky, Arnold Reimann. Su.: Frantisek Sindelár. Ass.R.: Walter Schorsch, Gina Hasler, Eduard Simácek. Cast: Jirí Voskovec e Jan Werich (strilloni), Vladimír Smeral (Josef Forman, alias Lionel), Adina Mandlová (Markétka), Bohus Záhorsky (Dexler), Jaroslav Prucha (Antonín Hart), Miroslav Svoboda (Berger), L. H. Struna (Holister). Prod.: AB <35mm. L.: 2316 m. D.: 84' a 24 f/s. Bn. Versione ceca con sottotitoli inglesi / Czech version with english subtitles <Da: Národní Filmový Archiv

È di certo innegabile il significato dei rapporti di Voskovec e Werich con la «settima arte». Questi oggi sono infine sufficientemente noti, compreso il fatto che proprio il cinema fu la fonte di ispirazione originaria per i protagonisti del Teatro liberato [la principale attività del duo, ndr], incomparabilmente più importante del teatro. D'altra parte, lo conoscevano talmente bene - a differenza del teatro - che nel corso degli anni Venti ne scrissero pure (segnatamente sulle riviste «Prerod» e «Cesky filmovy svet»). Certamente anche questo li univa a tutta la modernità successiva ad Apollinaire: il cinema è la prima delle arti periferiche: jazz, circo, romanzi gialli, cabaret... - alle quali le avanguardie si appellavano contro l'arte con l'A maiuscola, nel loro sforzo di sostituire

l'accademismo di questa con i valori immediati del gioco, della prestazione da record, del lirismo e dell'intensità della esperienza. Forse che il cinema non aveva un'influenza decisiva sulla forma concreta della poesia moderna? [...] La loro arte in questo senso testimonia anche di una serie di influenze dirette: nell'intreccio di *Kat a bláren* (Il boia e il folle) si trovano motivi del film *Fra Diavolo* con Laurel e Hardy (1932), le due scene apicali di *Velká Barbora* (La grossa Barbara, 1937) sono modifiche di scene analoghe in *Una notte all'opera dei Fratelli Marx* (1936), la scena in cui Voskovec e Werich attraversano la postazione di controllo della fabbrica, ciascuno con metà cappello sulla testa (*Svet patrí nám*) echeggia una vecchia slapstick con Laurel e Hardy (*You're Darn Tootin'*, 1928), che li fuggono da una guardia infilati negli stessi calzoni.

Petr Král, Voskovec & Werich, *Cili Hvezdy klobouky*, Praha, GRYP, 1993

The meaning of Voskovec and Werich's relationship with the seventh art certainly cannot be denied. Today, that relationship is fairly well known, including the fact that it was precisely the cinema which provided the original inspiration for the protagonists of the Liberated theater [the main activity of the duo, ed. note], incomparably more important than the theater. On the other hand, they knew the cinema so well – not the case with theater – that during the Twenties they even wrote about it (chiefly for the magazines «Prerod» and «Cesky filmovy svet»). This certainly united them with all modernity following Apollinaire: cinema was the first of the peripheral arts: jazz, circus, mystery novels, cabaret... - which the avant-garde appealed to against art with a capital A, in an attempt to replace the academicism of art with the more immediate values of play, of record performance, of lyricism and the intensity of experience. Perhaps because cinema didn't have a decisive influence on the concrete form of modern poetry? [...] In this sense, the art of the two comics also bears witness to a series of direct influences: in the plot of *Kat a bláren* (The executioner and the madman, 1934) there are themes from the Laurel and Hardy film *The Devil's Brother*, 1932; the two most essential scenes in *Velká Barbora* (Big Barbara, 1937) are modified versions of analogous scenes in *Night at the Opera* by the Marx Brothers (1936); the scene in which Voskovec and Werich cross the factory control station, each with half a hat on his head (*Svet patrí nám*) echoes an old slapstick routine by Laurel and Hardy (*You're Darn Tootin'*, 1928) where the two run from a guard while wearing the same pair of pants.

Petr Král, Voskovec & Werich, *Cili Hvezdy klobouky*, Praha, GRYP, 1993

KARL VALENTIN

Orchesterprobe Germania, 1933 Regia: Carl Lamac

<Sc.: Karl Valentin e Liesl Karlstadt, dagli episodi «Das komische Orchester», «Theater in der Vorstadt», «Hoffmanns Erzählungen», «Der Zufall» e «Dichter und Bauer», tratti dalla pièce «Tingeltangel». Cast: Karl Valentin (trombettista e violinista), Liesl Karlstadt (direttore d'orchestra), Josef Eichheim. Prod.: Ondra-Lamac Film <35mm. L.: 605 m. D.: 22' a 24 f/s. Versione tedesca / German Version <Da: Münchner Filmmuseum

Da un certo punto di vista, *Orchesterprobe* descrive in maniera vivace quel processo in cui gli oggetti si «estraniano» dalla funzione con cui sono stati costruiti: una forchetta viene usata come diapason, un archetto da violino ed una bacchetta da direttore d'orchestra come fioretti, una tromba come megafono. [...] L'incredibile scena della lotta fra archetto di violino e bacchetta del direttore d'orchestra dimostra proprio quanto il musicista si diverta a disturbare in ogni modo l'esecuzione: egli imita impeccabilmente le posizioni della scherma, mette la mano libera sul fianco, inizia il combattimento con la tipica mossa di attacco. Tutti i suoi movimenti diventano una elegante parodia, che si conclude con la deposizione finale dell'archetto-spada nel fodero immaginario della cintura. Ogni azione deve essere stata studiata con precisione, ma è anche il frutto di una improvvisazione vivace e spontanea;

alla fine Valentin sembra proprio non riuscire a fermarsi, ripete i movimenti svelto come un fulmine, mettendo ancora più in luce il suo rapporto combattivo e contrastato con il direttore d'orchestra. Non va inoltre dimenticato che *Orchesterprobe* fu realizzato proprio nell'anno in cui i nazisti presero il potere: il film tratta dunque anche di un oppositore individualista, che non lascia che le sue idee vengano calpestate, che alla fine suona nell'orchestra secondo il suo tempo e vuole avere comunque ragione sulla bacchetta del direttore d'orchestra, che esaspera la parola «Marsch» [marcia] fino a farla diventare «'m Arsch» [in culo].

Michael Schutte e Peter Syr (a cura di), *Karl Valentins Filme*, München/Zürich, R.Piper, 1978

From a certain point of view, *Orchesterprobe* gives a lively description of the process in which objects become «estranged» from the function for which they were built: a fork is used as a diapason, a violin bow and an orchestra conductor's wand as foils, a trombone as a megaphone. [...] The incredible fight scene between the violin bow and the orchestra conductor's wand shows precisely how the musician enjoys disturbing the performance however he can: he impeccably imitates the fencing position, putting his free hand on his hip, beginning the fight with a typical attack move. All his movements become an elegant parody, ending with the final deposition of the bow-sword in the imaginary sheath on his belt. Every action must have been carefully studied, but it is also the fruit of lively and spontaneous improvisation. In the end, Valentin seems unable to stop himself, repeating the movements as quick as lightning, once again highlighting his combative and contrasting relationship with the orchestra conductor. We mustn't forget that *Orchesterprobe* was made in the same year in which the Nazis came into power: thus the film also deals with an individualist protester, who won't let his ideas be trampled, and who in the end plays in the orchestra on his own time and wants to get the better of the orchestra conductor's wand, who exasperates the word «Marsch» [march] until he turns it into «'m Arsch» [up the ass].

Michael Schutte e Peter Syr (eds.) , *Karl Valentins Filme*, München/Zürich, R.Piper, 1978

DER ZITHERVIRTUOSE Germania, 1934 Regia: Frank Seitz

<Cast: Karl Valentin (suonatore di cetra), Adolf Gondrell (presentatore). Prod.: Arnold & Richter
<35mm. L.: 230'. D.: 8' a 24 f/s.<Da: Münchner Filmmuseum

Der Zithervirtuose è il rifacimento ed il proseguimento di una scena muta del film *Musikal – Clown*, con un ampliamento del finale che in realtà sembra non aver fine, ed è il frutto di una delle più folli idee di Valentin. Tutto si basa sull'incubo di questa uscita dal ritornello, sulle difficoltà di questo virtuoso della cetra, che arriva a rinnegare il proprio strumento; si annuncia la catastrofe finale di un prigioniero monomaniaco che non riesce a liberarsi della sequenza delle note. La sonata del virtuoso si perde, e diventa una ossessione continua ed infinita. Il film è anche una prova convincente di quanto Valentin abbia rielaborato la scena: nonostante le nuove possibilità del sonoro, la conclusione dell'atto (che nella vecchia versione proseguiva ulteriormente) non è caratterizzata da una gag di dialogo, ma da un finale non-verbale, puramente acustico, e senza fine.

Michael Schutte e Peter Syr (a cura di), *Karl Valentins Filme*, München/Zürich, R.Piper, 1978

Der Zithervirtuose is a remake and continuation of a silent scene in the film *Musikal – Clown*, with an extension of the ending which itself seems endless, and it is the fruit of one of Valentin's craziest ideas. Everything is based on the nightmare of going off the refrain, on the difficulties of this virtuosic cittern player, who goes so far as to deny his own instrument; the final catastrophe of a monomaniacal prisoner, unable to free himself from the sequence of the notes, is heralded. The sonata of the virtuoso is lost, becoming an infinite and continuous obsession. The film is also convincing proof of how much Valentin reworked the scene: despite the new possibilities of sound film, the conclusion of the act

(which continued on in the old version) is not defined by a gag with dialogue, but by a non-verbal, purely acoustic ending with no end.

Michael Schutte e Peter Syr (eds), Karl Valentins Filme, München/Zürich, R.Piper, 1978

DIE VERKAUFTE BRAUT Germania, 1932 Regia: Max Ophüls

<Sc.: Curt Alexander, Jaroslav Kvapil, Max Ophüls, dall'opera comica «Prodana Nevesta» di Bedřich Smetana, libretto di Karel Smetana. F.: Reimar Kuntze, Franz Koch, Herbert Illing, Otto Wirsching. Mu.: Théo Mackeben, arrangiamento di Robert Vambery. Scgf. e cost.: Erwin Scharf. Su.: Friedrich Wilhelm Dustmann. Cast: Max Nadler (il sindaco), Jarmila Novotna (sua figlia, Marie), Hermann Kner (Micha), Maria Janowska (sua moglie), Paul Kemp (Wenzel, loro figlio), Willy Domgraf-Fassbender (Hans), Otto Wernicke (Kezal), Karl Valentin (Brummer, il direttore del circo), Liesl Karstadt (sua moglie), Annemie Soernsen (Esmeralda), Kurt Horwitz (il cantante), Therese Giehse (imbonitrice), Max Schreck (l'indiano), Ernst Zielgel, Karl Riedel, Richard Révy, Mary Weiss, Trude Haeflin, Dominik Loescher, Eduard Mathes-Roeckel, Max Duffek, Beppo Brem. Prod.: Reichsliga-Film <35mm. L.: 2099 m. D.: 77'a 24 f/s. Versione tedesca / German Version <Da: Münchner Filmmuseum

Uno dei principali ruoli maschili era affidato a Karl Valentin, celebre specialista di componimenti popolari, artista inseparabile dalla vita bavarese quanto la birra o i bretzel al cumino. All'inizio egli aveva rifiutato: «Io, del cinema, non ne voglio sapere. Ho visto un film, uno solo - c'era un poveraccio che si arrampicava su un comignolo e che continuava a cadere in un fiume. Un po' poco per me, lei capisce. Insomma, visto che insiste - se mette sul contratto che non mi chiederanno di arrampicarmi su un comignolo e che non mi butteranno nell'acqua - allora, voglio proprio provare. Ah, un'altra cosa: non è il caso di farmi imparare a memoria la mia parte. Perché sono sicuro che metà me la dimentico. Al massimo posso imparare a memoria due o tre frasi alla volta. E poi non sarò solo: ci sarà Mademoiselle ad aiutarmi». «Mademoiselle» era una signora di mezza età, piccola e grassoccia, che da anni rimaneva dietro le quinte ogni volta che Valentin entrava in scena. Insomma, una «suggeritrice» privata, incaricata d'intervenire quando l'attore incespitava in uno dei suoi numerosi sketch, che tuttavia si scriveva da solo. [...] Prima di ogni scena io gli spiegavo la situazione, naturalmente in presenza di «Mademoiselle». «Lei vede arrivare il sindaco che vuole riscuotere la tassa locale. L'anno prima il suo circo se l'è svignata proprio perché non potevate pagare questa tassa. Attualmente le vostre condizioni economiche non sono molto migliori e lei teme che il sindaco faccia vietare la rappresentazione. Perciò tenterà di discutere...» «Va bene, basta. Ho capito.»

Nel corso di un breve conciliabolo con Mademoiselle, decideva lui stesso le risposte evasive che avrebbe dato al sindaco. Io lo lasciavo fare: le sue battute improvvisate erano molto più pittoresche, più vere di quelle del copione. Poi iniziavamo a girare. Nel giro di dieci minuti Valentin, esasperato dall'insistenza dal sindaco, si arrabbiava sul serio. I toni s'inasprivano finché Valentin, gigante dalla forza erculea, colpiva il sindaco con un pugno che non aveva nulla di simulato. Nel frattempo quattro macchine da presa, sistemate sul set in punti strategici, avevano ripreso la scena da quattro diverse angolazioni. Io non dovevo far altro che scegliere le riprese più riuscite. In questo modo riuscii a ottenere qualcosa di molto simile alle scenette recitate dagli attori ambulanti nel medio evo.

Max Ophüls, Spiel im Dasein, Stuttgart, Henry Goverts Verlag, 1959

La svendita delle forme di rappresentazione borghesi a prezzo fisso, un concerto di voci eterogenee, crepe e fratture ovunque nell'edificio, e in tutto questo, come dimostra Ophüls, la fotografia e il cinema non sono innocenti: la perdita dell'originale. Therese Giehse sollecita il pubblico a farsi fotografare, con voce stridula - Baudelaire, Wedekind e Brecht in uno: «Fotogrrrrrafaaaaaarrre / Sarà un bel ricordo per Lei / L'immagine rrrriflessa su carrrrta / Il divertimento dei signori veramente eleganti / A Parigi,

Vienna e Berlino / Non è dipinto, è fotografato / Non è un gioco di prestigio, non è magia / È progresso, è scienza» Quando la Giehse dice «fotografieren», si avverte che è qualcosa ha a che fare con lo scrivere. Graffiare sulla pellicola, come in McLaren.

Frieda Grafe (1979), ora in Luce negli occhi, colori nella mente. Scritti di cinema 1961-2000, a cura di Mariann Lewinsky e Enno Patalas, Bologna/Recco, Cineteca del Comune di Bologna /Le Mani, 2002

One of the leading male roles was assigned to Karl Valentin, a famous specialist in popular compositions and an artist as inseparable from Bavarian life as beer or caraway pretzels. Initially he refused: «I want nothing to do with the cinema. I've seen a film, just one – there was a poor soul who kept climbing up a chimney and then falling into a river. That's a bit too low for me, you understand. Well, if you insist – if you put it in the contract that I won't be asked to climb a chimney and that I won't get thrown in the water – well, then I'd really like to try it. Oh, one more thing: it's not a good idea to make me memorize the part. Because I'm sure I'll forget it. At the most I can learn a few lines at a time. And I won't be alone: Mademoiselle will be there to help me». «Mademoiselle» was a short and fat, middle-aged woman, who for years had stayed in the wings every time Valentin went on stage. Basically, she was a private «prompter», responsible for intervening every time the actor tripped up in one of his many sketches, which however he wrote by himself. [...] Before each scene, I would explain the situation to him, in the presence of «Mademoiselle» of course. «You see the mayor coming who wants to collect the local taxes. Last year, you and your circus left town precisely because you couldn't pay the tax. Now, your financial situation hasn't improved much, and you are afraid that the mayor will forbid you to perform. So you're going to try to discuss it...» «OK, that's enough. I've got it.»

During a brief huddle with Mademoiselle, he would decide himself what sort of evasive answers he would give to the mayor, and I let him: his improvised lines were much more colorful, more real than the ones in the script. Then we would start shooting. In just ten minutes, Valentin was so exasperated by the insistence of the mayor, that he got mad for real. The tone of the conversation got sharper and sharper, until Valentin, an enormous man with the strength of a hulk, threw a punch at the mayor that was anything but simulated. In the meantime, four cameras placed in strategic locations had filmed the scene from four different angles. All I had to do was pick the best footage. In that way, I got something very similar to the scenes performed by itinerant actors during the middle ages.

Max Ophüls, *Spiel im Dasein*, Stuttgart, Henry Goverts Verlag, 1959

Selling off bourgeois forms of representation at a fixed price, a concert of heterogeneous voices, cracks and breaks all over the building, and in all this, as Ophüls shows us, photography and cinema are not innocent: loss of the original. In a screechy voice, Therese Giehse urges the audience to have their photo taken – Baudelaire, Wedekind and Brecht in one: «Photografieren / It will be a wonderful memento for you / The image reflected on paper / The amusement of truly elegant ladies and gentlemen / In Paris, Vienna, and Berlin / It's not painted, it's photographed / It's not a sleight of hand, it's not magic / It's progress, it's science». When Ms. Giehse says «fotografieren», it clearly has something to do with writing. Scratching the film, as in McLaren.

Frieda Grafe (1979), now in Luce negli occhi, colori nella mente. Scritti di cinema 1961-2000, ed. Mariann Lewinsky and Enno Patalas, Bologna/Recco, Cineteca del Comune di Bologna/Le Mani, 2002

Straßenmusik Germania, 1936 Regia: Hans Deppe

<Sc.: Walter Gronostay, dall'omonima pièce di Paul Schurek. F.: Franz Koch. Mu.: Walter Gronostay. M.: Gottlieb Madl. Scgf.: Max Seefeld. Su.: K.A. Keller. Cast: Jessie Vihrog (Grete Witt), Ernst Legal (Otto Brommel), Fritz Genschow (Hans Lunk), Hans Deppe (Paul Spittel), Fita Benkhoff (Hilde Neumann, una giovane vedova), Karl Valentin (Otto, il corazziere), Liesl Karlstadt (sua moglie), Otto

Wernicke, Alfons Täuber, Else Reval, E.F. Fürbinger, Josef Eichheim, Willem Holsboer, Ernst Martens, Walter Hotten, Hans Kraft. Prod.: Bavaria <35mm. L.: 2495 m. D.: 91' a 24 f/s. Versione tedesca / German Version <Da: Münchner Filmmuseum

Da un anno e mezzo la commedia di Paul Schurek ha ricevuto grossi consensi di pubblico in due teatri berlinesi – l'eco della storia dei tre musicanti, che si guadagnano duramente e dignitosamente da vivere insieme a Grete, la loro compagna di casa, si è diffuso nel Kurfürstendamm. [...] Valentin, nei panni del corazziere, ha la possibilità di interpretare una parte per lui tipica, non eccezionale ma sicuramente efficace: Otto, con un elmetto a sonagli ed il timpano legato alla gobba, vivacizza il ritmo del film.
«Film – Kurier», 24/7/1936

La commedia di Hans Deppe ha costretto Valentin a recarsi a Berlino per le riprese. Nel film, che narra le vicende di tre poveri musicisti, egli interpreta una piccola parte, quella del corazziere Otto; si trascina triste per la capitale, con tutto l'armamentario di strumenti suonati contemporaneamente, come nel suo vecchio Orchestrion, e con Liesl Karlstadt, nel ruolo della cantante. Il regista gli lascia tuttavia raccogliere più monetine del trio che gli fa concorrenza, anche se alla fine le loro strade si uniranno verso la meta del successo. La presenza di Valentin in questo film è in realtà tragica, ed è la più chiara conferma di come si siano potute sprecare ed annientare le sue capacità, costringendolo quasi senza eccezioni a quelle poche scene. Straßenmusik non lo ha certo fatto divertire.
Michael Schutte e Peter Syr (a cura di), Karl Valentins Filme, München/Zürich, R.Piper, 1978

For a year and a half now, Paul Schurek's comedy has received enormous public consensus at two Berlin theaters – the echo of this story of three musicians who earn a hard but dignified living together with Grete, their housemate, can be heard throughout Kurfürstendamm. [...] In the role of the cuirassier, Valentin plays a part typical for him, not extraordinary but definitely effective: Otto, in a helmet with bells and a drum tied to his back, livens up the rhythm of the film.
«Film – Kurier», 24/7/1936

Hans Deppe's comedy forced Valentin to go to Berlin for shooting. In the film, which tells the story of three poor musicians, he plays a small part, that of Otto, the cuirassier; he drags himself sorrowfully around the capital, with his armament of simultaneously played instruments, like in his old Orchestrion, with Liesl Karlstadt in the role of the singer. Nonetheless, the director lets him collect more change than the trio competing with him, though in the end their paths will unite towards the goal of success. The presence of Valentin in this film is actually tragic, and it is the most obvious confirmation of how they wasted and nullified his abilities, limiting him almost without exception to those few scenes. He definitely didn't have a lot of fun on Straßenmusik.
Michael Schutte and Peter Syr (eds.), Karl Valentins Filme, München/Zürich, R.Piper, 1978

RICHARD MASSINGHAM

A Parigi ci sono colline fatte di rottami eterogenei, depositati dagli antichi abitanti. Così, nell'Arte ci sono persone che creano e altre che danno l'illusione di creare. Ci sono pittori che coprono immense superfici, dipingono transatlantici, grandi magazzini, stazioni e metropolitane, e poi c'è un piccolissimo Patenier, un piccolissimo Daumier, un piccolissimo Van Gogh. È a questo che penso, quando mi si chiede di parlare di Massingham. Non ha impressionato chilometri di pellicola, non ha fatto costruire negli studios piramidi, città, fori, non è andato in cerca di Shakespeare, ma si è accontentato di fare piccolissimi film, così puri, così meravigliosi, così potenti che, se mi si chiedesse chi è il grande cineasta inglese, io risponderei: Massingham, perché è al tempo stesso Méliès e Vigo; e se mi si

chiedesse chi è il re della suspense, io risponderei, senza esitare: è Massingham. Se mi si chiedesse chi è il più grande tecnico e il più grande poeta del cinema britannico, risponderei ancora: è Massingham; e se mi si chiedesse qual è il regista inglese più vicino a Buñuel e Mack Sennet, risponderei sempre: è Massingham. Evidentemente, questo può sorprendere tutti coloro che dimenticano che le dimensioni non contano, e che Vermeer ha dipinto piccoli quadri, e che quelli che ci ha lasciato non sono più numerosi dei film di Massingham.

Henri Langlois, in Richard Massingham. A Tribute by his Friends and a Record of his Films, London, 1955

In Paris, there are hills made from heterogeneous debris deposited by ancient inhabitants. Similarly, in Art, there are those who create and those who give the illusion of creating. There are painters who cover huge surfaces, painting ocean liners, department stores, train stations and metros. Then there is a tiny Patenier, a tiny Daumier, a tiny Van Gogh. This is what I think of when I am asked to speak of Massingham. He did not expose kilometers of film, nor did he have pyramids, cities, or forums built within the studios, and he did not seek out Shakespeare. But he did content himself to making tiny films, so pure, so marvelous, and so powerful that if I were asked who is the greatest English director, I would answer: Massingham, because he is at the same time Méliès and Vigo; and if I were asked who is the king of suspense, I would say without a moment's hesitation: it's Massingham. And if I were asked who is both the greatest technician and the greatest poet of British cinema, I would once again answer: it's Massingham; and if I were asked who is the English director closest to Buñuel and to Mack Sennet, I would again say: it's Massingham. Clearly, this will surprise anyone who has forgotten that size doesn't count, and that Vermeer painted small pictures, and that the paintings he left us are no more numerous than Massingham's films.

Henri Langlois, in Richard Massingham. A Tribute by his Friends and a Record of his Films, London, 1955

PROGRAMMA 1

PEDESTRIAN CROSSING Gb, 1948 Regia: Michael Law

<F.: J. M. Burgoyne-Johnson. Ass.R.: Gregory Baird-Smith. Cast: Richard Massingham (Mr. A). Prod.: Richard Massingham per Public Relationship Films/Central Office of Information <35mm. L.: 58 m. D.: 2' a 24 f/s. Versione inglese / English version <Da: National Film and Television Archive

COUGHS AND SNEEZES Gb, 1945 Regia: Richard Massingham

<Cast: Richard Massingham. Prod.: Richard Massingham per Public Relationship Films/Ministry of Health <35 mm. L.: 44 m. D.: 1'23» a 24 f/s. Versione inglese / English version <Da: National Film and Television Archive

THE FIVE INCH BATHER Gb, 1942 Regia: Richard Massingham

<Sc.: Richard Massingham. F.: Alex Strasser. Cast: Richard Massingham. Prod.: Richard Massingham per Public Relationship Films/Ministry of Fuel and Power <35mm. L.: 38 m. D.: 1'23» a 24 f/s. Versione inglese / English version <Da: National Film and Television Archive

POST HASTE / POST EARLY FOR CHRISTMAS Gb, 1943 Regia: Richard Massingham

<Cast: Richard Massingham. Prod.: Richard Massingham per Public Relationship Films/GPO <35mm. L.: 38 m. D.: 1'23» a 24 f/s. Versione inglese / English version <Da: National Film and Television Archive

WHO'LL BUY A WARSHIP? Gb, 1942 Regia: Richard Massingham

<F.: Alex Strasser. Prod. Lewis Grant Wallace per Public Relationship Films (National Savings) <35mm. L.: 91 m. D.: 1'2» a 23 f/s. Versione inglese / English version <Da: National Film and Television Archive

THE MIRROR CAN LIE Gb, 1946 Regia: Richard Massingham

<F.: Shaw Wildman. Cast: Russell Waters, Tom Waters, Barbara Beachamp. Prod.: Richard Massingham per Public Relationship/Solidox Toothpaste <35mm. L.: 55 m. D.: 2' a 24 f/s. Versione inglese / English version <Da: National Film and Television Archive

TELL ME IF IT HURTS Gb, 1933-4 Regia: Richard Massingham

<Sc.: R. Massingham. F.: Karl Urbahn. Mu.: Harry Platts, diretta da Joan Bickers. Su.: Harry L. Sheridan. Cast: Russell Waters (il paziente), Patrick Ross (il dentista), Freda Silcock (l'infermiera), Peter Copley (il cameriere), Richard Massingham (il cliente). Prod.: Richard Massingham <35mm. L.: 548 m. D.: 20' a 24 f/s. Versione inglese / English version <Da: National Film and Television Archive

PROGRAMMA 2

WARNING TO TRAVELLERS Gb, 1949 Regia: John Waterhouse

<Sc.: John Squire. F.: J. M. Burgoyne-Johnson. M.: Bill Megarry. Cast: Richard Massingham. Prod.: Richard Massingham per Public Relationship Films/H. M. Treasury <35mm. L.: 29 m. D.: 1'2» a 24 f/s. Versione inglese / English version <Da: National Film and Television Archive

THE LONG, LONG TRAIL Gb, 1946 Regia: Richard Massingham

<Cast: Richard Massingham. Prod.: Richard Massingham per Public Relationship Films/Lintas <35mm. L.: 63 m. D.: 2'15» a 24 f/s. Versione inglese / English version <Da: National Film and Television Archive

30 MILES AN HOUR Gb, 1948 Regia: Michael Law

<F.: J. M. Burgoyne-Johnson. M.: John Krish. Cast: Richard Massingham, Dick Emery. Prod.: Richard Massingham per Public Relationship Films/Central Office of Information <35mm. L.: 29 m. D.: 1'2» a 24 f/s. Versione inglese / English version <Da: National Film and Television Archive

JET PROPELLED GERMS Gb, 1948 Regia: John Krish

<F.: J. M. Burgoyne-Johnson. Cast: Richard Massingham. Prod.: Richard Massingham per Public Relationship Films/Ministry of Health <35mm. L.: 29 m. D.: 1'23» a 24 f/s. Versione inglese / English version <Da: National Film and Television Archive

AN ENGLISHMAN'S HOME Gb, 1946 Regia: Michael Law

<Prod.: Richard Massingham, per Public Relationship Films/Horlicks <35mm. L.: 63 m. D.: 2'6» a 24 f/s. Versione inglese / English version <Da: National Film and Television Archive

HANDKERCHIEF DRILL Gb, 1949 Regia: Michael Orrom

<Cast: Richard Massingham. Prod.: Richard Massingham per Public Relationship Films/Ministry of Health <35mm. L.: 29 m. D.: 1'2» a 24 f/s. Versione inglese / English version

<Da: National Film and Television Archive

THEY TRAVEL BY AIR / FLIGHT OF FANCY Gb, 1947 Regia: Richard Massingham

<Sc.: Tony Roberts. F.: J. M. Burgoyne-Johnson. Mu.: Lambert Williamson. M.: John Waterhouse.

Cast: Richard Massingham, Thelma Rae, Norman Williams, Micharel Healey, Maria Barry, Michael Balfour, John Waterhouse, Arthur Brander, Jean Bacon. Prod.: Richard Massingham per Public Relationship Films/Film Centre (BOAC) <35mm. L.: 525 m. D.: 19'7» a 24 f/s. Versione inglese / English version <Da: National Film and Television Archive

PROGRAMMA 3

INFLUENZA Gb, 1946 Regia: Richard Massingham

<Cast: Richard Massingham. Prod.: Richard Massingham per Public Relationship Films/Ministry of Health <35mm. L.: 29 m. D.: 1'22» a 24 f/s. Versione inglese / English version <Da: National Film and Television Archive

BURNS AND SCALDS Gb, 1947 Regia: Michael Law

<F.: Jo Jago. M.: John Durst. Prod.: Richard Massingham per Public Relationship Films/Ministry of Health <35mm. L.: 30 m. D.: 1'2» a 24 f/s. Versione inglese / English version

<Da: National Film and Television Archive

ELOPEMENT IN FRANCE Gb, 1944 Regia: Richard Massingham

<Prod.: Richard Massingham per Public Relationship Films/Lever Brothers <35mm. L.: 54 m. D.: 1'57» a 24 f/s. Versione inglese / English version <Da: National Film and Television Archive

WATCH YOUR METERS / READ ANY GOOD METERS LATELY? Gb, 1947 Regia: John Waterhouse

<F.: J. M. Burgoyne-Johnson. M.: John Waterhouse. Cast: Richard Massingham. Prod.: Richard Massingham per Public Relationship Films/Ministry of Fuel <35mm. L.: 29 m. D.: 1'4» a 24 f/s. Versione inglese / English version <Da: National Film and Television Archive

GREENSLEEVES Gb, 1946 Regia: Michael Law

<Cast: Maria Parry, Patricia Dean. Prod.: Richard Massingham per Public Relationship Films/Horlicks <35mm. L.: 56 m. D.: 2'4» a 24 f/s. Versione inglese / English version <Da: National Film and Television Archive

ARTHUR ASKEY ON GOING TO THE DENTIST. No. 3: THE WAITING ROOM Gb, 1947 Regia: Richard Massingham

<F.: Shaw Wildman. Cast: Arthur Askey (se stesso), Russell Waters (l'uomo col mal di denti). Prod.: Richard Massingham per Public Relationship Films/Lintas <35mm. L.: 64 m. (208 ft). D.: 2'20» a 24 f/s. Versione inglese / English version <Da: National Film and Television Archive

POOL OF CONTENTMENT Gb, 1945-6 Regia: Richard Massingham

<Sc.: Henry de Rochefort. F.: Shaw Wildman. Mu.: Hubert Bath, diretta da John Hollingsworth. Cast: Rène Ray, Russell Waters, Judy Kelly, Richard Goolden, Nicolas Bentley, Valentine Dyall, Judith Furse, Richard Massingham. Prod.: Richard Massingham per Public Relationship Films/Central Office of Information (H.M. Treasury) <35mm. L.: 495 m. D.: 20' a 24 f/s. Versione inglese / English version <Da: National Film and Television Archive

PROGRAMMA 4

WHAT A LIFE! Gb, 1948 Regia: Michael Law

<Sc.: Michael Law, John Krish, Richard Massingham. F.: Jo Jago, J. M. Burgoyne-Johnson. Ass.F.: Walter Lassally. Mu.: Edward Williams. M.: John Krish. Cast: Richard Massingham (Mr A), Russell Waters (Mr B), Ella Milne, Arthur Brander, Kenneth Buckle, Dorothy Gray. Prod.: Richard Massingham per Public Relationship Films/Central Office of Information <35mm. L.: 323 m. D.: 11'45» a 24 f/s. Versione inglese / English version <Da: National Film and Television Archive

THE CURE Gb, 1950 Regia: Richard Massingham, Michael Law

<Sc.: Richard Massingham, Betty Massingham, John Waterhouse. F.: J. M. Burgoyne-Johnson, R. Algar. Mu.: Edward Williams. M.: Eily Boland. Cast: Richard Massingham (John), Barbara Lott (Elsie), Nicolas Bentley (Dr Stott), Russell Waters (lo specialista), Hugh Massingham (il massaggiatore), Arnold Brettell (il vicino). Prod.: Richard Massingham, Betty Massingham per Public Relationship Films <35mm. L.: 493 m. D.: 18'a 24 f/s. Versione inglese / English version <Da: National Film and Television Archive

Omaggio a Budd Boetticher
homage to Budd Boetticher

I film che Budd Boetticher realizza negli anni '50 insieme a Randolph Scott riducono il genere ai suoi elementi essenziali: un uomo con un cavallo, una pistola e un passato con qualche questione in sospeso. Boetticher e i suoi collaboratori si liberano di tutto il bagaglio psicologico e mitico che il western aveva acquisito. Non vi è alcun destino o motivazione evidente, soltanto personaggi dai tratti nitidi, tensione narrativa e magnifici paesaggi, il tutto permeato da un tocco di humour. Scott era perfetto: un attore il cui volto poteva esprimere tutto e nulla. Un volto che sapeva essere molto eloquente, ma in cui si poteva vedere anche il semplice stoicismo, una sorta di rifiuto a lasciarsi turbare dalle emozioni. E a

Lone Pine, California, Boetticher trova gli esterni perfetti: un paesaggio fatto di affioramenti di granito che brillano aspri sotto il sole cocente, con la cima tagliente del Monte Whitney sempre visibile all'orizzonte. Come Ford con la Monument Valley, Boetticher non fu il primo a servirsi di quei luoghi (George Stevens vi aveva girato Gunga Din, ed anche Gene Autry aveva una particolare predilezione per quei paesaggi). Ma Boetticher li rese suoi.

I quattro film di questa sezione, tutti restaurati, furono sceneggiati da Burt Kennedy (lo scrittore e il regista sono scomparsi l'anno scorso, a pochi mesi di distanza l'uno dall'altro). È a Kennedy che vanno attribuiti lo spirito laconico e i concisi epigrammi. Ad esempio: «Ci sono certe cose che un uomo non può cavalcare». Battute come questa incarnano la quintessenza della filosofia western. La prima sceneggiatura, *Seven Men from Now*, fu scritta su commissione per la casa di produzione di John Wayne. Ma Wayne non la lesse mai. Un anno dopo, Kennedy la sottopose a Robert Mitchum, che gli offrì 15.000 dollari. Solo allora Wayne dimostrò il proprio interessamento, e altrettanto fece la Warner. Ma Wayne era impegnato con *The Searchers*, così la parte venne offerta prima a Joel McCrea, poi a Robert Preston. Soltanto dopo che entrambi l'ebbero rifiutata, venne interpellato Randolph Scott. E Scott scelse Boetticher per la regia. Il resto è storia del cinema.

The films Budd Boetticher made in the 1950s with Randolph Scott reduced the genre to its essentials: a man with a horse and a gun, and a past which contained unfinished business. Boetticher and his collaborators jettisoned all the psychological and mythical baggage the Western had acquired. There's no talk of manifest destiny or motivations, only sharply drawn characters, narrative tension, magnificent landscapes, leavened by a little humour.

Scott was perfect casting, an actor whose face expresses everything and nothing. You can read into it volumes, but you can also see only stoicism, a refusal to let emotion cloud his judgement. And in *Lone Pine, California*, Boetticher found the perfect location, a region of granite outcrops, glinting harshly under the burning sun, the dagger-tipped Mount Whitney always visible in the distance. Like Ford with *Monument Valley*, Boetticher wasn't the first to work there (George Stevens had shot *Gunga Din* and it was a favourite spot for Gene Autry), but Boetticher made it his own.

All four of these restorations were scripted by Burt Kennedy (writer and director died within months of each other last year). It's Kennedy who must be credited with the laconic wit and the terse epigrams such as «There's some things a man can't ride around», lines that encapsulate the quintessence of Western philosophy. The first script, *Seven Men from Now*, was written to order for John Wayne's company. But Wayne never read it. A year later Kennedy showed it to Robert Mitchum and was offered \$15,000 for it. So then Wayne got interested, and so did Warners. But Wayne was shooting *The Searchers*, so it was offered to Joel McCrea and then to Robert Preston. Only after they all turned it down did Randolph Scott come on board. Scott then hired Boetticher to direct. The rest is movie history.

SEVEN MEN FROM NOW USA, 1956 Regia: Budd Boetticher

<T. it.: I sette assassini. Sc.: Burt Kennedy. F.: William H. Clothier. Mu.: Henry Vars. M.: Everett Sutherland. Scgf.: Leslie Thomas. Cost.: Rudy Harrington, Carl Walker, Edward Sebesta. Su.: Earl Crain Jr. Ass.R.: Emmett Morrison. Cast: Randolph Scott (Ben Stride), Gail Russel (Annie Greer), Lee Marvin (Bill Masters), Walter Reed (John Greer), John Larch (Bodeen), Donald Barry (Clete), Fred Graham (Henchman), John Berardino (Clint), John Phillips (Jed), Chuck Roberson (Mason), Stuart Whitman (tenente di cavalleria), Pamela Duncan (Senorita), Steve Mitchell (Fowler). Prod.: Andrew V. McLaglen, Robert E. Morrison per WB <35mm. D.: 78' a 24 f/s. Col. Versione inglese / English version <Da: UCLA

La mia ammirazione per *Seven Men From Now* non mi porterà a concludere che Budd Boetticher è il più grande regista di western - benché io non escluda questa ipotesi - ma soltanto che il suo film è probabilmente il miglior western che io abbia visto nel dopoguerra. [...] La prima ragione di stupore che *Seven Men From Now* ci suscita ha a che fare con la perfezione di una sceneggiatura che riesce continuamente a sorprenderci, partendo da una trama rigorosamente classica. Niente simboli, niente significati filosofici nascosti, nemmeno l'ombra della psicologia, soltanto personaggi ultraconvenzionali in situazioni ampiamente risapute, ma una regia straordinariamente ingegnosa e soprattutto un'invenzione costante per quanto riguarda quei dettagli capaci di rinnovare l'interesse delle situazioni. [...] Siamo di fronte a uno dei western più intelligenti che io conosca, ma anche a uno dei meno intellettuali; uno dei più raffinati e dei meno estetizzanti; al più semplice e al più bello.
André Bazin, in «Cahiers du cinéma», n. 74, agosto-settembre 1957

My admiration for *Seven Men From Now* will not lead me to the conclusion that Budd Boetticher is the greatest director of westerns – though I do not exclude this hypothesis. It only leads me to the conclusion that his film is probably the best western I've seen in the postwar period. [...] The first reason why *Seven Men From Now* amazes us, has to do with the perfection of the script, which continually manages to surprise us, though based on an extremely traditional plot. No symbols, no hidden philosophical meanings, not even the shadow of psychology, just ultra-conventional characters in widely familiar situations, but the direction is extraordinarily ingenious and defined, above all, by constant invention in regard to details which always manage to renew your interest in the situations. [...] Indeed, we are dealing with one of the most intelligent westerns I know of, but also one of the least intellectual; one of the most refined but least aestheticized; the simplest and the most beautiful.
André Bazin, in «Cahiers du cinéma», n. 74, August-September 1957

THE TALL T Usa, 1957 Regia: Budd Boetticher

<T. it.: I tre banditi. Sc.: Burt Kennedy, dal racconto «The Captives» (1955) di Elmore Leonard. F.: Charles Lawton Jr. Mu.: Heinz Roemheld. M.: Al Clark. Scgf.: George Brooks. Su.: Ferrol Redd. Ass.R.: Sam Nelson. Cast: Randolph Scott (Pat Brennan), Richard Boone (Frank Usher), Maureen O'Sullivan (Doretta Mims), Arthur Hunnicutt (Ed Rintoon). Prod.: Harry Joe Brown per Columbia / Producers-Actors Corporation <35mm. D.: 78' a 24 f/s. Col. Versione inglese / English version <Da: Sony Columbia < Restorato da Sony Columbia / restored by Sony Columbia

Più noto per le sue fiction mystery e del crimine, Elmore Leonard iniziò la sua carriera scrivendo alcuni raffinatissimi western. Il primo ad approdare sugli schermi fu un breve romanzo, *The Captives*, pubblicato su «Argosy». [...] Al cinema esso divenne *The Tall T*, uno dei film della coppia Budd Boetticher-Randolph Scott. Anche alla sceneggiatura di Burt Kennedy, tuttavia, vanno attribuiti parte dei meriti. Nonostante il forzato esordio comico, una volta che la trama prende corpo e Brennan (Randolph Scott) e gli altri vengono catturati, la suspense si consolida fino a raggiungere il proprio culmine. Kennedy fece un eccellente lavoro adattando il racconto di Leonard, mantenendo intatte tutte le complicazioni della trama. Il regista, tuttavia, ne forzò leggermente la direzione, dando vita al classico confronto tra bene e male, confronto spesso striato da sfumature di grigio piuttosto che dal tradizionale bianco e nero.

Jim Hitt, *The American West from Fiction (1823-1976) into Film (1909-1986)*, Jefferson, McFarland, 1990

More noted for his mystery and crime fiction, Elmore Leonard began his career writing a number of highly polished westerns. His first to reach the screen was a short story, *The Captives*, which appeared

in «Argosy». [...] On the screen, the story became *The Tall T*, one of the films in the Budd Boetticher-Randolph Scott cannon. However, Burt Kennedy's script must also come for its share of praise. Despite the forced comedy at the beginning, once the plot takes over and Brennan (Randolph Scott) and the others are captured, the suspense builds steadily to a satisfying climax. Kennedy did an excellent job translating Leonard's story, keeping all the plot complications intact. However, the director did shift the emphasis just slightly, and in doing so, created a classic confrontation between good and evil, a confrontation that is often clouded in shades of gray rather than the traditional black and white.

Jim Hitt, *The American West from Fiction (1823-1976) into Film (1909-1986)*, Jefferson, McFarland, 1990

RIDE LONESOME Usa, 1959 Regia: Budd Boetticher

<T. it.: L'albero della vendetta Sc.: Burt Kennedy. F.: Charles Lawton Jr. Mu.: Heinz Roemheld. M.: Jerome Thoms. Scgf.: Robert Peterson. Su.: Harry Mills. Ass.R.: Jerrold Bernstein. Cast: Randolph Scott (Ben Brigade), Karen Steele (Mrs. Lane), Pernell Roberts (Sam Boone), James Best (Billy John), Lee Van Cleef (Frank), James Coburn (Whit). Prod.: Budd Boetticher per Ranown <35mm. D.: 75' a 24 f/s. Col. Versione inglese / English version <Da: Sony Columbia <Restorato da Sony Columbia / restored by Sony Columbia

«Lei di sicuro fa un buon caffè, signora», dice l'onesto vedovo Randolph Scott alla voluttuosa vedova Karen Steele davanti al fuoco del bivacco; e sappiamo subito che siamo nella terra di Budd Boetticher-Burt Kennedy. È questo il migliore dei western Boetticher-Scott («miniature perfettamente disegnate», li definiva Jim Kitses in *Horizon West*)? Certamente è il più arguto, il più lirico e il meno pessimista, e può vantare i fuorilegge più amabili: Pernell Roberts e James Coburn (al suo debutto cinematografico). Anche questo restauro – a cura dell'asso della conservazione della Sony Pictures, Grover Crisp – rafforza questa tesi, con i negativi in Cinemascope e Eastmancolor rinnovati grazie a un nuovo procedimento fotochimico. [...] Il classico impianto di Boetticher, ritualisticamente recitato con intelligente ironia, trova il proprio culmine in uno degli elementi scenici preferiti dal regista, l'albero degli impiccati.

Clyde Jeavons

«You sure make fine coffee, ma'am», says upright widower Randolph Scott to luscious widow Karen Steele at campfire time, and you know you're in Budd Boetticher-Burt Kennedy country. Is this the best of the Boetticher-Scott Westerns («immaculately drawn miniatures», Jim Kitses called them in *Horizon West*)? Certainly is the wittiest, most lyrical and least pessimistic and boasts the most amiable outlaws in Pernell Roberts and (making his film debut) James Coburn. This restoration, too – from Sony Pictures' ace preservationist Grover Crisp – supports the case, with its faded Cinemascope and Eastmancolor negative renovated by a new photo-chemical process. [...] The classic Boetticher set-up, ritualistically played out with intelligent irony, climaxing round one of the director's favourite props, the hanging tree.

Clyde Jeavons

COMANCHE STATION Usa, 1960 Regia: Budd Boetticher

<T. it.: La valle dei Mohicani Sc.: Burt Kennedy. F.: Charles Lawton Jr. Mu.: Heinz Roemheld. M.: Edwin H. Bryant. Scgf.: Carl Anderson. Su.: George Cooper. Ass.R.: Sam Nelson. Cast: Randolph Scott (Jefferson Cody), Nancy Gates (Nancy Lowe), Claude Akins (Ben Lane), Skip Homeier (Frank), Richard Rust (Dobie). Prod.: Budd Boetticher, Harry Joe Brown, Randolph Scott per Columbia<35mm. D.: 74' a 24 f/s. Col. Versione inglese / English version <Da: Sony Columbia <Restorato nel 2002 da Sony Columbia / restored in 2002 by Sony Columbia

Completando in modo inscindibile il loro primo film con l'ultimo, Boetticher e Kennedy chiudono il cerchio. Nel corso della serie i temi si sono affinati e rinforzati, scontrandosi con i loro contrari. Al di là di questa chimica dialettica, appare nuovamente la serenità, più calma che mai, anche più esasperata e disperata, ma di una disperazione così totale, così perfetta, da trovare in se stessa la propria forma di consolazione. Man mano che perfeziona la propria catarsi, che spoglia i sentimenti delle loro scorie, il regista approfondisce la propria conoscenza del territorio e degli uomini che lo popolano. Egli coltiva una sensibilità per i luoghi che è il segnale, naturalmente indiano, dei grandi autori di western. Ride Lonesome, così come Comanche Station, sono costruiti sul territorio, intorno a un luogo privilegiato. [...] Nel secondo si tratta della Stazione Comanche, tappa sul percorso della classicissima diligenza di Lordsburg e luogo in cui avvengono gli incontri, si stabiliscono i rapporti e si chiariscono i malintesi. Boetticher, nel 1960, appare all'apice del proprio stile. Dalla splendida scena iniziale in cui la macchina da presa raggiunge con scioltezza un cavaliere in mezzo a un dedalo di rocce, fino alla successione di sguardi attraverso i quali, durante una sparatoria, i protagonisti s'individuano e si riconoscono, il suo stile e le sue idee acquistano la medesima semplicità, apparentemente quasi lineare, in realtà più complessa che mai.

Louis Seguin, «Positif», n.110, novembre 1969

Completing their first film inseparably with their last, Boetticher and Kennedy close the circle. Throughout the series, the themes are refined and strengthened, colliding with their opposites. Beyond such dialectic chemistry, serenity appears once again, calmer than ever, and more exasperated and desperate. However, the desperation is so total, so perfect, that it finds its own form of consolation inside itself. As he perfects the catharsis which skims any excess off the emotions, the director delves deeply into his knowledge of the land and the men that populate it. He develops a sensitivity for places which is the mark, Indian of course, of great authors of westerns. Ride Lonesome, along with Comanche Station, are built on a land, around a privileged place. [...] In the latter film, the place is Comanche Station, a stop on the way to the classic diligence of Lordsburg. It is the place where encounters happen, relationships are established, and misunderstandings are clarified. In 1960 Boetticher appeared at the height of his style. From the gorgeous opening scene in which the camera focuses easily upon a cowboy in a maze of rocks and crags, to the succession of looks with which the protagonists identify and recognize one another during a shootout, his style and ideas take on the same, seemingly linear simplicity, which is in truth more complex than ever.

Louis Seguin, «Positif», n.110, November 1969

Omaggio a Mary Pickford Homage to Mary Pickford

Per coloro che non l'hanno mai vista, Mary Pickford è sinonimo delle storie strappalacrime tipiche dell'epoca muta: la si ricorda come una povera orfanella sperduta nel mondo crudele, costantemente in balia del fato. La sua notorietà è paragonabile a quella di Chaplin; ma mentre quest'ultimo è l'indiscusso simbolo del cinema muto comico, Mary Pickford è diventata la rappresentante del cinema muto drammatico. Nulla di più assurdo e inesatto: Mary Pickford era essenzialmente un'attrice comica, anche se questa definizione non rende giustizia alle sue altrettanto notevoli doti di attrice drammatica. I suoi film erano quasi sempre commedie, in cui i momenti allegri erano arricchiti da un pathos autentico e da molta emozione. Erano film sentimentali, ma raramente stucchevoli. Il personaggio di Mary

Pickford aveva un carattere dolce e al tempo stesso focoso. Era incantevole: sprigionava fascino e cordialità, ma aveva l'incontenibile ardore irlandese. Quando una situazione le sfuggiva di mano, non si lasciava andare all'autocommiserazione; dava in escandescenze e cercava di fare qualcosa, spesso con risultati spassosamente disastrosi. La sua recitazione era assolutamente naturale e non risulta in alcun modo datata. Al contrario, ancora oggi appare fresca e vivace come all'epoca in cui Mary Pickford era la Fidanzata d'America, con eserciti di imitatrici ma nessuna rivale. Non è esagerato affermare che Mary Pickford e suo marito Douglas Fairbanks influenzarono la produzione cinematografica americana più di chiunque altro, se si eccettua D.W. Griffith. Ma verso il 1920 anche l'importanza di Griffith era ormai in declino. I suoi film avevano lasciato un'impronta indelebile sui metodi e sulle tecniche di produzione, ma ora i suoi contemporanei lo stavano superando con opere altrettanto raffinate e ingegnose. Mary Pickford e Douglas Fairbanks, grazie ai loro straordinari successi commerciali, divennero le nuove figure di spicco. L'industria attendeva ogni nuova produzione dei loro studi con la stessa impazienza con cui, alcuni anni prima, aveva atteso ogni nuovo film di Griffith. Pickford e Fairbanks erano abili cacciatori di talenti e, grazie al loro senso degli affari, sapevano come servirsene. Le loro scelte erano dettate sia da considerazioni di carattere commerciale che dai meriti artistici delle persone e le loro produzioni raggiungevano i massimi standard possibili in ogni aspetto. Mary Pickford si serviva del miglior operatore dell'epoca, Charles Rosher, mentre Douglas Fairbanks ricorreva al talento di tecnici quali Arthur Edson e Henry Sharp. Entrambi ebbero sotto contratto i registi più famosi - Sidney Franklin, Marshall Neilan, Raoul Walsh, Ernst Lubitsch, Maurice Tourneur - mentre a quelli meno noti offrirono l'opportunità di realizzare i migliori film della loro carriera. Benché Mary Pickford sostenga di aver raramente esercitato qualche forma di controllo sui registi, il suo operatore Charles Rosher afferma che il più delle volte era lei stessa a dirigere le scene: «Spesso il regista dirigeva soltanto le comparse. Tutto quel che c'era da sapere sul cinema, lei lo sapeva perfettamente.»

To those who have never seen her, Mary Pickford epitomizes the tear-jerking stories for which the silent era is celebrated. She is seen as a tragic little orphan, lost in the cruel world, at the constant mercy of Fate. Her name is as well-remembered as Chaplin's; while he is the undisputed representative of silent-film comedy, she has come to represent silent-film tragedy.

Nothing could be more ludicrously inaccurate. Mary Pickford was essentially a comedienne, although that description cannot do justice to her rich talents as a dramatic actress.

Her films were almost always comedies, the light episodes being laced with genuine pathos and much excitement. They were sentimental, but seldom mawkish. The character of Mary Pickford was an endearing little spitfire. She was delightful; she projected warmth and charm, but she had the uncontrollable fire of the Irish. Whenever a situation got out of hand, she would not submit to self-pity. She would storm off and do something about it, often with hilariously disastrous results.

Her playing was completely naturalistic; neither her acting nor later silent films have dated in any way. She seems as fresh and vital now as when she was America's Sweetheart. She had legions of imitators, but no rivals.

It would be no exaggeration to state that Mary Pickford and her husband, Douglas Fairbanks, exerted more influence on American productions than anyone else in the industry, apart from D. W. Griffith. And by 1920, even Griffith's importance was on the decline. His films had made their indelible impression on methods and technique. Now his contemporaries were overtaking him, with highly polished, highly imaginative productions. Mary Pickford and Douglas Fairbanks, thanks to their phenomenal commercial successes, became the new pace-setters. The industry awaited a new film from their studios with the same eagerness that, some years earlier, they had awaited a new Griffith.

Pickford and Fairbanks were able to recognize talent, and they had business acumen enough to be able to employ it. Their choice was dictated as much by commercial considerations as by artistic merit, yet

their films attained the highest possible standards in every department. Mary Pickford employed the finest cameraman, Charles Rosher. Douglas Fairbanks used brilliant men like Arthur Edson and Henry Sharp. They both signed top directors – Sidney Franklin, Marshall Neilan, Raoul Walsh, Ernst Lubitsch, Maurice Tourneur – and they drew from lesser-known directors the best pictures of their careers.

Although Mary Pickford says she seldom exercised control over directors, her cameraman, Charles Rosher, declares that she did a lot of her own directing. «The director would often just direct the crowd. She knew everything there was to know about motion pictures.»

STELLA MARIS USA, 1918 Regia: Marshall Neilan

<Sc.: Frances Marion da una storia di William J. Locke. F.: Walter Stradling. Scgf.: Wilfred Buckland. Op.: Walter Stradling. Ass.R: Nat Deverich. Cast: Mary Pickford (Stella Maris/Unity Blake), Conway Tearle (John Risca), Marcia Manon (Louise Risca), Ida Waterman (Lady Blount), Herbert Standing (Sir Oliver Blount), Josephine Crowell (Gladys Linden). Prod.: Paramount/Arctcraft films <35mm. L.: 1556 m. D.: 68' a 21 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles < Da: Mary Pickford Foundation e Milestone Film and Video

Nel film Stella Maris interpretavo due ragazze. Ero Stella, ricca ma paralizzata, che non conosceva nulla della morte, della povertà, della malattia o della guerra, nulla della ferocia dell'uomo verso il suo simile, che viveva in una torre con vista sul mare, con i gabbiani come unici amici. E interpretavo anche Unity Blake, che conosceva tutte le cose tristi che venivano nascoste a Stella, ma riusciva ancora a ridere della vita. Immaginai che Unity dovesse probabilmente avere una spalla più bassa dell'altra, e un'anca deformata per aver portato in braccio i bambini quando era ancora piccola. Questo era il modo in cui camminavo interpretando Unity. [...] Avevo anche liscio i miei capelli con la vaselina per eliminare i ricci e farli sembrare scuri e crespi, in contrasto con la bella chioma riccioluta di Stella. Non potrò mai dimenticare il momento in cui Unity, innamorata dello stesso uomo di Stella, si guarda sconsolata allo specchio. [...] Adolph Zukor, che si trovava ad Hollywood, venne a vedermi un giorno in cui ero nei panni di Unity. Avreste dovuto vedere la faccia sbigottita del poveretto. Dovetti rassicurarlo dicendogli che nel film morivo molto presto. «Prima è meglio è» rispose lui.

Mary Pickford, Sunshine and Shadows, London/Melbourne/Toronto, William Heinemann, 1956

In the film Stella Maris I played two young girls. I was the crippled rich girl Stella, who knew nothing of death, poverty, sickness, or war, nothing of man's inhumanity to man; who lived in a tower overlooking the sea and whose only friends were the sea gulls. And Unity Blake, who knew all the black things that were kept from Stella, yet could still laugh. I figured that Unity Blake would probably have one shoulder dropped and one hip high from having carried younger children on the other hip in her formative years. That was the way I walked as Unity. [...] As Unity, I also plastered my hair with Vaseline to take out the curls and make it look dark and scraggly in contrast to Stella's curls. I can never forget the moment when Unity, in love with the same man as Stella, stares at herself forlornly in the mirror. [...] Adolph Zukor, who was in Hollywood at the time, came in to see me one day when I was dressed as Unity. The look of dismay on the poor man's face was something to see. I had to pacify him by assuring him that I died very early in the picture. «The sooner the better!» said Mr. Zukor.

Mary Pickford, Sunshine and Shadows, London/Melbourne/Toronto, William Heinemann, 1956

DADDY LONG LEGS Usa, 1919 Regia: Marshall A. Neilan

<T. it.: Papà Gambalunga. Sc.: Agnes C. Johnston, Mary Pickford, dal romanzo e dalla pièce omonima di Jean Webster. M.: Edward McDermott. F.: Charles Rosher, Henry Cronjager. Ass.R.: Al Green. Cast: Mary Pickford («Judy» Abbott), Milla Davenport (Mrs. Lippert), Percy Haswell (Miss Pritchard), Fay Lempert (Angelina Wyckoff), Mahlon Hamilton (Jarvis Pendleton), Lillian Langdon (Mrs. Pendleton), Betty Bouton (Julia Pendleton), Audrey Chapman (Sally McBride), Marshall A. Neilan (Jimmy McBride), Carrie Clarke Warde (Mrs. Semple), Wesley Barry (orfano), Frankie Lee. Prod.: Mary Pickford <35mm. D.: 85' a 21 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles <Da: Mary Pickford Foundation e Milestone Film and Video

Daddy Long Legs, come i successivi *The Hoodlum* e *The Heart o'the Hills*, stabiliscono quello che sarà, d'ora in avanti, il nuovo modello di personaggio della Pickford, la ragazzina che diventa giovane donna. *Daddy Long Legs* inizia mostrandoci la piccola Mary in un orfanotrofio, dove fa da madre agli altri poveri bambini. Dopo essere stata presa sotto l'ala protettrice di un misterioso «guardiano» che non rivela mai il suo nome (Papà Gambalunga, appunto), cresce diventando la splendida fanciulla che lui decide di sposare. *Daddy Long Legs* ebbe un tale successo che fu usato per pubblicizzare il film successivo della Pickford, *The Hoodlum*.

Jeanine Basinger, *Silent Stars*, New York, Alfred A. Knopf, 1999

Marshall «Mickey» Neilan, che diresse *Stella Maris*, è uno dei registi dimenticati della storia del cinema. Oltre a questo film del 1917, lavorò con la Pickford anche in *Amarilly of Clothes-line Alley* (1918), *M'liss* (1918), *Daddy Long Legs* (1919), e *Dorothy Vernon of Haddon Hall* (1924). Recitarono assieme in *Rags* (1915), *A Girl of Yesterday* (1915), *Madame Butterfly* (1915), e *Daddy Long Legs*. Neilan era un regista innovativo e talentuoso, specialista nel creare e mantenere particolari atmosfere. Ma era anche un playboy, con un debole per l'alcool, e non riuscì mai a impegnarsi seriamente sul lavoro. Avrebbe potuto stare tra i grandi registi. Invece, si guadagnò la cattiva reputazione di inaffidabile. Alla fine del muto, era già sorpassato. Gli ultimi film che diresse, *Sing While You're Able* (1937) e *Swing It, Professor* (1937), erano musical di serie D per la *Ambassador Pictures*. Anni dopo, Elia Kazan gli diede un ruolo da caratterista, il senatore in *A Face in the Crowd* (1957). Morì l'anno dopo, in un ospizio.

Daddy Long Legs, *The Hoodlum*, *The Hearth o'the Hills*: each of these movies successfully employs what was by now Pickford's established pattern of young girl/grown woman performance. *Daddy Long Legs* begins with her in an orphanage, a child-mother to the other poor kids. After she's been taken under the wing of a mysterious guardian who doesn't reveal his name (her «daddy long legs»), she grows up to be the beautiful young woman he decides to marry. *Daddy Long Legs* was so successful that it was used in promoting her next film, *The Hoodlum*.

Jeanine Basinger, *Silent Stars*, New York, Alfred A. Knopf, 1999

Marshall «Mickey» Neilan, who directed *Stella Maris*, is one of the forgotten pioneers of the American cinema. In addition to his 1917 films with Pickford, he also worked with her in *Amarilly of Clothes-line Alley* (1918), *M'liss* (1918), *Daddy Long Legs* (1919), and *Dorothy Vernon of Haddon Hall* (1924); they acted together in *Rags* (1915), *A Girl of Yesterday* (1915), *Madame Butterfly* (1915), and *Daddy Long Legs*. Neilan was a talented, innovative director with a special ability to create and sustain mood, but he was also a playboy, with a fondness for alcohol, and he never seriously applied himself to his work. He could have become one of the great directors; instead, he developed a reputation for unreliability. By the end of the silent era, he was already a has-been. The last two films he directed, *Sing While You're Able* (1937) and *Swing It, Professor* (1937), were «D»- grade musicals for

Ambassador Pictures. Years later, Elia Kazan cast him in a character role as a senator in *A Face in the Crowd* (1957). He died a year later in a charity ward.

HEART O' THE HILLS USA, 1919 Regia: Sidney A. Franklin

<Sc.: Bernard McConville, dal romanzo «The Heart of the Hills» di John Fox. M.: Edward McDermott. Scgf: Max Parker. F.: Charles Rosher. Ass.R.: Alfred L. Werker. Cast: Mary Pickford (Mavis Hawn), Allan Sears (Jason Honeycutt), Clare McDowell (Martha Hawn), Fred W. Huntley (Jason Hawn), Sam De Grasse (Steve Honeycutt), William Bainbridge (col. Pendleton), Jack Gilbert (Gray Pendleton), Betty Bouton (Marjorie Lee), Henry J. Herbert (Norton Sanders), Fred Warren (John Burnham), Harold Goodwin. Prod.: Mary Pickford Co.<35mm. D.: 84' a 21 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles < Da: Photoplay Productions, in collaborazione con Mary Pickford Foundation e Milestone Film and Video

La recensione del «New York Times» di *The Heart o' the Hills* indica che i critici cercavano di capire quale fosse la strategia della Pickford riguardo al suo personaggio: « Apparentemente Mary Pickford affronta il fatto di non poter andare avanti per sempre interpretando il dolce, irresistibile, giocoso tesorino dello schermo, visto che il suo ultimo film [...] la mostra con un carattere più serio e modi più maturi rispetto alle sue precedenti produzioni». La Pickford interpretava una selvaggia ragazza di montagna del Kentucky in una storia tratta da un romanzo di John Fox Jr., un popolare autore dell'epoca. L'intelligente maniera in cui lei e i suoi collaboratori affrontarono il problema della sua età - e del rifiuto dei suoi fan di abbandonare la loro «piccola Mary» - è dimostrata efficacemente. [...] Nella terza ed ultima parte del film, dopo essere stata convenientemente adottata dal Colonnello Pendleton, Mary diventa adulta ed improvvisamente ricca. È vestita all'ultima moda, con un abito in stile cavallerizza, e ci appare come una raggiante giovane donna, così com'era veramente fuori dallo schermo. Alla fine però, riunita con il suo amore d'infanzia, il maschiaccio sembra essere ancora nel cuore dell'elegante fanciulla. Vestita di un meraviglioso abito di organza con fiocco, ritorna ad essere ancora una scatenata ragazzina, quando lei e il suo amore saltano in un ruscello e Mary cade a gambe all'aria nell'acqua. A questo punto, ha dato al suo pubblico sia la sua parte romantica sia la solita interpretazione infantile.

Jeanine Basinger, *Silent Stars*, New York, Alfred A. Knopf, 1999

The «New York Times» review of *The Heart o' the Hills* indicates that critics were catching on to Mary's strategy regarding her persona: «Apparently Mary Pickford is facing the realization that she cannot go on forever as the sweet, cute, and kittenish little darling of the screen, for her latest [...] shows her in more serious moods and with more mature manners than her previous productions.» Pickford played an untamed Kentucky mountain girl in a story taken from a novel by John Fox, Jr., a popular fiction writer of the day. The clever way in which she and her collaborators addressed the problem of her age – and of her fan's unwillingness to let go of their «little Mary» – is effectively demonstrated. [...] In the final third of the film Mary becomes a grown-up, suddenly wealthy, having been conveniently adopted by Colonel Pendleton. She's fashionably dressed in an elegantly cut riding habit, and she is a radiant, glowing young woman, her real offscreen self. In the end, reunited with her childhood mountain beau, the tomboy is seen to be still enclosed within the very elegant bosom of the mature young woman. Dressed in a beautiful organdy dress with a bow, she becomes again the playful young girl as she and her true love jump up and down in a stream and Mary falls on her bottom in the water. At this point, she gives her audience both her womanly self and her familiar youthful screen character.

Jeanine Basinger, *Silent Stars*, New York, Alfred A. Knopf, 1999

ROSITA USA, 1923 Regia: Ernst Lubitsch

<Sc.: Edward Knobloch., da una storia di Norbert Falk e Hanns Kraly, tratta dall'opera comica «Don Cèsar de Bazan», (1844) di Adolphe d'Ennery e Francois Pinel. F.: Charles Rosher. Scgf.: William Cameron Menzies. Ass.R.: James Townsend. Cast: Mary Pickford (Rosita), Holbrook Blinn (il re), Irene Rich (la regina), George Walsh (Don Diego), Charles Belcher (il primo Ministro), Frank Leigh (il comandante della prigionia), Mme Mathilde Comont (la madre di Rosita), George Periolat (il padre di Rosita), Bert Sprotte (Big Jailer), Mme De Bodamere (cameriera), Philip De Lacey e Donald McAlpin (i fratelli di Rosita), Doreen Turner (la sorella di Rosita). Prod.: Mary Pickford <16mm. D.: 79' a 24 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles <Da: Harold Casselton (Minnesota State University Mooread)

Lubitsch e l'ascesa del cinema tedesco erano quasi la stessa cosa. A lui, come si diceva allora, il cinema tedesco doveva il suo riconoscimento mondiale. Mary Pickford, la «fidanzata d'America», una donna d'affari che sapeva il fatto suo, se lo portò a Hollywood nel 1922, quando in quel paese i prussiani non li si poteva tanto soffrire. Non alto, non biondo, «non sembra neanche un tedesco», avrebbe affermato Pickford. Occhi scuri come chicchi d'uva e un gran naso semita, da Pulcinella. «Noi a Berlino - racconta Lubitsch - credevamo che Hollywood fosse una città fatta di assi all'estremo confine del selvaggio West». Ancora nel 1976 Mary Pickford era lungi dall'aver superato la delusione che le aveva procurato Lubitsch: un tipo tarchiato e bisunto, divoratore imperterrito di patate arrosto, German fried potatoes; e inoltre per lui nei film le porte erano sempre più importanti delle persone. Rosita è ambientato a Siviglia durante il carnevale, il breve lasso di tempo in cui è il popolo a comandare. La folla vive, vive la scenografia, vive l'insieme. La star non è che una parte del tutto.

Frieda Grafe (1979), ora in Luce negli occhi, colore nella testa. Scritti di cinema 1961-2000, a cura di Mariann Lewinsky e Enno Patalas, Bologna/Recco, Cineteca del Comune di Bologna / Le Mani, 2002

Lubitsch and the rise of German cinema were almost the same thing. It used to be said that it was to him that German cinema owed its worldwide recognition. Mary Pickford, «America's sweetheart», was a shrewd business woman who knew her job. She brought him to Hollywood in 1922, at a time in which the Prussians were insufferable. Not tall, and not blond, «he doesn't even seem German», Pickford apparently stated. His eyes were dark as raisins, with a large Jewish nose, like Punchinello. «In Berlin - Lubitsch recounts - we thought Hollywood was a city made of wooden beams on the extreme frontier of the Wild West». Still in 1976, Mary Pickford was long from overcoming her delusion over Lubitsch: a stocky, greasy sort, and an unflappable consumer of German fried potatoes; furthermore, for Lubitsch, doors were always more important in a film than persons. Rosita is set in Seville during the carnival, the short period of time in which the people were in command. The crowd is alive, the sets are alive, the whole is alive. The star is nothing but a part of the whole.

Frieda Grafe (1979), now in Luce negli occhi, colore nella testa. Scritti di cinema 1961-2000, edited by Mariann Lewinsky and Enno Patalas, Bologna / Recco, Cineteca del Comune di Bologna / Le Mani, 2002

SPARROWS USA, 1926 Regia: William Beaudine

<T. it.: Passerotti. Sc.: C. Gardner Sullivan, da una storia di Winifred Dunn. F.: Charles Rosher, Karl Struss, Hal Mohr. M: Harald McClernan. Scgf.: Harry Oliver. Cast: Mary Pickford (Mollie), Gustav von Seyffertitz (Grimes), Roy Stewart (Richard Wayne), Mary Louise Miller (Doris Wayne), Charlotte Mineau (Mrs. Grimes), Spec O'Donnell (Ambrose Grimes), Lloyd Whitlock (Bailey), Muriel MacCormac, Billy Jones, Camilla Johnson, Mary McLane, Billy Butts, Jack Levine, Florence Rogan, Sylvia Bernard e Seesel Anne Johnson (i passerotti). Prod.: Mary Pickford per United Artists

<35mm. L.: 2370 m. D.: 84' a 24 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles <Da: Mary Pickford Foundation e Milestone Film and Video

Mary Pickford e un pugno di altri ragazzini che rischiano il loro prezioso collo per sfuggire a un ripugnante orfanotrofio. Questo è Sparrows. Ci sono sabbie mobili, alligatori, e peggiore di qualsiasi rettile, c'è Gustav von Seyffertitz, il direttore dell'orfanotrofio, il vile farabutto più realistico che sia mai esistito. Non concilia certo i sogni d'oro, ma Mary è dolce, malinconica, divertente e ha alcune scene interessanti. [...] Non sarà un altro Pollyanna, ma vi piacerà.
«Photoplay», agosto 1926

Sparrows non ottenne molto successo, rispetto ad altri miei film, a causa di un errore di giudizio. Avevamo esagerato nell'aspetto drammatico. Nella scena della palude, io dovevo trasportare dei bambini su una passerella molto stretta - più o meno quindici centimetri - attraverso uno stagno pieno di alligatori. Gli alligatori erano vivi e molto vispi. Quelli vecchi di solito sono piuttosto indolenti - perché gli alligatori arrivano a una bella età - ma quelli giovani, sui settantacinque anni, sono dispettosi. Così ero lì, con una bambina pesantissima sulle spalle che continuava a muoversi da una parte all'altra. Era molto pericoloso. Ero preoccupata soprattutto per la bambina - anche se devo ammettere che l'idea di provare i denti degli alligatori non mi piaceva affatto... Così dissi al regista: «Devo provare questa scena portando una bambola sulle spalle. Magari possiamo appesantirla, se è necessario.» E attraversai la passerella avanti e indietro per tre volte. Poi Douglas Fairbanks lo venne a sapere e arrivò di corsa. Era furibondo. [...] Io avevo il controllo totale sulla direzione del film, se avessi voluto; solo che non ne approfittai. Oggi lo farei. Ma ora sono più vecchia - e quando si invecchia si diventa più positivi. Comunque, la gente si spaventava talmente a vedere quei poveri bambini in pericolo, che Sparrows non andò così bene come avrebbe dovuto.

Mary Pickford, in Kevin Brownlow, *The Parade's Gone By...*, New York, Alfred A. Knopf, 1968

Mary Pickford and a bunch of other kids who risk their precious necks to flee a slimy baby farm. That's Sparrows. There are quicksands, alligators and, worse than any reptiles, Gustav Von Seyffertitz, the keeper, as realistic a vile scoundrel as ever breathed. It's not conducive to pretty dreams, but Mary is sweet and wistful and kiddish and has some appealing scenes. [...] This may not be another Pollyanna but you will enjoy it.
«Photoplay», August 1926

My picture Sparrows wasn't too successful, comparatively speaking, because of an error of judgement. We tried to put too much drama into it. In the swamp scene, I had to carry some children along a narrow board - five or six inches wide - across an alligator infested pool. The alligators were alive, and very active. The old ones are rather sluggish - they live to quite an age - but the young ones of seventy-five are vicious. I carried this heavy baby on my shoulder, and she kept moving from one side to the other. It was very dangerous. I was worried most about the baby - although I admit I didn't exactly relish the idea of the alligators' teeth... I said to the director: «I'll have to rehearse this with a doll on my back. We can weight it to make it heavier.» I made the trip across three times one way and three times the other. Then Douglas Fairbanks was told about it, and he raced over. He was furious. [...] I had complete control over the direction if I wanted to use it, but, you see, I didn't use it. I would today. But now I'm older - and as we get older we get more positive. Anyhow, it was so terrifying for many people seeing babies in such danger that Sparrows didn't do as well as it might have done.

Mary Pickford, in Kevin Brownlow, *The Parade's Gone By...*, New York, Alfred A. Knopf, 1968

OMAGGIO A ROLAND WEST HOMAGE To ROLAND WEST

Roland West, regista e scrittore (1887-1952), noto soprattutto per il suo ruolo, ancora non chiarito, nell'assassinio dell'attrice Thelma Todd, è una delle figure più affascinanti di quel territorio di ombre che è la storia dei primi anni di Hollywood. La sua è una strana personalità; i suoi soggetti e le sue idee tendono sempre verso il mondo del crimine e dell'orrore e i suoi film sono popolati di personaggi ambigui avvolti dall'oscurità. La sua opera, in bilico tra popolare e avanguardia, dal punto di vista stilistico è una delle più straordinarie ed eccessive dell'epoca. West si era formato sia come attore che come scrittore, e molte delle sue prime opere furono un trampolino di lancio per Norma Talmadge, compreso il suo film con Lon Chaney (*The Monster*, 1925) e il celebre *The Bat* (1926). Il suo titolo più noto è probabilmente *Alibi* (a cui partecipò anche William Cameron Menzies), mentre *The Bat Whispers* (1930, originariamente in 65mm, ora riprodotto in Cinemascope grazie all'eccellente restauro a cura della UCLA) è un affascinante fantasy che unisce bizzarri elementi, con risultati non lontani dalla creatività di Browning o di Whale. Anche se la sensazione che si ricava dai suoi film può essere quella di una complessiva staticità, sono sempre presenti momenti emozionanti e allucinatori, che spesso sconfinano nella parodia, combinando horror e farsa in un modo che ricorda i film di Paul Leni. Il suo originalissimo senso del paesaggio urbano, basato su un uso sfrenato della macchina da presa e su un montaggio altrettanto ingegnoso, è un vero piacere per lo spettatore. Le silhouette urbane di Roland West si avvicinano molto di più alle visioni spettrali di Feuillade di quanto facciano attuali attrazioni popolari, come ad esempio *Batman* e soci.

Director and screenwriter Roland West (1887-1952), probably best known for the still unclear role he played in the murder of actress Thelma Todd, is one of the most fascinating figures in the shadowlands of early Hollywood history. He is a strange personality, whose subjects and ideas tended towards horror and crime, and who peopled his films with dual personalities shrouded in the night. At the crossroads between popular and avantgarde, stylistically his work was some of the most fabulous and outrageous of his times. West's background was in both acting and writing, and many of his early films were vehicles for Norma Talmadge, including his film with Lon Chaney (*The Monster*, 1925) and the famous *The Bat* (1926). His greatest film was arguably *Alibi* (where William Cameron Menzies joined his ensemble), and *The Bat Whispers* (1930, originally a 65 mm film, now simulated within a cinemascope print thanks to an excellent UCLA restoration) was a fascinating fantasy as well as a mix of odd elements, with the result not far from the inspirational vein of Browning or Whale.

The overall sense of his films may have been static, but there were always exiting and hallucinatory touches, often verging on parody in a combination of horror and farce similar to that originated by Paul Leni. His totally strange sense of the cityscape, based on wild use of the camera and equally imaginative editing, is pure pleasure. The urban silhouettes of Roland West come much closer to the ghostly feeling of Feuillade than do current popular attractions like *Batman* et al.

NOBODY Usa, 1921 Regia: Roland West

<Sc.: Charles H.Smith, Roland West. F.: Harry Fischbeck. Ass.R.: Joseph Rothman. Cast: Jewel Carmen (little Mrs.Smith), William Davidson (John Roasmore), Kenneth Harlan (Tom Smith), Florence Billings (Mrs. Fallon), J.Herbert Frank (Hedges), Grace Studiford (Mrs. Roasmore). Prod.: Roland West <35mm. L.: 1600 m. D.: 87' a 16 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles <Da: Cinémathèque Française

Nonostante alcune incoerenze, è ragionevole prevedere che Nobody soddisferà le aspettative al novanta per cento, se non lo si analizzerà troppo a fondo. Come previsto, Nobody corrisponde al meglio dei melodrammi da salotto. La fotografia è a tratti magnifica e il cast pienamente soddisfacente. Roland West si è servito di una situazione in cui il marito della colpevole è un giudice inflessibile. Ne ha tratto un'avvincente avventura cinematografica per Jewel Carmen, che assicurerà grandi soddisfazioni alla First National.

«Variety», 29 /7/1921

Despite a few inconsistencies, it is reasonable to think the Nobody will live up to ninety percent of our expectations, provided we don't analyze it too in depth. As imagined, Nobody corresponds best to drawing room melodramas. The photography is magnificent in certain places, and the cast is quite satisfying. Roland West took advantage of a situation in which the husband of the guilty woman is an inflexible judge. And he made a winning picture story out of it for Jewel Carmen, who will surely bring great satisfaction to First National.

«Variety», 29 /7/1921

THE MONSTER Usa, 1925 Regia: Roland West

<Sc.: Willard Mack, Albert G. Kenyon, dalla pièce omonima (1922) di Crane Wilbur. F.: Hal Mohr. M.: A. Carle Palm. Scgf.: W.L. Heywood. Cast: Lon Chaney (Dottor Ziska), Gertrude Olmstead (Betty Watson), Hallam Cooley (Amos Rugg), Johnny Arthur (Johnny Goodlittle), Charles A. Sellon (il poliziotto), Walter James (Caliban), Knute Erickson (Daffy Dan), George Austin (Rigo), Edward McWade (Luke Watson), Ethel Wales (Sig.ra Watson). Prod.: MGM <16mm. D.: 85' a 20 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles <Da: Cineteca di Bologna

Il film è una miscela piuttosto bizzarra di comico e horror, con un detective diplomatosi per corrispondenza che cerca di scoprire cos'è accaduto in un manicomio di cui i pazienti si sono impadroniti. Chaney è il folle Dr. Ziska, il direttore che cerca di catturare innocenti viaggiatori da sottoporre ai suoi esperimenti chirurgici. Il «New York Times» lamentava il fatto che il film avesse un aspetto troppo da «commedia leggera»: nonostante possedesse «le qualità di uno spettacolo singolare», esso non era «né carne né pesce». Il critico aggiungeva poi, esprimendosi in modo infelice per dire in realtà un'altra cosa: «Uno non si aspetta un gran divertimento in un film interpretato da Lon Chaney».

Ma sono proprio le caratteristiche di cui la critica si lamentava nel 1925 a rendere questo film particolarmente interessante oggi. Il manicomio è pieno di strani macchinari con pannelli di ferro che si schiantano al suolo, scivoli nascosti e pareti mobili attraverso cui Chaney può sbirciare. Da dietro le sedie escono braccia misteriose e la protagonista scompare in un divano quando due enormi braccia la afferrano. Tutto è molto strano, con scene di tortura accanto a sketch comici. Il «Times» suggeriva che «Mr. Chaney avrebbe forse gradito una rappresentazione più seria del tema».

Jeanine Basinger, Silent Stars, New York, Alfred A. Knopf, 1999

The movie is a somewhat bizarre mixture of comedy and horror, with a correspondence-school detective trying to figure out what has happened at an asylum the inmates have taken over. Chaney, the crazed Dr. Ziska, is running things and implementing his scheme for capturing innocent travelers to be fodder for his surgical experiments. The «New York Times» complained that the movie had too much «light comedy», so that although it possessed «a degree of queer entertainment» it was «neither fish, fowl, nor good red herring». The reviewer added, «One does not expect much fun in a film featuring Lon Chaney», an infelicitous wording for what he was trying to say. The very qualities that made the reviewers complain in 1925 tend to make this film particularly entertaining today. The crazy house is

full of odd-ball mechanisms like iron panels that crash down, hidden chutes, and walls with sliding panels for Chaney to peep through. Mysterious arms reach out from behind chairs, and the heroine disappears into a couch when two big arms enclose her. It's all pretty peculiar, with torture scenes and comedy shtick side by side. The «Times» suggested that «Mr. Chaney looks as if he could have enjoyed a more serious portrayal of the theme».

Jeanine Basinger, *Silent Stars*, New York, Alfred A. Knopf, 1999

THE BAT Usa, 1926 Regia: Roland West

<Sc.: Roland West, da una pièce di Avery Hopwood, Mary Roberts Rinehart. F.: Arthur Edeson, Gregg Toland. M.: Hal C. Kern. Scgf.: William Cameron Menzies. Cast: Jack Pickford (Brooks Bailey), Louise Fazenda (Lizzie Allen), Eddie Gribbon (Detective Anderson), George Beranger (Gideon Bell), Charles Herzinger (l'uomo con la maschera nera), Emily Fitzroy (Miss Cornelia Van Gorder), Robert McKim (Dr. Welles), Arthur Housman (Richard Fleming), Jewel Carmen (Miss Dale Ogden), Kamiyama Sojin (Billy), Tullio Carminati (Detective Moletti), Lee Shumway (lo sconosciuto). Prod.: Roland West per Feature Production/United Artists <35mm. D.: 86' a 24 f/s. Bn. Versione inglese / English version <Da: UCLA

Per molti anni *The Bat* è stato tra i film scomparsi più misteriosi. La prima delle tre versioni cinematografiche della pièce di Broadway aveva ottenuto un grande successo, dovuto in gran parte alla sua ininterrotta successione di effetti. Quando essa si aggiunse all'elenco dei film perduti, la sua fama aumentò in proporzione. Nel 1987 l'UCLA Film and Television Archive venne a sapere dell'esistenza di un'unica copia del film, facente parte di una collezione privata.

Nonostante *The Bat* non possa essere considerato un film sbalorditivo, esso impressiona comunque per il suo genere «vecchia dimora lugubre» tuttora efficace, le sue scenografie e le sue bizzarre riprese, l'eccesso delle sue scene a effetto. Vedendo *The Bat*, il genio del crimine in piena azione, mentre scala gli edifici e si lancia dall'alto, con il suo mantello e la maschera che incute timore, è facile capire da dove il giovane Bob Kane abbia tratto la propria ispirazione per creare, una decina di anni dopo, un uomo atletico e misterioso, vestito in modo identico, benché dalla parte della legge e dell'ordine: Batman, l'eroe dei fumetti.

UCLA Film and Television Archive: 2nd Annual Festival of Preservation, 1989

Aiutooo! *The Bat!* È emozionante. È agghiacciante. È la deflagrazione di un soggigno macabro. Fa venire i brividi, fa drizzare i capelli in ogni momento. Scritta alla perfezione, da un soggetto originale di Mary Roberts Rinehart e Avery Hopwood poi adattato da Julien Josephson, questa produzione di Roland West è semplicemente stupenda. Ogni particolare è perfettamente complementare all'altro. Le luci lampeggiano, le pistole sparano, le porte segrete si aprono, brividi e risate si alternano e ci si ritrova a mordersi le dita per l'emozione e il divertimento. La trama è incentrata sulla figura di un criminale che ha come marchio un pipistrello e ha il quartier generale in una casa di Long Island. Non vogliamo dirvi altro. Ma se *The Bat* capita dalle vostre parti, andate a vederlo e portateci anche i bambini, se non è troppo tardi.

«Photoplay», Maggio 1926

For many years, *The Bat* was one of the most mysterious lost films. As the first of three film versions of the Broadway play, the film was extraordinarily successful, due in part to its continuous succession of special effects. When it was added to the list of lost films, its fame grew in proportion. In 1987, the UCLA Film and Television Archive learned of the existence of a sole copy of the film, belonging to a private collection.

Though *The Bat* cannot be considered a stunning film, it remains striking for its «old-dark-house» genre which is still effective, its sets and bizarre camera work, and the excessive scenes with effects. Seeing the Bat, genius of crime, in action as he scales buildings and jumps from high places with his cape and fearsome mask, it is easy to see where young Bob Kane found the inspiration to create, a decade or so later, the athletic, mysterious man, dressed identically, but on the part of the law: Batman, the comic-book hero.

UCLA Film and Television Archive: 2nd Annual Festival of Preservation, 1989

«Eeeee! The Bat! It's thrilling. It's chilling. It's a scream of laughter and spookiness. Your spine quivers and your hair stiffens every moment. Perfectly written, originally by Mary Roberts Rinehart and Avery Hopwood and scenarized by Julien Josephson, this Roland West production is simply superb. Each detail dovetails properly into every other. Lights flash, guns are fired, secret panels swing, and the laughter and the creeps alternate till you chew your fingers in excitement and delight. The involved plot is centered around a criminal with the bat as his trademark and his operations in a Long Island household. Beyond that we refuse to tell. But when *The Bat* flies in your neighborhood, don't fail to see it and take the youngsters, if it's not too late at night.»

«Photoplay», May 1926

ALIBI Usa, 1929 Regia: Roland West

<Sc.: Roland West, C. Gardner Sullivan dalla pièce «Nightstick» di Elaine Sterne Carrington, J. C. Nugent, John Griffith Wray. F.: Ray June. M.: Hal C. Kern. Scgf.: William Cameron Menzies. Su.: Howard Campbell. Sincronizzazione musiche: Hugo Riesenfeld. Eff.sp.: Ned Mann, Harry Zech. Cast: Chester Morris (Chick Williams), Harry Stubbs (Buck Bachman), Mae Busch (Daisy Thomas), Eleanore Griffith (Joan Manning Williams), Irma Harrison (Toots), Regis Toomey (Danny McGann), Al Hill (Brown), James Bradbury jr. (Blake), Elnor Ballard (Soft Malone), Kernan Cripps (Trask), Purnell Pratt (Sergente / Sergeant Pete Manning), Pat O'Malley (Detective Tommy Glennon), DeWitt Jannings (O'Brien), Edward Brady (George Stanislaus David), Edward Jardon, Virginia Flohri (Cantanti in teatro). Prod.: Roland West per Feature Productions <35mm. L.: 2305 m. (7552 ft) D.: 84' a 24 f/s. Versione inglese / English version <Da: National Film & Television Archive <Copia stampata nel 1983 da un negativo in nitrato / Print made in 1983 from a nitrate negative

Mentre la produzione del film (muto) stava per iniziare, West ci ripensò e decise di trasformare *Alibi* nel primo film sonoro della UA. [...] Era chiaro che *Alibi* sarebbe stato sonoro al cento per cento, anche se contemporaneamente venne preparata un'edizione muta supplementare del film. [...] Quando in ottobre la produzione ebbe inizio, per ogni scena venivano eseguite prove minuziose; poi West si ritirava in una cabina insonorizzata e protetta da vetri, dove poteva visionare le riprese e nello stesso tempo controllare la corrispondente registrazione sonora. Il procedimento sonoro utilizzato era il Movietone, che prevedeva la registrazione diretta sulla pellicola. Qualcuno sostiene che si realizzava anche una registrazione su disco, per avere un test sonoro di riferimento immediatamente disponibile, ma Hal Kern afferma che non si ricorse mai ai dischi; in compenso c'erano due apparecchi per la registrazione del suono. Kern specifica pure che le colonne sonore potevano essere missate elettronicamente, quindi non era necessario registrare «dal vivo» anche le musiche e gli effetti sonori. Il doppiaggio non era ancora in uso, così West registrò Virginia Flohri che cantava fuori campo, mentre Irma Harrison muoveva le labbra senza emettere suoni. La vera voce di Harrison, che venne conservata nelle scene di dialogo, è molto diversa e ricorda quella di Betty Boop. Si tratta della stessa tecnica che Hitchcock utilizzò poi per *Blackmail* [...]; e bisogna riconoscere che West, in *Alibi*, fece esattamente le stesse cose, ma per primo.

Scott MacQueen, in Frank Thompson - a cura di - Between Action and Cut: Five American Directors, Metuchen, Scarecrow Press

In Alibi vi sono alcuni particolari che rimangono in sospeso e alcuni passaggi poco coerenti, ma nel complesso il film possiede un buon ritmo e presenta alcune sequenze avvincenti. L'interrogatorio di terzo grado è intriso di melodramma. L'atmosfera e i particolari polizieschi possiedono realismo e autenticità. La forte tensione è funzionale al personaggio del gangster senza spina dorsale. Il poliziotto spara a salve e il gangster sviene, nonostante non sia stato toccato né ferito. [...] Roland West, che finanzia, produce e dirige i propri film, è l'unico cineasta completamente indipendente distribuito dalla United Artists. E può dormire sonni tranquilli, nella certezza di aver fatto con questo film un buon investimento.

«Variety», 10/04/1929

Production on the silent film was just beginning when West had second thoughts and decides to turn Alibi into UA's first talkie. [...] there was no question that Alibi would be anything other than 100% talking, though an auxiliary silent edition was prepared simultaneously. [...] When production started in October, the thorough rehearsals were repeated before each take; then West would retire to a sound-proof, glassed-in tower where he could watch the take while monitoring the sound recording. The Movietone sound-on-film process was used. It is claimed that a secondary, wax disc was cut for an immediately playable reference check, but Hal Kern maintains that they never used wax but did have two sound-recording machines. Kern also indicated that they could mix their soundtrack electronically, that it was not necessary to record all music and sounds effects «live». Looping was still unknown, so West recorded Virginia Flohri, singing off-camera, while Irma Harrison silently mouthed the words. Harrison's own voice, retained in the dialogue sequences, has a distinct Betty-Boopish quality. This is the precise technique that Hitchcock used in Blackmail [...]; it must be said that West did precisely the same things in Alibi and he did them first.

Scott MacQueen, in Frank Thompson - edited by - Between Action and Cut: Five American Directors, Metuchen, Scarecrow Press

There are some loose ends and desultory passages in Alibi, but in general it has the tempo of a Missouri breeze and is punched with some gripping sequences. Third degree stuff is pregnant with melodrama. Police atmosphere and detail have realism and the ring of authenticity. Strong climax illustrating the spineless character of the gangster. Cop fires blank cartridges, with the gangster fainting, although untouched and uninjured. [...] Roland West, who finances, produces and directs his own pictures, is the only entirely independent producer releasing through United Artists. He can sleep in peace in the security that his investment is safe and his picture there.

«Variety», 10/04/1929

THE BAT WHISPERS Usa, 1930 Regia: Roland West

<Sc.: Roland West, da una pièce di Avery Hopwood, Mary Roberts Rinehart. F.: Robert H. Planck. M.: Hal C. Kern, James Smith. Scgf.: Paul Crawley. Op.: Ray June. S.: Oscar Lagerstrom, J. T. Reed. Cast: Chester Morris (Detective Anderson, alias The Bat), Una Merkel (Dale Van Gorder), Grayce Hampton (Miss Cornelia Van Gorder), Richard Tucker (Mr. Bell), Maude Eburne (Lizzie Allen), Wilson Benge (il maggiordomo), DeWitt Jennings (capitano di polizia), William Bakewell (Brooks Bayley), Sidney D'Albrook (sergente), S. E. Jannings (l'uomo con la maschera nera), Spencer Charter (il custode), Gustav von Seyffertitz (Dr. Venner), Hugh Huntley (Richard Fleming), Charles Dow Clark (Detective Jones), Ben Bard (lo sconosciuto). Prod.: Roland West per Art Cinema Corporation <35mm. D.: 83' a 24 f/s. Bn. Versione inglese / English version <Da: UCLA con permesso della Mary Pickford

Foundation e Milestone Film & Video <Copia preservata da UCLA in panoramico da un negativo originale 65mm / Preserved by UCLA in widescreen from an original 65mm camera negative

West decise che *The Bat Whispers* sarebbe stato soprattutto un film emozionante, un manifesto delle potenzialità della narrazione per immagini, ampiamente ridimensionate ad Hollywood con l'avvento del sonoro. La produzione del film fu preceduta da tre settimane di prove, dopodiché West mandò il suo staff in vacanza per mettere a punto i suoi piani. [...] «C'erano cineprese su ruote, montacarichi, catapulte, cavi, binari, carrelli e carrozzelle. Una di esse era montata su un grande triciclo comandato elettricamente, progettato da Robert Plank» (*The Bat Whispers*, pressbook). [...] West aveva recuperato diverse idee di Alibi, sintetizzandole in un nuovo stile: la sua cinepresa mobile aveva acquistato velocità e fermezza, mentre il montaggio discontinuo era unito a riprese di modelli in scala ridotta e a prospettive forzate. Il risultato era un viaggio soprannaturale della macchina da presa attraverso luoghi e spazi inaccessibili all'occhio umano.

Scott MacQueen, in Frank Thompson - a cura di - *Between action and cut : five American directors*, Metuchen, Scarecrow Press, 1985.

Above all West determined that *The Bat Whispers* would be a motion picture that really moved, a manifesto of the power of visual storytelling that had all but disappeared in Hollywood with the coming of sound. With production preceded by three weeks of tests, he pushed his staff to distraction to enact his vision. [...] «There where cameras on wheels, on elevator rigs, on catapults, cables, rails, trucks and perambulators. One of the cameras rode a huge tricycle, electrically controlled... it was designed by Robert Plank» (*The Bat Whispers*, pressbook). [...] West has synthesized several ideas from Alibi into a new style: his moving camera has gained speed and purpose, and the jump-cut technique was combined with miniatures and forced perspective. The result is a deific camera tour through places and spaces inaccessible to the human eye.

Scott MacQueen, in Frank Thompson - edited by - *Between Action and Cut: Five American Directors*, Metuchen, Scarecrow Press, 1985.

Viva MacMahon!

Che cos'è il «MacMahon, oggettivamente? È una sala cinematografica situata in avenue MacMahon, vicino all'Etoile. In quel cinema sono state proiettate regolarmente versioni originali, le migliori visibili a Parigi.

Ecco un «MacMahon» oggettivo. Ma l'oggettività mi annoia. Così, preferisco il mio sentimento personale del MacMahon. Infatti, il MacMahon di cui parlo non è mai stato il «MacMahon», ma questa sala arbitraria, diventata leggendaria, in cui ho scoperto la maggior parte dei film che amo, nelle proiezioni pubbliche e in quelle private, che dobbiamo alla gentilezza eclettica del suo direttore, Emile Villion.

[...] Ciò di cui il «MacMahon» si trova ad essere il luogo d'incontro geometrico non è il cinema, ma un'idea di cinema. Si capisce che questo non impegna a niente, se non, forse, all'amicizia. L'amicizia forse non è altro che un'esigenza condivisa. Di conseguenza, «MacMahon» non è affatto una scuola che si stringe ad imbuto, ma piuttosto un punto di partenza, questo imbuto all'inverso.

Il «MacMahon», attorno al 1954, era il ritrovo fortuito, vicino all'Etoile, di persone che amavo e di altre che avrei amato; di film che conoscevamo, o che aspettavamo, o che scoprivamo e che avremmo amato assieme.

Allora, è una nuova forma di snobismo essere «MacMahoniano»? Ci sono sempre etichette pronte, per chi cerca la bellezza, quest'altro nome per dire verità. Un giorno, è un onest'uomo, un altro, un figlio

del re. Adesso che esiste il cinema, perché non può essere un «MacMahoniano»? Il nome di sicuro passerà, tutti i nomi passano. La bellezza resta.

Non mi sembra importante chiedere: come si può essere «MacMahoniani»? La cosa importante è cercare: come si può essere Raoul Walsh? Come Fritz Lang, come Joseph Losey? Non lo so ancora. So solo che essi sono, nient'altro. Il bello è l'evidenza del bello, proprio qui sta il paradosso. Il «MacMahonismo» non è una risposta facile, troppo facile; è una domanda esigente. La domanda, signori, resta aperta.

What is «MacMahon», objectively? It's a cinema located on MacMahon avenue, near the Etoile. Original versions of films were shown regularly at that cinema, the best in Paris. That's an objective «MacMahon». But objectivity bores me. I much prefer my personal sense of MacMahon. Indeed, the MacMahon I'm talking about was never the «MacMahon». Instead, it was an arbitrary, gone legendary, theater, where I discovered the majority of the films I love, in both the public and the private screenings, which we owe to the eclectic kindness of its director, Emile Villion.

[...] What the «MacMahon» found itself locus of, was not cinema, but an idea of cinema. Clearly this commits to nothing, except perhaps friendship. Perhaps friendship is nothing but a shared need. Consequently, «MacMahon» is by no means a school which narrows like a funnel, but rather, a starting point, a reversed funnel.

Around 1954, «MacMahon» was the fortuitous meeting, near the Etoile, of persons I loved and others I would come to love; of films we knew, or that we were waiting for, or that we discovered, and that we would love together.

So, is it a new form of snobbishness to be a «MacMahonist»? There are always labels ready for whoever seeks beauty, this other name for truth. One day it's an honest man, another day the son of the king. Now that the cinema exists, why can't it be a «MacMahonist»? The name will surely pass, all names pass. The beauty remains.

It doesn't seem important to me to ask: how can you be a «MacMahonist»? The important thing is to try: how can we be Raoul Walsh? Like Fritz Lang? Like Joseph Losey? I don't know yet. I only know that they are, that's all. Beauty is proof of beauty, that's precisely where the paradox lies. «MacMahonism» is not an easy answer, too easy; it's a demanding question. The question, gentlemen, remains open.

IL CAVALIERE MISTERIOSO Italia, 1948 Regia: Riccardo Freda

<Sc.: R. Freda, Mario Monicelli, Stefano Vanzina. F. Rodolfo Lombardi. Mu.: Alessandro Cicognini, diretta da Ugo Giacomazzi. M.: Otello Colangeli. Scgf.: Piero Filippone. Cost. e arred.: Vittorio Nino Novarese. Trucco: Otello Fava. Op.: Guglielmo Lombardi. Ass.R.: Valentino Trevisanato. Cast: Vittorio Gassman (Giacomo Casanova), Maria Mercader (Elisabeth), Yvonne Sanson (Caterina II), Gianna Maria Canale (contessa Lehmann), Elli Parvo (la dogaresa), Antonio Centa (fratello di Casanova), Giovanni Hinrich (il Grande Inquisitore), Dante Maggio (servo di Casanova), Guido Notari (il doge). Prod.: Dino De Laurentiis per Lux Film <35mm. L.: 2608 m. D.: 95' a 24 f/s. Versione italiana / Italian version <Da: Scuola Nazionale di Cinema – Cineteca Nazionale < Copia positiva stampata a Cinecittà nel 1999 da controtipo sonoro / Positive print struck in 1999 at Cinecittà from a sound dupe

Isolato, in un primo momento potrà stupire, Freda lo è, e soprattutto lo è stato, nel paese in cui i cineasti hanno maggiormente tentato di lottare precisamente contro l'isolamento, di raccogliersi tutti intorno a nozioni comuni, e a ciò che è chiamato neo-realismo. Ma proprio questo movimento, per la sua stessa consistenza (decisamente più verbale che creativa), ha messo definitivamente in disparte quelli che non

ostentavano di collegarsi ad esso. Per la verità conosco pochi cineasti, all'infuori di Freda, che in un momento dato della loro carriera non abbiano avuto a che fare in maggiore o minor misura con questa dottrina, tenendo conto ovviamente del fatto, curioso per un movimento del genere (neo), che il numero di cineasti che hanno sostenuto di averlo preparato, o inventato, è nettamente superiore al numero di quelli che hanno riconosciuto di averlo seguito. Poi la moda è cambiata: è sopraggiunto il neomitologismo. Il destino del cinema italiano in generale ha in un certo senso raggiunto Freda; ed è nella vasta legione dei suoi imitatori che oggi noi dobbiamo chiedere che venga riconosciuto. [...] Questo cinema è naturalmente spettacolare: ogni rapporto umano vi è risolto in termini di spazio. Separazioni, alleanze, lacerazioni, raggruppamenti, tradimenti, fughe, adesioni, conversioni sono la materia della regia; e la sua applicazione è questa: che tutto diventi leggibile, innanzitutto nel profondo del cuore, all'interno di un'opzione fondata sulla difesa di un valore, ma soprattutto sul terreno stesso della lotta in cui finalmente l'azione si esprime, esce e si libera dall'attesa, dai preparativi, dalle proprie motivazioni nebulose, colleriche o melanconiche. Trascinata al fianco per chilometri, finalmente estratta dal fodero, la lama scintillante potrà servire a qualcosa. L'emozione allora non è assente, ma reale e decuplicata.

Jacques Lourcelles, in «Présence du cinéma», n. 17, primavera 1963

Isolated. Initially this might amaze, Freda is, and above all was, isolated in the country where directors fought the hardest, precisely against isolation. They fought to come together around common notions, around what is called neo-realism. But it is precisely this movement, for its very substance (decidedly more verbal than creative), which definitively set aside all those who did not openly show a connection with it. In reality, I know few filmmakers, besides Freda, who at a certain time in their career did not have something to do with the doctrine, to a greater or lesser degree. We must obviously keep in mind that, curiously enough for a movement of its kind (neo), the number of filmmakers who claim to have prepared for or invented it, is distinctly higher than the number of filmmakers who acknowledge to have followed it. Then the trend changed: neo mythologism arrived. The fate of Italian cinema in general, in some way caught up to Freda; and it is within the vast legions of his imitators that we must now ask that he be recognized. [...] This cinema is naturally spectacular: all human relations are resolved in terms of space. Separations, alliances, lacerations, groupings, betrayals, escapes, adherences, conversions, these are the substance of his direction; and this is his application: everything must become readable, firstly deep in the heart, within an option based on defending a value, and above all on the same grounds as the struggle in which the action finally expresses itself, coming forth and freeing itself from expectations, from preparations, from its own cloudy, choleric, and melancholic motivations. Dragged along for kilometers, finally taken from the sheath, the shiny blade might come in handy. Emotion is thus not absent, but real and tenfold.

Jacques Lacassin, in «Présence du cinéma», n. 17, Spring 1963

THE ADVENTURES OF HAJJI BABA Usa, 1954 Regia: Don Weis

< T. it.: Le avventure di Hajji Babà. Sc.: Richard Collins, dal romanzo omonimo (1823) di James Justinian Morier. F.: Harold Lipstein. Mu.: Dimitri Tiomkin. M.: William Austin. Scgf.: Gene Allen. Su.: Ralph Butler. Ass. R.: Edward Morey Jr. Cast: John Derek (Hajji Baba), Elaine Stewart (principessa Fakzia), Thomas Gomez (Osman Aga), Amanda Blake (Banah), Paul Picerni (Nurel-Din), Rosemarie Bowe (Ayesha), Donald Randolph (califfo), Peter Mamakos (il boia), Kurt Katch (Caoush), Leo Mostovoy (il barbiere), Joann Arnold (Joanne Arnold), Veronika Pataky (Kulub), Linda Danson (Fabria), Robert Bice (Musa), Carl Milletaire (capitano), Laurette Luez (Meriam), Eugenia Paul (Shireen), Barbara James (Zeenad). Prod.: Walter Wanger, Allied Artists, 20th Century Fox. < 35mm. D.: 88' a 24 f/s. Col. Versione inglese / English version < Da: 20th Century Fox < Copia stampata nel

1996 dal Cinetech Film Laboratory di Valencia Ca. a partire dal negativo immagine originale / Print manufactured in 1996 from the original camera negative at Cinetech Film Laboratory in Valencia CA

Ritengo *The Adventures of Hajji Baba* uno dei cinquanta migliori film di tutta la storia del cinema - discuterò dell'illegittimità di una simile gerarchia in un'altra occasione - e, in ogni caso, il capolavoro tra i film d'ambientazione «orientale», senza escludere anche il gustoso *Son of Sinbad* (1955), che con Hajji ha in comune le piccanti «guerriere» e può vantare alcuni bei strip-tease. Ma Hajji, dopo alcuni anni d'attesa, per me ha significato la riscoperta di uno dei talenti più liberi, più raffinati e più affascinanti di Hollywood. In passato avevo visto per caso *Remains To Be Seen* e colto al volo *I Love Melvyn!* durante gli otto giorni in cui ha brillato su Parigi. [...] Il senso dell'umorismo, il comico, l'abbondanza delle invenzioni combinate all'asciuttezza delle immagini non sono in Don Weis gli indizi di un temperamento, ma gli strumenti di un equilibrio appassionatamente ricercato tra l'orrore e il fascino, la satira e il lirismo, in vista di una perfezione estetica meno superficiale, tutto sommato, di quella di un Douglas Sirk.

Ai moire agitati senza posa da quest'altro succulento cineasta, Don Weis, pur non trascurando le stoffe (Hajji), preferisce il fulgore dell'acciaio di cui sono fatte le bare (*Remains To Be Seen*), o dello smeraldo in cui Hajji vede non tanto il simbolo della ricchezza, ma quello del suo dominio su Elaine Stewart. Adattandolo ai propri scopi, si potrebbe credere che egli applichi il precetto del grandissimo Buster Keaton: «Drama makes the comedy better» («Il dramma rende migliore il comico»). Il che spiega i cadaveri su cui nessuno scorge un pugnale, tuttavia evidente, o gli assalti d'inutile eloquenza tra i due impresari di pompe funebri (*Remains To Be Seen*). E ancora il fasto dei supplizi in Hajji: schiavi gettati in una piscina o colpiti sulla pianta dei piedi, prigionieri appesi per i polsi e abbandonati in pasto agli avvoltoi. Sarebbe però sbagliato, in relazione al lieto fine di questo apologo, leggersi una parodia dell'armamentario sado-masochista delle «storie di pirati», per esempio. A dimostrarlo basta la brutalità di molti momenti (il bandito catturato che il feroce Nur-el-Din giustizia personalmente con un colpo di scimitarra). E anche l'innata serietà dell'intento iniziale: avendo constatato l'assoluta ferocia degli uomini ambiziosi e delle donne guerriere, la Principessa rinuncerà alla propria crudeltà e si abbandonerà a un uomo libero.

Gérard Legrand, in «Présence du cinéma», n. 12, marzo-aprile 1962

La critica americana, così raramente lucida, ignorò, questo film da incensare. Bosley Crowther, il critico del «New York Times», diede prova del suo osceno cattivo gusto dichiarando che avrebbe preferito vedere Bob Hope nel ruolo di John Derek. Il film ha avuto la reputazione che merita solo grazie alla chiaroveggenza di alcuni cinefili francesi, in particolare i MacMahonisti.

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

I think that *The Adventures of Hajji Baba* is one of the fifty best films in the history of cinema – I will discuss the illegitimacy of this sort of hierarchy at another time – and, in any case, the masterpiece of films with «oriental» settings, without even excluding the amusing *Son of Sinbad* (1955), which has the same bawdy «warriors» as Hajji and which can boast of some great striptease scenes. For me though, after a few years wait, Hajji has meant a rediscovery of one of the freest, most refined and fascinating talents in Hollywood. In the past I saw *Remains to be Seen* by chance, and managed to catch *I Love Melvyn!* during its brilliant eight-day run in Paris. [...] The sense of humor, the comedy, and the abundance of invention combined with a dryness in the images, are not, in Don Weis, indications to his temperament. They are instead the tools of passionately balanced research between horror and fascination, satire and lyricism, in view of the less superficial aesthetic perfection of someone like Douglas Sirk.

In respect to the moire waved ceaselessly by this other hearty director, while not neglecting fabrics (Hajji), Don Weis nonetheless prefers the brightness of the steel used for the coffins (Remains to be Seen), or the emerald in which Hajji sees not so much the symbol of riches as the symbol of his domination over Elaine Stewart. Though fitting it to his own needs, we could think that he applies the rule of the great Buster Keaton: «Drama makes the comedy better». This would explain the clearly evident knife which no one sees on the corpses, or the uselessly eloquent assaults between the two funeral home owners (Remains to be Seen). And again, the ostentatious nature of the torture in Hajji: slaves thrown into a pool, or beaten on the soles of their feet, prisoners hanging by their wrists and left to be eaten by vultures. It would however be wrong, in respect to the happy ending of this fable, to interpret it as a parody of the sadomasochist arsenal of «pirate stories», for example. This is made clear by the brutality seen in many moments (the captured bandit executed by the ferocious Nur-el-Din himself, with a stroke of his scimitar). Even the innate seriousness of the initial intention: having verified the absolute ferocity of ambitious men and female warriors, the Princess renounces her own cruelty and abandons herself to a free man.

Gérard Legrand, in «Présence du cinéma», n. 12, March-April 1962

American critics, so seldom lucid, evidently ignored this praiseworthy film. Bosley Crowther, critic for the «New York Times», gave proof of his obscenely bad taste when he stated that he'd rather have seen Bob Hope in the role of John Derek. The film earned the reputation it deserved thanks only to the clear-sightedness of certain French cinephiles, and in particular of the MacMahonists.

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

THE BIGAMIST Usa, 1953 Regia: Ida Lupino

<T. it.: La grande nebbia. Sc.: Collier Young, da un soggetto di Larry Marcus e Lou Schor. F.: George E. Diskant. Mu.: Leith Stevens. M.: Stanford Tischler. Scgf.: James W. Sullivan. Su.: Dick Tayler, Howard Wilson. Ass.R.: Gordon McLean, Herbert E. Mendelson. Cast: Joan Fontaine (Eve Graham), Edmund Gween (Mr. Jordan), Ida Lupino (Phyllis Martin), Edmund O' Brien (Harry Graham), Kenneth Tobey (Tom Morgan), Jane Darwell (Mrs. Connelley), Peggy Maley (telefonista). Prod.: Akers.<35mm. D.: 80' a 24 f/s. Bn. Versione inglese / English version <Da: UCLA, con il permesso della UIP <Restaurata dal negativo camera originale / Restored from an original camera negative

Costruito sulla confessione che un bigamo rilascia a un inquirente, il film mostra un uomo ordinario e molto vulnerabile diviso tra due donne ugualmente oneste (Ida Lupino interpreta mirabilmente il ruolo di Phyllis, mentre Joan Fontaine è la prima moglie). Egli ha mentito a entrambe ed è completamente responsabile. Eppure Ida Lupino non opprime quest'uomo debole e imprudente con un femminismo aggressivo. I suoi tre personaggi si scontrano infatti con le complicazioni della vita e il desiderio di maternità della donna acquista in un certo senso l'aspetto di un destino sociale. Lo studio dei comportamenti procede insieme al delicato studio dei sentimenti, dei rapporti tra i sessi, che conferisce una sottile risonanza a una trama comunque risolta in uno stato di crisi. [...] Ida Lupino, nel cinema americano, appare come una personalità eccezionale. Da un lato le registe erano pochissime, prima di questi ultimi anni e dei movimenti femministi. Dall'altro Ida Lupino, passando dietro la macchina da presa, è stata la prima a mostrare la donna nei suoi rapporti con l'uomo come Hollywood non aveva mai fatto.

Jacques Siclier, in «Les Cahiers de le Cinémathèque», n. 28, 1978

Built around the confession which a bigamist made to an investigator, the film shows an ordinary and very vulnerable man who is divided between two equally honest women (Ida Lupino gives an admirable performance in the role of Phyllis, while Joan Fontaine plays the first wife). He lied to both

and is completely responsible. Yet, Ida Lupino does not oppress this weak and imprudent man with aggressive feminism. Her three characters encounter the complications of life and, in a certain sense, the woman's desire for maternity takes on the appearance of a social destiny. The behavior study moves forward along with a delicate study of the emotions, of the relationship between sexes, which gives subtle resonance to a plot that in any case ends in a state of crisis. [...] Ida Lupino is an exceptional figure in American cinema. On one hand there were few female directors prior to recent years and to the feminist movements. On the other, by passing behind the camera, Ida Lupino was the first to show women relating to men in a way that Hollywood never had before.

Jacques Siclier, in «Les Cahiers de le Cinémathèque», n. 28, 1978

ADVENTURE IN MANHATTAN Usa, 1936 Regia: Edward Ludwig

<Sc.: Sidney Buchman, Jack Kirkland, Harry Sauber, da un soggetto di Joseph Krumgold e dal romanzo «Purple and Fine Linen» (1926) di May Edginton. F.: Henry Freulich. Mu.: W. Franke Harling, William Grant Still, diretta da Morris Stoloff. M.: Otto Meyer. Cast: Jean Arthur (Claire Peyton), Joel McCrea (George Melville), Reginald Owen (Blacktop Gregory), Thomas Mitchell (Phil Bane), Victor Kilian (Mark Gibbs), John Gallaudet (McGuire), Emmett Vogan (Lorimer), George Cooper (Duncan), Herman Bing (Tim), Robert Warwick (Philip). Prod.: Columbia.<35mm. L.: 2035 m. D.: 74' a 24 f/s. Bn. Versione inglese / English version <Da: Library of Congress <Copia preservata nel 1983 da un negativo nitrato immagine e suono della collezione AFI/Columbia / Preserved in 1983 from nitrate picture and track negatives in AFI/Columbia Collection

Prima di trovare il suo campo ideale - il film di avventure esotiche e solari - dove trionferà negli anni '50, Edward Ludwig, uno dei grandi misconosciuti del cinema hollywoodiano, ha esitato a lungo fra vari generi. Tra il 1932 e il 1944 molti dei suoi film (per esempio *The Man Who Reclaimed His Head*, del 1934, o *The Man Who Lost Himself*, del 1941) testimoniano il suo vivace gusto per l'insolito, ma anche la sua indecisione sul tipo di film a lui più congeniale. *Adventure in Manhattan* è la più riuscita fra le sue opere di questo periodo a noi note. Ludwig sceglie come contesto (ma si tratta soltanto di un pretesto) l'ambiente dei giornalisti esuberanti e chiacchieroni tanto caro alla Columbia degli anni '30, inserendovi le premesse di una finta commedia americana che a sua volta è una finta commedia poliziesca. [...] Ludwig riesce a trascinare con sé un pubblico incuriosito ed estasiato dalla sua spigliatezza, dalla sua strana sobrietà di grande narratore.

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

Before finding his ideal genre – sunny and exotic adventure films – where he would triumph in the Fifties, Edward Ludwig, one of the most misunderstood figures in Hollywood, played at length with a variety of genres. Between 1932 and 1944, many of his films (such as *The Man Who Reclaimed His Head*, from 1934, and *The Man Who Lost Himself*, from 1941) bore witness to his lively taste for the unusual, as well as to his indecision as to which sort of film best suited him. *Adventure in Manhattan* is the most successful of his works known to us from this period. Ludwig's chosen context (though it was only a pretext) was the world of exuberant, chatty journalists, so dear to Columbia during the Thirties. He added in the conditions for a fake American comedy, which was in turn a fake crime comedy. [...] Ludwig managed to drag the audience along with him, an audience curious and ecstatic over his blitheness, over the odd sobriety of a great narrator.

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

I CENTO CAVALIERI Italia/Germania/Spagna, 1964 Regia: Vittorio Cottafavi

<Sc.: V. Cottafavi, Giorgio Prosperi, Enrico Ribulsi, José Maria Otero, da un soggetto di V. Cottafavi, G. Prosperi. F.: Francisco Marin. Mu.: Antonio Perez Olea. M.: Maurizio Lucidi. Scgf.: Ramiro

Gomez. Cost.: Vittorio Rossi. Su: Domenico Guria. Cast: 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), Manuel Gallardo (Halaf), Salvatore Furnari (il capo dei predatori), Enrico Ribulsi (conte di Castiglia), Mirko Ellis (l'orbo), Manuel Arbò Clarin, Aldo Sambrell, Angel Ter, Mario Feliciani (sceicco Aben Galbon) e Arnoldo Foà (Gonzalo Herrero). Prod.: Domiziana Cin.ca. / International Germania Film / Productores Cinematograficos Unidos<35mm. L.: 3154 m. D.: 114'. Col. Versione italiana con sottotitoli inglesi / Italian version with English subtitles <Da: Cinecitta Holding, con il permesso della Movietime

Da sette o otto anni a questa parte è in corso una strana congiura fra l'autore di queste righe (classificato «di sinistra»), i macmahoniani nella loro innocenza (etichettati «di destra») e i giovani cinefili (ancor più avidi perché più giovani), per imporre a Parigi il nome di Vittorio Cottafavi come quello di un grande cineasta. [...] Io non ho paura a dirlo: se Cottafavi raggiunge l'essenza del cinema, è perché ne ha compreso il carattere discontinuo. Forse al mondo, compreso Bois d'Arcy, i film sonori in cui ogni scena o ogni momento sono sia efficaci che belli di per sé non sono più di un centinaio. Perfino Messalina, rinnegato dall'autore, contiene delle bellissime cose, come il restringimento dello spazio durante la sanguinosa orgia finale. [...] L'emozione è la chiave di questo cinema, in cui la noncuranza è soltanto apparente e l'economia dei mezzi un desiderio paradossale di lusso e voluttà (visto che la calma baudelairiana è sempre il risultato di qualche crisi risolutiva, sebbene i finali siano spesso melodrammatici o tragici). L'intelligenza e la precisione degli scopi di Cottafavi escludono inoltre, per quanto lo riguarda, qualsiasi ricorso al «caso»: se è un demone che lo guida, egli ne è cosciente. Il vero dramma dei suoi film è il dramma goethiano per eccellenza: «Fermati, sei così bello!» Ma la mutazione segreta della quantità in qualità esige una certa persistenza del materiale di base. In assenza di inimmaginabili «riedizioni», la tenacia di Cottafavi ci costringerebbe, malgrado lui e malgrado noi, a limitarci ai semplici ricordi; ma ecco finalmente sorgere I cento cavalieri!

Gérard Legrand, in «Positif», nn. 100-101, dic. 1968- gen. 1969

For seven or eight years now, there has been a strange plot between the author of these words (classified as «leftist»), the MacMahonists in their innocence (labeled as «right wing»), and young cinephiles (even more avid because they're younger), to establish the name of Vittorio Cottafavi in Paris as a great filmmaker. [...] I'm not afraid to say it: if Cottafavi reaches the essence of cinema, it's because he has understood its discontinuous nature. Perhaps in the entire world, including Bois d'Arcy, there are no more than a hundred sound films in which every scene and every moment is effective and beautiful in itself. Even Messalina, which the author disowned, contains beautiful things, such as the narrowing of the space during the final bloody orgy. [...] Emotion is the key to this cinema, in which carelessness is only an appearance, and economy of means is the paradoxical desire for luxury and sensual pleasure (since the Baudelairesque calm is always result of some decisive crisis, even though the endings are often melodramatic or tragic). The intelligence and precision of Cottafavi's aims furthermore excludes, as far as he is concerned, any resorting to «chance»: if a devil guides him, he is aware of it. The true drama in his films is the Goethean drama, par excellence: «Stop, right this instant, you're so beautiful!» But secret mutation of quantity in quality requires a certain persistence of the raw material. In the absence of unimaginable «remakes», Cottafavi's tenacity forces us, despite him and despite ourselves, to limit ourselves simply to memories; and finally the arising of I cento cavalieri!

Gérard Legrand, in «Positif», nn. 100-101, Dec. 1968- Jan. 1969

IL FILM NOIR FRANCESE: Carte blanche a Bertrand Tavernier
french FILM noir: Carte blanche to Bertrand Tavernier

Ai cineasti francesi è sempre piaciuto flirtare con il nero. Un nero influenzato, nutrito dalle devastazioni della Storia (il macello del '14-'18, il disastro del '40). Un nero che trova le proprie radici in un'intera tradizione letteraria, da Mirbeau a Zola, da Maupassant a Jules Renard (scrittori molto amati da Clouzot e Duvivier), che ha ritrovato nuova forza con l'evoluzione del romanzo criminale - da Simenon alla *Série noire* - e delle sue derive esistenziali. Il nero poteva essere anche un modo di opporsi all'universo rosa, all'happy end dei produttori, dei finanziatori, all'ottimismo mendace delle ideologie ufficiali: quella di Vichy, naturalmente, che *Le Corbeau* sovverte con violenza, ma anche quella del realismo socialista con i suoi eroi positivi. *La Ferme des sept péchés*, in questo senso, è di una modernità incredibile: la violenza, la generosità e la precisione della denuncia sociale alla quale Courier si dedica non gli impediscono di essere violento, avaro, attaccabrighe, una contraddizione all'epoca impensabile per un personaggio di questo genere. Anche *Quai des Orfèvres*, con la sua feroce asprezza, attacca di sfuggita molti luoghi comuni, così come *La Vérité sur Bébé Donge*. La regia di Decoin evoca quella di certi grandi film noir americani (Preminger) - mentre Danielle Darrieux ci riporta alla mente le protagoniste di *Laura* o *Where the Sidewalk Ends*. *La Vérité sur Bébé Donge* sorprende per la forza femminista del suo intento. Questo lo differenzia dalla maggior parte dei film americani dello stesso genere, molto più manichei nel loro approccio ai personaggi femminili. È proprio un trattamento più crudo, più adulto e più quotidiano delle problematiche sentimentali o sessuali a distinguere i film noir francesi dai loro omologhi americani: il personaggio di Simone Renant in *Quai des Orfèvres* non ha equivalenti a Hollywood, mentre la protagonista di *La Ferme des sept péchés* si permette spettacolari strappi alla regola. Ma c'è anche un approccio più intimo ai soggetti. I cineasti francesi concentrano l'azione intorno a un luogo principale - un ristorante, una casa con il suo cortile, una fattoria - con qualche indimenticabile fuga: la balera di *Voici le temps des assassins*, il music hall di *Quai des Orfèvres*. Nessun peregrinare, né grandi distanze: queste sono caratteristiche americane. Qui ci s'interessa piuttosto ai mondi chiusi. Il nero quotidiano può sfociare su abissi insondabili. A confronto di Danièle Delorme, le americane fanno la figura delle bambine. La conclusione del film, poi, supera di gran lunga gli autori più cupi. Eppure non c'è alcuna ostentazione in questo atteggiamento. Il nero, che si farà a volte insistente e troppo marcato in cineasti meno dotati o in sceneggiatori troppo teorici (uno dei difetti di Jacques Sigurd), in compenso è parte organica della visione e dell'approccio di grandi autori come Clouzot e Duvivier. Ed è la ragione d'essere dei loro film. Tanto più che essi sanno stemperare il pessimismo in prodigiosi momenti di realismo sociale (la descrizione di *Les Halles* e del ristorante di Gabin in *Voici le temps des assassins* è magistrale, al pari di quella degli universi attraversati da Jovet in *Quai des Orfèvres*) e, più paradossalmente, di tenerezza e compassione. Lampi folgoranti, per i quali vale la pena restare aggrappati a questa vita da cani.

French filmmakers have always liked playing with darkness. An influenced darkness, which has fed on the ravages of history (the massacre of 1914-18, the disaster of 1940). A darkness rooted in an entire literary tradition, from Mirbeau to Zola, from Maupassant to Jules Renard (the preferred writers of Clouzot and Duvivier), which found new strength in the evolution of the crime novel – from Simenon to the *Série noire* – and its existential drifting. Darkness may also have been a way of opposing the rose-colored universe, the happy ending imposed by producers and financiers, the false optimism in official ideologies: obviously that of the Vichy period, which *Le Corbeau* subverts with violence, but also that of socialist realism and its positive heroes. In this sense, *La Ferme des sept péchés* is incredibly modern. The violence, generosity, and precision of the social condemnation to which Courier is so devoted, do not stop him from being a violent, mean, quarrelsome person, a contradiction which was, at that time, almost unthinkable for that sort of character. With its fierce bitterness, *Quai*

des Orfèvres also makes fleeting attacks at many clichés, as does *La Vérité sur Bébé Donge*. Decoin's direction evokes the direction of many American film noirs (Preminger) – while Danielle Darrieux brings to mind the leading ladies in *Laura* and *Where the Sidewalk Ends*. *La Vérité sur Bébé Donge* surprises for the feminist force of its intent, which sets the film apart from American noirs and their much more Manichaean approach to female characters. It is precisely their more raw, adult, day-to-day handling of sentimental and sexual issues which distinguishes French noirs from their American counterparts: Simone Renant's character in *Quai des Orfèvres* has no equivalents in Hollywood, and the female lead in *La Ferme des sept péchés* bends the rules in an extraordinary fashion. There is also, however, a more intimate approach to the stories. The French directors let the action revolve around a central location – a restaurant, a house and its courtyard, a farm – perhaps including an unforgettable escape: the dance hall in *Voici le temps des assassins*, the music hall in *Quai des Orfèvres*. There is no wandering, no long distances: those are American traits. Here, the interest lies in closed worlds. Daily darkness can lead into an unfathomable abyss. Compared to Danièle Delorme, the American leading ladies seem like little girls. And the end of the film by far exceeds even the darkest of authors. And yet, there is no showiness in this attitude. Darkness, which sometimes proves too insistent and pronounced in less talented directors and overly theoretical screenwriters (a flaw of Jacques Sigurd), is instead an organic part of the vision and approach of great auteurs like Clouzot and Duvivier. And it is the *raison d'être* for their films. So much so, that they manage to dilute the pessimism with phenomenal moments of social realism (the masterful portrayal of Les Halles and of Gabin's restaurant in *Voici le temps des assassins*, on par with that of the worlds crossed by Jovet in *Quai des Orfèvres*) and, more paradoxically, of love and compassion. Blazes of light, which make it worth clinging to this dog's life.

L'ASSASSIN HABITE... AU 21 Francia, 1942 Regia: Henri-Georges Clouzot

<T. it.: L'assassino abita al 21. Sc.: Stanislas-André Steeman, H.G. Clouzot, dal romanzo omonimo (1939) di S.A. Steeman. F.: Armand Thirard. Mu.: Maurice Yvain. M.: Christian Gaudin. Scgf.: André Andreyev. Su.: William Robert Sivel. Cast: Pierre Fresnay (isp. Wenceslas Wens), Suzy Delair (Mila Malou), Jean Tissier (prof. Lallah-Poor), Pierre Larquey (Colin), Noël Roquevert (dott. Linz), René Génin (Alfred), Jean Despeaux (Kid Robert), Marc Natol (Armand), Huguette Vivier (Yana), Odette Talazac (Madame Point). Prod.: Continental <35mm. D.: 84'. Bn. Versione francese / French version <Da: Télédis

«In realtà voi non siete criminali: siete esteti del crimine.» Il complimento che Wens rivolge ai tre Durand di *L'assassin habite au 21* potrebbe valere per molti dei film di Clouzot: quelli in cui, pur riprendendo i procedimenti e i pretesti del genere criminale (ammesso che di tale genere si possa dare una definizione restrittiva, almeno nel cinema francese), egli abolisce la fiction del colpevole da smascherare in termini di progressione drammatica lineare, per sostituirvi un gioco di specchi molto personale. [...] Nessun cineasta annuncerà più lucidamente di così il tempo degli assassini nella piena accezione collettiva del termine, tempo in cui ogni francese medio può rivelarsi un potenziale mascalzone, in cui le categorie umanistiche lasciate in eredità dalla III Repubblica cedono il passo all'onnipotenza invadente del sospetto.

Noël Herpe, in «Positif», gen. 1996

«You're not really criminals: you're aesthetes of crime.» This compliment, paid by Wens to the three Durand in *L'assassin habite au 21*, is true for many of Clouzot's films: those in which he draws on the proceedings and pretexts of the crime genre (if it is possible to strictly define the genre in French cinema), but in which, in terms of the linear dramatic progression, he abolishes the fiction of a guilty party to be unmasked, replacing it with a very personal mirror game. [...] No filmmaker would announce the time of murderers, in the full collective meaning of the term, as clearly as this, a time in

which any average Frenchman could potentially reveal himself to be a scoundrel, in which the humanistic categories inherited from the III Republic yield to the invasive omnipotence of suspicion. Noël Herpe, in «Positif», January 1996

QUAI DES ORFÈVRES Francia, 1947 Regia: Henri-Georges Clouzot

<T. it.: Legittima difesa. Sc.: Henri-Georges Clouzot, Jean Ferry, dal romanzo «Légitime Défense» (1942) di Stanislas-André Steeman. F.: Armand Thirard. Mu.: Francis López. M.: Charles Bretoneiche. Scgf.: Max Douy. Cost.: Jacques Fath. Su.: William-Robert Sivel. Ass.R.: Serge Vallin. Cast: Suzy Delair (Marguerite Chauffornier Martineau), Bernard Blier (Maurice Martineau), Louis Jouvet (isp. Antoine), Simone Renant (Dora Monier), Pierre Larquey (Emile Lafour), Jean Daurand (detective Picard), René Blanchard (commissario di polizia), Robert Dalban (Paulo), Charles Dullin (Georges Brignon). Prod.: Majestic <35mm. D.: 102'. Bn. Versione francese / French version <Da: Studio Canal <Restaurato da Service Patrimoine, Studio Canal / Restored by Service Patrimoine, Studio Canal

Così come un tempo il demonio marchiava i suoi complici con un segno indelebile, Clouzot pone la sua firma su tutto ciò che rientra nella composizione della sua opera: egli si è reso famoso nell'arte di «domare» gli attori. E la sua impronta si ritrova già a partire dalla sceneggiatura. Quai des Orfèvres è ispirato a Légitime Défense, un romanzo che aveva letto durante la guerra ma impossibile da trovare a Parigi quando egli decise di adattarlo. Aspettando che Steeman gliene rintracciasse una copia in Belgio, si mise a lavorare basandosi sui propri ricordi. Quando il libro finalmente arrivò, si rivelò molto diverso dai ricordi che Clouzot ne aveva conservato... e dall'adattamento che aveva ormai realizzato. Da questa disavventura Steeman trasse una conclusione in cui l'umorismo attenua appena l'amarrezza: «Il risultato lo conoscete: un récital Clouzot, forse il miglior film di quel diavolo d'uomo, vera bestia del cinema che non sarà mai un adattatore e che sa costruire soltanto dopo aver demolito, nel disprezzo della più elementare verosimiglianza e per il gusto dell'effetto...»

Francis Lacassin, in «l'Avant-Scène du Cinéma», n. 29, 15/9/1963

Just as the devil once marked his accomplices with an indelible sign, Clouzot places his signature on everything that enters into composition of the work: he made himself famous for the art of «taming» the actors. And his touch can already be found in the script. Quai de Orfèvres was inspired by Légitime Défense, a novel he read during the war which was, however, impossible to find in Paris when he decided to do the adaptation. While waiting for Steeman to find a copy for him in Belgium, he began working based on his own memories. When the book finally arrived, it turned out to be very different from Clouzot's memories of it... and from the adaptation he had already done. From this misadventure, Steeman drew a conclusion in which humor just barely softens the bitterness: «You know the result: a Clouzot récital, perhaps the best film ever by that devil of a man, that beast of the cinema who'll never be able to make an adaptation, and who can build only after he's demolished, out of a most elementary contempt for verisimilitude and a taste for effect...»

Francis Lacassin, in «l'Avant-Scène du Cinéma», n. 29, 15/9/1963

LA FERME DES SEPT PÉCHÉS Francia, 1949 Regia: Jean Devaivre

<Sc.: J. Devaivre, Janine Grégoire, René Méjean. F.: Lucien Joulin. Mu.: Joseph Kosma. Cast: Jacques Dumesnil (Paul Louis Courier), Claude Génia (Herminie), Aimé Clariond (marchese de Siblas), Pierre Renoir (il procuratore), Alfred Adam (Symphorien Dubois), Georges Grey (Pierre Dubois), Pierre Palau (giudice), Arthur Devère (Frémont), Hélène Manson (La Michel), Jacques Dufilho (François), Jean Vilar (l'uomo col cappello grigio), Marcel Pérès (Coupeau). Prod.: Neptune <35mm. D.: 100'. Bn. Versione francese / French version <Da: Institut Lumière

Bisogna celebrare Devaivre, un cineasta estremamente audace, oggi dimenticato. Sono estasiato dai suoi film, dalla rapidità del tono, il modo di condurre la narrazione, di frammentarla con personaggi che si mettono a parlare alla cinepresa nel mezzo di un'inquadratura. Ne *La Dame d'onze heures*, i dialoghi scritti da Jean-Paul Le Chanois sono degni di Queneau. E *La Ferme des sept péchés* è una formidabile inchiesta sull'assassinio del libellista Paul-Louis Courier, con una messa in scena aspra e possente e alcuni momenti folgoranti.

Bertand Tavernier, in «L'Événement du jeudi», 1/4/1993

Il secondo film di Jean Devaivre si dimostra originale sia per il soggetto che per la forma. Il gusto dell'autore per la narrazione discontinua, smembrata, barocca - con sovrapposizioni e intrighi dei diversi punti di vista - si fa qui ancor più evidente che in *La Dame d'onze heures* e si esprime immediatamente attraverso la costruzione della storia. Se il film s'inserisce nella tradizione della biografia, cara al cinema francese degli anni '40, la sua insolita e inquietante ambiguità, il lato enigmatico del suo soggetto rimasero all'epoca senza eguali.

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

We must sing the praises of Devaivre, an extremely audacious filmmaker who is forgotten today. His films thrill me, from their rapidity of tone, to the way the narration is conducted, fragmented with characters who start talking to the camera right in the middle of a shot. The dialogues by Jean-Paul Le Chanois in *La Dame d'onze heures* are worthy of Queneau. And *La Ferme des sept péchés* is a striking investigation on the murder of pamphleteer Paul-Louis Courier, with harsh, powerful staging and several dazzling moments.

Bertand Tavernier, in «L'Événement du jeudi», 1/4/1993

Jean Devaivre's second film is original both for its subject and its form. The author's taste for discontinued, broken, baroque narrative - with overlapping and intricate plot lines shown from different perspectives - is even more evident here than in *La Dame d'onze heures*, and it is expressed immediately in the construction of the story. While the film enters into the biography tradition, so loved by French cinema in the 40s, its unusual and troubling ambiguity and the enigmatic aspect of its story were unequaled at that time.

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

LA VÉRITÉ SUR BÉBÉ DONGE Francia, 1952 Regia: Henri Decoin

<T. it.: *La follia di Roberta Donge*. Sc.: Maurice Aubergé, dal romanzo omonimo (1942) di Georges Simenon. F.: Léonce-Henri Burel. Mu.: Jean-Jacques Grunenwald. M.: Annick Millet. Scgf.: Jean Douarino. Cost.: Pierre Balmain. Su.: Constantin Evangelou. Ass.R.: Henri Beaumont, Fabien Collin. Cast: Danielle Darrieux (Elisabeth «Bébé» Donge), Jean Gabin (François Donge), Jacques Castelot (dottor Jalabert), Claude Génia (Jeanne Donge), Daniel Lecourtois (Georges Donge), Gabrielle Dorziat (Madame d'Ortemont). Prod.: OGC <35mm. D.: 110'. Bn. Versione francese / French version <Da: Télédis

Ho letto un gran numero di romanzi di Simenon, e ho anche visto molti film tratti dalle sue opere. Avevo lavorato a *Le Chat* e *La Veuve Couderc* come addetto stampa e, osservando la filmografia degli adattamenti, avevo notato la presenza di molti film interessanti. Lo stesso non si può dire, ad esempio, per James Hadley Chase. Certi registi poco considerati dalla critica hanno trovato, con Simenon, il modo e l'occasione per fare alcuni dei loro film migliori. Ad esempio Gilles Grangier con *Le Sang à la tête*, Henri Decoin con *La Vérité sur Bébé Donge* e *Les Inconnus dans la maison*. Secondo molti esisteva solo *La Nuit du carrefour*, che è sicuramente un film bellissimo, con uno stile sorprendente,

piuttosto incomprensibile, ma appassionante. Ma mi ricordo anche di *Panique* di Duvivier e di *En cas de malheur*, due film completamente riusciti.

Bertrand Tavernier, in *Simenon Travelling*, Grenoble, 11ème Festival International du Roman et du Film Noirs, 1989

I've read a great many of Simenon's novels, and I've seen many films based on his works. I worked as press agent on *Le Chat* and *La Veuve Couderc*, and I've noticed the presence of a number of interesting films when looking at the filmography of adaptations of his work. The same cannot be said, for example, of James Hadley Chase. Certain directors, not very highly considered by critics, found in Simenon, a way and an opportunity to make some of their best films. Take, for example, Gilles Grangier with *Le Sang à la tête*, Henri Decoin with *La Vérité sur Bébé Donge* and *Les Inconnus dans la maison*. For many, only *La Nuit du carrefour* existed, which is no doubt a wonderful film, with a surprising style, a bit incomprehensible, but very engrossing. But I also remember Duvivier's *Panique*, and *En cas de malheur*, two very good films.

Bertrand Tavernier, in *Simenon Travelling*, Grenoble, 11ème Festival International du Roman et du Film Noirs, 1989

VOICI LE TEMPS DES ASSASSINS Francia, 1956 Regia: Julien Duvivier

< T. it.: Ecco il tempo degli assassini. Sc. J. Duvivier, Charles Dorat, P.A. Breal, Maurice Bessy. F.: Armand Thirard. Mu.: Jean Wiener. M.: Marthe Poncin. Scgf.: Robert Gys. Cost.: Jacques Cottin. Cast: Jean Gabin (André Chatelin), Danièle Delorme (Catherine), Lucienne Bogaert (Gabrielle), Gérard Blain (Gérard Delacroix), Germaine Kerjean (Mme Chatelin), Gabrielle Fontan (Mme Jules), Robert Manuel (Mario Bonaccorsi), Alfred Goulin (Armand), Jean-Paul Roussillon (Amde), Robert Pizani (il presidente), Aimé Clariond (Pruvot), Robert Arnoux (Bouvier), Michel Seldow (Gentel), Liliane Bert (Antoniette), Gaby Basset (cameriera), Gérard Fallec (Gaston). Prod.: CICC / Films Agiman / Société Nouvelle Pathé Cinéma <35mm. D.: 113'. Bn. Versione francese / French version <Da: Pathé

Julien Duvivier rinverdisce un poco la gloria del cinema francese. Il suo lavoro ha una compostezza irreprensibile; esso testimonia una sincerità talmente rara tra i nostri registi - sempre alla ricerca dell'effetto - che ci permettiamo di stupirci. Per esempio la storia, che si svolge nel quartiere di Les Halles. Si poteva scommettere che il lato pittoresco del luogo avrebbe prodotto «scene di genere» condite con espressioni colorite, cose colte dal vivo. E conosciamo i pericoli di simili scene: esse finiscono per annegare la narrazione sotto il pretesto del documentario. Duvivier, invece - e non è cosa da poco - rifiuta qualsiasi digressione estranea al racconto. [...] Ai due poli dell'ispirazione troviamo due diversi modi di parlare di Les Halles: quello di André Breton, che vi prosegue la propria ricerca del Meraviglioso («i magnifici cubi bianchi, rossi, verdi delle primizie») e quello di Duvivier, il cui realismo deriva direttamente dal Naturalismo di Zola e del primo Huysmans.

André S. Labarthe, in «Cahiers du cinéma», n. 59, mag. 1956

Julien Duvivier renews the glory of French cinema just a bit. His work has an irreproachable composure about it; it bears witness to a sincerity so rare among our directors - always in search of effect - that we allow ourselves to be amazed. Take the story for example, which takes place in the Les Halles neighborhood. We could have guessed that the picturesque element of the location would have produced a «genre scene» dressed in colorful expressions, cultured things seen live. And we know the dangers of such scenes: they end up drowning the narrative under the pretext of a documentary. Duvivier, instead - and this is no small thing - refuses any digression from the story. [...] On the two poles of inspiration we find two different ways of talking about Les Halles: that of André Breton, who continues his search for the Marvelous («the magnificent white, red, and green cubes of the first

fruits»), and that of Duvivier, whose realism comes straight from the Naturalism of Zola and of early Huysmans.

André S. Labarthe, in «Cahiers du cinéma», n. 59, mag. 1956

LUCI DEL VARIETÀ

La rivista è uno spettacolo assolutamente italiano che viene dopo la guerra e prima della televisione. Alcune riviste furono faraoniche, la maggior parte sgangherate. Gli eroi della rivista inseguendo piazze e lire che non c'erano fecero una vita da cani saltando come pulci a scavalcare ogni settimana le montagne e l' Appennino. Nella passerella finale poltronissime e piccionaia, ricchi e poveri, non di pane egualmente affamati, vedevano per la prima volta da due tre quattro metri sei otto dodici paia di gambe di donna. Filmando in proprio anche le gambe delle loro signore, Fellini e Lattuada guadagnarono solo cambiali (Luci del varietà), semplicemente incasellando tre riviste diverse in una unica pellicola (I pompieri di Viggiù) un ex attore fallito divenne Dino De Laurentiis.

Mio padre, che non era letterato, ma uomo d'affari, aborrisce ogni spettacolo, eccetto il varietà e la rivista; ammetteva, tutt'al più, l'operetta. Quando mia madre, donna colta e vera intellettuale, voleva trascinarlo da Pirandello o al Tristano, egli cercava disperatamente di resistere e, tutte le volte, ripeteva un verso di Gozzano, pur senza sapere che era un verso e che era di Gozzano: Oh, mi a teatro i vad për divertime! Penso anch'io lo stesso. Una buona commedia, una buona tragedia, perfino un pezzo di musica se uno sa leggere la musica o se ha un grammofono, può gustarli comodamente in una poltrona, a casa. Quando esco, voglio qualche cosa di diverso. Voglio, appunto, divertirmi; e con la maggior libertà possibile.

Mario Soldati

In Vita da cani c'era la vita vera dell'avanspettacolo: l'attore che scappa dall'albergo e lascia la valigia piena di carta: «Vengo dopo a pagare, ho la valigia in camera», e poi non tornava più...Al punto di arrivare a comprare le valigette di fibra alla Standa, che costavano una lira, allora. Io una volta avevo Mario Carotenuto come spalla, simpaticissimo, che fingeva di essere il mio segretario. Lui scendeva mezz'ora prima dall'albergo, lasciava la valigia di carta in camera, e diceva: «Il conto mio va al commendatore», e se andava. Ci teneva insieme il piacere di lavorare. Ci si rubava le barzellette l'uno con l'altro, e poi naturalmente ce se ne accorgeva, e magari si veniva anche alle mani. Oggi i nuovi attori non hanno mica provato quello che stiamo raccontando adesso. Chiamiamola pure fame.

Tino Scotti

The «rivista» (revue) is an utterly Italian show that came after the war and before the television. Some of them were magnificent, while most were disjointed. Running after gigs and cash which were nowhere to be found, the heroes of the reviews lived a dog's life, jumping about like fleas as they crossed the mountains and the Apennines week after week. During the final parade around the forestage, front row and gallery seats, rich and poor alike – all equally starved – devoured for the first time, from two, three, or four meters, six, eight, twelve pairs of female legs. By filming their own ladies' legs, Fellini and Lattuada earned only debts and bills (Luci del varietà), while by simply packaging three separate reviews onto a single reel (I pompieri di Viggiù), a former failure of an actor became Dino De Laurentiis.

My father, who was a business, not a literary man, hated all theater, except for variety and the revue. At most he would allow an operetta. When my mother, who was a cultured and truly intellectual woman, tried to drag him to see Pirandello or to the Tristano, he would desperately resist, repeating every time a verse from Gozzano, without knowing of course that it was a verse or that it was by Gozzano: Oh, mi a

teatro i vad pèr divertime! (Oh, I go to the theater to have a good time!) I felt the same way. A good comedy, a good tragedy, even a piece of music, if you know how to read music or if you have a gramophone, they can all be enjoyed from the comfort of your arm chair, at home. When I go out, I want something different. Indeed, I want to have a good time; and as freely as possible.

Mario Soldati

Vita da cani shows the life of the variety show: the actor exits the hotel, leaving a suitcase full of paper: «I'll be back to pay later, I left my suitcase in the room», never to return... It was to the point where we would buy cloth suitcases at the Standa department store, which cost one lire at that time. Once I had Mario Carotenuto as my straight man – great guy – who pretended to be my secretary. He would go downstairs half an hour earlier, leaving the suitcase full of paper in the room, and say «My fees go on the commander's bill», and then he'd leave. The desire to work kept us together. We would steal each other's jokes, which we couldn't help but notice, and sometimes we'd even get into fist fights over it. The stars of today have never experienced what we're talking about. Let's just say it – living on bread and water.

Tino Scotti

I POMPIERI DI VIGGIÙ Italia, 1949 Regia: Mario Mattoli

<Sc.: Marcello Marchesi e Stefano Vanzina (Steno), dalla canzone omonima di Fragna, Lerici e Rastelli. F.: Aldo Tonti. Mu.: Pippo Barzizza, diretta da A. Fragna. Canzone «Qui sotto il cielo di Capri» di A. Fragna. M.: Giuliana Attenni. Scgf.: Alberto Boccianti. Trucco: Giuliano Laurenti. Ass.R.: Leo Catozzo. Su.: Aldo Calpini Cast: Carlo Campanini (comandante dei vigili del fuoco), Silvana Pampanini (sua figlia Fiamma), Ave Ninchi (sua moglie Gaetana), Carlo Croccolo (pompieri piemontese), Dante Maggio (pompieri napoletano), Fritz Marlat [Aldo Tonti] (pompieri genovese), Ughetto Bertucci (pompieri romano), Alfredo Rizzo (pompieri milanese), Leopoldo Valentini (pompieri pugliese), con la partecipazione di Ariodante Dalla, Harry Feist, Wanda Osiris, Totò, Isa Barzizza, Mario Castellani, Carlo Dapporto, Laura Gore, Guido Morisi, il duo Leho e Mane, Nino Taranto, Silvana Pampanini, Carlo Taranto, Enzo Turco, Miriam Glori, Rosetta Pedrani, Elena Giusti, Adriana Serra, Franchina Cerchiai, Stella Nicholich, Magda Gonella. Prod.: Dino De Laurentiis per Lux Film<35mm. D.: 91' circa a 24 f/s. Bn. Versione italiana / Italian version <Da: Scuola Nazionale di Cinema – Cineteca Nazionale

I comici, le ballerine e i cantanti sono ripresi allo stato naturale e mostrano un volto familiare, affettuoso, senza inganni. Ciò che il palcoscenico non rivela, lo schermo mette in evidenza, e cioè l'età degli attori, le loro lunghe lotte contro le rughe e i denti ribelli, la tenacia di certe comparse, le proporzioni dei costumi, insomma lo sforzo che costa a tutti per l'onesto divertimento che procurano ogni sera al pubblico. Il film, diciamo pure, ha qualche cosa di umano. E proprio in questo sta la sua forza. Lo spettacolo che offre non è mai corruttore, ossia non spinge al sogno, non esprime quella pornografia sentimentale, rosea dei film americani dello stesso genere. Nelle riviste filmate americane tutto è preordinato, esaltato, assume forme disumane e perfette: le stesse ballerine hanno la grazia e lo splendore di emozioni vegetali, ma si direbbero senza anima, escluse dalle sofferenze di questo mondo, creature oniriche. Qui le ballerine sono vive, bene in carne, si presentano con nome e cognome e hanno la tessera del sindacato. [...] Un filologo vi dirà che la lingua si rinnova e si arricchisce dal basso. Anche per il cinema vale la stessa legge, il neorealismo ne è una prova e I pompieri di Viggìù, per quel tanto che riflettono della vita e del costume dei nostri tempi, sono un esempio non disprezzabile e persino divertente del genere.

Ennio Flaiano, in «Il Mondo», 30/4/1949

The comedians, the dancers, and the singers are all filmed in their natural state, affectionate, with no deceptions. What the stage does not reveal, the screen brings to the forefront, meaning the age of the actors, their long fight against wrinkles and crooked teeth, the tenacity of certain bit parts, the size of the costumes, in sum, the effort exerted by all to provide honest fun for the audience each evening. We can easily say that the film has something human about it. And that is exactly where its strength lies. The show offered to us is never corrupting, or rather, it never pushes a dream, it doesn't express the sentimental, rose-colored pornography of American films of the same genre. In the American filmed revues, everything is prearranged, exalted, taking on inhuman, perfect forms: even the dancers have the grace and splendor of vigorous emotions, but they seem soulless, excluded from the suffering of this world, oneiric creatures. Here, instead, the dancers are alive, fleshy, they introduce themselves with a first and last name, and they all have union cards. [...] Philologists say that language is enriched and renewed from the bottom up. The same holds true in cinema; neo-realism is proof, and *I pompieri di Viggiù*, for what little it reflects of the life and habits of our times, is a considerable and even fun example of the genre.

Ennio Flaiano, in «Il Mondo», 30/4/1949

VITA DA CANI Italia, 1950 Regia: Steno, Mario Monicelli

<Sc.: Steno, Mario Monicelli, Sergio Amidei, Aldo Fabrizi, Ruggero Maccari, Nino Novarese, Fulvio Palmieri, da un soggetto di Steno e M. Monicelli. F.: Mario Bava. Mu.: Nino Rota. Canzoni: Nino Rota, Aldo Fabrizi, Mario Ruccione. M.: Mario Bonotti. Scgf.: Flavio Mogherini. Cast: Aldo Fabrizi (Cavalier Nino Martoni), Gina Lollobrigida (Margherita), Delia Scala (Vera), Tamara Lees (Franca), Marcello Mastroianni (Carlo), Nyta Dover (Lucy D'Astrid), Bruno Corelli (primo ballerino), Furlanetto (Boselli), Gianni Barrella, Mariemma Bardi, Michele Malaspina, Tino Scotti, Pina Piovani, Lidia Alfonsi, Pasquale Misiano, Eduardo Passarelli, Enzo Maggio, Noemi Zeki, Livia Rezin, Anna Pabella, Giuseppe Angelini, Siria Vellani, Giorgina Nardini, Vittorina Benvenuti. Prod.: Carlo Ponti per Excelsa-A.T.A. <35mm. L.: 2887 m. D.: 105' a 24 f/s. Bn. Versione italiana / Italian version <Da: Scuola Nazionale di Cinema – Cineteca Nazionale < Copia stampata nel 1985 da controtipo tratto da positivo infiammabile / Print made in 1985 from a dupe of a nitrate positive

In Vita da cani riuscimmo a trattare del mondo dell'avanspettacolo, che ci interessava molto. Fabrizi collaborò alla sceneggiatura perché aveva moltissimi aneddoti e ricordi personali. Lui in Vita da cani rifà un po' se stesso e un po' s'ispira ad altri attori più o meno noti, che non avevano avuto fortuna. Collaborò anche Amidei, che conosceva bene quel mondo. Quando lo facemmo non sapevamo che Lattuada e Fellini stavano girando Luci del varietà, né loro sapevano del nostro film. Il varietà era una miniera che è stata poco sfruttata.

Mario Monicelli, L'Arte della commedia, Bari, Dedalo, 1986

In Vita da cani, we succeeded in portraying the world of variety shows, which we were really interested in. Fabrizi collaborated on the script because he had a lot of anecdotes and personal memories. In Vita da cani, Fabrizi recreates himself in a certain sense, while also taking inspiration from other, more or less known actors who hadn't been very successful. Amidei, who knew that world very well, also collaborated. When we were making the film, we didn't know that Lattuada and Fellini were shooting Luci del varietà, nor did they know about our film. Variety shows were a gold mine that hadn't been exploited much.

Mario Monicelli, L'Arte della commedia, Bari, Dedalo, 1986

BOTTA E RISPOSTA Italia, 1950 Regia: Mario Soldati

<Sc.: Pietro Garinei, Sandro Giovannini, Amedeo Maiuri, Steno, Mario Monicelli, Pierre Léaud, Marcello Marchesi, M. Soldati. F.: Aldo Tonti. Mu.: Pippo Barzizza, Don Alfonso, Dorothea Freitag. M.: Douglas Robertson. Scgf: Piero Filippone. Cost.: John Pratt. Op.: Luciano Tonti. Ass.R.: Cesare Olivieri. Cast: Nino Taranto (Pasquale Criscuolo), Isa Barzizza (Cleo Maselli), Irasema Dilian (Louise), Dante Maggio (portiere), Fernandel (imbianchino), Ernesto Almirante (col. Giuseppe), Enrico Viarisio (Paquito), Ferval (Felipe), Aldo Tonti (direttore di scena), M. Soldati (sportellista), Jean London, Raoul Marco, Suzy Delair, Silvio Gigli, Achille D'Angelo (il Mago di Napoli), Wanda Osiris, Renato Rascel, Andreina Paul, Carlo Dapporto, Nyta Dover, Claudio Villa, Louis Armstrong Orchestra, Katherine Dunham & Boys, Nichola's Brothers, Borrah Minevitch Rascals, Ella Fitzgerald, Barney Bigard, Kay Mathews. Prod.: Dino De Laurentiis <35mm. L.: 2923 m. D.: 107' a 24 f/s. Bn. Versione italiana / Italian version <Da: Scuola Nazionale di Cinema – Cineteca Nazionale <Copia stampata nel 1992 da controtipo tratto da positivo infiammabile / Print made in 1992 from a dupe of a nitrate positive

Botta e risposta, più che un film, vuol essere ed è un trattenimento inteso a far conoscere al gran pubblico del cinema alcune delle più spiccate figure della rivista e dell'arte varia, dentro e fuori dei confini, e insieme quelle notissime di alcuni beniamini dello schermo e del varietà italiani e francesi. C'è un vestito da sera che un atelier parigino spedisce d'urgenza a Suzy Delair, ospite di Roma, affidandolo a un fattorino (Taranto) il quale se lo fa rubare da una graziosa cleptomane (la Barzizza), che ha pure alleggerito del portafoglio un turista imbianchino (Fernandel); il solito motivo degli oggetti in fuga che consente gli stacchi e i trapassi da un quadro all'altro dello spettacolo. Il quale, se non è qui propriamente turbinoso, è in complesso vivace e sciolto nell'esecuzione, misurato e signorile nel tono. Vice, in «La stampa», 4/3/1950

Botta e risposta was meant, more than as a film, as an entertainment aimed to introduce the great public of the cinema to some of the stronger personalities from revue and performing arts, both inside and outside the boundaries, together with the exceedingly famous stars of both the screen and variety in Italy and France. A messenger (Taranto), manages to have a dress stolen from him by a lovely kleptomaniac (Ms. Barzizza), who also relieved a vacationing whitewasher (Fernandel) of his wallet; the regular motif of objects on the run allows for breaks and transitions from one scene to the next. Vice, in «La stampa», 4/3/1950

LUCI DEL VARIETÀ Italia, 1950 Regia: Alberto Lattuada, Federico Fellini

<Sc.: F. Fellini, A. Lattuada, Tullio Pinelli, con la collaborazione di Ennio Flaiano, da un soggetto di F. Fellini. F.: Otello Martelli. Mu.: Felice Lattuada. M.: Mario Bonotti. Scgf., cost.: Aldo Buzzi. Op.: Luciano Trasatti. Ass.R.: Angelo D'Alessandro. Cast: Carla Del Poggio (Liliana «Lilly» Antonelli), Peppino De Filippo (Checco Dalmonte), Giulietta Masina (Melina Amour), Folco Lulli (Adelmo Conti), Franca Valeri (la coreografa), Carlo Romano (avv. Enzo La Rosa), John Kitzmiller (John), Silvio Bagolini (Bruno Antonini), Dante Maggio (il capocomico Remo), Alberto Bonucci e Vittorio Caprioli (duo teatrale), Giulio Calì (il fachiro), Mario De Angelis (maestro), Checco Durante (proprietario del Teatro). Prod.: Capitolium Film <35mm. D.: 93'. Bn. Versione italiana / Italian version <Da: Cineteca Italiana di Milano

Sul fronte del cinema che flirta col varietà, il 1950 è un anno ricco. Ne fa le spese proprio il film di Lattuada e Fellini, che ottiene risultati deludentissimi al botteghino, affossato dalla concorrenza di Vita da cani.

Il tema stesso, quella compagnia di guitti d'avanspettacolo che se ne va in giro per un'Italia doverosamente minore, con il suo obbligatorio carico romanzesco di piccoli drammi, ha il sapore di una rivelazione per entrambi: con l'andar degli anni le donne predilette da Lattuada nei suoi film diventeranno sempre più simili a potenziali eroine d'avanspettacolo, ragazzine lisce e rotonde, inquietanti e automaticamente maliziose. Dal conto suo Fellini non cesserà di far ricorso, ogni qual volta gli sarà possibile, ad echi e frammenti d'avanspettacolo: si pensi alla compagnia de I vitelloni, con il suo sfatto, clamoroso, ambiguo capocomico, le sue stanche ballerine amichevolmente disponibili; al brano di feroce etnologia popolarasca e romanesca contenuto appunto in Roma, che è ormai un rinvio classico in materia. Tutto nasce da questo film.

Claudio G. Fava, I film di Federico Fellini, Roma, Gremese, 1981

The variety show had a roaring year at the cinema in 1950. The film by Lattuada and Fellini would pay the price, earning very disappointing results at the box office, overshadowed by the competition of Vita da cani.

The subject itself, the ragtag band of entertainers who tour around a duly lesser Italy with their mandatory adventure load of small dramas, has a taste of revelation for both: as the years went by, the women preferred by Lattuada in his films became more and more similar to potential variety act heroines, smooth round girls, troubling and automatically mischievous. For his own part, Fellini never stopped referring, whenever possible, to echoes and fragments of the variety show: just think of the company in I vitelloni, with its overblown, noisy, ambiguous head comic and its tired and easy dancing girls; of the streak of ferocious, popular and Romanesque ethnology contained in Roma, which has by now become a classic reference in that regard. Everything is born from this film.

Claudio G. Fava, I film di Federico Fellini, Roma, Gremese, 1981

cinema 2 - RE-ACTION!

FilMarilyn di Paolo Gioli è l'ultimo film con Marilyn Monroe? Rose Hobart di Joseph Cornell è la versione definitiva di East of Borneo, film Universal del 1931? Judy Garland canta la sua più bella canzone in Alone. Life Wastes Andy Hardy di Martin Arnold? E La verifica incerta di Grifi e Baruchello è o no il più grande all star film di tutti i tempi? Senza pretendere revisioni di biografie definitive e filmografie complete, durante Re-Action!, la seconda edizione di cinema2, la risposta sarà «sì». Come se gli attori, divi o dimenticati, avessero dato più di quanto i film abbiano saputo cogliere e sistemare dentro a un'inquadratura, un racconto, un senso. Come se fosse rimasto qualcosa d'altro, un'incongruenza, un istante (o, nel caso delle star, un mito) che altri sguardi hanno saputo scorgere. cinema2 è la sezione del Cinema Ritrovato dedicata al «cinema senza la macchina da presa», a quei film realizzati montando ed elaborando immagini preesistenti, d'ogni epoca, d'ogni genere. Le immagini originali vengono ristampate, montate, confrontate, analizzate, criticate, ingrandite, colorate, graffiate, accelerate, rallentate... Dalle più rispettose compilazioni ai folgoranti riciclaggi del cinema sperimentale, il progetto di cinema2 vuole rappresentare un tentativo di saldare storia e attualità, di confondere filologia e fantasia.

La nuova edizione di cinema2 prenderà avvio con una proiezione che è un'ulteriore tappa di Ritorni alle origini, il programma del 2001 dedicato al riutilizzo delle immagini del cinema muto. Un anno fa aleggiava sullo schermo e nei nostri rimpianti un film purtroppo non ancora finito, e che sarebbe stato perfetto... Ora, un anno dopo, ecco Film Ist. 7-12 di Gustav Deutsch, evento d'apertura della sezione.

I film di Re-Action! spaziano dagli omaggi più devoti e l'idolatria (il capostipite Rose Hobart) alla parodia e il travestimento (come in *I Was a Male Yvonne de Carlo* di Jack Smith, che chiude le proiezioni, in cui la diva cede la scena ai suoi adepti en travesti). Ricostruzioni filologiche, variazioni sperimentali sull'iconografia della star, fino ai confini del cinema con la videoarte e la performance. Il cast? Marilyn (più volte), Rock Hudson, Mickey Rooney, Rita Hayworth, Barbara Hershey, Fred Astaire, Orson Welles, Renée Falconetti, Robert Mitchum, Gregory Peck, Catherine Deneuve...

Ma non è solo nel riciclaggio diretto che l'immagine di un attore può sopravvivere e mutare. Così ad aprire i programmi ci saranno oggetti più disparati ed eccentrici, come il funerale starring Rodolfo Valentino, o gli screen tests di Katharine Hepburn e John Barrymore, o come *Oona's Veil* di Bryan Frye, l'omaggio di cinema2 al «Progetto Chaplin», realizzato utilizzando un provino girato da Chaplin alla sua futura sposa, Oona O'Neill.

Re-Action!, sotto il segno dell'attore, di momenti di cinema che non hanno mai dato tutto, per sguardi lanciati all'inseguimento di fantasmi che non ne vogliono sapere di essere scacciati, né dallo schermo, né dalle nostre ossessioni.

Is Film Marilyn by Paolo Gioli the last film with Marilyn Monroe? Is Rose Hobart by Joseph Cornell the definitive version of Universal's 1931 film *East of Borneo*? Does Judy Garland sing her most beautiful song in *Alone*. *Life Wastes Andy Hardy* by Martin Arnold? And, is *La verifica incerta* by Grifi and Baruchello the greatest all star film of all time, or not? Without expecting any revisions of definitive biographies and complete filmographies, during Re-Action!, the second edition of cinema2, the answer is «yes». It is as if the actors, whether divas or forgotten, had given more than that which the films were capable of grasping and placing in a shot, story, or sense. It is as if something else remained, an inconsistency, an instant (or, in the case of the stars, a myth) which other gazes have managed to glimpse.

cinema2 is the section of *Il Cinema Ritrovato* dedicated to «film without a camera», to those films made completely (or prevalently) by editing and reworking preexistent images, from all times and every genre. The original images are reprinted, edited, compared, analyzed, criticized, blown-up, colored, scratched, sped up, slowed down... From highly respectful compilations to the thunderous recycling of experimental cinema, the cinema2 project aims to represent the attempt to merge history and novelty, to mix philology and fantasy.

The new edition of cinema2 will begin with the screening of another segment of *Back to the origins*, the program from 2001 dedicated to reuse of images from silent films. One year ago, teasing at the screen and in our regrets was a still unfinished film which would have been perfect... Now, one year later, here it is *Film Ist. 7-12* by Gustav Deutsch, the opening event for this section.

The films of Re-Action! range from devoted tributes and idolatry (founder Rose Hobart) to parody and masquerade (such as *I Was a Male Yvonne de Carlo* by Jack Smith, which will bring the screenings to a close, and in which the diva leaves the floor to her followers en travesti). Philological reconstructions, experimental variations on the iconography of a star, testing the boundaries between cinema and video art and performance. The cast? Marilyn (who makes a number of appearances), Rock Hudson, Mickey Rooney, Rita Hayworth, Barbara Hershey, Fred Astaire, Orson Welles, Renée Falconetti, Robert Mitchum, Gregory Peck, Catherine Deneuve...

The opening of each program will furthermore host objects of the most disparate and eccentric nature, because the image of an actor can survive and change not only through direct recycling, like the funeral starring Rudolph Valentino, or screen tests of Katherine Hepburn and John Barrymore, or like *Oona's Veil* by Bryan Frye, cinema2's tribute to the «Chaplin Project», made with a screen test which Chaplin shot of his future wife Oona O'Neill.

Re-Action!, under the sign of the actor, of film moments which have never given it all, gazes which run after ghosts who have no intention of being driven away, neither from the screen nor from our obsessions.

FILM IST. 7-12 Austria, 2002 Regia: Gustav Deutsch

<35mm. D.: 93' a 24 f/s. Bn e colori. Didascalie tedesche e inglesi / German and English intertitles<Da: Sixpack Films

Nei primi 6 capitoli del suo «found-footage-kolossal» Gustav Deutsch aveva lavorato sulla compilazione di immagini del cinema scientifico, con Film Ist. 7-12 ha invece risalito la storia del cinema fino al periodo del muto e delle origini. Dal 1999 ha battuto le cineteche europee alla ricerca di film che ha montato e organizzato secondo 6 temi, articolati a loro volta in capitoli: Comico, Magia, Conquista, Scrittura e discorso, Sentimento e passione, Ricordo e documento. Gustav Deutsch (1952, Vienna) disegna, compone musica, fotografa, progetta architettura e realizza video. A partire dal 1989 con i suoi film si è imposto come uno degli autori europei più interessanti nell'ambito del «found-footage» e del lavoro con le immagini d'archivio. Membro di Sixpack Films, collettivo di filmmaker viennese, ha più volte collaborato con il progetto Archimedia. Negli ultimi anni ha realizzato anche lavori multimediali su cd-rom e installazioni video.

Sono passati poco più di cent'anni da quando il pubblico si è trovato di fronte al primo film – con stupore e, forse, ansia. Per un medium, cento anni non sono poi tanti. Recentemente, tuttavia, abbiamo assistito a un'accelerazione degli sviluppi tecnologici. La domanda è: negli ultimi cento anni abbiamo imparato a giudicare i media con indipendenza e senso critico? Solo attraverso un intenso confronto col soggetto (nell'arte, la scienza e l'educazione), esteso ad ogni livello sociale, sarà possibile avvicinarci ai media in modo indipendente, critico e democratico. Film ist. si accosta ai principi che stanno alla base dei media. Non vuole essere uno sforzo teoretico, ma cerca, sulla base di un lungo confronto col materiale, di rintracciare alcuni tratti fondamentali della percezione e alcuni effetti delle immagini in movimento. Il risultato non è né un'analisi né una documentazione, bensì un esperimento artistico.

Gustav Deutsch

Non solo vediamo il principio della libera associazione ai suoi vertici di surrealismo, ma ci accorgiamo anche della forza che le immagini acquistano quando sono isolate, astratte da un contesto, e si contraggono come arti amputati, mostrando le proprie singolari caratteristiche, avulse da qualsiasi significato contestuale. [...] Come un libro dei sogni, Film Ist. ci fa immaginare l'archivio che avrebbe potuto mettere insieme Jorge Borges, o il libro del mondo che Mallarmé cercava di creare.

Tom Gunning

In the first six chapters of his «found-footage-kolossal», Gustav Deutsch worked on compiling images from scientific cinema. With Film Ist. 7-12 he instead traced the history of cinema back to the silent period and to its origins. Since 1999, he has beaten European film archives on the search for films, which he has edited and organized into 6 topics, in turn subdivided into chapters: Comic, Magic, Conquest, Writing and Language, Emotions and Passion, Memory and Document. Gustave Deutsch (1952, Vienna) draws, composes music, photographs, designs architecture, and makes videos. Starting in 1989, he has established himself with his films as one of the most interesting European filmmakers in the field of «found-footage» and work with archive images. As a member of the Viennese filmmaker collective, Sixpack Films, he has collaborated on the Archimedia project on more than one occasion. In recent years he has also made multi-media projects on CD-ROM and video installations.

It is only a little over 100 years now since the public was exposed to the first moving picture – with astonishment and perhaps also anxiety. For a medium, 100 years is not a long time. The last few years however have seen accelerating technical developments. The question is this: have we learned to judge the media independently and critically in the last hundred years? Only with an intensive engagement within the subject (in art, science and education) and in every level of society will it be possible to deal with the media in an independent, critical and democratic way. Film ist. approaches the principles which lie at the foundation of the media. It does not claim to be a theoretical work but tries, on the basis of a long engagement with the material, to track down some of the building blocks of perception and some of the effects of moving images. The product is neither an analysis nor a documentation but rather an artistic experiment.

Gustav Deutsch

Not only do we see the principle of free association at its surrealist height, but we also realize the power of seeing shots in isolation, wrenched from context, twitching like amputated limbs, displaying their unique features divorced from contextual meaning. [...] Like a dream book, Film ist. makes one imagine an archive that Jorge Borges might have assembled, or the book of the world that Mallarmé sought to create.

Tom Gunning

PROGRAMMA 1

BEGRAFENIS VAN RUDOLPH VALENTINO 1926

<Tr. I.: Funerali di Rudolph Valentino <35mm. L.: 94 m. D.: 5'. Didascalie olandesi / Dutch intertitles
<Da: Nederlands Filmmuseum

FILMARILYN Italia, 1992 Regia: Paolo Gioli

<16mm. D.: 10'. Bn muto <Da: copia dell'autore

Film costruito a partire dalle fotografie di Bert Stern, per cui Marilyn posò poco prima di morire. Il cine(ani)matografo di Gioli miracolosamente le restituisce il movimento, come se avesse trovato la formula della resurrezione: da una Marilyn quasi morta, una Marilyn quasi viva.

This film was built on the photographs by Bert Stern, whom Marilyn posed for shortly before her death. Gioli's cine(ani)matographe miraculously restores movement to her, as if he had found the formula for resurrection: from an almost dead Marilyn, an almost living Marilyn.

Marilyn Times Five Usa, 1973 Regia: Bruce Conner

<Canzone: «I'm through with love», di Gus Kahn, cantata da Marilyn Monroe <16mm. D.: 13'. Bn sonoro <Da: Anthology Film Archives

L'immagine, o Anima, di Marilyn Monroe non apparteneva a Norma Jean più di quanto appartenesse ad Arline Hunter. A volte le immagini possono avere più potere della persona che rappresentano. Alcune culture ritengono che l'immagine rubi l'anima o lo spirito della persona, che finisce per perdere le proprie forze e morire. MX5 è un'equazione incompleta. A completarla sarà lo spettatore.

Bruce Conner

The image, or Anima, of Marilyn Monroe was not owned by Norma Jean any more than it was owned by Arline Hunter. Images can sometimes have more power than the person they represent. Some

cultures consider that an image steals the soul or spirit of the person depicted. They will dwindle and die. MX5 is an equation not intended to be completed by the film alone. The viewer completes the equation.

Bruce Conner

MARILYN'S CONDESED BEAR SOUP Austria, 1990 Regia: Barbara Lazar
<Video Mini-Dv. D.: 2'. Col. sonoro <Da: Medienwerkstatt

Marilyn Monroe può condurre alla riscoperta della Pop Art in ogni decade.

Marilyn Monroe could be the reason for the rediscovery of PopArt in every decade.

THE WARHAUL Usa, 1999 Regia: Tim Vierling
<Video Beta SP. D.: 7'. Col. <Da: copia dell'autore

Marilyn Monroe, infelicemente sposata e insoddisfatta della propria immagine, decide di prendere in mano la situazione e di superare le proprie difficoltà. Insieme a un esercito di amici «intimi», Monroe avvia una battaglia contro l'autore dei suoi ritratti degli anni '40 e '50, il fotografo Raoul Gradvohl, uno dei primi a manipolare pesantemente l'immagine femminile nelle sue foto ritoccate e perfette. La battaglia si fa violenta, ma Marilyn riuscirà a farsi restituire quel che legittimamente le appartiene?

Marilyn Monroe, in a failing marriage and unhappy with her self-image, decides to take matters into her own hands to improve her current quandary. Together with an army of «close» friends, Monroe sets out to fight 1940's-50's portrait photographer Raoul Gradvohl, one of the first to actively airbrush and manipulate the female form in his finished prints. A tumultuous battle ensues, but will Marilyn win back what is rightfully hers?

ROCK HUDSON'S HOME MOVIES Usa, 1992 Regia: Mark Rappaport
<16mm. D.: 63'. Col. sonoro <Da: BFI

Una sovversiva opera di critica cinematografica che parte dall'immagine fittizia di Hudson (rappresentato attraverso estratti dei suoi film e dall'attore Eric Farr), che dall'aldilà parla della propria omosessualità e di cosa questa abbia o meno significato in rapporto ai suoi innumerevoli ruoli eterosessuali. Da un lato, ciò che emerge con effetti spassosi è la straordinaria quantità di abordaggi maschili e di pungenti allusioni all'omosessualità presenti nei suoi film degli anni '50 e '60; dall'altro, emerge pure l'ideologia sessuale dell'epoca. Nonostante sia estremamente divertente, Rock Hudson's Home Movies tocca da vicino il concetto di morte in relazione ai film.

Jonathan Rosenbaum

A subversive piece of film criticism that departs from the fictional conceit of Hudson himself (represented through clips from his films and by actor Eric Farr) speaking from beyond the grave about his homosexuality and what this did or didn't have to do with his countless heterosexual screen roles. Part of what emerges, to hilarious effect, is the extraordinary amount of male cruising and number of barbed allusions to Hudson's gayness that his movies of the 50s and 60s contain; what also emerges is the sexual ideology of the period. Though much of this essential work is extremely funny, it is also very much about death in relation to movies.

Jonathan Rosenbaum

PROGRAMMA 2

SCREEN TEST: KATHARINE HEPBURN AS JOAN OF ARC Usa, 1934

<Prod.: Pioneer Pictures <35mm. L.: 67 m. D.: 3' a 24 f/s. Col <Da: Museum of Modern Art

OUTER SPACE Austria, 1999 Regia: Peter Tscherkassky

<35mm. D.: 10'. Bn sonoro <Da: Sixpack Films

Come una convulsa galleria degli specchi, il tour de force in grande formato di Tscherkassky reinventa un horror di Barbara Hershey del 1981, lasciando intatta la superficie cristallina dell'originale, ma soltanto per mandarne violentemente in frantumi l'illusione narrativa. Quando Hershey entra in una casa di notte, il rumore dei grilli e una musica distorta cedono il passo a esplosioni, grida e voci alterate. In uno scoppio di panico soggettivo, il volto dell'attrice si moltiplica attraverso lo schermo, mentre il fotogramma viene invaso da perforazioni, da una colonna sonora ottica e da flash di immagini solarizzate.

Kristin M. Jones

Suggesting a convulsive hall of mirrors, Tscherkassky's widescreen tour de force *Outer Space* reinvents a 1981 Barbara Hershey horror vehicle, leaving the original's crystalline surface intact only to violently shatter its narrative illusion. After Hershey enters a house at night time, sounds of crickets, static, and distorted music give way to explosions, screams, and garbled voices. In an eruption of panicked subjectivity, the actress's face multiplies across the screen as the frame is invaded by sprocket holes, an optical soundtrack, and flashes of solarized imagery.

Kristin M. Jones

ROSE HOBART Usa, 1936-39 Regia: Joseph Cornell

<16mm. D.: 20' a 18 f/s. Colore sonoro su nastro magnetico <Da: Anthology Film Archives

Il film consiste quasi interamente in materiale tratto da *East of Borneo*, un film di serie B del 1931, ambientato nella giungla e interpretato da Rose Hobart, attrice pressoché dimenticata. Cornell condensa i 77 minuti dell'originale in un cortometraggio che ne dura una ventina, eliminando praticamente tutte le sequenze in cui Hobart non compare, così come tutte le scene d'azione. In questo modo Cornell trasforma completamente le immagini, sbarazzandosi della scomoda costruzione e dell'ampoloso dramma originale per svelare il meraviglioso senso di mistero che permea i più grandi film di genere del passato.

Brian Frye

The film consists almost entirely of footage taken from *East of Borneo*, a 1931 jungle B-film starring the nearly forgotten actress Rose Hobart. Cornell condensed the 77-minute feature into a 20-minute short, removing virtually every shot that didn't feature Hobart, as well as all of the action sequences. In so doing, he utterly transforms the images, stripping away the awkward construction and stilted drama of the original to reveal the wonderful sense of mystery that saturates the greatest early genre films.

Brian Frye

HER FRAGRANT EMULSION Usa, 1987 Regia: Lewis Klahr

<16mm. D.: 10'. Col. sonoro <Da: Light Cone

Il ritratto di un'attrice basato sui principi della velocità e della frammentazione. Un ritratto simile alle vetrate delle cattedrali, pieno di colori, dal blu al verde, attraversate dalla luce. Un'attrice di serie B, Mismy Farmer, alle prese con lo sci nautico. Ecco gli ingredienti per un nuovo film, questa volta completamente mentale, che riesce a far emergere radiazioni d'attrice.

A portrait of an actress based on principles of speed and fragmentation. A portrait similar to cathedral windows, full of color, from blue to green, with light passing through. Mismy Farmer, a B-movie actress struggling to water ski. These are the ingredients for a new film, this time completely mental, that succeeds in letting the rays of the actress come through.

RITA'S DREAM Gb, 2000 Regia: Cordelia Swann
<Video Beta SP. D.: 2'. Col<Da: Lux Distribution

Una gioiosa manipolazione di Blood and Sand (Rouben Mamoulian, 1941) con Rita Hayworth. Il film originale è come ripiegato su se stesso, e la Hayworth si moltiplica, diventando l'ossessivo oggetto delle sue stesse proiezioni e azioni: Rita si sogna, si canta, si balla.

A joyful manipulation of Blood and Sand (Rouben Mamoulian, 1941) with Rita Hayworth. It is as if the original film were folded over on itself, and Hayworth multiplies, becoming the obsessive object of her own projections and actions: Rita dreams, sings, and dances herself.

JA CIAJKA / I AM A SEAGULL Russia, 2000 Regia: Georgi Paradzhanov
<Sc.: Georgi Paradzhanov. F.: Radik Askarov, Iija Minkovetskij. Mu.: Artemi Artemiev. M.: Anna Pазилова. Scgf.: Georgi Paradzhanov. Prod.: United Multimedia Projects Film Company
<35mm. D.: 39'. Bn sonoro. Versione originale russa con sottotitoli inglese / Original Russian version with english subtitles<Da: UMP

La storia dell'attrice sovietica Valentina Karavayeva. A 22 anni divenne famosa grazie alla sua interpretazione in Mashenka (1942). Subito dopo, la sua carriera fu interrotta da un incidente d'auto, che le lasciò una cicatrice sul viso. Sposata con un diplomatico, si trasferì in Svizzera, ma abbandonò presto la famiglia. Perseguitata dal KGB, tornò in URSS nel 1950. Ormai dimenticata, passò i trent'anni successivi nel suo appartamento, dove aveva allestito un piccolo studio per interpretare i suoi ruoli preferiti di fronte alla macchina da presa.

The story of Soviet actress Valentina Karavayeva. She became famous at 22 for her role in Mashenka (1942). Shortly thereafter, her career was interrupted by a car accident which left a scar on her face. She married a diplomat and moved to Switzerland, but soon abandoned her family. Persecuted by the KGB, she returned to the USSR in 1950. Completely forgotten by then, she spent the next thirty years shut in her apartment where she had set up a small studio in order to play her favorite roles in front of the camera.

PROGRAMMA 3

OONA'S VEIL Usa, 2000 Regia: Brian Frye
<16mm. D.: 8'. Col<Da: New York Filmmakers Coop

Un film amatoriale, fatto in casa, che riprende i provini di Charlie Chaplin all'adolescente che diventerà sua sposa (Oona O'Neill, figlia del commediografo Eugene) con intermezzi di irregolari

interruzioni di pellicola nera. Frye crea uno scambio di sguardi, continuamente mutevole, tra l'immagine e il pubblico: «Un'incomparabile e intensa riflessione sul vedere e l'essere visti». Fred Camper

A home-processed, handmade work, revises Charlie Chaplin's screen test of his adolescent soon-to-be spouse (Oona O'Neill, the daughter of playwright Eugene O'Neill), broken up by irregular interruptions of black emulsion. Frye creates a continuously shifting exchange of glances between her image and the audience: «A surpassingly intense meditation on viewing and being viewed». Fred Camper

PUBLIC ASTAIRE Francia, 1996 Regia: Olivier Foucard
<Video Beta SP da Super8mm. Col. sonoro magnetico. D.: 3' <Da: Light Cone

Ripresa di una scena di danza di Fred Astaire. Il public Astaire si oppone al classic Astaire: solarizzato, colorato e elettrizzato dalla musica rap. Un Fred Astaire che non appartiene all'oggi, ma a un futuro che immaginavamo a malapena.

Footage of one of Fred Astaire's dance routines. The public Astaire is in contrast to the classic Astaire: solarized, colorful and electrified by rap music. A Fred Astaire who belongs not to today, but to a future we can barely imagine.

RELEASE Germania, 1996 Regia: Christoph Girardet
<Video Beta SP. D.: 9'. Col. sonoro <Da: Light Cone

Un'opera di distruzione: quattro inquadrature di King Kong vengono digitalmente divise in migliaia di frammenti. La loro rapida successione - grazie all'inerzia dell'occhio umano - produce un nuovo movimento, quasi organico. In questo quadro di tensione fra montaggio a rapidi scatti e movimento rallentato, Fay Wray, immobilizzata, viene consegnata allo sguardo dello spettatore (mostro). Marcel Schwierin

A work of destruction. Four takes out of King Kong were divided digitally into thousands of fragments. Their fast succession generates - due to the inertia of the human eye - a new, almost organic movement. In this field of tension between staccato montage and slow motion the tied up Fay Wray stands being delivered to the look of the viewer (monster). (Marcel Schwierin)

MIRROR Usa, 1999 Regia: Keith Sanborn
<Video Beta SP. D.: 6'. Col. sonoro <Da: Light Cone

Judy Garland nel ruolo di Dorothy Gale e Falconetti in quello di Giovanna d'Arco si fondono in una sola coscienza e spiccano il volo come uno stormo di uccelli: l'intelligenza divina... ti ha trasformato nel suo specchio.

Judy Garland as Dorothy Gale and Falconetti as Joan of Arc merge into one consciousness and take flight as a flock of birds: Divine intelligence... has made of you its mirror.

VARIATIONS SUR LE THÈME D'UNE PASSION Francia, 1991 Regia: Bernard Bonnamour

<16mm. D.: 7'. Col. muto<Da: Light Cone

Dove l'immagine dreyeriana - la passione dell'icona Jean/ Falconetti - è visivamente cercata, incontrata e confusa nella sua variazione, l'immagine (di un'altra donna) creata da Bonnamour. Ovvero, come il simulacro s'inscrive nel mito.

Where the Dreyeresque image – the passion of the Jeanne/Falconetti icon – is visually sought, met, and confused in its variation, the image (of another woman) created by Bonnamour. Or rather, as simulacrum it is inscribed in the myth.

A COMMERCIAL SHOOTING Francia, 1996 Regia: Miles McKane

<16mm. D.: 2'. Col. sonoro<Da: Light Cone

L'immagine nevralgica del film (da *The Sand Pebbles*, R. Wise, 1966) è un campo-controcampo (Steve McQueen, viso pietrificato, pura contemplazione; un anonimo uomo asiatico, torturato, a torso nudo e insanguinato, tenuto su dal suo carnefice) che viene dilatato e sviluppato da una serie di materiali tanto violenti quanto disparati (frammenti di danza, pubblicità, marchi di consumo, scritte...).

The crucial image in the film (from *The Sand Pebbles*, R. Wise, 1966) is a shot reverse shot (Steve McQueen, steely expression, pure contemplation; an anonymous Asian man, tortured, bare-chested and bloody, held up by his torturer) which is expanded and developed upon by a series of materials as violent as they are disparate (fragments of dance, commercials, brand labels, writings...).

ALONE. LIFE WASTES ANDY HARDY Austria, 1997-98 Regia: Martin Arnold

<16mm. D.: 14'. Bn sonoro<Da: Sixpack films

Se la malinconia è l'effetto ricercato da Arnold in *Alone*, la sua base strutturale è il dramma edipico, che egli mette in scena servendosi dell'improbabile materiale della serie di film di Andy Hardy (più di 10 titoli prodotti tra il 1937 e il 1958). Andy Hardy (Mickey Rooney) è il figlio maschio, Mrs. Hardy (Fay Holden) è la Madre, il Giudice Hardy (Lewis Stone) impersona letteralmente la Legge del Padre e Betsy (Judy Garland) è l'oggetto del desiderio di Andy. Il film parte da scene di normale interazione fra i personaggi e, attraverso l'analisi dei singoli fotogrammi, porta in primo piano una sessualità edipica ricca di connotazioni psicanalitiche. Michael Zryd

If melancholia is the affect sought by Arnold for *Alone*, its structural base is the Oedipal drama, which he stages by drawing on the unlikely source material of the Andy Hardy film series (more than 10 films released between 1937-1958). Andy Hardy (Mickey Rooney) is the male child, Mrs. Hardy (Fay Holden) is the Mother, Judge Hardy (Lewis Stone) literally stands for the Law of/in the Father, and Betsy (Judy Garland) is Andy's object of desire. The film takes scenes of mundane character interaction and, through frame-by-frame analysis, lends them Oedipal sexualization and psychic intensity.

Michael Zryd

DARK DARK Usa, 2001 Regia: Abigail Child

<Mu.: Ennio Morricone <16mm. D.: 16'. Bn<Da: New York Filmmakers Coop

Un caso di riciclaggio nel riciclaggio, di vertiginoso cinema alla terza: gli anonimi attori delle immagini originali sono infatti impegnati in quella che sembra essere una misteriosa ri-messa in scena amatoriale di *The Crystal Ball* (Elliott Nugent, 1943) con Paulette Goddard e Ray Milland.

A case of recycled recycling, of giddy cinema to the third power: the anonymous actors in the original images are busy with a mysterious, amateur re-staging of *The Crystal Ball* (Elliot Nugent, 1943) with Paulette Goddard and Ray Milland.

FIGHTLOOP Usa, 2000 Regia: Daniel Martinico
<Video Mini-DV. D.: 2'. Bn sonoro<Da: Copia dell'autore

Una scena di scazzottamenti virili da *Out of the Past* (Jacques Tourneur, 1947, protagonista Robert Mitchum) è tagliata e ricampionata, fino a creare una sequenza interamente nuova, composizione ritmica di immagine e suoni.

A scene of vigorous blows from *Out of the Past* (Jacques Tourneur, 1947, starring Robert Mitchum) is cut and resampled, creating an entirely new sequence, a rhythmic composition of images and sounds.

THE CRITIC Usa, 1996 Regia: Rafael Montanez Ortiz
<Video Beta SP. D.: 11'. Col<Da: 235 Media

Orson Welles in *Citizen Kane* strappa con violenza i fogli dalla macchina da scrivere su cui per tutta la notte si è ubriacato e sfogato Joseph Cotton; Gregory Peck combatte in groppa a *Moby Dick*, gridando come un indemoniato, colpendo a ripetizione con il suo arpione. Sono le due sequenze campionate, mixate, messe in dissolvenza e in loop. Il senso, come l'immagine, si confonde. Chi sta infierendo su chi? Qual è la vera grande balena bianca?

In *Citizen Kane*, Orson Welles violently rips out of the typewriter the sheets upon which Joseph Cotton had gotten drunk and vented all night long; Gregory Peck grips the back of *Moby Dick* and fights, screeching like a demon, hitting the animal repeatedly with his harpoon. These are the two sequences which are sampled, mixed, faded, and put in loop. Meaning, as image, is confused. Who is raging upon whom? Who is the true great white whale?

SYMPHONY OF A GREAT ACTOR Usa, 2001 Regia: Michael Gersten
<Video DVD. D.: 2'. Col. sonoro<Da: copia dell'autore

Questo video analizza, in termini di sinfonia dinamica, le caratteristiche rintracciabili in alcuni elementi della recitazione di un bravo attore. I ritmi e le melodie di gesti e metodi culminano in una serie di movimenti musicali, ispirati da Keanu Reeves. Come suggerisce la frase emblematica dell'icona pop: «Whoa!»

Michael Gersten

This video piece explores the dynamic symphonic qualities that can be discovered through elements of fine acting. Here, the rhythms and melodies of gesture and method culminate into a series of musical movements inspired by Keanu Reeves. As the pop icon's signature phrase implies: «Whoa!»

Michael Gersten

snowworld Germania, 1998 Regia: Annette Hollywood

<F.: Anna Gollwitzer. Mu.: Annette Hollywood <Video Beta SP. D.: 9'. Col <Da: copia dell'autore

Cerco di stabilire un contatto con Susan Sarandon e Catherine Deneuve. Il film The Hunger (Tony Scott, 1982) diventa il mio spazio di azione. È un gioco tra realtà e fantasia.
Annette Hollywood

I try to get in contact with Susan Sarandon and Catherine Deneuve. The film The Hunger (Tony Scott, 1982) becomes my actionspace. It's a game between reality and fantasy.
Annette Hollywood

PROGRAMMA 4

SCREEN TEST: JOHN BARRYMORE, TEST SHOTS FOR HAMLET Usa, 1933
<Prod.: Pioneer Pictures <35mm. L.: 150 m. D.: 6' a 24 f/s. Bn. Versione inglese / English version<Da: Museum of Modern Art

STAR LIFE Francia, 1990 Regia: Philippe Andrevon
<Video Beta Sp. D.: 5'. Col <Da: 235 Media

Avete mai sognato un film con Gérard Philippe e Alain Delon, Marilyn Monroe e Brigitte Bardot, James Dean e Sean Connery, Ava Gardner e Greta Garbo e... trenta o quaranta delle più grandi star del cinema? Sciocchezze, vero? E invece no: questo film esiste. Si tratta di un trucco? Certo, è un'opera di computer animation in cui le immagini di Marilyn, James, Ava e tutti gli altri vengono mescolate e montate in cinque divertenti situazioni immaginarie. Un autobus affollato, una spiaggia, un bar, un night-club, un supermercato e... azione!

Have you ever dreamed of a single film casting with Gérard Philippe and Alain Delon, Marilyn Monroe and Brigitte Bardot, James Dean and Sean Connery, Ava Gardner and Greta Garbo and... thirty or forty of the greatest movie stars? Nonsense, isn't it? But it's not: this film exists. Is there a knack? Of course, this is a work of computer animation, where only a few frames of Marilyn, James, Ava and the others are mixed and edited for these five marvellous moments of humour and invention. A crowded bus, a beach, a bar, a night-club, a supermarket and ... action!

ESTRELLAS DE AYER Messico, 1969 Regia: Téo Hernandez
<Video Beta SP da 8mm. D.: 7'. Col. sonoro <Da: Light Cone

Omaggio concentrato alle donne che hanno illuminato alcuni frangenti della storia del cinema, le stelle di ieri: Garbo, Marlene, Del Rio, Crawford, Lupe Velez, Sylvia Sydney, Louise Rainer...

A tribute to the women who illuminated certain moments in the history of cinema, the stars of yesterday: Garbo, Marlene, Del Rio, Crawford, Lupe Velez, Sylvia Sydney, Louise Rainer...

HOME STORIES Germania, 1991 Regia: Matthias Müller
<16mm. D.: 6'. Col. sonoro <Da: Light Cone

Rimontaggio convulso di sequenze hollywoodiane classiche (anni '50), protagoniste dive in situazioni domestiche thriller, in cui la minaccia è sempre il fuori campo (del voyeur/intruder), sulla soglia di casa, al di là della finestra o all'interno, fin dentro la camera da letto. Facce di dive terrorizzate... urla soffocate - musica herrmanniana. «Oh Lana Turner, we love you get up».

Frank O'Hara

Convulsive re-editing of scenes from Hollywood classics (1950s), lady stars in scenes from domestic thrillers, where the threat is always off camera (the voyeur/intruder), at the door, just outside the window, or inside the house, even in the bedroom. The faces of terrified divas...suffocated screams – Herrmannesque music. «Oh Lana Turner, we love you get up».

Frank O'Hara

LA VERIFICA INCERTA Italia, 1964 Regia: Alberto Grifi, Gianfranco Baruchello
<16mm. D.: 45'. Col. sonoro <Da: Cineteca di Bologna

Distruzione e ricostruzione dissacrante di 150.000 metri di pellicola di film degli anni '50 e '60 (perlopiù cinemascopie commerciale americano), acquistati come rifiuti destinati al macero. Le storie, tra incendi, naufragi, catastrofi naturali e guerre di tutte le specie ed epoche, s'incastano l'una nell'altra e gli attori sono trovati e «rapiti» a loro insaputa come «occasione per vendicarsi, tirando giù dal piedistallo quegli eroi di cartone» (Grifi). Starring James Stewart, Jennifer Jones, Humphrey Bogart, Bette Davis, Kirk Douglas, Susan Hayward, Marcel Duchamp (protagonista morale), Leslie Caron, Rossano Brazzi, la regina Elisabetta d'Inghilterra, Clark Gable, Deborah Kerr, Victor Mature, Gregory Peck, Henry Fonda, Rock Hudson, Tyrone Power, Gary Cooper e molti altri.

Desecrating destruction and reconstruction of 150,000 meters of film from the 50s and 60s (mostly commercial American cinemascopes), bought as waste headed for disposal. Between fires, shipwrecks, natural disasters and all sorts of wars from all times, the stories are fitted together, and the actors are found and «seized» without their even knowing, as a «chance for vindication, for taking those cardboard heroes down off their pedestals» (Grifi). Starring James Stewart, Jennifer Jones, Humphrey Bogart, Bette Davis, Kirk Douglas, Susan Hayward, Marcel Duchamp (moral protagonist), Leslie Caron, Rossano Brazzi, Queen Elizabeth of England, Clark Gable, Deborah Kerr, Victor Mature, Gregory Peck, Henry Fonda, Rock Hudson, Tyrone Power, Gary Cooper and many others.

I WAS A MALE YVONNE DE CARLO Usa, 1968-70 Regia: Jack Smith
<16mm. D.: 30'. Sonoro su nastro magnetico <Da: Light Cone

Questo film non riprende immagini dell'attrice. Un'immagine è troppo concreta per Jack Smith. L'artista si appropria direttamente di un'altra materia : l'immaginario. Il protagonista in Smith si manifesta come presenza fantasma. La sua presenza-assenza è al tempo stesso ricerca d'avanguardia e revival languido e morbido. «Acteurs, doux fantômes, vous êtes en moi parce que je ne sais pas vivre».

This film does not use images of the actress. An image is too concrete for Jack Smith. The artist takes direct possession of another material : the imaginary. The protagonist in Smith is seen as a phantom presence. This presence-absence is at the same time both avant-garde research and a soft and languishing revival. «Acteurs, doux fantômes, vous êtes en moi parce que je ne sais pas vivre».

Un cinema di piccoli gesti / A Cinema of Small Gestures
Derek Jarman: Super 8mm. 1970 -1985

Forma: le ragioni del Super8 e come il mezzo impone la forma - per esempio, sonoro non narrativo ricostruito a posteriori, la «qualità» dell'immagine, la tavolozza limitata del 16mm, 35mm.

Concetti vari: il cinema del rumore, un film che non s'impone al pubblico, permette alla mente d'interrogarsi e di trarre le proprie conclusioni

recuperando piccoli gesti

la passione che fa girare la testa

trasformando un paesaggio

filmando al ritmo del cuore che batte [...]

Note per *Psychic Billy's Angelic Conversation*. Papers of Derek Jarman, citato nella biografia Derek Jarman di Tony Peake

Derek Jarman (1942-1994), uno dei più importanti artisti inglesi - pittore, designer, scrittore, attivista gay, giardiniere - iniziò a realizzare film intorno al 1970: si trattava di «home movie» in Super8, come li definiva lui. «Quelli furono per Jarman anni fondamentali di apprendimento del mestiere, di sperimentazione di concetti visivi e di sviluppo di uno stile e di una sensibilità personali. È interessante notare che la gamma di approcci e variazioni che avrebbero caratterizzato i suoi film successivi sono già evidenti nelle sue prime opere.» (Michael O'Pray, *Derek Jarman. Dreams of England*, London, bfi, 1996). I film di questo periodo sono testimonianze della sua vita personale e dell'ambiente a lui vicino, ma anche tentativi di creare un cinema non-narrativo e sperimentale. Prima di passare dalla sfera «privata» a quella pubblica - intorno al 1975 - Jarman mostrava questi film soprattutto agli amici. Evidente è la sua influenza su giovani filmmaker come John Maybury, Michael Kostiff, Cerith Wyn Evans, Anna Thew e altri che, in particolare attraverso le loro opere in Super8, si distaccarono dall'avanguardia ufficiale inglese della fine degli anni '70.

I lungometraggi che Jarman realizzò negli anni successivi - *Sebastiane*, *Jubilee*, *The Tempest* - sono tutti fortemente influenzati dalle sue opere in Super8, fino ad arrivare a *The Garden* del 1990. «Un'importante corrente artistica che si era affermata all'inizio degli anni '80 consisteva nella rilettura, e nella conseguente rigenerazione e ramificazione, delle opere in Super8 di Jarman. In un'intervista del 1985 egli dichiara: 'Il lungometraggio era un tentativo di conciliare [il mondo del Super8] con quello più formale della produzione cinematografica ufficiale. Quando *The Tempest* fu terminato, pensai che forse avrei potuto continuare a fare film più importanti pur mantenendo in qualche modo i miei contenuti e il mio stile [...]. Ma la cosa si rivelò impossibile, visto che non volevo fare quel che fa la maggioranza delle persone, cioè adattare un soggetto in modo commerciale. A quel punto avrei benissimo potuto farlo... Ma in un certo senso era troppo tardi. [...] Non potevo andare da nessuna parte. In questo paese non ci sono finanziamenti costanti per i lungometraggi minori. E l'elemento gay rendeva tutto ancora più difficile. [...] Così sono ritornato al Super8 e finalmente l'anno scorso ho trovato il coraggio di esprimere le mie convinzioni, di dire: bene, questo tipo di cinema, il mio particolare tipo di cinema, è realmente il mio cinema'.» (Peake, p.325) La sua collaborazione con James Mackay, iniziata alla fine degli anni '70, fu determinante nella carriera cinematografica di Jarman. Stando alle sue parole, «Mackay fu il più fedele a un'idea di cinema fra tutti i produttori con cui Jarman lavorò». (Peake)

James Mackay non solo trovò il modo di mostrare i suoi film sperimentali «minori», che tendevano a rimanere emarginati, ma insieme a Jarman sviluppò sorprendenti e innovative tecnologie, passando dal formato Super8 al video, ma anche al 16mm e al 35mm, raggiungendo in questo modo un pubblico cinematografico più ampio anche attraverso i festival internazionali. Come si può vedere in *Angelic*

Conversation, opera poetica e complessa, non era tanto il formato maggiore, quanto soprattutto il procedimento applicato a produrre una nuova e affascinante estetica.

Questo programma è stato composto per mostrare i molteplici e specifici aspetti dell'opera in Super8 di Derek Jarman. La presentazione dei suoi film in formato Betacam SP, in 16mm e in copie tratte dai materiali originali permetterà al pubblico di confrontare le varie possibilità di presentazione e di discutere dei particolarissimi problemi relativi alla conservazione e al restauro dei film in Super8. Un ringraziamento a James Mackay, Tony Peake e Heide Schlüpmann per la loro collaborazione.

Karola Gramann

The Derek Jarman S8mm Film Archive

Poco prima della sua morte, Derek Jarman mi affidò il suo archivio di film in Super8. L'archivio include tutte le opere in Super8 che Jarman ha realizzato fra il 1970 e il 1983, per un totale di circa 60 titoli da lui personalmente girati e montati. Vi sono inoltre 12 rulli di materiale di compilazione (It Happened by Chance, rulli I-XII) e altri vari frammenti. Per tutti gli anni '70, il Super8 è stato il principale mezzo utilizzato da Jarman. L'archivio, costituito dagli originali su pellicola invertibile, è intatto e in buone condizioni.

Verso la fine degli anni '70, Jarman smise quasi del tutto di proiettare i suoi film in Super8, pienamente consapevole della loro fragilità. All'inizio degli anni '80, sostituì alcuni titoli con copie video, riversandoli in una serie di 3 nastri di un'ora ciascuno, realizzati in occasione di una retrospettiva sulla sua opera tenutasi presso l'ICA di Londra. Circa nello stesso periodo, Michael O'Pray e The Film Umbrella fecero realizzare copie Super8 di alcuni dei suoi film girati in Inghilterra e negli Stati Uniti (anche queste copie, insieme ai master dei video, fanno parte dell'archivio). Questi ultimi finirono poi per diventare i titoli citati in tutte le filmografie, mentre le altre opere furono quasi dimenticate. Nella sua biografia (Derek Jarman, London, Little, Brown and Company, 1999) Tony Peak indica chiaramente l'epoca di realizzazione di ogni opera.

Negli ultimi 18 anni sono riuscito a far realizzare i negativi in 16mm di sette film facenti parte dell'archivio. Le copie positive in 16mm di quattro di essi (realizzate nel 1982 grazie al contributo del Freunde der Deutschen Kinemathek di Berlino) sono depositate presso il National Film & TV Archive. Le copie positive in 16mm degli altri tre titoli fanno invece parte delle collezioni del Centre Georges Pompidou di Parigi (che ne ha commissionato la realizzazione) e del Pacific Film Archive. L'archivio dei film di Derek Jarman è una collezione straordinaria e, a detta dello stesso autore, contiene alcune delle sue opere migliori. Per questo programma sono state realizzate copie video di alta qualità (BetaSP PAL 625) dei titoli che presenteremo.

Derek Jarman proiettava i suoi film utilizzando un proiettore Bolex a velocità variabile (18, 12, 9, 6 e 3 fotogrammi al secondo). In realtà possedeva due di questi proiettori, di cui si servì per creare le sovrimpressioni «ottiche» e gli effetti di alcuni film, tra cui In the Shadow of the Sun e Waiting for Godot. Per alcuni film è indicata una velocità di proiezione ben precisa, per altri risulta relativamente chiaro a quale velocità vadano proiettati, anche se spesso è questione di tentativi. Nel realizzare copie video di questi film, la cosa si fa più complicata visti i costi relativamente alti delle attrezzature necessarie a produrre variazioni di velocità.

James Mackay

Form: The reasons for super-8 and how the medium dictates the form – e.g. non-narrative/sound rebuilt afterwards, the 'quality' of the image, the limited palette of 16 mm, 35mm.

Various concepts: The cinema of noise, a film which does not dictate to the audience, allows the mind to wonder and draws its own conclusions

reclaiming small gestures

the passion of a head turning
transforming a landscape [...].

Filming akin to a heartbeat [...] .

Notes for Psychic Billy's Angelic Conversation. Papers of Derek Jarman, quoted in Tony Peake's biography Derek Jarman

Derek Jarman (1942-1994), major British artist - painter, designer, writer, gay activist, gardener - started making films around 1970 – Super 8mm «home movies» as he referred to them. «These were vital years of learning his craft, experimenting with visual ideas and developing a personal style and sensibility. Interestingly, the range of approaches and scale that were to characterize his later films are already apparent in his first films.» (Michael O'Pray, Derek Jarman. Dreams of England, London, bfi 1996) The films of this period are records of his personal life and immediate environment as well as attempts to create a non-narrative, experimental cinema. Before he moved from «private» to public filmmaking – around 1975 – he showed these films mostly to his friends. His influence on young filmmakers like John Maybury, Michael Kostoff, Cerith Wyn Evans, Anna Thew and others who, in particular through their Super 8mm-work, broke away from the established avant-garde of the late seventies in England, can be strongly felt.

The feature films that Jarman made in following years - Sebastiane, Jubilee, The Tempest - are all strongly influenced by his Super 8 work, and this is still the case with The Garden from 1990 . An «important strand threading through the early eighties was a re-examination, and consequent regeneration and ramification, of Jarman's work in Super 8. In an 1985 interview, he is quoted as saying: 'The feature film was an attempt to make a rapprochement between [the world of super-8] and the more formal world of filmmaking ... When The Tempest was finished, I thought perhaps I would be able to carry on making bigger films and somehow keep my subject matter [...] but it turned out to be impossible if I wasn't to do what most people do, which is adapt a script and say this will be commercial. I could have easily done that at that point ... But somehow it was too late. [...] There was no home to go to. There was no consistent funding in this country for the smaller feature film. The Gay element made it even more difficult. [...] I went back to doing Super-8s and last year I finally had the courage of my convictions to say right, that sort of film-making, my own peculiar sort of film-making, is really my film-making'.» (Peake, p. 325)

His collaboration with James Mackay, which started in the late seventies, was crucial to Jarman's continued carrier in film. In Jarman's words he was «'the most faithful to an idea of cinema of all the producers with whom he worked.» (Peake) Not only did James Mackay find strategies to show «smaller» experimental films, which tend to be marginalized, together they developed striking new technologies which allowed them to move from the Super 8mm format to video, to 16mm and 35mm, which opened the door to large cinema audiences and international festivals. As can be seen in the poetic and complex work Angelic Conversation it was not just the larger format but more importantly the innovation applied to this which produced a new and fascinating aesthetic. This programme has been put together to show the multifaceted, specific aspects of Jarman's Super 8mm oeuvre.

The presentation of the films on Betacam SP, 16mm blow up, and prints made from the original stock allows the audience to compare the different possibilities of exhibition and also to discuss the very particular problems of preserving and restoring Super 8mm film. I would like to thank James Mackay, Tony Peake and Heide Schlüpmann for their collaboration and support.

Karola Gramann

The Derek Jarman S8mm Film Archive

When he died, Derek Jarman left his S8mm film archive in my care. The archive comprises all the personal S8mm film work that Derek did between 1970 and 1983, and it contains around 60 individual

titles which he filmed and edited. There are also 12 reels of compiled footage (It Happened by Chance - reels I to XII) and various other fragments. Super 8mm film was Derek Jarman's primary medium in the 70's. The archive consists of original S8mm reversal films, and is intact and in fine condition.

By the end of the 70's, Derek had stopped screening his S8mm films almost entirely, as he was acutely aware of their fragility. In the early 80's, he substituted video copies of some of the titles – consisting in a series of 3 x 1 hour tapes made for a screening within a retrospective of his work held at the ICA in London. At around the same time, Michael O'Pray and the Film Umbrella had S8mm copies made of some of the films which were toured in the UK and US (the master tapes and S8mm copies are included in the archive). Eventually these became the titles listed in all the filmographies, with the other works all but forgotten. In his biography (Derek Jarman, Little, Brown and Company, London 1999), Tony Peak clearly identifies when each of the works was made.

Over the past 18 years, I have managed to have 16mm negatives made of seven of the films in the archive. 16mm copies of four of these films rest in the National Film & TV Archive (copied in 1982 with support from the Freunde der Deutschen Kinemthek archive in Berlin). 16mm prints of three other titles rest in the collections of the Centre Georges Pompidou (who commissioned the copies) and Pacific Film Archive. All the original films are in the archive and are intact.

The Derek Jarman film archive is a unique collection, and in the opinion of the filmmaker himself, it contains some of his best work. I have created a viewing programme resulting in high quality video (BetaSP PAL 625) copies of the titles listed below.

Derek Jarman projected his films using a Bolex projector which can run at either 18, 12, 9, 6 and 3fps. In fact he owned two of these projectors which he used to create the «optical» superimpositions and effects on films such as In the Shadow of the Sun and Waiting for Waiting for Godot. Some of the films are labelled with running speeds. With others it is relatively clear which speed they should run at. Partly though (when making video copies) it is a question of trial and error which is made more difficult by the relatively high cost of access to the equipment necessary to make speed alterations.

James Mackay

Tutte le opere, dove non indicato diversamente, sono filmate e montate da Derek Jarman.

Unless stated otherwise all works are filmed and edited by Derek Jarman.

PROGRAMMA 1

I film di questo programma - come quelli del programma seguente - non vengono presentati in ordine cronologico. L'intento è piuttosto quello di ricreare l'atmosfera di una serata di proiezioni negli anni '70, come l'avrebbe voluta Derek Jarman: mettendo insieme il programma soprattutto in base a uno stato d'animo. Pochissimo si sa di Stolen Apples for Karen Blixen, cortometraggio in bianco e nero; ma doveva trattarsi di un'opera che Jarman riteneva importante, visto che ne fece realizzare una copia in 16mm. Studio Bankside è realizzato nel magazzino - e nei suoi dintorni - situato sulla riva sud del Tamigi, che Jarman prese in affitto all'inizio degli anni '70 e di cui si serviva sia come abitazione che come studio. Journey to Avebury è un film paesaggistico girato nei pressi del più grande circolo di pietre monumentali esistente in Inghilterra. (Questo film fa anche parte di In the Shadow of the Sun, vedi Programma 2). Gerald's Film è un ritratto, girato di seguito per la durata di un rullo, del fotografo Gerald Incandela, realizzato all'interno e nei dintorni di una rimessa per barche in rovina di epoca elisabettiana, nell'Essex. Derek realizzò diversi film di questo tipo, interamente montati in macchina.

Miss World documenta una delle sfilate «Alternative Miss World» di Andrew Logan, uno dei principali eventi della scena artistica londinese degli anni '70 (ma talvolta anche di quella odierna). A fianco delle sue opere cinematografiche, Jarman montava tutte le riprese di scarto e i frammenti di materiale home movie in una serie di diari filmati intitolata *It Happened by Chance*, di cui presentiamo qui un rullo. *Miss Gaby* e *Andrew Logan Kisses The Glitterati* sono opere di tipo teatrale interpretate da alcuni dei luminari della Londra anni '70.

The films in this programme, and in those that follow, are not presented in chronological order. The intention is to give the evening the feel of a screening as it would have been presented by Derek Jarman in the 70's – mixed according to mood rather than anything else. Very little is known about *Silver Apples for Karen Blixen*, a short black and white work, but it must have been important to Jarman as he had a 16mm print made. *Studio Bankside* is a record of the warehouse and its surroundings. Jarman rented the warehouse, located on the south bank of the Thames, in the early 70's and it served both as his home and studio. *Journey to Avebury* is a landscape film set in and around the largest of England's great stone circles. (This film also forms part of *In the Shadow of the Sun* - see programme 2). *Gerald's Film* is a continuous reel portrait of the photographer Gerald Incandela, filmed in and around a ruined Elizabethan boathouse in Essex. Derek made several films of this type, which were edited completely in camera. *Miss World* documents one of Andrew Logan's *Alternative Miss World* pageants, that were a big part of the London art scene in the 70's (and still occasionally are). Alongside his film works Derek assembled all the out-takes and snippets of home movie footage into a series of diary films titled *It Happened by Chance* – this is one reel from that diary. *Miss Gaby* and *Andrew Logan Kisses The Glitterati* are staged works featuring some of the luminaries of 70's London.

Stolen Apples for Karen Blixen Gb, 1973

<16mm ottico gonfiato da Super 8mm a 18 f/s. Bn

Studio Bankside (aka Bankside) Gb, 1970 –73

<Mu.: Elgar. Cast: vari amici di D. Jarman / Featuring various of Derek Jarman's friends <BetaSP da Super 8mm a 18f/s. Bn e col

Journey to Avebury Gb, 1971

<Mu.: Coil <BetaSP da Super 8mm. a 9 f/s. Col

Gerald's Film Gb, 1975

<Mu.: Gustav Mahler. Cast: Gerald Incandela < BetaSP da Super 8mm a 3 f/s. Col

Miss Gaby (aka Miss Gaby Gets it Together) Gb, 1972

<Versione originale espansa / Original, expanded version: *I'm Ready for My Close Up* <BetaSP da Super 8mm a 18 f/s. Col

Miss World Gb, 1973

<Cast: Gerald Incandela, Andrew Logan, Patrick Stedeand<Versione rosa, visibile attraverso un filtro rosa, realizzata nel 1974 circa / Pink Version – seen through a pink filter – made around 1974 <BetaSP da Super 8mm a 18 f/s

Andrew Logan Kisses The Glitterati Gb, 1973

<Cast: Andrew Logan, Peter Schlesinger, Gerlinda von Regensburg e altri 7 amici. <BetaSP da Super 8mm a 18 f/s. Col

It Happened By Chance Vol 6 Gb, 1977
< BetaSP da Super 8mm a 6 f/s. D.: 15'. Bn e col

PROGRAMMA 2

Questo programma comprende alcuni film della suite *The Art of Mirrors*, serie di opere incentrate sul processo alchemico. Questi film vennero poi riuniti in un'unica opera intitolata *In the Shadow of the Sun*. Della suite fanno parte numerosi lavori, tra cui un film che prevede una proiezione a triplo schermo. Particolarmente interessanti, anche perché mai presentati pubblicamente dopo la fine degli anni '70, sono *Ashden's Walk on Mon*, ambientato nell'isola di Mon, al largo delle coste danesi, e *Death Dance*, interpretazione di Jarman di una Danza Macabra. *Tarot* è insolito, benché non unico nell'opera di Jarman, poiché fa ricorso ad alcuni trucchi fotografici, dovuti forse all'influenza del designer Christopher Hobbs più che all'intervento di Jarman, diffidente nei confronti di qualsiasi procedimento tecnicamente troppo complesso. Hobbs vi interpreta anche la parte del mago. *In the Shadow of the Sun* «è uno dei principali risultati di Jarman degli anni '70, insieme a *Sebastiane*, *Jubilee* e *The Tempest*. Gli esperimenti visivi di *In the Shadow of the Sun* e i primi home movie riemergeranno poi pienamente sviluppati nei lungometraggi della metà degli anni '80. [...] Il film utilizza la sovrimpressioni, il movimento rallentato, la messa in scena coreografica e un accompagnamento musicale modernista di Genesis P. Orridge (interpretato dal suo gruppo *Throbbing Gristle*), il tutto influenzato dall'estetica 'cut-up' di William Burroughs. L'effetto a volte è stridente, soprattutto quando le immagini fremono lungo lo schermo senza alcuno scopo, come una serie di forme prive di sostanza. Jarman [...], in *Dancing Ledge*, affermava che 'i primi spettatori si scervellavano alla ricerca di un significato, invece di rilassarsi in un ambiente tappezzato di immagini casuali'.» (Michael O'Pray, Derek Jarman. *Dreams of England*)

This programme features films from the suite *The Art of Mirrors* – a series of films focused on the alchemical process. The films were eventually combined into a single work entitled *In the Shadow of the Sun*. There are a number of works in this suite, including a three screen film. Noteworthy amongst them, as they have not been seen publicly since the late 70's, are *Ashden's Walk on Mon*, set on the island of Mon off the coast of Denmark and *Death Dance* – Jarman's rendition of a *Dance Macabre*. *Tarot* is unusual, if not unique in Jarman's oeuvre, as it uses trick photography – perhaps showing the influence of cinema designer Christopher Hobbs more than the hand of Jarman who was leery of anything too technically complicated. Hobbs also plays the magician. *In the Shadow of the Sun* «is one of Jarman's major achievements of the 70s, along with *Sebastiane*, *Jubilee* and *The Tempest*. The visual experimentation of *In the Shadow of the Sun* and the early home movies was to emerge fully fledged in the feature films of the mid 80s [...] The film uses superimposition, slow motion, choreographed staging and a modernist score by Genesis P. Orridge (performed by his band *Throbbing Gristle*) influenced by William Burroughs 'cut-up' aesthetic. The effect is grating at times as the images shudder across the screen with no real purpose – a series of forms without substance. Jarman [...] asserted in *Dancing Ledge* that the 'first viewers wracked their brains for a meaning instead of relaxing into the ambient tapestry of random images'.» (Michael O'Pray, Derek Jarman. *Dreams of England*)

The Art of Mirrors Gb, 1973

<Mu.: Varese. Cast: Gerald Incandela, Luciana Martinez, Kevin Whitney <16mm da BetaSP da Super 8mm a 18 f/s. D.: 4'. Col

Ashden's Walk on Mon (aka The Island of Mon o Island at Mon o Space Travel, A Walk on Mon) Gb, 1973

<BetaSP da Super 8mm a 12 f/s. Bn e col

Death Dance Gb, 1973

<BetaSP da Super 8mm a 18 f/s. Bn e col

Tarot (aka The Magician) Gb, 1972-73

<Cast: Christopher Hobbs, Gerald Incandela <BetaSP da Super 8mm a 18 f/s. Col

Arabia Gb, 1974 (versione rivisitata / revised version: 1975)

<Cast: Gerald Incandela, Andrew Logan <BetaSP da Super 8mm a 18 f/s. Bn e col

In the Shadow of the Sun Gb, 1974

<Cast: Graham Dowie, Christopher Hobbs, Gerald Incandela, Andrew Logan, Luciana Martinez, Kevin Whitney <16mm ottico gonfiato da Super 8mm a 6 f/s. D.: 54'. Col < Da National Film and Television Archive

PROGRAMMA 3

The Devil's at the Elgin è una rielaborazione del film di Ken Russell. Realizzato riprendendo il film proiettato sullo schermo dell'Elgin Cinema, la versione di Jarman ne condensa pochi momenti della durata originale, utilizzando la ripetizione delle immagini per accentuare il terrore nei confronti della religione. Pirate Tape testimonia un momento della visita a Londra dello scrittore William Burroughs. Come in Gerald's Film, Jarman utilizza la tecnica del fermo immagine per sottolineare l'importanza del momento. Waiting for Waiting for Godot documenta le prove della pièce di Samuel Beckett messa in scena al RADA con la direzione di John Maybury. Qui Jarman fa sì che le immagini siano difficili da cogliere così come lo è Godot, sovrapponendo l'uso della pellicola e del video. B2 Movie, che prende il titolo dalla galleria di Londra dove fu presentato per la prima volta, è il risultato di una competizione volontariamente intrapresa da un gruppo di filmmaker (Jarman, John Maybury, Cerith Wynn-Evans, Michael Kostiff e altri). La competizione doveva scatenare un'ondata di energia creativa, con i filmmaker impegnati nella preparazione di nuove opere per le proiezioni del concorso, che avevano una cadenza quindicinale. B2 Movie, girato a Londra, ritrae i luoghi e le persone della vita di Jarman durante alcuni mesi del 1982.

The Devil's at the Elgin is Jarman's reworking of the film he designed for Ken Russell. Filmed off the screen at the Elgin Cinema, Jarman's version condenses the film into a few moments of original screen time, using the repetition of images to accentuate the terror of religion. Pirate Tape records a moment of writer William Burroughs' visit to London. Jarman's use of the same freezing technique we saw in Gerald's Film gives the moment gravity. Waiting for Waiting for Godot records a rehearsal for the Samuel Beckett play performed at RADA and designed by John Maybury. Here, Jarman makes the play as hard to glimpse as Godot, substituting film and video texture for acting. B2, named after the B2

gallery in London where it was first shown, is the result of a self imposed competition between a group of filmmakers (Jarman, John Maybury, Cerith Wynn-Evans, Michael Kostiff and others). The competition sparked creative energy as the filmmakers strove to prepare new work for fortnightly screenings. B2 Movie documents the places and the people in Jarman's life over a few months in London in 1982.

The Devil's at the Elgin (aka Sister Jean of the Angels) Gb, 1974

<Mu.: Nico. Cast: vari membri del cast di The Devils <BetaSP da Super 8mm a 18 f/s. Bn

Pirate Tape Gb, 1982

<Su.: Psychic TV. Cast: William Burroughs <1''C da Super 8mm a 3 f/s Col

Waiting for Waiting for Godot Gb, 1983

<Scgf: John Maybury. Cast: Gerard MacArthur <BetaSP da Video e Super 8mm a 3 f/s. Bn e col. Muto

B2 Movie Gb, 1982

<Cast: vari amici di D. Jarman: Dave Baby, Judy Blame, Jordan, Gerald Incandela, Alasdair McGaw, James MacKay, John Scarlett-Davies, Volkers Stokes, Padeluun <BetaSP da Super 8mm a 3 f/s. Bn e col

PROGRAMMA 4

Imagining October Gb, 1984

<Sc.: Derek Jarman, Shaun Allen. Mu.: Genesis P. Orridge, David Ball. M.: Derek Jarman, Cerith Wyn Evans, Richard Heslop, Richard Cartwright. Op.: Derek Jarman, Richard Heslop, Cerith Wyn Evans, Sally Potter, Carl Johnson. Pittore: John Watkiss. Cast: John Watkiss, Peter Doig, Keir Wahid, Toby Mott, Angus Cook. Prod.: James MacKay. Prod.es.: Francesca Forbes Moffat, Fierce Vision. < 16mm ottico da Super 8mm. D.: 27'. Col. Sonoro

Imagining October, che costò 4.700 sterline, per molti rappresentò una svolta nella carriera di Jarman. Ottenendo grandi consensi da parte della critica, il film superò le proprie origini di home movie per divenire una riuscita fusione di temi quali sessualità, politica e storia, in una forma che avrebbe fatto scuola. Jarman disseminò nel film didascalie polemiche, che prendevano di mira Est e Ovest, ma in particolare il Presidente Regan e la signora Thatcher. La prima di esse recitava sfacciatamente: «Scenario della Repressione. La polizia nelle strade? I film censurati dalla IBA? I libri sequestrati dalla dogana? Le librerie chiuse? La Politica della Regressione condotta attraverso l'idolatria economica?» Il film terminava con questa dichiarazione: «Soluzione privata. Sedersi a studiare Eisenstein - Con una cinepresa amatoriale - Immaginando Ottobre - Un Cinema di piccoli gesti».

Michael O'Pray, Derek Jarman Dreams of England

Imagining October, which cost 4,700 pounds, was for many a turning point in Jarman's career. A critical success, it transcended its home-movie roots to become a brilliant merging of sexuality, politics and history in a form that would prove influential. Jarman inserted polemical intertitles attacking both East and West, but in particular President Regan and Mrs Thatcher, throughout the film. The first intertitle boldly stated: «Scenario of Repression riot police in the streets? Films censored by the IBA? Books seized by customs? Bookshops closed down? Politics of Regression through economic idolatry?» The film ends with the statement: «Private solution - Sitting in Eisenstein's study - With a home movie camera - Imagining October - A Cinema of small gestures.»

Michael O'Pray, Derek Jarman. Dreams of England

The Angelic Conversation Gb, 1985

<F.: Derek Jarman, James MacKay. Mu.: Coil (John Balance, Peter Christopherson), Benjamin Britten. M.: Cerith Wyn Evans, Peter Cartwright. Sonetti di Shakespeare recitati da: Judi Dench. Cast: Paul Reynolds, Philip Williamson. Prod.: James MacKay<35mm. da Super 8mm. D.: 78'. Col< Da: National Film and Television Archive

«È una storia d'amore tra due uomini che si svolge attraverso un paesaggio onirico, passando dalla desolazione industriale dell'isola di Grain a Dancing Ledge, nel sud dell'Inghilterra. Con essa si intrecciano i sonetti di Shakespeare. Il tempo ticchetta senza rimorsi nella colonna sonora, mentre il film scivola come i secondi di un vecchio orologio. Si stacca dalla narrazione, puntando verso la musica». (Derek Jarman, dal materiale pubblicitario per il film)

Originariamente il film era una lettura junghiana del poema anglosassone *The Wanderer*, il più antico canto d'amore omosessuale ritrovato in Gran Bretagna. Durante il montaggio il simbolismo delle immagini acquista per Jarman un senso nuovo. Con *The Angelic Conversation* Jarman utilizza per la prima volta in un lungometraggio sia il nastro magnetico sia la pellicola, realizzando il primo di una serie di ibridi preannunciati da *Imagining October*. «Il video ti offre una tavolozza come se fossi un pittore», afferma Jarman. È il video, infatti, che dà la possibilità di giocare con le diverse tonalità dell'immagine per ottenere soluzioni cromatiche insolite, come aveva già dimostrato Antonioni con *Il Mistero di Oberwald* (1980). Inoltre, proiettando intere sequenze alla velocità di 3-4 fotogrammi al secondo, l'autore attribuisce alle immagini filmiche un'altra proprietà tipica del quadro: la sospensione del tempo. In questo modo giunge alla formulazione teorica di un cinema dei piccoli gesti, così espressa dallo stesso Jarman: «Il singolo fotogramma sollecita ad un'estrema attenzione, una concentrazione che è voyeuristica. Il tempo sembra sospeso, il minimo movimento risulta amplificato. Questa è la ragione per cui lo chiamo un cinema dei piccoli gesti.»

Gianmarco del Re

«This is a love story between two men, which takes place through an oneiric passing from the industrial desolation of the Isle of Grain to Dancing Ledge in the south of England. The passage is interwoven with the sonnets of Shakespeare. Time ticks by without remorse on the sound track, while the film slips by like the seconds on an old watch. There is a distancing from narration, and a focusing on the music.» (Derek Jarman, from publicity materials for the film).

Originally, the film was a Jungian reading of *The Wanderer*, an Anglo-Saxon poem which is the oldest gay love song known from Great Britain. The symbolism of the images took on new meaning for Jarman during the editing phase. With *The Angelic Conversation*, Jarman uses, for the first time in a feature film, both magnetic tape and film, making the first of series of hybrids predated by *Imagining October*. «Video offers you a palette as if you were a painter», Jarman stated. Indeed, it is video which provides the possibility to play with different tonalities of images in order to obtain unusual chromatic solutions, as Antonioni had already shown with *Il Mistero di Oberwald* (1980). Furthermore, by projecting entire sequences at a speed of 3-4 frames per second, the author gives the filmic images another property typical of painting: suspension in time. In this way, theoretical formulation of his cinema of small gestures is reached, as expressed by Jarman himself: «The single frame calls for extreme attention, voyeuristic concentration. Time seems suspended, the smallest movement appears amplified. This is the reason why I call it the cinema of small gestures.»

Gianmarco del Re

Il cinema è anche sonoro! – Il suono nelle attività delle Cineteche

Seminario promosso dal progetto Archimedia - Giovedì 4 e venerdì 5 luglio 2002

Metodi di registrazione e riproduzione del suono: (in)compatibilità delle tecnologie del passato e delle performance digitali

Le ragioni sono tante e complesse ma il risultato è univoco: nelle cineteche è molto più grande l'attenzione che si rivolge all'immagine che al suono. Basta consultare la manualistica della Fiaf per accorgersi di quanto maggiore sia il numero degli studi che hanno affrontato i problemi del supporto o dell'emulsione rispetto a quelli che si sono occupati del tipo di registrazione o di come la diffusione del suono cinematografico si sia modificata nel corso degli anni.

Questa considerazione investe tutti i settori di attività di una cineteca. Ad esempio, organizzando Il cinema è anche sonoro! abbiamo cercato di capire come gli elementi sonori vengono catalogati nelle varie cineteche e abbiamo avuto conferma del fatto che pochissimi sono gli archivi che si sono realmente posti il problema di descrivere le caratteristiche sonore dei film che conservano. Mancando un sistema di catalogazione del suono, i programmatori delle sale delle cineteche non sono in grado di utilizzare completamente le collezioni che i loro archivi detengono. Non esistono studi su quali debbano essere le caratteristiche tecniche per una sala che voglia mostrare (e quindi rendere ascoltabili) film antichi. Lettori del suono, amplificatori, altoparlanti, assorbimenti acustici degli arredi, caratteristiche architettoniche delle sale sono tutte variabili su cui manca un punto di vista «cinetecario»; ogni archivio ha risolto questi problemi adottando soluzioni proprie. Così i programmatori delle sale delle cineteche cercano di ovviare ai casi più clamorosi (ad esempio «come fare a programmare una copia di Lola Montez che ha un sonoro magnetico») ma raramente si pongono il problema di ricercare una copia Perspecta Sound de L'uomo che sapeva troppo, perché nessuna sala al mondo è equipaggiata per fare ascoltare oggi questo antico sistema ottico stereofonico. Dagli esempi fatti, chi legge avrà compreso che il problema della mancanza di una «cultura sonora» non riguarda solo titoli sconosciuti, ma tutta la storia del cinema, classici compresi.

Anche nel settore del restauro il suono sembra rivestire un interesse assai limitato a favore dell'immagine, anche se, dopo l'arrivo delle tecnologie digitali, qualche ragionamento e qualche prima elaborazione sull'etica e la metodologia del restauro del suono è stato avviato all'interno della cerchia dei tecnici e dei laboratori che lavorano per gli archivi. Certo era lecito aspettarsi l'aprirsi di un dibattito molto più ampio, considerato che per quasi tutti gli archivi restaurare un film significa riregistrare le colonne ottiche originali senza che ci si preoccupi di conservare alcune informazioni essenziali.

Sapendo che il numero di sistemi di registrazione, di lettura e di diffusione utilizzati in novant'anni di storia della tecnica cinematografica è vicino al numero di stelle che possiamo vedere in una notte d'agosto e che, a tutt'oggi, su questi numerosissimi sistemi non esiste un manuale di riferimento, la complessità del problema apparirà evidente; mai come oggi è però urgente affrontare questa mancanza di conoscenze perché le tecnologie digitali rischiano, nel prossimo futuro, di rendere impossibile ascoltare quanto le cineteche hanno finora conservato.

Per tutte queste ragioni abbiamo ritenuto opportuno proporre all'interno dell'attività di Archimedia un workshop che ci piacerebbe fosse il primo di una serie di incontri tesi a colmare un vuoto di saperi e a contribuire a far risvegliare all'interno delle cineteche una più ampia cultura del «sonoro».

L'incontro è strutturato su due sessioni, la prima incentrata su questioni connesse alla catalogazione e al restauro, la seconda alla programmazione. I relatori saranno archivisti, restauratori, studiosi del suono e dell'acustica, tecnici della proiezione, sound designer. Accanto a professionisti del cinema, per cercare di ispirarsi all'esperienza di chi opera in un settore come quello della musica, che da anni

trasferisce elementi sonori da vecchi a nuovi supporti, abbiamo invitato Andrew Wedman della Deutsche Grammophon.

A conclusione delle due giornate è previsto l'ascolto di una parte del suono delle Histoire(s) du cinéma di Jean-Luc Godard, recentemente pubblicate in compact disc, che consentono di apprezzare appieno il grande lavoro compiuto sulla colonna sonora.

The cinema is sound too! – Sound in film archive activities

Seminar promoted by the Archimedia project - Thursday July 4th and Friday July 5th, 2002

Methods of sound recording and reproduction: (in)compatibility between technologies from the past and digital performance

The reasons are many and they are complex, but the result is the unequivocal: within film archives, much greater attention is paid to images than to sound. It's enough to consult the host of Fiaf manuals to notice that a much greater number of studies have dealt with problems regarding stock and emulsion, in respect to those dealing with the type of recording or how the diffusion of film sound has changed over the years.

This consideration enters all sectors of activity in a film archive. For example, throughout the organization of Cinema is sound too!, we sought to understand how sound elements are catalogued in different film archives, only to find that very few archives have, in fact, truly gone to the trouble of describing the sound characteristics of the films they conserve. In the absence of a cataloguing system for sound, the programming of archive theaters is rarely able to take full advantage of the collections they hold. No studies exist on the technical characteristics required for a theater that wants to show (and thus render listenable) antique films. Sound readers, amplifiers, speakers, the acoustical absorption of furniture, architectural characteristics of the theaters, are all variables which lack a «film archivist» perspective. Each archive has handled these problems by finding their own solutions. Thus the programming of archive theaters attempts to work with the most blatant cases (such as «how to schedule a copy of Lola Montez which has magnetic sound»), but rarely is there an attempt to find a Perspecta Sound print of The Man Who Knew Too Much, because there isn't a theater in the world equipped to let us hear this antiquated optical stereophonic system. After reading these examples, it should be clear that the issue of a lacking «sound culture» does not regard solely the lesser known titles, but the entire history of cinema, including the classics.

Even in restoration, sound seems to hold much more limited interest in respect to the image, even though the arrival of digital technologies has sparked, within the circle of technicians and laboratories working for the archives, some thought and initial elaboration of ethics and methodology for sound restoration. It was of course legitimate to expect the opening of a vast debate, when considering that for almost every archive, restoration of a film means re-recording the original optical tracks without worrying about conserving certain essential information.

Knowing that the different systems for sound recording, reading, and diffusion, used in the ninety year history of cinematographic technique, are as numerous as the stars on a summer night, and that, as of today, no reference manual exists on these numerous systems, the complexity of the problem appears clear. However, it is now more urgent than ever before that we deal with this lack of knowledge, because in the near future, digital technologies risk making it impossible to hear what film archives have until now preserved.

For these reasons, we felt it was timely to offer a workshop, as part of the Archimedia activities, which we hope will be the first of a series of meetings aimed to fill a gap in our knowledge and to help awaken a more extensive «sound» culture within film archives.

The meeting will be divided into two sessions, where the first will be focused on issues regarding cataloguing and restoration, and the second on programming. Speakers include archivists, restorers, scholars in sound, acoustics, and projection techniques, and sound designers. In addition to professionals from the film world, in an attempt to take inspiration from the experience of those who work in a sector such as music, where sound material has been transferred from old to new media for years, we have also invited Andrew Wedman from Deutsche Grammophon.

The two-day meeting will be wrapped up by listening to a part of the sound from *Histoire(s) du cinéma* by Jean-Luc Godard, which was recently published on compact disc, allowing us to fully appreciate the great work that went into the sound track.

GianLuigi Toccafondo: una sigla e una mostra per la Cineteca di Bologna

L'arte di Gianluigi Toccafondo ha molto da spartire con la forza evocativa del cinema. La sua tecnica parte spesso da immagini già fissate (sulla pellicola e negli sguardi appassionati dei cinefili), per restituire nuove figure in perpetua metamorfosi, sospese in un limbo che sta tra il solido e il liquido. Totò, Ingrid Bergman, Buster Keaton, Pinocchio (per citare solo pochi nomi) sono rinati nei suoi lavori, colti da fremiti incessanti di forma e di colore. Sotto il pennello di Toccafondo, ora, sono finiti divi e divine del muto italiano, in un fulminante melodramma che rielabora sequenze di due film restaurati dalla Cineteca di Bologna, *Storia di una donna* e *Rapsodia Satanica*. È la nuova sigla, appunto, della Cineteca di Bologna, oltre centocinquanta disegni con protagonisti Lyda Borelli e Livio Pavanelli, in un gioco di sguardi e movimenti sinuosi che termina sul logo disegnato negli anni '60 da Pirro Cuniberti.

Toccafondo, nato a San Marino nel 1965, si sta ritagliando un posto di rilievo nel panorama artistico internazionale. Tra i suoi numerosi lavori, ricordiamo il recente *Essere morti o essere vivi* è la stessa cosa, accorato omaggio a Pier Paolo Pasolini, e la sigla disegnata per la Mostra del cinema di Venezia, con Asia Argento come protagonista. La sua attività, però, non può essere limitata al cinema d'animazione. Le tavole realizzate da Toccafondo hanno già trovato spazio in moltissime esposizioni, evidenziando una forza visiva che fa pensare a Munch, Schifano, Chagall. O, semplicemente, a Gianluigi Toccafondo.

In occasione del Cinema Ritrovato, viene inaugurata una sua mostra, dedicata ai trecento disegni preparati dall'artista per la sigla della Cineteca. Un serpente cangiante di immagini poetiche e tentacolari, con cui ognuno può costruire il proprio film.

GianLuigi Toccafondo: a signature logo and exhibition for the Cineteca di Bologna

The art of Gianluigi Toccafondo shares much with the evocative force of cinema. Technically, he starts from images which are fixed (on film and in the passionate gaze of cinephiles), only to produce new figures in perpetual metamorphoses, hanging in limbo between solid and liquid. Totò, Ingrid Bergman, Buster Keaton, Pinocchio (just to name a few) are reborn through his work, caught in never ending shivers of shape and color. Now, Toccafondo's brush has fallen upon stars and divas from Italian silent film, in a striking melodrama which reworks sequences from two films restored by the Cineteca di Bologna, *Storia di una donna* and *Rapsodia Satanica*. Indeed, Lyda Borelli and Livio Pavanelli are the protagonists of the Cineteca's new signature logo, where an interplay of gazes and sinuous movements closes on the logo designed by Pirro Cuniberti during the 1960s.

Born in San Marino in 1965, Toccafondo is carving out a position of importance for himself in the international art scene. Among his many works, we can mention his recent *Essere morti o essere vivi* è la stessa cosa, a mournful tribute to Pier Paolo Pasolini, and the logo he designed for the Venice film

festival, featuring Asia Argento. Toccafondo's activities are not, however, limited to animation film. His paintings have been given space in numerous exhibitions, displaying a visual force which brings to mind Munch, Schifano, Chagall. Or simply, Gianluigi Toccafondo.

An exhibition of his works will be inaugurated during Cinema Ritrovato, showcasing three hundred drawings made by the artist for the Cineteca logo. An iridescent serpentine of poetic and pervasive images, from which individual viewers can make their own films.

INDICE DEI TITOLI / INDEX OF FILM TITLES

30 Miles an Hour
Adventure in Manhattan
Adventures of Hajji Baba, The
Aienkyo
Alibi
Alone. Life Wastes Andy Hardy
Anna qu'est-ce que t'attends?
Andrew Logan Kisses the Glitterati
Angelic Conversation, The
Appunti su un fatto di cronaca
Arabia
Arthur Askey on Going to the Dentist
Art of Mirrors, The
Ashden's Walk on Mon
Assalto fatale, L'
Assassin habite au... 21, L'
B2 Movie
Bacio della gloria, Il
Baiser de Polycarpe, Le
Bat, The
Bat Whispers, The
Begrafenis van Rudolph Valentino
Béquilles, Les
Bigamist, The
Bloemenweelde
Blonde Captive
Blue Angel, The
Botta e risposta
Bretelles, Les
Burns and Scalds
Carbonari, I
Cavaliere misterioso, Il
Cento cavalieri, I
Chaplin Revue, The
Chrisanthème rouge, Le
Comanche Station
Comment on les garde
Commercial Shooting, A
Congiura contro Murat, Una

Coughs and Sneezes
Creature from the Black Lagoon
Critic, The
Cure, The
Daddy Long Legs
Dall' amore al disonore
Dall' Italia all' Australia
Dark Dark
Death Dance
Dentellière, La
Dernier amour, Le
Devil's at the Elgin, The
Dial M for Murder
Divine Woman, The
Dynasty
Elopement in France
Englishman's Home, An
Épingles, Les
Estrellas de ayer
Express Matrimonial, L'
Ferme des sept péchés, La
Fiacre n. 13, Il
Fightloop
Filmarilyn
Filming The Trial by Orson Welles
Film Ist. 7-12
Five Inch Bather, The
Flamme, Die
Flesh for Frankenstein
Fleurs de la trichromie, Les
Gamba di legno
Gerald's Film
Gisèle enfant terrible
Giustizia dell' abisso, La
Graziella la Gitane
Greensleeves
Gribouille redevient Boireau
Haleur, Le
Halles, Les
Handkerchief Drill
Hearth o' the Hills
Heidenroschen
Hej-Rup!
Her Fragrant Emulsion
He Who Gets Slapped
Homard, Le
Home Stories
House of Wax

I Claudius
Imagining October
Imprevu, L'
In a Lonely Place
Influenza
In the Shadow of the Sun
It Came from Outer Space
It Happened by Chance Vol 6
I Was a Male Yvonne de Carlo
Ja Cijka / I Am a Seagull
Jet Propelled Germs
Journey to Avebury
Kiss Me, Kate!
Lancement de Roma par le Roi d'Italie, Le
Leçon d'amour, La
Letzte Mann, Der
Léonce à la campagne
Léonce cinématographe
Léonce et les écrevisses
Léonce et Toto
Limelight
Lola Montez
Long, Long Trail, The
Lou von Montmartre, Die
Luci del varietà
Lucrezia Borgia
Luisa Miller
Lumière: Essais de Cinématographie en relief
Lumière et l'amour, La
Mahagonny
Maison du mystère, La
Marilyn's Condensed Bear Soup
Marilyn Times Five
Maternité
Misérables, Les
Miss Gaby
Miss Sadie Thompson
Miss World
Mirror
Mirror Can Lie, The
Mystère des Roches de Kador, Le
Modella, La
Monster, The
Nana
Nobody
Norma
Onvoltooide portret, Het
Oona's Veil

Orchesterprobe
Orson Welles en el país de Don Quijote
Orson Welles Show, The
Outer Space
Padre
Panzergewölbe, Das
Patriot, The
Pedestrian Crossing
Pirate Tape
Pool of Contentment
Pompieri di Viggiù, I
Portrait of Gina
Post Haste / Post Early for Christmas
Posto, II
Promenade en Marne un jour d'été
Pubblicità del sapone Bris
Public Astaire
Quai des Orfèvres
Quo Vadis?
Racing Luck
Rançon du bonheur, La
Re Lear
Release
Resto umano
Ride Lonesome
Rita's Dream
Ritratto dell'amata, II
Robinson Crusoe
Rock Hudson's Home Movies
Romeo e Giulietta
Rose Hobart
Rosita
Saga of Anatahan, The
Salomè
Salute to France
Satanas
Screen Test: John Barrymore, Test Shots for Hamlet
Screen Test: Katharine Hepburn as Joan of Arc
Sedia del diavolo, La
Seven Men from Now
Snowworld
Sparrows
Splendore e decadenza
Starchaser: The Legend of Orin
Star Life
Stella Maris
Stellina, la pescatrice di Venezia
Stolen Apples for Karen Blixen

Straßenmusik
Studio Bankside
Sur la barricade
Sur les rails
Svet patri nám
Symphony of a Great Actor
Tall T, The
Tarot
Tell Me If It Hurts
Tempestaire, Le
They Travel by Air / Flight of Fancy
Tokyo koshinkyoku
Usuraio e padre
Variations sur le thème d'une passion
Verifica incerta, La
Vérité sur Bébé Donge, La
Verkaufte Braut, Die
Victor Hugo et les principaux personnages des «Misérables»
Vita da cani
Voici le temps des assassins
Waiting for Waiting for Godot
Warhaul, The
Warning to Travellers
Watch Your Meters / Read Any Good Meters Lately?
What a Life!
Who'll Buy a Warship?
Zithervirtuose, Der